

Violeta Parra a través de sus viajes por Europa (1955 y 1962)

Violeta Parra through her travels in Europe (1955 and 1962)

por

Javier Rodríguez Aedo

Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile
jarodril@uc.cl

Este artículo examina las actividades artísticas y políticas desarrolladas por Violeta Parra en diversas ciudades de Europa entre 1954 y 1965. Estudiamos su participación en eventos internacionalistas, su trabajo de divulgación discográfica, la recepción de su música y objetos artísticos, al igual que las redes en que insertó su trabajo. Nos interesa averiguar qué impactos tuvo el conjunto de estas experiencias de circulación internacional en la figura y concepción artística de Violeta Parra. Ya que lejos de la imagen uniforme que últimamente se ha cultivado, los viajes y el contacto con diferentes escenas artísticas le permitieron desarrollar estrategias de apropiación estética que tuvieron como consecuencia una paulatina renovación de sí misma, y con ello del folclor chileno.

Palabras clave: Folclor, circulación musical, intercambios culturales, apropiación, Europa, Chile.

This article examines the artistic and political activities carried out by Violeta Parra in Europe between 1954 and 1965. In this sense, her participation in international events, her work of discography diffusion, the reception of her music and artworks, as well as the networks in which these were inserted. This inquiry focuses on possible impacts that these experiences of international circulation had on the figure and artistic conception of Violeta Parra. Far from the uniform image that has been cultivated recently, her travels and contact with different artistic scenes helped her to develop strategies of aesthetic appropriation that resulted in a gradual renewal of herself, and with it, of Chilean folklore.

Keywords: Folk music, musical circulation, cultural exchange, Europe, Chile.

INTRODUCCIÓN¹

En septiembre de 1971 la prensa chilena anunciaba la publicación de un disco póstumo de Violeta Parra titulado *Canciones reencontradas en París* (Rojas 1971). La producción incluía

¹ Este trabajo forma parte del proyecto *Una historia global del folclor político chileno: cooperación artística, circulaciones musicales y redes de militancia (1967-1988)*. Agradezco el financiamiento de ANID, por medio del proyecto FONDECYT de Postdoctorado n° 3220214, y del “Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS)”, Programa Iniciativa Científica Milenio NCS2022_2016. También agradezco a Marcy Campos, Laura Jordán y Stefano Gavagnin por la lectura de una versión preliminar y por sus comentarios críticos que enriquecieron este artículo.

una docena de canciones recuperadas por su hija, Isabel Parra, durante la gira artística que ella y Quilapayún realizaron ese mismo año por diversos países de Europa (Rodríguez Aedo 2016: 75). Las canciones habían sido grabadas originalmente en agosto de 1963 en los estudios del sello Barclay, bajo licencia del sello Arion. Pero la muerte de la cantautora algunos años después (en febrero de 1967) hizo que el proyecto discográfico fuera olvidado en Francia. Para la prensa chilena, la importancia del hallazgo era doble: por un lado, el hecho que Ariane Ségal (directora de Arion) conservara la cinta magnética hasta 1971 era un acontecimiento extraordinario en sí mismo; por el otro, aunque la mayoría de las “canciones reencontradas” ya eran conocidas en Chile (gracias a las versiones realizadas por los exponentes de la Nueva Canción Chilena), por primera vez se podían escuchar de la voz y guitarra de Violeta Parra. Como reseñaba Héctor Miranda (integrante del conjunto folclórico Los Calchakis): “la cinta guardada durante años en un estante [conservaba] el alma sonora de Violeta Parra reencontrada en un rincón de París”².

Este episodio refleja la dimensión transnacional que adquirió la obra artística de la cantautora chilena durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la prensa chilena no percibía el tejido cosmopolita detrás de la grabación, presentándola en todo momento como una producción nacional, de alguna manera este disco materializaba las redes en que Violeta Parra se insertó durante sus viajes en Europa. Hablamos de sellos discográficos, teatros, *boîtes* nocturnas, eventos internacionalistas, galerías de arte, canales de televisión, contactos con músicos, antropólogos y artistas plásticos. Los intercambios y transferencias artísticas llevadas adelante por Violeta Parra durante sus dos estancias de corta duración en Europa –la primera entre 1955 y 1956, la segunda entre 1962 y 1965– resultaron decisivas para la orientación que ella imprimió a su concepción estética, su práctica musical del folclor y su activismo político. Ambos viajes se realizaron en un momento significativo de redefinición de la música folclórica latinoamericana en diferentes partes del mundo (Palomino 2020), ambiente que favoreció a Violeta Parra, y al que se incorporó en Europa.

Si bien numerosos estudios han abordado diversos aspectos de Violeta Parra, pocos analizan sus viajes europeos o estudian la dimensión internacional de su trabajo artístico. Salvo los textos de la investigadora Ericka Verba (2013, 2019) y el dossier acerca de autenticidad, primitivismos y exotismo publicado por la revista *Artelogie* en 2019 (donde destacan las contribuciones de Daniela Fugellie, Stefano Gavagnin e Isabel Plante), la mayoría de los estudios dedicados a la cantautora se limitan a un espacio geográfico local y utilizan archivos y documentos históricos chilenos, escritos en español. Es decir, no consideran la dimensión cosmopolita de su lenguaje artístico, las características de su movilidad transnacional, ni las consecuencias que estas idas y venidas tuvieron en su pensamiento estético. Evidentemente, el intento de abordar la obra musical de la cantante desde un punto de vista estrictamente nacional constituye un obstáculo para comprender la naturaleza de su obra y los vínculos que ha forjado con los grandes acontecimientos políticos y artísticos del mundo; también comprende una dificultad para concebir la historia reciente de la música popular chilena.

En este artículo examinamos los viajes de Violeta Parra en Europa, profundizando en sus conexiones políticas, actividades artísticas y desplazamientos estéticos. Demostraremos que las experiencias y características de la movilidad transnacional de Violeta Parra impactaron en su (auto)convencimiento acerca de la “autenticidad” de su propio trabajo, como también en la reorientación cosmopolita de su creación artística. Usaremos un tipo de narración cronológica apoyada en diversos fondos documentales históricos (escritos, sonoros, visuales y audiovisuales, muchos de ellos inéditos) cuyo origen testimonia la rica trayectoria de la cantautora por el territorio europeo y cuya naturaleza se vincula con las actividades realizadas en ambos viajes. Consultamos para esto fondos teatrales, de partidos

² Texto en contratapa. Violeta Parra. *Canciones reencontradas en París*.

políticos de izquierda, fotográficos, audiovisuales y de prensa nacional en archivos de Polonia, Finlandia, Francia y Suiza.

FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD Y LOS ESTUDIANTES, 1955

Violeta Parra realizó su primer viaje a Europa en 1955, gracias al Premio Caupolicán a la folclorista del Año, otorgado por la Asociación Chilena de Cronistas de Espectáculos un año antes. Obtenido por el éxito de dos de sus canciones, así como por su labor de investigación del folclor musical chileno (que difundía semanalmente en el programa radiofónico *Así canta Violeta Parra*), este premio validaba el camino profesional seguido por la folclorista a inicios de los años cincuenta³. El premio también implicaba asumir una responsabilidad política mayor, ya que le daba la oportunidad de participar en el 5° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes (Varsovia, 1955), como parte de los 180 representantes de la delegación chilena. Según recuerda su familia, Violeta Parra era plenamente consciente del rol diplomático implícito en su participación. Antes de partir, señaló que el viaje lo hacía “por Chile, por nuestro folclor, por los trabajadores y su música” (Stambuk y Bravo 2011: 102). No fue una decisión fácil de tomar, ya que implicaba dejar atrás a su compañero de entonces (Luis Arce) y a sus cuatro hijos. El viaje de la cantautora debía durar solo un par de meses, pero se prolongó durante un año y medio.

El Festival Mundial fue una iniciativa de la Federación Mundial de la Juventud Democrática (FMJD) y la Unión Internacional de Estudiantes (UIE), dos instituciones fundadas en 1945⁴. Celebrado cada dos años, el evento acogía varias manifestaciones artísticas e incluía una conferencia política –la parte más ideológica del encuentro– durante la cual los jóvenes debatían acerca del acontecer mundial. De todos modos, como explica el historiador Matthieu Gillabert, el festival tuvo a menudo un efecto liberador para los participantes, quienes aprovechaban al máximo el contexto de “apertura cultural, experiencia mágica, fiesta alcoholizada y fiesta erótica” (2020: 58). A pesar de que casi todas sus ediciones habían sido organizadas en países comunistas⁵, el Festival Mundial fue un encuentro internacional que favorecía el diálogo y los intercambios “entre la juventud del Este, la juventud del Oeste, que vivía el inicio del largo periodo de los años 60, y la juventud del Tercer Mundo, que vivía el proceso de descolonización” (Predescu 2017: 133). En este sentido, el encuentro constituyó un espacio fundamental para trazar los contornos de las políticas culturales del bloque del Este hacia los países de América Latina, Asia y África.

El festival de 1955, desarrollado entre el 31 de julio y el 15 de agosto, fue el primer contacto de Violeta Parra con el internacionalismo político; un acontecimiento cuya importancia superó con creces sus actividades artísticas anteriores (Herrero 2017: 109-181).

³ Las canciones premiadas fueron “Que pena siente el alma” y “Casamiento de negros”. Como recordara el poeta y cineasta cubano Víctor Casaus, el programa de radio, “que se proponía un acercamiento riguroso y ameno a la cultura popular expresada en canciones y costumbres”, duró cerca de un año (Parra 1985: 20).

⁴ La primera organización, cuya sede estuvo en París, se fundó como una manera de incentivar la cooperación entre los países que formaron parte del grupo de los Aliados en la Segunda Guerra Mundial. Pero las tensiones de la Guerra Fría, pocos años después, hicieron que los jóvenes occidentales abandonaran una asociación que quedó en manos de sectores prosoviéticos. La segunda institución, fundada en Praga, también tuvo un carácter multilateral al inicio, pero rápidamente se fracturó en dos campos, siendo el soviético el que logró controlar la organización (Fischer 2007).

⁵ La lista de las ciudades que acogieron el festival entre 1947 y 1957 es la siguiente: primer festival de 1947 en Praga (Checoslovaquia); 2° festival de 1949 en Budapest (Hungría), 3° festival de 1951 en Berlín Este (Alemania Oriental); 4° festival de 1953 en Bucarest (Rumanía); 5° festival de 1955 en Varsovia (Polonia), 6° festival de 1957 en Moscú (Unión Soviética).

Durante dos semanas, más de treinta mil jóvenes de ciento catorce países inundaron la capital polaca (Namolaru 1956: 7). La elección de Varsovia como sede del festival no era casual: solo unos meses antes, la Unión Soviética y un grupo de países de Europa del Este (entre ellos Albania, Bulgaria, Rumanía, Hungría, Polonia, Checoslovaquia y la RDA) habían firmado el Pacto de Varsovia⁶. De esta manera, el festival se convertía en una estrategia para transmitir, en el contexto de la Guerra Fría, una imagen del socialismo diferente a la atribuida por los países capitalistas: alegría, solidaridad y multiculturalismo eran valores compartidos por los asistentes, bajo el lema “Por la paz y la amistad”. Proyectado hacia el espacio artístico, el conflicto global se “traducía en una serie de confrontaciones en el dominio de las producciones y prácticas culturales, como también de las sensibilidades y valores, normas y universos simbólicos” (Moine 2013: 41). El informe realizado tras el festival también explicaba que otro de sus objetivos era reunir toda la riqueza ideológica de la izquierda en un solo lugar y tiempo. Se trataba, por tanto, de un evento importante para los activistas y militantes, que les permitía dar una nueva dimensión a los discursos acerca de la diversidad cultural e incorporar otras imágenes de alteridad (ver Figura 1). Este informe ofrece la siguiente impresión:

Nuestro ojo acostumbrado a un cierto tipo de rostro, a una determinada forma de vestir, se encuentra aquí con jóvenes de los cinco continentes, que aportan toda la variedad, toda la riqueza de sus trajes. Pero, ¿a dónde debemos dirigir primero nuestra mirada? ¿Hacia los **sombreros de los chilenos**, los vestidos de seda de los bailarines chinos, las originales gorras de los estudiantes italianos? ¿A qué? (Namolaru 1956: 8)



Figura 1. Participantes del 5° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes. Archivo Fotográfico Zbyszek Siemaszko, Fondo 3/51/0/7.6/372, fotografía n° 25, Archivo Digital Nacional de Polonia.

⁶ El Pacto de Varsovia fue un tratado de amistad, cooperación y asistencia militar mutua firmado por la mayoría de los países comunistas del bloque soviético, concebido en el contexto de la Guerra Fría como contrapeso a la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) que había nacido en abril de 1949 (Parmentier 1993: 141).

El joven arquitecto Miguel Lawner, jefe de la delegación chilena, compartió una impresión similar. El ambiente que emanaba del evento le parecía alegre y sobre todo multicultural, como si se tratara de “un caleidoscopio, gente con turbantes, pieles morenas, blancas o negras” (Herrero 2017: 190). Violeta Parra, por su parte, también evocó en sus escritos personales –las décimas autobiográficas escritas en 1957, pero publicadas póstumamente– la impresión que le había provocado el festival (Parra Sandoval 2002: 176). Ella destacó la masividad y fraternidad manifestada entre las diferentes delegaciones:

Vamos entrenado en Varsovia
Soy la feliz Cenicienta...
Entramos en la columna
humana de aquel desfile,
miles y miles de miles
de voces fundidas en una,
de todas partes los hurras;
allí todos son hermanos,
van tomados de la mano

La cantautora participó de las actividades de la delegación chilena, como el “Desfile de las naciones” realizado en el Estadio del 10mo Aniversario, presentando además sus canciones en los lugares dispuestos por la organización del evento. Recibió una medalla en reconocimiento a su compromiso artístico y político, siendo elegida también para formar parte del jurado en un concurso de canciones “autóctonas”. Pese a estas distinciones y actividades, los reportajes escritos en la prensa local mencionaron solo indirectamente la participación chilena. Por ejemplo, al momento de explicar la presencia de “esos acordes sentimentales de guitarra y melodías que penetran en el alma”, que los asistentes al festival pudieron escuchar en escenario, calles y parques, el periódico del Comité Internacional del Festival Mundial mencionaba como responsables a los guitarristas provenientes de Chile y Argentina (FMJD 1955: 1). En la cobertura local del festival, el diario polaco *Dziennik Baltycki* [Periódico Báltico] publicó varias fotografías y dibujos que retrataban el ambiente y los espectáculos vistos a lo largo del encuentro. La presencia chilena fue destacada mediante el dibujo de una “danza chilena” (ver Figura 2).

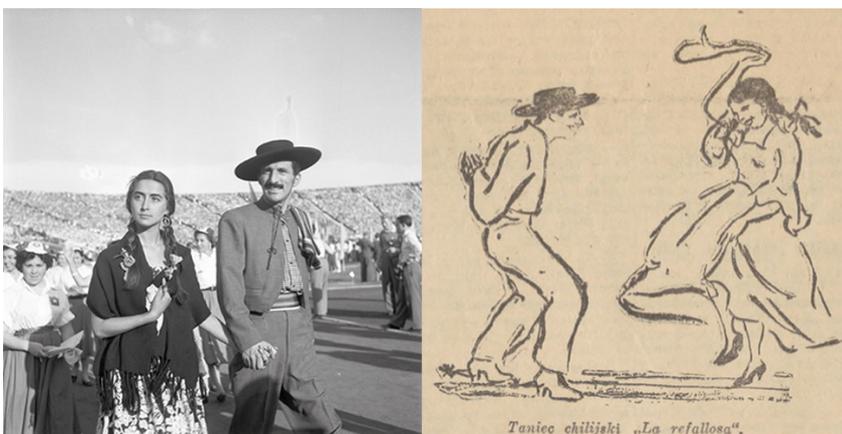


Figura 2. A la izquierda, participación de la delegación chilena en el Desfile de la Naciones, Archivo Fotográfico Jan Kosidowski, Museo Nacional de Varsovia. A la derecha, “Danza chilena *La refalosa*”, dibujo aparecido en *DB* 1955.

Durante el festival, y como era su costumbre, la cantautora chilena recorrió las calles de la ciudad con su guitarra y canciones, siendo acogida “no tanto con entusiasmo, pero sí con gran interés” (Stambuk y Bravo 2011: 107). Un episodio poco conocido de esta visita fue una sesión de grabación, de dos días de duración, en la radio pública polaca. Como recordaba Miguel Lawner, “los polacos vieron en ella algo que ninguno de nosotros había captado” (Herrero 2017: 192). Solo recientemente, y gracias a los esfuerzos de la Embajada chilena en Polonia, el Museo Etnográfico de Varsovia pudo recuperar, en 2018, extractos de la cinta original con dos canciones grabadas por Violeta Parra en Europa: “La jardinera” y “Por las mañanitas”.

Una vez finalizado el festival, Violeta Parra y la delegación chilena aceptaron la invitación de la FMDJ para recorrer Checoslovaquia. Como consigna el periódico *Nowiny Rzeszowskie* [Noticias de Rzeszów], el 16 de agosto la delegación chilena, junto con las delegaciones de Noruega, Italia y Alemania Oriental, dejó Varsovia desde la Estación Central (NR 1955). La visita duró dos semanas e incluyó, entre otros lugares, fábricas, escuelas y centros culturales. Fue durante este contexto que Violeta Parra tomó nota de la publicación de un pequeño EP, a su nombre, que la Universidad Tecnológica de Leningrado había publicado bajo el sello *Leningradsky Zavod*⁷. Se trataba de dos canciones que los responsables del sello probablemente obtuvieron de las grabaciones realizadas en Varsovia. En la primera cara se encontraba “Meriana”, una canción originaria de Isla de Pascua (que le enseñó la folclorista chilena Margot Loyola), mientras que en la segunda cara se hallaba “La jardinera”. Si bien esta segunda canción se basa en la estructura de la tonada, forma tradicional del valle central de Chile, la primera no guarda relación con este espacio geográfico ni con el sonido del folclor hispanoamericano. Es difícil entender por qué decidió grabar en Europa una canción de este tipo. Seguramente, desde el punto de vista soviético, la música de la Polinesia le aportaba una “coloración” diferente a la cantautora. Lo importante de esta grabación es que nos permite observar cómo desde un principio su música, y con ella la música folclórica chilena, estuvo circunscrita a marcos estéticos y comerciales vinculados a un tipo específico de multiculturalismo promovido desde el mundo soviético.

Es importante señalar que la visita al bloque del Este fue una experiencia político-musical que marcó profundamente la futura obra de Violeta Parra. Como señala Patricio Manns (con tono paternalista), esta experiencia “completó su comprensión del fenómeno [político], una comprensión intuitiva, campesina, que excluye toda capacidad de teorización y desarrolla, en cambio, una multitud de percepciones sensoriales” (1977: 23). Al finalizar la gira por Checoslovaquia, y sin contar con apoyo financiero, Violeta Parra decidió continuar sus viajes por Europa, eligiendo Austria como destino. Instalada momentáneamente en Viena, buscó patrocinio en la embajada chilena, pero no tuvo una respuesta favorable. La indiferencia con la que fue recibida por sus compatriotas en Austria contrastaba notablemente con la actitud cordial y la solidaridad que había encontrado en Polonia y en el bloque del Este.

PARÍS, ESE HUMEANTE RINCÓN

Siguiendo las recomendaciones del agregado de negocios de la embajada chilena, Tobías Barros Alfonso, Violeta Parra decidió partir a París, desde donde proyectó sus actividades

⁷ Este disco se publicó gracias al apoyo financiero del Ministerio de Cultura de la URSS. Violeta Parra, *La jardinera/Meriana* (1955, Leningradsky Zavod 25501/25502, URSS, EP).

durante este primer viaje⁸. El contacto con la escena musical parisina se transformó en una experiencia fundamental para reorientar su propia práctica artística. Instalada en un pequeño apartamento de la calle Monsieur le Prince, en el distrito V de París, Violeta Parra se incorporó a la bohemia de los cafés y *boîtes* del Barrio Latino, concurridos por estudiantes de medicina de la Universidad La Sorbona y residentes latinoamericanos, quienes se reunían habitualmente para escuchar la música popular y folclórica de América Latina. *L'Escale* fue probablemente el espacio más importante de este "latinoamericanismo parisino" de los años cincuenta y sesenta (Plisson 1999: 130). Allí, Violeta Parra compartió escenario con un joven Paco Ibáñez y otros músicos populares provenientes, en su mayoría, de Venezuela, Argentina y Paraguay⁹.

Sin embargo, sus actuaciones no estuvieron exentas de problemas. Por un lado, no se trataba de lugares adecuados para desarrollar espectáculos folclóricos. Según lo manifestaba Paco Ibáñez, quien conoció de cerca ese ambiente artístico, no eran más que "sótanos llenos de humo donde repetíamos insistentemente las *grandes verdades* que estaban en nuestra garganta" (Erwan 1983: 36). La folclorista Margot Loyola, quien compartió algunas veladas con Violeta Parra, insistía en la misma descripción: "[ella] se ganaba la vida en forma dramática y heroica... cantaba en un pequeño negocio lleno de humo y de gente extravagante e indiferente" (Mansilla 1971: 63). Fue un trabajo intenso y desgastante, como recordaba Loyola. La cantautora se presentaba todas las noches, alternando sus actuaciones con el conjunto folclórico local: "cantaba tres horas cada noche: una hora Violeta, otra hora un conjunto, después Violeta nuevamente, y así hasta las tres de la mañana" (Stambuk y Bravo 2011, 109).

La puesta en escena de Violeta Parra exigía del público una actitud contemplativa, donde el silencio debía imperar en todo momento, lo que contrastaba enormemente con el espíritu festivo de esos espacios de distracción. El mismo músico español recordaba en 2003, en el documental *Viola Chilensis*, la tensión que sobrevenía cada vez que Violeta Parra comenzaba su espectáculo: "se subía al escenario y ... silencio, la chilena va a empezar con sus canciones, y hay que escucharlas hasta la última" (Vera 2003: 24 min 50 s – 26 min 30 s). Debido a que el público local compartía expectativas diferentes acerca del folclor latinoamericano, muchas veces no comprendía o no se interesaba por la cantautora. La distancia entre su propuesta y los espectáculos musicales latinoamericanos que inundaron durante esos años los principales teatros parisinos ciertamente profundizó este desinterés. La propia Violeta Parra consideró esta fría recepción inicial como un fracaso personal. En sus décimas (n° 79) podemos leer: "en ese humeante rincón/p'a mi primera canción/se alzó como guillotina/que hacia mi cuello se inclina/si no aplauden mi función" (Parra Sandoval 2002: 189). Aunque en un inicio las exigencias de Violeta Parra no fueron bien recibidas, Paco Ibáñez reconoce que al cabo de un tiempo algunos comprendieron la importancia de lo que ella estaba haciendo, y valoraron su aporte artístico: "nos dimos cuenta de que tenía razón, de que lo que nos estaba ofreciendo eran mensajes de todo tipo: políticos, sentimentales, emocionales, mensajes sobre todo lo que una canción podía transmitir" (Vera 2003: 24 min 50 s-26 min 30 s). El carácter "severo, arcaico, intransigente

⁸ Nicanor Parra, su hermano, reafirma la precariedad de la estadía de Violeta Parra en París, pues, aunque expresó la intención de contar con el apoyo de la embajada chilena en Francia, "nadie la había considerado, porque la embajada es un espacio refinado [...] y Violeta Parra no tenía nada que ver con ese espacio" (Subercaseaux, Stambuk y Londoño 1976: 87).

⁹ Fue durante su segundo viaje, a mediados de los años sesenta, que ella se vinculó con músicos latinoamericanos provenientes de otros países andinos, como Perú y Bolivia (Rodríguez Aedo 2020: 68-98).

y drástico”¹⁰ que algunos reconocieron en Violeta Parra durante estos primeros años en París se explica, en primer lugar, por el desajuste entre su propuesta artística y la escena musical latinoamericana en París, y en segundo lugar, por la particular valoración que ella otorgaba a la canción folclórica, en tanto pequeña obra de arte, y que ella buscaba fomentar —a veces con ímpetu— frente al público parisino.

Una vez asegurados sus recursos diarios, Violeta Parra comenzó a extender sus posibilidades artísticas en París, lo que lograría gracias al apoyo de Ana Urrutia y Ángel Custodio Oyarzún, chilenos que vivían en Francia desde 1923. Por medio de ellos, la cantautora comenzó una amistad con el reconocido antropólogo Paul Rivet, “el francés más amable y comprensivo que conocí en París”¹¹, quien le propuso hacer dos sesiones de grabación (específicamente, cantos campesinos) para la Fonoteca del Museo del Hombre¹². Evidentemente, el acercamiento del antropólogo hacia la cantautora se ajustaba a los criterios etnográficos, en el sentido que advertía en su música algo distintivo, algo que provenía “de lejos” y que debía ser preservado. Violeta Parra tuvo una experiencia similar unos meses después, en mayo de 1956, cuando conoció al etnomusicólogo estadounidense Alan Lomax en Londres. Invitada por la BBC —con la ayuda de la folclorista Victoria Kingsley— para dar dos conciertos en la Canning House y realizar actividades en la radio y televisión pública británica, Violeta Parra fue contactada por Lomax (quien vivía en Inglaterra debido a la persecución del macartismo), quien le pidió que grabara algunas canciones para su colección personal. Grabó una cinta con cuatro canciones, que Lomax tituló “Authentic Chile”¹³.

En Francia, Paul Rivet fue también quien promovió a Violeta Parra ante la Radiodifusión y Televisión Francesa (RTF), con el objetivo de conseguirle un contrato que le diera estabilidad financiera y mayor visibilidad. La correspondencia sostenida con el antropólogo, actualmente conservada en el Museo Nacional de Historia Natural de Francia, muestra la preocupación de la cantautora acerca de su total marginación de la industria discográfica local: “Hasta ahora no he podido hacer discos comerciales, por ser yo totalmente desconocida. Me hace falta alguna publicidad de prensa. Nadie acá sabe nada de mí, aun siendo en Chile la primera folclorista”¹⁴. Violeta Parra percibía que, en Francia, sus actividades artísticas no lograban trascender el Barrio Latino, a pesar de las numerosas experiencias internacionales ya realizadas. Por este motivo, una mayor divulgación de sus canciones podría abrirle camino en el mercado musical galo. A fines de 1955, las gestiones de Rivet dieron fruto. El productor artístico de la RTF, Serge Fleteau, escribió a Violeta Parra para explicarle que durante el mes de octubre un jurado de especialistas se había reunido para evaluar las grabaciones que ella había dejado para una audición oficial (presumiblemente, las grabaciones del Museo del Hombre), pero que aún no podía darle una respuesta satisfactoria. Para el jurado, las dudas provenían de ciertos aspectos performáticos observables en sus canciones: “la calidad del timbre fue muy apreciada, pero uno hubiera deseado más

¹⁰ Esta fue la opinión de la musicóloga italiana Meri Franco-Lao, especialista de la música latinoamericana, quien conoció a Violeta Parra en el contexto de la vida artística del Barrio Latino (Vera 2003: 28 min 30 s-30 min 0 s).

¹¹ “Violeta Parra a Paul Rivet”, correspondencia, 04/01/1956, f. 1. Fondo Paul Rivet, Archivo del Museo Nacional de Historia Natural de Francia (MNHN en adelante).

¹² Violeta Parra contó a la prensa chilena que se trataba específicamente de veinte canciones (Romero 1956).

¹³ Estas grabaciones están disponibles en la colección en línea del ACE (The Association for Cultural Equity), una institución fundada por Alan Lomax. <https://archive.culturalequity.org/node/1055> [acceso: 6 de enero de 2022].

¹⁴ “Violeta Parra a Paul Rivet”, correspondencia, 01/12/1955, f. 1. Fondo Paul Rivet, MNHN.

vida en su interpretación”, le explicaba Serge Flateau¹⁵. Para Violeta Parra, sin embargo, todo era cuestión de azar: “[Profesor Paul Rivet] agradezco su amable intervención en este asunto y si no hemos obtenido el resultado deseado, ha sido solo, por mi mala suerte”¹⁶. De todos modos, el productor francés la animó a intentar una nueva audición en noviembre de 1956 (cosa que Violeta Parra no hizo, ya que regresó a Chile ese mismo mes).

Si bien la RTF le cerraba las puertas, otras se abrieron desde el mundo comunista francés. Léon Moussinac, fundador del sello comunista *Le Chant du Monde*, le concedió una sesión de grabación el 26 de marzo de 1956. Violeta Parra grabó dieciséis canciones, distribuidas en dos álbumes comerciales: *Chants et danses du Chili*, volumen I y II¹⁷. Estas producciones discográficas son, en muchos sentidos, sus álbumes más interesantes desde el punto de vista musical y político: en ellos se trazaron tempranamente las dinámicas y modalidades que circunscribieron la posterior circulación de toda su obra artística en el continente europeo. Como explica la historiadora Michèle Alten, el sello del Partido Comunista Francés (PCF) mostraba en aquella época un alto grado de integración con la política de realismo socialista, promovida en Francia por Louis Aragon y el comunismo local. Se trataba de una política cultural que involucraba al mismo tiempo un repliegue hacia el arte nacional y una apertura hacia las músicas folclóricas de otras partes del mundo (Alten 2000: 103). De esta manera, discos como los propuestos por Violeta Parra –y otros músicos latinoamericanos editados bajo la serie *Le nouveau chansonnier international*, tales como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti y Juan Capra– permitían a los activistas y simpatizantes de la izquierda francesa descubrir “tradiciones musicales originales o revisitadas que ampliaban sus horizontes culturales más allá de lo que ofrecían los medios de comunicación de la época” (Alten 2012). En este sentido, la política artística del sello comunista se sustentaba en el mismo principio que animaba eventos internacionalistas como el festival mundial de la FMJD.

Las producciones del sello comunista entretrejían, de cierto modo, nuevos compromisos políticos hacia países del Tercer mundo, sobre la base del consumo cultural y el conocimiento indirecto del otro. Es decir, se sustentaban en la amistad entre los pueblos y en la difusión de diversas representaciones de alteridad. De este modo, las ediciones musicales de Violeta Parra en Europa (en Francia y en la URSS) fueron concebidas, en primer lugar, como un gesto de solidaridad internacional y, en segundo lugar, como una contribución a la comprensión del debate cultural en el contexto de la Guerra Fría. En una época de “tradición fonográfica”, por utilizar la expresión del musicólogo Olivier Julien (2009), que no resulta ser ni oral ni escrita, aun cuando pueda adoptar ambas características, el apoyo político internacional se manifiesta necesariamente a través del encuentro intercultural que sugiere el objeto discográfico (Campos, Jordán y Rodríguez 2022).

La factura musical de los discos de Violeta Parra en Francia era sencilla: solo su voz y guitarra, nada más. La portada del primer volumen muestra, sobre un fondo celeste, el rudimentario dibujo de una mujer de rasgos indígenas, con dos largas trenzas y vestida con una especie de *poncho* colorido, evocando a los pueblos mapuche al sur de Chile. La portada del segundo volumen, más colorida que la primera, estaba compuesta por artefactos y objetos indígenas que evocaban la cultura del altiplano, al norte del país. Sin embargo,

¹⁵ “Serge Flateau a Violeta Parra”, correspondencia, 29/12/1955, f. 1. Fondo Paul Rivet, MNHN.

¹⁶ “Violeta Parra a Paul Rivet”, correspondencia, 04/01/1956, f. 1. Fondo Paul Rivet, MNHN.

¹⁷ Violeta Parra, *Chants et danses du Chili* vol 1 (1956, Le Chant du Monde LDY4060, Francia, EP); *Chants et danses du Chili II* (1956, Le Chant du Monde LDY4071, Francia, EP). En 1964 se editó un nuevo álbum titulado *Chants et danses du Chili* (1964, Le Chant du Monde LDS4271, Francia, LP), que compila algunas canciones provenientes de los discos originales de 1956.

al interior de ambos discos no hay ningún elemento sonoro que pueda remitirnos a estas regiones del país. Las dieciséis canciones grabadas se basan en ritmos folclóricos característicos de la región central del país, como la cueca, la tonada, el vals chileno, la sajuriana y la refalosa, todos ellos procedentes de la tradición musical hispanoamericana. De manera que los álbumes reflejan sobre todo el punto de vista desde donde fue apreciada la cantautora chilena, y de paso el folclor chileno, en Francia: mediante el uso de símbolos y referencias excéntricas al contenido sonoro, se sobrepone una dimensión cultural específica, la de los pueblos indígenas, por sobre el carácter mestizo e hispanoamericano de las canciones. Como se lee al interior de uno de sus discos: “Violeta Parra canta a su país, cuenta las alegrías y las penas de los Andes”¹⁸. Rodeadas por la cordillera, y a pesar de la diversidad cultural, las manifestaciones folclóricas de Chile fueron integradas a la concepción estética, e incluso comercial, de las músicas latinoamericanas de París, situación que finalmente estimuló un acercamiento marcado fuertemente por el exotismo (Rodríguez Aedo 2018).

UNA PRÁCTICA MUSICAL INTERREGIONAL

La práctica musical que Violeta Parra desarrolló en Europa entre 1955 y 1956 debe ser examinada como un tipo específico de aprendizaje artístico interregional e intercontinental, que el etnomusicólogo Thomas Turino describió precisamente utilizando la palabra inglesa *translocal* (2008: 127). Fue en París que la cantautora chilena pudo sopesar la enorme diversidad musical del continente latinoamericano, aun cuando se trate de un acercamiento de “segunda mano”, *deslocalizado* y mediado por la escena musical del Barrio Latino. Esto se debe en parte a la posición geográfica de Chile. Limitado al norte por el desierto de Atacama, al sur por la Antártida, al este por los Andes y al oeste por el océano Pacífico, la insularidad chilena, como reconocen muchos investigadores, había constituido un impedimento en el transcurso de los años no solo para la circulación de personas y objetos, sino también para las expresiones artísticas, reforzando la identidad insular característica de las expresiones culturales chilenas durante la primera mitad del siglo XX.

Por el contrario, en Europa, Violeta Parra se confrontó a un espacio caracterizado por el cosmopolitismo, donde primaban otras maneras de pensar el quehacer musical. Este contexto influyó tanto en la reorientación de su propia figura artística (como veremos más adelante, durante su segundo viaje) como también en la renovación organológica de sus canciones. Ángel Parra, hijo de Violeta Parra, recordaba en 1987 que fue durante la estadía en París que “empezamos a experimentar con otros instrumentos latinoamericanos, incorporando la quena, el charango, el tiple colombiano, el cuatro venezolano y la tumbadora. Mi madre estaba fascinada con todo esto, y pronto descubrió a los Beatles a través de nosotros” (Epple 1987: 126). De manera involuntaria, ella se transformó en una *pasadora cultural* de alcance transcontinental, sintetizando prácticas musicales e imaginarios estéticos en circulación. Para Ericka Verba, esta capacidad contribuyó en que Violeta Parra pudiera “relocalizarse ella misma, frente a otros músicos cosmopolitas, como un auténtico otro listo para ser ‘descubierto’” (2013: 278). Las diferentes experiencias compartidas con otros músicos en París le permitieron acceder a modelos de expresión musical inexistentes en esa época en Chile, como la llamada *música andina*, al mismo tiempo que apropiarse creativamente, y de alguna manera “relocalizar”, a su regreso, algunos de los instrumentos utilizados en la escena musical del Barrio Latino (tales como el charango, el tiple, el cuatro y la quena). Violeta Parra profundizó en la orientación musical que encontró durante sus

¹⁸ Comentario aparecido en la contraportada de *Chants et danses du Chili* vol. I.

viajes, adaptando las sonoridades y promoviendo este saber en Europa y al interior de Chile (como testimonio el posterior movimiento de la Nueva Canción Chilena).

Este papel de mediadora resultó decisivo para la consolidación de la identidad interregional de su obra musical. Esto fue particularmente evidente para el público europeo, quien consideraba sus canciones como representativas de “una auténtica vena chilena” (Parra Sandoval 1964: 1), al mismo tiempo que un ejemplo de la verdadera cosmovisión de la “poesía de los trabajos y los días de los Andes” (Raymond 1965). Tal como vimos para el caso de los discos grabados en el sello Le Chant du Monde, la dimensión nacional no resultaba incompatible con un imaginario de alteridad proyectado sobre las culturas altiplánicas, por cierto, de gran popularidad en aquellos años. A pesar de la distancia que separaba los espectáculos musicales de Violeta Parra y los conjuntos amateurs del Barrio Latino, durante este período la recepción de su obra musical no superó el folclorismo que circunscribía las músicas extraeuropeas.

Ahora bien, aunque la propuesta artística de Violeta Parra debió soportar marcados estereotipos, también pudo beneficiarse de ellos. Enfrentada a un público que demandaba músicas que pudieran “hacer soñar”, por utilizar la expresión acuñada por el etnomusicólogo Gerard Borrás (1992: 143), su música participó de un modelo artístico construido en torno a un exotismo rebosante de imágenes fascinantes o fuera de lo común. La reseña discográfica que Georges Ribemont-Dessaignes, poeta y escritor francés, dedicó a la cantautora chilena en 1956, lo expresaba claramente: “a través de sus canciones, uno se deja hechizar” (1956: 13). Este sistema de códigos artísticos y símbolos asociados con América Latina facilitó a fin de cuentas la recepción y comprensión de la música de la cantautora chilena en Europa, a pesar de la distancia cultural y lingüística¹⁹.

La actividad musical de Violeta Parra fue intensa hasta el final de su primera estadía en Europa. A las ediciones discográficas y las habituales presentaciones nocturnas en *l'Escale*, habría que añadir la presentación en el II Gran Festival Internacional del Folclore celebrado en el Gran Anfiteatro de la Universidad La Sorbona, el 6 de junio de 1956. Fue la única representante chilena en el festival. Como recordó ella en una entrevista algunos años después, esta presentación fue recibida inicialmente con un murmullo de desaprobación, que Parra interpretó como un rechazo a su puesta en escena “minimalista”: la actuación se componía de su voz y su guitarra. En comparación con otros espectáculos, llenos de colores, bailes y sonidos insólitos, la actuación de Violeta Parra se basó únicamente en su capacidad de difundir el folclor chileno por medio de una estrategia basada en la autenticidad. Sin embargo, y de forma similar a lo observado en las *boîtes* del Barrio Latino, al cabo de un momento el público logró conectar con su propuesta y participar de su puesta en escena, tal como ella misma explicó: “después de las primeras notas de la guitarra, se hizo un silencio total. Tuve que salir siete veces, con un aplauso impresionante” (Parra Sandoval 1958: 74). La apuesta de su espectáculo descansaba en un criterio de dignidad especial que ella proyectaba sobre el folclor. Según la cantautora, “transmitido de boca en boca, por generaciones, el folclore auténtico sigue siendo siempre igual y se le interpreta con la seriedad que corresponde” (De Navasal 1954: 20). Aunque muchas de las *cuecas* o *tonadas* interpretadas por Violeta Parra tenían un carácter alegre y festivo, su música debía escucharse en silencio y ser considerada bajo criterios similares al de otras “obras” musicales.

La cantautora regresó a Chile el 28 de noviembre de 1956. Reanudó sus actividades de radiodifusión musical en Radio Chilena, y dio inicio a la impresionante serie discográfica *El*

¹⁹ Para un estudio más profundo acerca de la escena musical latinoamericana en París durante los años cincuenta y sesenta, consultar Rodríguez Aedo 2020, Aravena 2011 y Ríos 2008.

folklore chileno del sello Odeón²⁰, grabando los primeros cuatro volúmenes con cantos, cuecas y tonadas recopiladas entre 1956 y 1958 con una grabadora obtenida en Europa (Parra 1985: 55). Estos álbumes reflejan el impacto que tuvo su viaje por Europa, especialmente con relación al trabajo de investigadora del folclor. Sin duda, la experiencia adquirida en Europa, especialmente en París, le mostró la necesidad de ampliar su universo sonoro, tendiendo puentes con otros pueblos, especialmente los ubicados al sur del país (Miranda 2019), ya que, a pesar de las imágenes transmitidas en sus primeros discos internacionales, en Europa la cantautora difundió más bien una orientación hispanoamericana de la música folclórica chilena. Por tanto, este viaje abrió caminos totalmente nuevos, en términos de complejizar los discursos acerca de la diversidad musical del país. Dicho de otra manera, esta primera experiencia política y artística por el viejo continente le hizo comprender la importancia de incorporar en su práctica folclórica aquellas regiones del país donde la música respondía a otros criterios estéticos. En la primera entrevista que Violeta Parra concedió a su regreso comentó este giro hacia las culturas indígenas: “Vuelvo a mi patria para estudiar. Viajaré al sur para aprender música araucana, que traeré dentro de seis meses, si Dios quiere, a Europa” (Romero 1956). Unas semanas después, volvió a referirse al mismo proyecto, pero extendiendo su permanencia en Chile a ocho meses. Como explicó la periodista Marina de Navasal en la revista *Ecran*: “después de pasar ocho meses en Chile –varios de ellos sumergida en el Arauco sureño, empapándose de la música y el idioma indígena– retornará a Europa [...] sumando a sus investigaciones folklóricas, la música araucana” (De Navasal 1957: 23). La insistencia en retornar a Europa no debe sorprender. La cantautora intuía, no sin razón, que esta nueva orientación artística centrada en el imaginario y las sonoridades indígenas, ya fuera andinas o mapuches, tenía mayores posibilidades de ser comprendida entre el público europeo que en el chileno. Violeta Parra no regresó en 1957, como esperaba, sino en 1962. Sin embargo, durante este periodo, ella no solo incorporó algunas de las melodías e instrumentos musicales identificados con los pueblos indígenas, sino que comenzó un proceso de (auto)identificación con ellos, reivindicando un origen común.

FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD Y LOS ESTUDIANTES, 1962

Violeta Parra viajó a Europa por segunda vez en julio de 1962, permaneciendo hasta agosto de 1965 (tuvo un corto viaje a Chile en septiembre de 1964). El hecho que activó este nuevo desplazamiento fue la invitación recibida del Partido Comunista de Chile (PCCCh) para participar en el 8° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes de Helsinki (Finlandia), como parte de la delegación chilena. A diferencia de la primera ocasión, compartió la aventura con sus hijos Ángel e Isabel y su nieta Tita, quienes partieron “sin billete de vuelta” como ellos mismos recordaban (Olivares 1970: 15). Estos últimos no solamente la acompañaron, sino que lograron desplegar sus capacidades artísticas en Europa, incorporando a su perspectiva profesional algunos de los elementos allí observados, cuestión que tuvo importantes repercusiones a su regreso²¹.

²⁰ La serie *El folklore chileno* fue publicada entre 1956 y 1986, y tuvo cuarenta y dos volúmenes. Entre los músicos participantes se encuentran Violeta Parra, Héctor Pavez, Elena Montoya, y los conjuntos Cuncumén, Millaray, Ancahual y Graneros, además del dúo Coirón y el Grupo Rauquén.

²¹ Los hijos de Violeta Parra declararon abiertamente haberse inspirado en la vida nocturna del Barrio Latino en París y su estética para crear la Peña de los Parra en Santiago, y promover una visión integral del folclor sudamericano. Como escribió Ángel Parra, el paso por Europa “nos abrió los sentidos, los ojos y las orejas. Pero por sobre todo nos abrió el corazón a toda América Latina. A partir de esa experiencia aprendimos a respetar a nuestros hermanos latinoamericanos” (Parra 2016: 87).

Al igual que en otras ediciones, fueron miles los jóvenes reunidos en torno al festival mundial. Los organizadores calcularon en cerca de 18.000 los participantes, representando 137 países diferentes y “1.500 organizaciones de todas las tendencias, conscientes de sus responsabilidades ante la amenaza de una guerra mundial” (FMJD 1962: 2). Actividades artísticas, encuentros ideológicos y actos de masa se sucedieron entre el 28 de julio y el 6 de agosto. El festival de 1962 contó con un programa compuesto por 184 espectáculos culturales (música, cine, literatura y teatro), además de cinco exposiciones internacionales, quince nacionales y veinticinco bailes orquestados (ver Tabla 1).

TABLA 1. ESTIMACIÓN DE LA ASISTENCIA AL FESTIVAL MUNDIAL DE 1962, SEGÚN LOS ORGANIZADORES (FMJD 1962: 3)

Programa artístico	Público (estimado)
46 espectáculos al aire libre, entre ellos 13 espectáculos nacionales	89 850 personas
30 espectáculos bajo techo, entre ellos 3 espectáculos nacionales	16 450 personas
108 espectáculos en sala, entre ellos 29 nacionales	68 235 personas
Es decir, 184 espectáculos, entre ellos 43 espectáculos nacionales, con un público de total de	174 535 espectadores

Si bien la consigna elegida para el festival, “Por la paz y la amistad”, era similar a la de 1955, esta había adquirido un nuevo significado tras la victoria de la revolución cubana, los procesos de descolonización en África y Asia y las tensiones entre Estados Unidos y Unión Soviética. En este sentido, numerosas actividades estuvieron destinadas a “promover la paz, la amistad y la comprensión entre los pueblos, afirmando en todas partes el derecho a la independencia nacional” (FMJD 1962: 2). En términos culturales, este objetivo implicó que los espectáculos artísticos promovieran una imagen vinculada a la diversidad de los países participantes, al mismo tiempo que atendían a las particularidades de cada pueblo. Las actividades de la familia Parra se inscribieron precisamente en este contexto.

Mientras los hijos mayores de Violeta Parra, Ángel e Isabel, disfrutaron del ambiente juvenil del evento internacionalista, para ella la situación fue muy diferente. Ya con cuarenta y cinco años, observó las actividades programadas durante el festival desde una distancia crítica. De hecho, durante el viaje a bordo del vapor *Yapeyu* (zarpado desde Buenos Aires), la cantautora había tenido fuertes discrepancias con los jóvenes comunistas que viajaban con ella. El espíritu dominante de Violeta Parra y su sentido de responsabilidad política no fue bien recibido por algunos integrantes de la delegación chilena quienes, a pesar de sus convicciones ideológicas, esperaban aprovechar el viaje para hacer turismo político y socializar con otros jóvenes²².

²² En su biografía, Ángel Parra deja entrever la expectativa amorosa que animaba su viaje: “un joven de dieciocho años con una guitarra puede mover montañas, solo mirando a los ojos. Discusiones políticas muy pocas. A buen entendedor, pocas palabras” (Parra 2016: 81).

Violeta Parra y sus hijos participaron de los desfiles de la delegación chilena en el Estadio Olímpico, y en las actividades musicales previstas durante el festival (ver Figuras 3 y 4). Si Ángel Parra se sentía “una atracción circense” debido al traje típico que se veía obligado a vestir (Parra 2016: 79), la cantautora tuvo una participación artística más tradicional. El diario local *Helsingin Sanomat* [La Gaceta de Helsinki] promocionaba, por ejemplo, una “Exposición de Arte” compuesta de pinturas y arpilleras en el Club Internacional de Helsinki, y algunas presentaciones en el *hall* del Conservatorio de la misma ciudad (HS 1962). Tal como ocurrió en 1955, estas actividades le valieron a la cantautora una medalla de reconocimiento y una invitación a formar parte del jurado en un concurso de danzas y cantos folclóricos, “siete horas de trabajo intenso, [donde] vi ante mis ojos cien danzas” (Herrera 2017: 374). Por su parte, Isabel Parra también recibió una medalla de reconocimiento por “su forma natural y original de cantar, tocar y bailar”, como ella misma le explicara al semanario alemán *Neue Berliner Illustrierte* algunas semanas después del festival (Ottén 1962).



Figura 3. Ángel Parra (de huaso) y Violeta Parra (en segundo plano) en el desfile inaugural del 8° Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, 29 de julio, 1962. Fotografía de Yrjö Lintunen (KansA101297), The People’s Archives, Finlandia.



Figura 4. Violeta Parra en el Conservatorio de Helsinki, 1 de agosto, 1962. Fotografía de Yrjö Lintunen (KansA101692), The People's Archives, Finlandia.

Es importante mencionar que todas estas actividades se desarrollaron bajo notorias protestas de la población local. Era la segunda vez que el festival mundial se realizaba fuera del bloque del Este, y el recuerdo vivo de la Guerra de Invierno (que selló la pérdida de territorio finlandés frente a la URSS) movilizó un transversal rechazo hacia la participación soviética de parte de las federaciones estudiantiles locales. Tal como recogía la prensa europea, las protestas fueron intensas durante todo el evento, y mostraron una cara triste del festival: “la policía finlandesa intervino y usó gases lacrimógenos; luego, dada la insistencia de los manifestantes, la política hizo uso de las matracas” (Beuve-Méry 1962). La delegación chilena asistió a estos enfrentamientos en primera persona. Ángel Parra recordaba que no era raro ver “volar tomates” en dirección de las delegaciones internacionales, durante los desfiles realizados por las calles de Helsinki (Herrera 2017: 374).

Al igual que en su primer viaje, Violeta Parra aprovechó la oportunidad ofrecida por el festival para recorrer otros países de Europa, como la Unión Soviética, Polonia e Italia (Parra 2011). También pudo visitar, junto con sus hijos, la República Democrática Alemana (RDA), una pequeña gira musical que tuvo repercusiones políticas y se convirtió en un momento importante de esta segunda experiencia internacional. Con el apoyo de la Liga de la Amistad Internacional y la Sociedad Alemana de América Latina, los Parra realizaron presentaciones en fábricas y centros culturales durante septiembre de 1962. Dos pequeñas notas de prensa recogieron su paso por Berlín Oriental, perfilando el carácter de sus actividades (ver Figura 5). La primera, publicada por el periódico *Berliner Zeitung* [Diario de Berlín], estaba dedicada a Isabel Parra: bajo su fotografía, junto a su hermano Ángel, se explicaba su paso por Helsinki y Berlín, además de los reconocimientos obtenidos por el dúo: “dos medallas de oro y numerosos certificados de reconocimiento. Aquí está cantando una canción sobre el pobre pueblo chileno” (Herrmann 1962). La segunda nota, publicada

en *Neues Deutschland* [Nueva Alemania] al día siguiente, estuvo dedicada a Violeta Parra, y en ella se destacaba tanto su participación en el festival mundial como su amplio registro creativo: bailes, composiciones, canto folclórico y su labor “de pintora y creadora de tapices bordados [...] actualmente se puede ver una exposición de algunas obras de la artista en el pabellón del Berliner Verlag, en la Friedrichstrasse” (ND 1962).



Violeta Parra Sandoval

Figura 5. A la izquierda, fotografía de Isabel y Ángel Parra publicada en Herrmann 1962. A la derecha, fotografía de Violeta Parra en ND 1962.

Ambas publicaciones esbozaban una imagen integral de las actividades desarrolladas por la familia Parra durante su segundo viaje en Europa: mensajes políticos, bailes típicos, vestimentas tradicionales, cantos folclóricos y exposiciones de arte. Como veremos, durante el resto de la estadía se agregará otro componente al cuadro: el sonido de los Andes. Durante este viaje se conectaron las diversas temáticas –algunas evidentes, otras incipientes– que caracterizaron la etapa final de la vida artística de Violeta Parra. Y esto no es fortuito. Toda experiencia de movilidad artística internacional se realiza en una doble dirección, como un movimiento a través del espacio y, a la vez, un momento de introspección, un viaje interior. La cantautora era consciente de la oportunidad de autoaprendizaje que significaba alejarse durante un tiempo de Chile. Dijo: “Europa nos permite ver nuestra alma como en un espejo” (Leyvraz 1964: 25).

RETORNAR COMO HEREDERA DE LOS ANDES

La situación económica de la familia los obligó a trasladarse a París. Isabel Parra lo explicaba de forma simple: “necesitábamos comer y lo único que sabíamos hacer era cantar” (Barraza 1971: 64). El Barrio Latino constituyó nuevamente el espacio a partir del cual proyectaron

el resto de las actividades artísticas por Europa. Violeta Parra dedicó tiempo completo a su multifacético trabajo artístico: durante las noches se presentaba en *L'Escafe* –“en ese local tengo trabajo vitalicio desde mi primer viaje en Europa”, confesó más tarde (Ehrmann 1964: 30)–, mientras que durante el día se dedicaba a las arpilleras y esculturas. Por su parte, el dúo de Isabel y Ángel Parra era número regular en *La Candelaria*. Grabaciones discográficas²³, festivales políticos, espectáculos en teatros y centros culturales, exposiciones²⁴, apariciones en televisión y radio completan el cuadro. Si bien se trató de expresiones artísticas heterogéneas, en su conjunto proyectaron una imagen renovada del folclor chileno y, especialmente, de su vínculo con los pueblos indígenas de América Latina. A diferencia de la primera estadía, el trabajo artístico de Violeta Parra y sus hijos se concentró en tres ciudades: Ginebra, París y Lausana (ver Tabla 2).

TABLA 2. ACTIVIDAD ARTÍSTICA DE VIOLETA PARRA Y SUS HIJOS EN GINEBRA, PARÍS Y LAUSANA

Actividad	Ciudad	Lugar	Fecha(s)	Comentario
<i>Chants et danses du Chili et des Andes</i>	Televisión Suisse Romande	17h00-18h10 Emisión <i>Le cinq à six des jeunes</i>	16/01/1963	Se anuncia como espectáculo de “Carmen-Luisa y Titina Parra”
Exposición de Violeta Parra	Ginebra	Galería de Arte <i>Connaître</i>	24/01/1963 al 07/02/1963	
Espectáculo de Los Parra <i>Chants et danses du Chili et des Andes</i>	Ginebra	Teatro de la <i>Cour Saint-Pierre</i>	09/03/1963 11/03/1963 17/03/1963	Autogestión
	Ginebra	Aula, Universidad de Ginebra	25/04/1963	Organiza la sección “Arte y Cultura”, de la Asociación General de Estudiantes
	Lausana	Aula, Colegio de Béthusy	20/06/1963	
	Ginebra	<i>Kermesse obrera</i> , Parque Trembley	06/07/1963 07/07/1963	Organizada por el Partido del Trabajo de Suiza

²³ Como el disco *Au Chili avec los Parra de Chillan*, y la reedición de los discos de 1956, bajo el título de *Chants et danses du Chili*.

²⁴ En París, la exposición más conocida fue la del Museo de Arte Decorativo del Louvre, pero también presentó sus trabajos en pequeñas galerías como la de Yvon Lambert en París, la galería *Connaître* en Ginebra y la galería *Nouveaux Grands Magasins* en Lausana. Acerca de la exposición del Louvre, consultar los excelentes trabajos de Daniela Fugellie (2019) e Isabel Plante (2019).

Actividad	Ciudad	Lugar	Fecha(s)	Comentario
Grabación <i>Au Chili avec los Parra de Chillan</i> ²⁵	París	Sello <i>Barclay</i>	Agosto 1963	
Espectáculo Dúo Isabel y Ángel Parra ²⁶	París	Teatro de las Naciones	Agosto 1963	Dirección de Aman-Julien Maistre
Espectáculo de Los Parra	París	<i>Fête de l'Humanité</i> , Parque La Courneuve	07/09/1963 08/09/1963	Organizada por el Partido Comunista Francés
<i>Exposition de tapisseries chiliennes</i> (1 minuto 05)	RTF Télévision	19h26 <i>Journal de Paris</i>	08/04/1964	Noticiero televisivo
Exposición de Violeta Parra	París	Museo de Arte Decorativo del Louvre	08/04/1964 al 11/05/1964	Michel Faré (curador)
<i>Avant-premières</i> (52 min)	France Inter	22h05	03/05/1963	Programa radial
Presentación de Violeta Parra	París	Teatro de <i>Plaisance</i>	20/02/1964	Espectáculo de poesía (Eve Griliquez, Bachir Touré, Robert Darame, Pierre Constant, Pablo Paredes) y música (Violeta Parra, Los Guarani, Alfonso Corcuero, José Riestra)
			07/05/1964 al 05/06/1964	Espectáculo "Vivre", bajo la dirección artística de Eve Griliquez
Regreso momentáneo a Chile (agosto-octubre 1964)				

²⁵ Durante la sesión de grabación participaron Violeta, Isabel, Ángel Parra, Carmen Luisa y Tita Parra. Sin embargo, las canciones de Violeta Parra no fueron incluidas en el disco publicado en septiembre del mismo año. Estas fueron precisamente las "canciones reencontradas" en 1971.

²⁶ Si bien el espectáculo aparece mencionado en la correspondencia de Violeta Parra (Parra 1985), tras una revisión exhaustiva del Archivo del Teatro de las Naciones, conservado en el Departamento de Artes del Espectáculo de la Biblioteca Nacional de Francia, no se encontró ninguna referencia al Dúo Parra ni a Violeta Parra.

Actividad	Ciudad	Lugar	Fecha(s)	Comentario
Exposición de Violeta Parra	Lausana	Galería de Arte <i>Nouveaux Grands Magasins</i>	30/10/1964 al 18/11/1964	Junto a Colette Rodde (pintura) y Saint-Maur (retablos)
Reedición de LP <i>Chants et Danses du Chili</i> de Violeta Parra	París	Sello <i>Le Chant du Monde</i>	Enero 1965	
<i>Violeta Parra, brodeuse chilienne</i> (20 min)	Televisión <i>Suisse Romande</i>	22h10-22h50 Emisión "Trait pour trait"	22/05/1965	En la primera parte Violeta Parra, y en la segunda Paul Klecki (director de orquesta)
Espectáculo de Violeta Parra	Lausana	Teatro de <i>Crève-cœur</i>	Junio 1965	
<i>Violeta Parra, brodeuse chilienne</i> (20 min)	Televisión <i>Suisse Romande</i>	21h10-21h30	03/07/1965	Reemisión
Exposición de Violeta Parra	Lausana	Château de Saint-Prex	Agosto 1965	Organizada por Charles-Henri Favrod
Publicación <i>Poésie populaire des Andes</i>	París	Ediciones Maspéro	Septiembre 1965	

Fuentes: Isabel Parra (1985), Archivos Departamentales Seine-Saint-Denis (colección del Partido Comunista Francés), Archivos de prensa en Suiza (sitios *Scriptorium*, *letempsarchives* y *e-newspaperarchives*), Archivos del Théâtre des Nations y Théâtre de Plaisance (Biblioteca Nacional de Francia, Departamento de Arte del Espectáculo), Fondos Documentales del Instituto Nacional del Audiovisual de Francia.

Estas actividades se agrupan en dos dimensiones: la práctica musical y las artes plásticas (esculturas, arpilleras, máscaras). Respecto de los espectáculos musicales, Violeta Parra y sus hijos retomaron el título de los primeros álbumes europeos de 1954, pero añadieron una orientación importante: los Andes. Titulado *Chants et danses du Chili et des Andes*, el espectáculo ponía en tensión la imagen de la canción folclórica chilena, presentada aquí como el encuentro natural entre las expresiones musicales hispanoamericanas y las altiplánicas. El espectáculo tenía dos partes: en la primera, Violeta Parra actuaba como solista interpretando parabienes, cuecas, esquinzos, cantos a lo divino y tonadas; mientras que, en la segunda parte, la *troupe* (Isabel, Angel, Carmen Luisa y Tita Parra) presentaba vidalás, zambas, bagualas y huaynos (Terrier 1963: 29). En los afiches promocionales se muestra la vestimenta tradicional usada por Ángel Parra (la misma del desfile de Helsinki y el disco *Au Chili avec los Parra de Chillán*), como también los instrumentos que sostenían el espectáculo: guitarra, quena y tambor *andino*.

La crítica local advertía la tensión que esta doble identidad del folclor producía a lo largo de la presentación. A pesar del título escogido, las canciones de Violeta Parra eran

“a menudo interpretadas en español colorido, de dialecto, sin involucrar jamás a la cultura indígena del país” (FAL 1963). Romano Zanotti (integrante del conjunto folclórico Los Machucambos), quien compartió escenario en París con la cantautora, describe la misma situación: “[a Violeta] solo le interesaba el folklore chileno, y sus propias canciones. Cuando cantaba cuatro o cinco cuecas seguidas, llegaba a ser un poco monótono [...] y la gente se cansaba rápidamente” (Verba 2019). Respecto de la segunda parte del espectáculo, la crítica lamentaba cierta monotonía “inherente a la falta de riqueza rítmica y armónica de esta música” (FAL 1963). La mayor parte del repertorio de canciones no era capaz, por tanto, de satisfacer la expectativa exotizante depositada en Violeta Parra y su familia, salvo por la participación de “Titina”, quien con seis años bailaba a “un ritmo loco que fluía naturalmente de sus pequeñas piernas mágicas” (Terrier 1963: 29). Es precisamente este tipo de imágenes evocadas las que compensaron (y en cierto modo reequilibraron) la recepción artística de Violeta Parra en Europa (ver Figura 6).



RECITAL

de Chants et Danses du Chili et des Andes

de l'ensemble chilien

VIOLETA PARRA

THEATRE DE LA COUR ST-PIERRE, GENEVE

les 9 — 11 et 17 mars 1963

Figura 6. Afiche de conciertos de Violeta Parra y su familia en el Teatro de la *Cour Saint-Pierre*, Ginebra, 1963. Fondo Fotográfico Violeta Parra, Fundación Violeta Parra.

Conviene señalar que, durante este segundo viaje, la música latinoamericana comenzaba a perfilarse de una manera diferente en Europa, al ser asociada principalmente con las músicas de los Andes. Si bien el recurso a los pueblos de tradición incaica ya era algo implícito, durante los años sesenta los músicos latinoamericanos (especialmente peruanos, bolivianos y ecuatorianos) hicieron de la *indianidad* y los sonidos del altiplano el origen común a todas las prácticas folclóricas sudamericanas. Esta aproximación específica hacia la *musique des Andes* primaba al interior de la escena artística que encontraron los Parra en Francia y Suiza. El hecho que Violeta Parra compartiera escena precisamente con estos músicos –ya fuera en L'Escale o en los espectáculos montados en el Teatro de Plaisance junto a Los Guaraní o al peruano Alberto Quintanilla (ver Figura 7)– no hacía más que asociar su imagen con la música andina, haciéndole perder cierta especificidad chilena a ojos del público local.

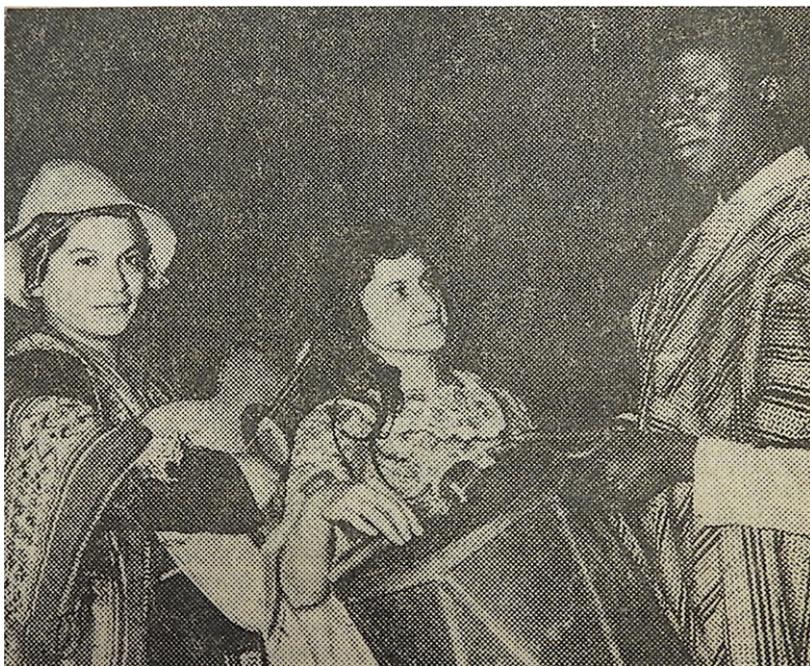


Figura 7. Alberto Quintanilla, Violeta Parra y Bachir Touré en el espectáculo *Vivre* del Teatro de Plaisance, en París. Fotografía de *L'Humanité*, 11/05/1964, Archivo del Théâtre de Plaisance, Departamento de Arte del espectáculo, Biblioteca Nacional de Francia.

Por todo esto, no resulta extraño que conceptos como melancolía, simplicidad, naturaleza, autenticidad o tristeza hayan sido utilizados para describir, a menudo, el aspecto físico de la cantautora, su voz y sus fuentes de inspiración. Respecto de su canto, el *Journal de Genève* señalaba que se trataba de sonidos “melancólicos y graves presentados con una preocupación de autenticidad” (Béguin 1963); *Le Monde*, que Violeta Parra “toca la guitarra y canta una música triste y colorida” (Grand 1964), mientras que para la *Nouvelle Revue de Lausanne* lo llamativo para el público era la “simplicidad desconcertante, sin fallas, despojada

de todo lo que no es esencial” de su voz (Hauert 1965: 9). Como explica Jorge Aravena en su tesis doctoral (2011), se trataba de conceptos recurrentes al momento de caracterizar la llamada música andina en Europa durante los años sesenta. De esta manera, la cantautora se veía obligada a integrar un universo sonoro con el que debía convivir, pero que en términos estéticos no la representaba del todo. Finalmente, respecto de su aspecto físico, las imágenes convocadas eran explícitas, al presentarla como una representante de los pueblos indígenas de Sudamérica: “Violeta Parra, extraño rostro indiano de rasgos duros, que se ilumina repentinamente para reír o gritar, y traduce con una voz de entonaciones roncadas y dulces, la nobleza secular de su pueblo”²⁷. Ese mismo pueblo que inspiraba a la cantautora, que la prensa local definía como “un país donde la gente vive intensamente, siempre en comunión con la naturaleza, simplemente confundiendo el orden humano con el animal o vegetal” (Hiol 1964: 4). Para Simone Hauert, periodista suiza, Violeta Parra era ante todo “una fuerza de la naturaleza” (1965: 9).

La producción plástica fue interpretada desde la misma perspectiva de exotización. No solo los diseños de las arpilleras resultaban ser claras reminiscencias de un tipo de arte “amerindio”, sino también la técnica utilizada por Violeta Parra. La descripción que brinda el periódico de Lausana, a propósito de la exposición de arpilleras en la galería Nouveaux Grands Magasins en noviembre de 1964 (junto a Colette Rodde en pintura, y Saint-Maur en retablos), es representativa del conjunto de estas críticas: “Bordado con grandes puntadas de lana sobre una trama de yute o de hilos gruesos, el universo subjetivo de Violeta Parra se llena de extrañas figuras, de diseño casi arcaico, pero estilizado, mostrando lejanas influencias del arte precolombino” (FAL 1964). El primitivismo reconocido en su arte se debía en parte al amateurismo que poseía Violeta Parra. Siguiendo a Isabel Plante (2019), su técnica de bordado era sencilla y no demasiado estable, principalmente a causa de la ausencia de conocimientos técnicos.

El público local apreciaba la coherencia entre las formas adquiridas por la voz de la cantautora y las figuras que poblaban sus arpilleras, elementos que eran reconocidos como parte constitutiva de las culturas andinas. La periodista suiza Magdeleine Brumagne fue quien logró comprender de mejor manera la nueva orientación que comenzaba a perfilar la obra artística de Violeta Parra. En primer lugar, por medio de reportajes escritos para la *Tribuna de Lausana* y de la entrevista difundida en la televisión suiza, *Violeta Parra: una bordadora chilena* (ver Tabla 2), ella se preocupó de publicitar las exposiciones de Ginebra y Lausana, al mismo tiempo que destacó un tipo de autenticidad artística que no estaba sujeta a la originalidad de la técnica, sino a las experiencias de vida y espontaneidad de las emociones de la cantautora. Según sus palabras: “el gesto de la mano que borda está en contacto directo con la emoción, la necesidad vital de contar, de comunicar *inmediatamente*” (Brumagne 1964: 5). En segundo lugar, la periodista buscó consolidar el punto de vista exótico en la cantautora, destacando principalmente el carácter insólito y singular de sus obras: “Son más que bellas: son mágicas... escapan a las normas de juicio y enfoque de la razón. Hay que dejarse embrujar” (Brumagne 1964: 5).

Lejos de obstaculizar, este acercamiento facilitó la recepción de la obra artística de Violeta Parra en Europa. Ella utilizó este mismo corpus conceptual para hablar de sí misma, como ocurrió en la entrevista realizada por Magdeleine Brumagne. El conjunto de estas imágenes contribuyó a construir una visión renovada de la cantautora en Europa, que difería de la dada durante su primera estadía. En la pantalla, Violeta Parra explicaba el significado de sus esculturas y arpilleras, e interpretaba algunas de sus canciones. Observando la grabación,

²⁷ Charles Dobzynski, “Poésie d’Amérique latine”, *Lettres Françaises* (27 de febrero, 1964). [acceso: 27 de diciembre de 2021].

fácilmente nos damos cuenta que Violeta Parra no es la misma artista que había dejado Chile hacía unos años. Había abandonado esa imagen, a veces pintoresca, de la folclorista chilena (con su vestido floreado y su pelo atado en trenzas) para presentar un personaje artístico que se ajustaba mejor a las expectativas de “autenticidad” en Europa. Taciturna, melancólica, vacilante, con un vestido multicolor hecho de retazos, y el pelo desordenado: la figura de Violeta Parra daba una impresión de candidez e incluso de ingenuidad, que la convertía en una artista dotada de cierta excentricidad.

Esta impresión ya había sido advertida, unos meses antes, por la prensa de Lausana. El diario local describía a la cantautora como un auténtico sujeto popular, cuya ingenuidad recordaba la forma transparente en que los niños explican el mundo que les rodea. Según la periodista Jacqueline Leyvraz, Violeta Parra vehiculaba en su arte “la verdadera ingenuidad, auténtica como la verdad que brota, enorme y alegre a la vez, de la boca de los niños” (Leyvraz 1964: 25). Es la misma imagen que atravesó la pantalla en mayo de 1965, cuando Magdeleine Brumagne le preguntaba acerca del significado de sus expresiones artísticas. Ante la pregunta, la cantautora fue incapaz de describir las fuentes que inspiraron su arte: “No puedo explicarlo, no puedo explicar nada”, dijo. Así es como ella simplificaba un trabajo artístico bastante más complejo, dando con ello una impresión de espontaneidad²⁸. Es la propia Magdeleine Brumagne quien confirma la idea para los televidentes, al destacar que la obra de Violeta Parra no era más que la manifestación intuitiva de su propio mundo interior: “simplemente haciendo, ya que es a través de las manos que pasa la emoción”.

Asimismo, la entrevista televisada revela otra característica importante de esta nueva imagen artística en Europa: el vínculo entre el pueblo (como sujeto de transformación histórica) y su obra. Su trabajo se presenta como la continuación natural del alma del pueblo que sufre. Si durante su primer viaje mencionó el vínculo entre su música y “los chilenos”, ahora se centraba en los campesinos e indígenas, revelando un discurso mucho más ideológico que antes. Cuando la periodista le preguntaba acerca de los personajes de su arpillera *Contra la guerra*, ella mencionaba los “trastornos políticos” (es decir, la represión en Chile), con lo que su obra artística se convertía en una forma directa de protesta. Mostrar el sufrimiento del pueblo era una forma de reivindicarlo, algo que la periodista había comprendido rápidamente. La voz en *off* de la misma Brumagne explicaba que Violeta Parra intentaba representar la vida de los sectores populares por medio de “un arte bruto, mágico, siempre puesto en duda por una oscura voluntad de romper la soledad, de exorcizar la desgracia, de hacer oír su voz que reclama, que protesta, que exalta el amor y la fraternidad humana”. Magia, religiosidad popular y poder político del arte se entrelazaban en la mirada a la cantautora.

Finalmente, otro elemento que llama la atención de la entrevista es la forma en que Violeta Parra explicó sus orígenes familiares, ya que mostraba su intención de reconstruir su propia identidad personal, asociándola a las comunidades indígenas de Chile. De este modo, sitúa las problemáticas indígenas al centro de su autobiografía. Acerca de sus padres, la televisión recogió la siguiente conversación entre Violeta Parra y la periodista:

Magdeleine Brumagne: ¿Es usted indígena?

Violeta Parra: Mi abuela era indígena y mi abuelo español; así que creo tener algo de sangre indígena.

Magdeleine Brumagne: **Eso se nota.**

Violeta Parra: Me hubiera gustado que mi madre se casara con un indígena. De todos modos, como tú puedes verlo, **vivo casi como ellos.**

²⁸ Esta actitud contrastaba con la infinidad de entrevistas que había dado Violeta Parra anteriormente, donde hablaba largamente de su propio trabajo artístico.

La respuesta de Violeta Parra asombra por el deseo de crear un vínculo con estas comunidades, subordinando, al menos de manera simbólica, su propia identidad al imaginario indígena en boga en Europa. De hecho, a pesar de sus explicaciones, la cantautora procede de un entorno campesino cerca de San Carlos, una localidad situada a 365 kilómetros al sur de Santiago, y ningún episodio de su biografía permite confirmar que ella viviera cerca de una reducción indígena o que las haya visitado asiduamente (salvo los años que mediaron entre su primer y segundo viaje a Europa)²⁹. Su padre era profesor y su madre cuidaba de sus nueve hijos, trabajando ocasionalmente en la reparación de ropa usada. La infancia de Violeta Parra, precaria y necesitada, transcurrió entre Santiago y San Carlos (Herrero 2017), es decir, en un espacio geográfico y social alejado de las comunidades indígenas del norte y sur del país.

En este sentido, la entrevista televisada mostraba, principalmente, el impacto que las experiencias artísticas de Europa tuvieron en la identidad musical y personal de Violeta Parra. Si bien trató de diferenciarse de la imagen exótica, a veces demasiado exagerada, de los conjuntos latinoamericanos, ella comenzó a reinterpretar e incorporar cuidadosamente algunos de los mismos elementos. En sus canciones evocó las culturas amerindias y utilizó instrumentos heterogéneos de diversas regiones de Sudamérica. Es por esto que, por ejemplo, interpretó en televisión la canción “Qué he sacado con quererte”, utilizando un tambor *andino* y el cuatro venezolano y apoyándose en un ritmo monótono y cadenciado como si fuese un lamento indígena (en este caso, asociado a la música mapuche). Violeta Parra se alejó poco a poco de las etiquetas nacionales para ofrecer una particular mezcla de diversos mundos sonoros latinoamericanos.

La publicación de *Poesía popular de los Andes* en septiembre de 1965, una recopilación de las canciones de la cantautora bajo la editorial Maspéro (reconocida por su posición de izquierda, además de marcadamente antiimperialista), terminó por confirmar su asociación con las culturas indígenas y la orientación política de su obra. Este fue el último trabajo de divulgación artística vinculado con su viaje en Europa (cuando ella ya se encontraba en Chile). La obra formaba parte de la colección “vozes”, dirigida por Fanchita González Batlle (segunda esposa de François Maspéro). El objetivo de la colección era dar a conocer la obra de escritores de todo el mundo. El título utilizado para el libro de Violeta Parra no fue elegido arbitrariamente: la editorial Maspéro ya había publicado anteriormente *Poesía popular de los turcos y kurdos* y *Poesía popular de Cabilia*, una orientación que se confirmaría en 1966 con la publicación de *Poesía popular de los griegos*. Ahora bien, al igual que los discos publicados en 1956 por el sello Le Chant du Monde, este libro pretendía ser una recopilación de las principales canciones interpretadas por la cantautora, pero en el que no figuraba ningún elemento que pudiera hacernos pensar en las comunidades indígenas del altiplano. Más bien, el libro reunía numerosas cuecas, poemas de amor, tonadas y canto a lo poeta, todas piezas de inspiración hispanoamericana. En consecuencia, descartando la rigurosidad de los temas literarios al interior de la obra, el título permite adivinar de forma clara el lugar que, desde entonces, ocuparía la figura y obra de Violeta Parra en Europa, al igual que el deseo de integrarla al conjunto de imágenes exóticas evocadas habitualmente a la hora de hablar de las músicas de América Latina.

²⁹ Desde 2005 se desarrollan algunos planes patrimoniales que buscan recuperar la casa de la infancia de Violeta Parra en San Carlos de Itihué, que se encuentra en estado de abandono, sin público ni habitantes (Mascort y Ruiz 2012).

CONCLUSIÓN

A partir de la década de 1950 se desarrolló una nueva forma de concebir el folclor de la mano, entre otros factores, del impulso de las relaciones culturales entre América Latina y Europa. Festivales internacionalistas, partidos políticos de izquierda, sellos discográficos, medios de comunicación y actividades musicales en cafés y teatros fomentaron una práctica renovada del folclor latinoamericano que, alejado de su territorio originario, se constituyó como un sonido cosmopolita. Violeta Parra fue testigo y al mismo tiempo actriz principal de este proceso. En Europa, la cantautora se vinculó con otras maneras de comprender las músicas populares y folclóricas, con agentes comerciales y artísticos heterogéneos, con estereotipos culturales proyectados en el tercer mundo y con un público que anhelaba, precisamente, captar la alteridad del mundo por medio del consumo musical. Estos espacios y actores atravesaron el centro de su música y arte, influyendo en su reorientación hacia los sonidos sudamericanos. Sin abandonar del todo el enfoque local del folclor chileno, Violeta Parra innovó con otros instrumentos musicales regionales, con sonidos altiplánicos y con ideales políticos precisos, esbozando en sus discos europeos y sus actuaciones una práctica musical del folclor bastante más ecléctica que la que podemos encontrar en Chile durante los mismos años.

En Europa, la recepción de la figura artística de Violeta Parra estuvo tensionada entre dos polos: investigadora del folclor y auténtica representante de las culturas musicales indígenas (andinas y mapuches). Una situación de la que ella era consciente, y que aprovechó para proyectar una nueva imagen de sí misma, en la que la perspectiva nacional cedía paso a la artista excéntrica proveniente de América Latina. Se trató de un posicionamiento artístico que emergió poco a poco, promovido por un tipo particular de transferencia cultural donde las propias necesidades de reconocimiento artístico en Europa interactuaron con diversas imágenes exóticas impresas en la misma cantautora. Como explica el etnomusicólogo Lauren Aubert, en un contexto cosmopolita cada músico y agente cultural proyecta sus propias categorías identitarias sobre el Otro, como si se tratase de un espejo que solo puede devolver el reflejo del propio ideal proyectado: necesidad de prestigio y recursos, por un lado, búsqueda de autenticidad y apertura cultural, por el otro (2011:64). Hablamos de una especie de trampa identitaria que, sin embargo, resultó fundamental para acceder a prácticas musicales consideradas como lejanas (temporal y geográficamente), y para promover otra forma de concebir el folclor. Este proceso no fue unilateral, sino más bien trazó movimientos de ida y vuelta donde se confrontaron las diversas nociones de alteridad en Europa y los objetivos de los músicos latinoamericanos de insertarse en la escena musical extranjera.

En el caso de Violeta Parra, si bien Francia fue el escenario principal del proceso aquí descrito, es importante destacar también las contribuciones de otros contextos políticos, culturales y musicales (como la Unión Soviética, la RDA, Suiza), los que añadieron elementos importantes para su reorientación artística. Finalmente, como ilustran los viajes realizados por la cantautora entre 1955 y 1965, la circulación musical constituyó el vector principal de la transformación y renovación estética del folclor chileno.

REFERENCIAS

Archivos

Fondo Paul Rivet, Archivo del Museo Nacional de Historia Natural de Francia.

Fondos del *Théâtre de Plaisance* y *Théâtre des Nations*, Departamento de Artes del Espectáculo, Biblioteca Nacional de Francia.

Fondo Partido Comunista Francés, Archivos Departamentales Seine-Saint-Denis.
 Fondos Documentales, Instituto Nacional del Audiovisual de Francia.
 Fondo Fotográfico de Violeta Parra, Fundación Violeta Parra (www.fundacionvioletaparra.org)
 Fondo Fotográfico de Zbyszek Siemaszko, Archivo Digital Nacional, Polonia.
 Fondo Fotográfico de Jan Kosidowski, Museo Nacional de Varsovia.
 Fondo Fotográfico de Yrjö Lintunen, The People's Archives, Finlandia.
 Archivos Digitales de Prensa *Scriptorium*, *letempsarchives* y *e-newspaperarchives*, Suiza.

Bibliografía

ALTEN, MICHÈLE

2000 *Musiciens français dans la Guerre froide (1945-1946). L'indépendance artistique face au politique*. París: L'Harmattan.

2012 "Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)", *ILCEA*, 16. DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.1411>

ARAVENA, JORGE

2011 "Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1953)". Tesis doctoral. Universidad de Franche-Comté, Besançon, Francia.

AUBERT, LAURENT

2011 *La musique de l'autre*. Ginebra: Georg.

BARRAZA, FERNANDO

1971 "Isabel Parra: gracias a Violeta que me ha dado tanto", *Ahora*, 14 (20 de julio), pp. 62-64.

BÉGUIN, BERNARD (REDACTOR JEFE)

1963 "L'Ensemble chilien Violeta Parra. Un excellent spectacle", *Journal de Genève*, 69 (11 de marzo), p. 9.

BEUVE-MÉRY, HUBERT (DIRECTOR)

1962 "Nouvelles manifestations contre le festival de la jeunesse", *Le Monde* (2 de agosto). https://www.lemonde.fr/archives/article/1962/08/02/nouvelles-manifestations-contre-le-festival-de-la-jeunesse_2354898_1819218.html [acceso: 27 de diciembre de 2021].

BORRAS, GÉRARD

1992 "La musique des Andes en France: 'l'Indianité' ou comment la récupérer", *Caravelle*, 48, pp. 141-150. DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1992.2491>

BRUMAGNE, MARIE-MAGDELEINE

1964 "Violeta Parra - Colette Rodde", *Tribune de Lausanne*, 310 (5 de noviembre), p. 5.

CAMPOS, MARCY, LAURA JORDÁN Y JAVIER RODRÍGUEZ

2022 "Transfonografías del exilio chileno", *Revista Musical Chilena*, LXXVI/237, pp. 9-43.

DB (DZIENNIK BALTYCKI)

1955 "Taniec chilijski *La refallosa*", *Dziennik Baltycki*, 190 (11 de agosto), p. 1.

DE NAVASAL, MARINA

1954 "Conozca a Violeta Parra", *Ecran*, 1220 (8 de junio), pp. 18, 20.

1957 "Triunfo en Europa, pronto regreso al viejo mundo", *Ecran*, 1354 (1 de enero), p. 23.

DOBZYNSKI, CHARLES

1964 "Poésie d'Amérique latine", *Lettres Françaises* (27 de febrero). [acceso: 27 de diciembre de 2021].

EHRMANN, JUAN

1964 "La que cantó en París", *Ercilla*, 1527 (26 de agosto), p. 30.

EPPLE, JUAN ARMANDO

- 1987 “Entrevista con Ángel Parra”, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48, pp. 121-126.
DOI: <https://doi.org/10.3406/carav.1987.2307>

ERWAN, JACQUES

- 1983 “Paco Ibañez”, *Paroles et Musique*, 33 (octubre), p. 36-39.

FAL (FEUILLE D’AVIS DE LAUSANNE)

- 1963 “Chants et danses du Chili”, *Feuille d’Avis de Lausanne*, 143 (21 de junio), p. 19.
1964 “Peintures, tapisseries et ‘tavalets’”, *Feuille d’Avis de Lausanne*, 259 (6 de noviembre). p. 15.

FMJD (FÉDÉRATION MONDIALE DE LA JEUNESSE DÉMOCRATIQUE)

- 1955 “Tout ce qu’il y a de mieux. Tout ce qu’il y a de plus beau”, *Journal du comité international préparatoire du Ve festival Mondial de la Jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié*, 12 (14 de julio), p. 1-4.
1962 *Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié. Programme culturel*, 28 de julio-6 de agosto. Helsinki: Sin editor.

FISCHER, DIDIER

- 2007 “L’Unef et l’Union internationale des étudiants (1945-1965)”, *Matériaux pour l’histoire de notre temps*, LXXXVI/2, pp. 84-105. DOI: <https://doi.org/10.3917/mate.086.0009>

FUGELLIE, DANIELA

- 2019 “Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra. Perspectives sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.3153>

GAVAGNIN, STEFANO

- 2019 “Violet(t)a Parra, presente-ausente. Trayectoria de su recepción italiana entre 1964 y 2000”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2963>

GILLABERT, MATTHIEU

- 2020 “Varsovie 1955 et la Guerre froide globale: L’internationalisation de l’Europe centrale au prisme du 5e Festival mondial de la jeunesse et des étudiants”, *Monde(s)*, XVIII/2, pp. 51-72.
DOI: <https://doi.org/10.3917/mond1.202.0051>

GRAND, P.-M.

- 1964 “Trois variations sur thèmes populaires”, *Le Monde* (17 de abril). https://www.lemonde.fr/archives/article/1964/04/17/trois-variations-sur-themes-populaires_2134941_1819218.html [acceso: 27 de diciembre de 2021].

HAUERT, SIMONE

- 1965 “J’ai rencontré... Violeta Parra”, *Nouvelle Revue de Lausanne*, 126 (2 de junio), p. 9.

HERRERO, VÍCTOR

- 2017 *Después de vivir un siglo, Violeta Parra, una biografía*. Santiago: Lumen.

HERRMANN, JOACHIM (DIRECTOR)

- 1962 “Kulturpolitik”, *Berliner Zeitung*, VII/244 (5 de septiembre), p. 6.

HIOL, MANUEL

- 1964 “Vernissages. Galerie des Nouveaux Grands Magasins”, *Le Peuple*, 265 (13 de noviembre), p. 4.

HS (HELSINGIN SANOMAT)

- 1962 “Ohjelmaa tänään helsingissä” [Programa de hoy en Helsinki], *Helsingin Sanomat* (3 de agosto), p. 2.

LEYVRAZ, JACQUELINE

- 1964 “Violeta Parra: Chaque personne est une fleur dans mon travail”, *Feuille d’Avis de Lausanne*, 272 (21 de noviembre), p. 25.

- MANNS, PATRICIO
1977 *Violeta Parra. La guitare indocile*. París: Les éditions du Cerf.
- MANSILLA, LUIS ALBERTO
1971 “Margot Loyola. Largo bregar por el folklore”, *Ahora*, 24 (28 de septiembre), p. 62-64.
- MASCORT, EMILIO Y JONATHAN RUIZ
2012 “La casa natal de Violeta Parra en San Carlos de Itihué, una propuesta museológica”, *Laboratorio de Arte*, 24, pp. 757-773. DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2012.i24.41>
- MIRANDA, PAULA
2019 “Interculturalidad y proyectos alternativos en Violeta Parra: su encuentro con el canto mapuche”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2794>
- MOINE, CAROLINE
2013 “Les festivals artistiques de la Guerre froide: quel rôle dans le renouveau de l’espace culturel européen? (années 1950-1960)”, *Une histoire des festivals, XXe-XXIe siècle*. Anaïs Fléchet et All. (editores). París: Publications de la Sorbonne.
- NAMOLARU, VICTOR
1956 *Quinze journées inoubliables. 5e Festival mondial de la jeunesse et des étudiants pour la paix et l’amitié, Varsovie, 31 juillet-15 août 1955*. Bucarest: Editions en langues étrangères.
- ND (NEUES DEUTSCHLAND)
1962 “Violeta Parra Sandoval”, *Neues Deutschland* XVII/245 (6 de septiembre), p. 4.
- NR (NOWINY RZESZOWSKIE)
1955 “Delegacje młodzieży uczestników V festiwalu opuszczają Warszawę [Las delegaciones de jóvenes del V Festival dejan Varsovia]”, *Nowiny Rzeszowskie*, CIXV (16 de agosto), p. 3.
- OLIVARES, ERNESTO
1970 “Isabel Parra: el folklore como negocio”, *El músico*, 115 (1 de junio), p. 15.
- OLIVIER, JULIEN
2009 “Des Lomax aux Beatles: l’avènement d’une tradition phonographique dans les musiques populaires du vingtième siècle”, coloquio *Rock expérimental et musiques savantes en pays francophones*. Dijon: Université de Bourgogne.
- OTTEN, HANS (REDACTOR JEFE)
1962 “Isabell Parra. Unser Titelbild”, *Neue Berliner Illustrierte*, 43 (octubre), p. 3.
- PALOMINO, PABLO
2020 *The Invention of Latin American Music: A Transnational History*. Oxford: Oxford University Press.
- PARMENTIER, GUILLAUME
1993 *Le retour de l’Histoire. Stratégie et relations internationales pendant et après la Guerre froide*. Bruselas: Éditions Complexe.
- PARRA, ÁNGEL
2011 *Violeta Parra – ma mère*. París: l’Archipel.
2016 *Mi nueva canción chilena: al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago: Catalonia.
- PARRA, ISABEL
1985 *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- PARRA SANDOVAL, VIOLETA
1958 “Entrevista: Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, *Revista Musical Chilena*, XII/60, pp. 71-77.
1964 *Catálogo de exposición*. París: Museo de Artes Decorativas.
1965 *Poésie populaire des Andes*. París: Maspero.

- 2002 *Décimas, autobiografía en versos*. Santiago: Sudamericana.
- PLANTE, ISABEL
2019 “Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2923>
- PLISSON, MICHEL
1999 “Les musiques d’Amérique latine et leurs réseaux communautaires en France”, *Internationale de l’imaginaire*, 11, pp. 123-134.
- PREDESCU, MAGDA
2017 “Le Festival mondial de la jeunesse et des étudiants, moment d’échanges inattendus et mal contrôlés”, *Studia Politica: Political Science Review*, XVII/1, pp. 131-155. Consultado: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55894-4>
- RAYMOND, JEAN
1965 “Chants de la terre kabyle et des Andes”, *Le Monde* (11 de septiembre). https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/09/11/chants-de-la-terre-kabyle-et-des-andes_2201179_1819218.html [acceso: 27 de diciembre de 2021].
- RIBEMONT-DESSAIGNES, GEORGE
1956 “Chroniques de disques”, *La Gazette de Lausanne*, 267 (10 de noviembre), p. 13.
- RIOS, FERNANDO
2008 “La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and Its Impact on Nueva Canción”, *Latin American Music Review*, XXIX/2, pp. 145-89.
- RODRÍGUEZ AEDO, JAVIER
2016 “La nueva canción chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973)”, *Resonancias*, XX/39, pp. 63-91. DOI: 10.7764/res.2016.39.4
2018 “Recepción y apropiación estética de la obra musical de Violeta Parra en Europa (1954-1990)”; *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.72183>
2020 “Le folklore chilien en Europe: un outil de communication confronté aux enjeux politiques et aux débats artistiques internationaux (1954-1988)”. Tesis doctoral. Universidad La Sorbona, París, Francia.
- ROJAS, RODRIGO (DIRECTOR)
1971 “Violeta y los temas no encontrados”, *El Siglo* (segunda época) 6816, p. 11 (24 de septiembre).
- ROMERO, MARÍA (DIRECTORA)
1956 “Violeta Parra hizo llorar a los franceses”, *Ecran*, 1351 (11 de diciembre), p. 19.
- STAMBUK, PATRICIA Y PATRICIA BRAVO
2011 *Violeta Parra, el canto de todos*. Santiago: Pehuén.
- SUBERCASEAUX, BERNARDO, PATRICIA STAMBUK Y JAIME LONDOÑO
1976 *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. Buenos Aires: Ediciones Galerna.
- TERRIER, RENÉ
1963 “Genève découvre, Violeta Parra, une extraordinaire artiste chilienne”, *La Liberté*, XCII/63 (16 de marzo), p. 29.
- TURINO, THOMAS
2008 *Music in the Andes: experiencing music, expressing culture*. Nueva York: Oxford University Press.
- VERBA, ERICKA
2013 “To Paris and Back: Violeta Parra’s Transnational Performance of Authenticity”, *The Americas*, VII/2, pp. 269-302.
2019 “Une Chilienne à Paris”: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte”, *Artelogie*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.2963>

Discografía

EP. *La jardinera/Meriana*. Violeta Parra. Leningradsky Zavod (25501/25502), San Petersburgo, 1955.

EP. *Chants et danses du Chili, vol I*. Violeta Parra. Le Chant du Monde (LDY4060), París, 1956.

EP. *Chants et danses du Chili, vol II*. Violeta Parra. Le Chant du Monde (LDY4071), París, 1956.

LP. *Chants et danses du Chili*. Violeta Parra. Le Chant du Monde (LDS4271), París, 1964.

LP. *Au Chili*. Los Parra de Chillán. Barclay (86078), París, 1963.

LP. *Canciones Reencontradas en París*. Violeta Parra. DICAP (DCP 22), Santiago, 1971.

Documentales

VERA, LUIS

2003 *Viola Chilensis: Violeta Parra, vida y obra*. video-documental. 83 min.