Artelogie

Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine

13 | 2019

Violeta Parra: authenticité, primitivisme et processus d'exotisme chez les artistes latino-américains.

“Une Chilienne à Paris”: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte

Ericka Verba

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/2963>

DOI: 10.4000/artelogie.2963

ISSN: 2115-6395

Editor

Association ESCAL

Referencia electrónica

Ericka Verba, « “Une Chilienne à Paris”: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte », *Artelogie* [En línea], 13 | 2019, Publicado el 07 enero 2019, consultado el 22 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/2963> ; DOI : 10.4000/artelogie.2963

Este documento fue generado automáticamente el 22 abril 2019.

Association ESCAL

“*Une Chilienne à Paris*”: Violeta Parra, auténtica cosmopolita del siglo veinte

Ericka Verba

Introducción

- 1 Este trabajo se enfoca en la primer estadía en Europa de Violeta Parra, de julio de 1955 a diciembre de 1956, como período formativo en su desarrollo artístico. ⁱ Pretende responder a las siguientes preguntas:
- 2 ¿Cuáles son los circuitos culturales en que se inserta durante este período?
- 3 ¿Cómo cabe o no en ellos?
- 4 ¿Y cómo se transforma el desarrollo artístico de Violeta Parra a raíz de sus experiencias?
- 5 Los circuitos que abarca son los del *socialismo modernista* (URSS), la *pachanga latinoamericana parisina*, la *folklorización comunista*, la *etnografía humanista*, y el *folk revival británico*. Estos cinco circuitos culturales estaban imbricados y eran permeables entre ellos. Por ejemplo, había seguramente muchos folkloristas en la época que eran de izquierda y pachangueros a la vez. Por eso las demarcaciones entre los circuitos deberían entenderse sobre todo como útiles para el propósito del análisis.
- 6 El trabajo forma parte de un proyecto biográfico más amplio (dirigido a un público monolingüe anglohablante) que trata de entender a la vida y obra de Violeta Parra dentro de un marco histórico, con enfoque particular en los fenómenos y movimientos culturales que estructuraron su trayectoria artística y, a la vez, en los cuales ella participó y hasta contribuyó a crear. El proyecto indaga aspectos claves y diversos de la modernidad del siglo XX, y sobre todo los de la era post segunda guerra mundial, dentro del contexto de la Guerra Fría. Algunos de los temas que abarca son bastante específicos, como los movimientos folklóricos de mediados del siglo XX y los movimientos de la canción de protesta de los años 1960. Otros son tan vastos como el crecimiento y los cambios en los

medios de comunicación masiva a través del siglo XX, la expansión de la presencia de la mujer en espacios públicos, la descolonización y la invención del Tercer Mundo, y el anhelo y la búsqueda de la autenticidad.

- 7 Pone énfasis en este último fenómeno. La autenticidad es el concepto que se asocia con más frecuencia con Violeta Parra, tanto estando viva como después de muerte. Ella es “una chilena auténtica,” “una campesina auténtica,” “una artista auténtica,” o simplemente “una auténtica.” Este trabajo trata de entender a la autenticidad también dentro de su marco histórico. Parte de tres preceptos básicos: Primero, la autenticidad es una construcción social (y por lo tanto, no radica de forma inherente en el objeto, evento o persona que se designa como auténtico/a). Segundo, la autenticidad se da al sacar al objeto o la costumbre de su situación o contexto histórico (CLIFFORD, 1988: p. 228). Finalmente, la autenticidad se reclama en referencia a y como constituyente de la modernidad. Representa “un anhelo particular, a la vez moderno y anti-moderno. Se orienta hacia la recuperación de una esencia cuya pérdida se diera solo a través de la modernidad, y cuya recuperación es viable solo a través de métodos y sentimientos que son productos de la modernidad misma” (BENDIX, 1997: p. 8).ⁱⁱ
- 8 La tradición funeraria del velorio de angelito de principios del siglo veinte del campesinado chileno servirá para hacer concreto lo abstracto. Cuando Violeta Parra reproduce la ceremonia del velorio en la estación de Radio Chilena para sus radioescuchas en el espacio de treinta minutos, o graba los cantos a lo divino que acompañan a la ceremonia en un disco de Odeón, lo que ella produce llega a ser ejemplo auténtico de la cultura campesina chilena. El velorio que se lleva a cabo en el campo, sin más participantes o testigos que familiares y vecinos, no es ni auténtico ni inauténtico; es simplemente el más triste de los ritos y despedidas.
- 9 Hay que constatar que la propia Violeta Parra hubiera rechazado rotundamente cualquier argumento o noción de que la autenticidad sea una construcción social (como también lo hubieran hecho gran parte de sus admiradoras). La anécdota siguiente da la medida de cuán aferrada estaba Violeta Parra a mantener la autenticidad que ella proponía: va al mercado de la Estación Central para comprar un vestido especial para la muñeca que estarían usando en la recreación auditiva del velorio de angelito, porque es en el mercado donde se debe comprar este tipo de vestidos – acontecimiento que, cuando regresa con el vestido, confunde y hasta asombra a los profesionales de la estación de radio, ya que los radioescuchas no podrán ver ni a la muñeca ni al vestido (ŠTAMBUK, 2011: p. 91).
- 10 Este proyecto rechaza la noción de que Violeta Parra sea por si misma auténtica e trata de entenderla tanto a ella como a la autenticidad dentro de un mismo marco histórico. En ese sentido, intenta “liberar” a Violeta Parra de una representación atemporal o ahistórica, que la fija como un ser puro, esencial, inmutable, natural --cual flor silvestre en el campo, o volcán o tempestad, todas metáforas que se han usado para describir a Violeta Parra.
- 11 Esta manera de encuadrar a Violeta Parra como un ser fuera del tiempo y de la historia se basa en y refuerza las divisiones de género que esencializan al hombre como un ser moderno, protagonista, artista, inventor, y a la mujer como un ser natural, instintivo, primitivo, y tradicional. Además de ser a- o anti-histórica, esta manera de encuadrar a Violeta Parra produce también muchas ironías. Entre ellas está el hecho de que su trayectoria artística pasó por muchas etapas. Si fuera un hombre moderno, podríamos hablar de su fase folklórica, su fase política, su fase artística, etc. Pero como se le representa como ser auténtico y puro, se crea una línea imaginaria e insoluble entre antes

y después de que nazca la verdadera Violeta Parra (borrando en el proceso cualquier inautenticidad de su pasado).

- 12 La pregunta guía de este ensayo, como del proyecto más amplio del que forma parte, es la pregunta retórica planteada por la misma Violeta luego de aprender del rechazo inicial a su propuesta de exponer sus obras en el Museo del Louvre: “¿Cómo iba a exponer yo en el Louvre, yo que soy la mujer más fea del planeta y que venía de un país pequeño, de Chillán, del último confín del mundo?” (ŠTAMBUK, 2011: p. 126). Propone que su respuesta requiere de una *conceptualización transnacional* – que explicaría cómo alguien podría cubrir la distancia entre Chillán y París -- y de un *análisis de género* que mira a los obstáculos que una mujer (fea) suele enfrentar; tanto como a sus transgresiones y a las posibilidades que ella crea por sí misma.
- 13 En lo que concierne a lo transnacional, este ensayo toma como marco teórico el trabajo del musicólogo Tomás Turino quien plantea “que procesos musicales transnacionales generalmente entendidos... como interacciones interculturales entre lo local y lo global pueden ser conceptualizados con más precisión en muchos casos como fenómenos que ocurren dentro de la misma cultura cosmopolita” (RÍOS, 2008: p. 145). La ventaja de este marco teórico es que elimina las diádas paradigmáticas ofusadoras como son lo tradicional/moderno, el subdesarrollado/desarrollado, o más recientemente el local/global (TURINO, 2003: p. 58). Estas mismas diádas ubicarían a Violeta Parra como fuera del mundo cosmopolita en el que vivía y florecía. En lugar de un análisis binario, la conceptualización de una formación cultural cosmopolita nos permite reconocer que Violeta Parra compartía las sensibilidades estéticas y valores sociales con otras personas en su medio artístico como en su público transnacional (incluso su valorización de lo auténtico). Turino identifica múltiples formaciones culturales, pero las que predominan en el período en cuestión (y las que más nos interesan en el caso de Violeta Parra) son las del capitalismo modernista y del socialismo modernista (TURINO, 2003).
- 14 En términos del análisis de género, este trabajo toma inspiración, entre otros, de la historiadora Jo Burr Margadant, quien propone una “nueva biografía” que reconoce que “nadie ‘inventa’ a un ser aparte de las nociones culturales a su alcance en un marco histórico determinado,” y quien recalca que no hay que subestimar las dificultades que las mujeres encuentran en el camino (2000: p. 2).

Circuitos chilenos

- 15 Antes de analizar su actuación en Europa, la siguiente sección examina brevemente los circuitos chilenos en los que Violeta Parra se insertó y que posibilitaron su primer viaje a Europa.
- 16 En 1955, Violeta Parra es una folklorista con apenas algunos años de experiencia, después de una larga carrera como cantante de música popular. Tiene su programa de radio del año 1954, “Así canta Violeta Parra,” en Radio Chilena, que es todo un éxito, como también su disco “Violeta Parra” en Odeón, que sale en enero de 1955. En reconocimiento a su trabajo de recopilación y proyección, Violeta gana el premio Caupolicán como mejor folklorista del año 1954 (entregado en junio, 1955). A pesar de esto, ella no está todavía bien insertada en el circuito folklorista (ni tal vez lo será en el futuro). De hecho es claro que ella continúa como afuerina cuando casi decide no asistir a la ceremonia de entrega del Caupolicán, que ella finalmente recibe, si no fuera por la insistencia de su marido.

- 17 Al mismo tiempo Violeta Parra está insertada hasta cierto punto en el ámbito del Partido Comunista (no como miembro, pero sí como simpatizante). Su introducción a los círculos artísticos de la izquierda sucede durante su recital de debut en la casa de Pablo Neruda a fines del 1953. Su inserción se confirma al recibir la invitación de formar parte de la delegación chilena al Festival en Varsovia. Al mismo tiempo, y paralelo a su incorporación al mundo folklórico, es una inserción bastante tenue, ya que la invitación le llega tarde y solo después de que la mayoría de los delegados ya están informados de su selección para el festival. Consta que Violeta estaba ayudando a un grupo folklórico que había sido invitado desde hacía tiempo, a ensayar en preparación para el festival, cuando le llega su invitación a último momento.
- 18 Estos dos circuitos del folklore y del comunismo internacional son los mismos circuitos con los cuales se conectará en Europa.

El Socialismo Modernista (URSS)

- 19 Violeta viaja a Europa por primera (y segunda) vez gracias a los circuitos del socialismo modernista, ya que viaja como parte de la delegación chilena al Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes en Varsovia en 1955 (y luego al festival de Helsinki en 1962). Cabe notar que para los músicos latinoamericanos este camino era uno de los más comunes (si no el más común) para llegar a Europa en esa época. Entre los músicos chilenos están: Quilapayún, Isabel Parra, Inti Illimani, Nano Acevedo, Luis Advis y Valentín Trujillo (MULARSKI, 2015: p. 37).
- 20 Empezando en Praga en 1947, el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes representaba un espectáculo anual de solidaridad entre las naciones, así como también una demostración de lo moderna y desarrollada que era la Unión Soviética. En sus primeras iteraciones, el festival fue organizado sobre todo para la participación y al beneficio de un público europeo. Ya con el festival de Varsovia (1955) empieza un alcance más extenso hacia los países de América Latina, África, y Asia – los que forman el “Tercer Mundo” -- y este alcance crece con cada festival posterior. (RUPPRECHT, 2015: p. 51).
- 21 Con la apertura cultural que llega después de la muerte de Stalin en 1953, el gobierno soviético permite y hasta promueve lo latinoamericano, ya que conforma con sus nuevas perspectivas y metas. Así que no sólo en Santiago, París, y Nueva York se bailaba el mambo en los años 1950, sino también en la URSS. Había un gusto entre los soviéticos también por la música folklórica latinoamericana, y una presencia amplia de músicos latinoamericanos que visitaban la Unión Soviética y países satélites durante esta época. Al público soviético no le importaba tanto de qué países provenían los latinoamericanos, y los conjuntos solían tocar una mezcla de músicas latinoamericanas. (RUPPRECHT, 2015)
- 22 Para Violeta Parra, los Festivales de la Juventud le posibilitan viajar a Europa. Además, tenía un compromiso político y emocional con el proyecto de paz entre las naciones del festival y con el socialismo soviético en general (que se nota en sus décimas y cartas publicadas). Fernán Meza, arquitecto chileno y co-delegado al festival de Varsovia con Violeta Parra, describe cómo los polacos le tiraban flores cuando pasaba por las calles de Varsovia, para demostrar su apreciación por esta mujer diminuta que se presentaba sola en el escenario y que cautivaba al público con la sinceridad de su performance. Meza describe un recital de puros cantos a lo humano y lo divino que duró dos horas y media,

en el que los polacos, “la acogieron no tanto con entusiasmo pero sí con gran interés” (ŠTAMBUK, 2011: p. 107).

- 23 No tenemos mucha información sobre las actuaciones de Violeta Parra en su primer viaje al este de la cortina de hierro. Sabemos que formó parte de una delegación de menos de cuarenta personas que dio una gira de dos semanas por Checoslovaquia. También sabemos que el Ministerio de Cultura de la Unión Soviética (1955) produjo un disco single de su música, probablemente haciendo uso de unas grabaciones de canciones que hizo durante el festival en una estación de radio estatal en Varsovia.ⁱⁱⁱ
- 24 El disco soviético establece algunos patrones para las grabaciones europeas de esta primera etapa y etapas posteriores:
- 25 -Por primera vez, Violeta canta a sola voz y guitarra (un formato que repetirá en el próximo año en París con sus grabaciones para *Le Chant du Monde* y luego en la gran mayoría de sus discos posteriores grabados en dos continentes).
- 26 -Graba una canción en Rapa Nui (Meriana) y lo hará de nuevo, para cada uno de sus dos discos para *Le Chant du Monde* del próximo año (1956; Meriana y Paimiti)
- 27 Nunca volverá a grabar canciones en Rapa Nui, ni en cualquier otro idioma que no sea el español (la única excepción siendo sus propias composiciones en francés en los años sesenta). La razón por lo cual grabó canciones en Rapa Nui podría provenir de su deseo de saciar las expectativas de su público europeo, tanto de Moscú como de París, al encontrarse musicalmente con un mundo exótico. Y la razón por la que Violeta deja de grabarlas podría provenir de una madurez o desarrollo en su forma de concebir su trabajo de recolección y proyección del folklore. También se podría interpretar como signo de respeto a la cultura ajena, una actitud que seguramente reflejaría la manera en que ella misma fue exotizada en Europa.
- 28 En la Unión Soviética, Violeta y los otros artistas latinoamericanos eran invitados del estado que organizaba todas sus actividades. Quiere decir que los músicos visitantes usualmente no se quedaban mucho tiempo en la URSS, ya que no había manera de “ganarse” la vida allí. Y, ¿por qué no decirlo? París estaba llamando – tanto a Violeta, como a la gran mayoría de los músicos latinoamericanos que viajaron como delegados a los Festivales de la Juventud del Bloc Soviético.

La Pachanga en París

- 29 La primera residencia de Violeta Parra en Francia (como también la segunda) coincide con un período de rápido crecimiento demográfico y económico que dura aproximadamente de 1945 a 1975, y que suele ser identificado como los “*trente glorieuses*” (los treinta gloriosos) en la historiografía francesa. Este período también está marcado por las luchas anti-coloniales, y en particular la Guerra de Argelia (1954-1962). La transformación social, rápida y crítica, en combinación con la brutalidad de las guerras colonialistas llevan a una introspección colectiva sobre el lugar de Francia en el mundo y, en términos más generales, sobre los pros y contras de la misma modernidad. Esta introspección colectiva engendra a su vez una búsqueda de lo auténtico. (SHERMAN, 2011)
- 30 La pachanga latinoamericana parisina se desarrolla dentro de este contexto histórico. El gusto aparentemente insaciable por el exotismo no es un fenómeno nuevo ni únicamente

francés. Al contrario, se remonta a principios del colonialismo europeo. El exotismo de la postguerra, en Francia como en otras partes de Europa, no puede ser visto, sin embargo, solo como expresión de una supuesta superioridad ligada al imperialismo cultural. También fue producto de un escapismo apolítico, un anhelo por “le lointain” o el lejano idílico, que a su vez estaba ligado a un esfuerzo colectivo de tratar de olvidar los horrores de la segunda guerra mundial. Como lo explica Romano Zanotti, músico italiano y miembro fundador de uno de los conjuntos parisinos de música folklórica latinoamericana más populares de la época, Los Machucambos: “Salimos de la guerra, habíamos sufrido mucho, y había una ‘joie de vivre’ [en París](alegría de vivir) que no se ha vuelto a producir desde entonces.”^{iv}

- 31 Los marxistas dogmáticos de ambos lados de la cortina de hierro criticaron este tipo de entretenimiento escapista, pero la gente común y corriente (inclusive muchos marxistas comunes y corrientes) no les hicieron caso. La música latinoamericana llevaba al público a imaginarse tierras lejanas y sensuales. Al mismo tiempo era más o menos parecida a la música europea a la que el público estaba acostumbrado (y eso quizás explica porque la música latinoamericana era más popular en Europa que la de la África o Asia; era exótica, pero no tanto).
- 32 En Francia, la música latinoamericana tenía las ventajas adicionales de ser:
- 33 -cantada en lenguas románicas (y así con un vocabulario reconocible)
- 34 -proveniente de países que no eran ni colonias, ni ex-colonias francesas, y, por lo tanto, no tenía las contradicciones y complicaciones de tal relación.
- 35 A llegar a París en Septiembre del año 1955, Violeta Parra se incorpora inmediatamente a la comunidad formada por los artistas, músicos, estudiantes, y “muertos de hambre” latinoamericanos que vivían allí y los europeos que los seguían y apoyaban (y que los imitaban, en el caso de Zanotti y los otros músicos de países europeos que se inspiraron a tocar la música latinoamericana en esos años). Existía además una importante comunidad de exiliados españoles y que de alguna forma abrieron camino a los músicos Latinoamericanos. Entre los artistas latinoamericanos más conocidos radicados en París en esa época, se encontraban los escritores Nicolás Guillén, Gabriel “Gabo” García Márquez, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, y los artistas Jesús Soto y Fernando Botero. Era un ambiente que, como lo señala Zanotti, no se reprodujo con igual entusiasmo ni riqueza en ninguna otra ciudad de Europa occidental (había también una comunidad de expatriados latinoamericanos en Londres en la época, pero era mucho más pequeña y, supongamos, más miserable).
- 36 Violeta Parra encuentra trabajo en L’Escale, *boîte de nuit* bohemia que el músico español republicano Paco Ibáñez apoda “el templo de la música latinoamericana en París.”^v Era un ambiente bien pachanguero, el punto de encuentro preferido de los músicos para “faire le boeuf” [hacer una sesión de música improvisada], desde la media noche hasta la madrugada. El club llegó a ser la cuna de muchos de los grupos folklóricos latinoamericanos más importantes de las décadas de las cincuenta y sesenta, como son Los Incas y Los Machucambos (ARAVENA-DECART, 2011; RÍOS, 2008).
- 37 Fue justamente un ambiente en que los músicos de diversos países latinoamericanos (y de Europa) se mezclaron y empezaron a crear lo que el musicólogo francés Michel Plisson llama un “latino-americanismo parisino” hecho de músicas que “pertenecen a unos universos musicales distintos que dentro de la realidad latinoamericana nunca se encuentran” (citado en ARAVENA, 2011: p. 235)

- 38 ¿Cómo se integra Violeta Parra en este circuito? Por un lado, este ambiente la sostiene durante su primera (y segunda) estadía prolongada en París y le permite establecer un público pequeño pero fiel para sus actuaciones. Sin embargo, Violeta Parra no encaja muy bien con el ambiente pachanguero del club. Su convicción folklorista en la necesidad de respetar la integridad del material y de presentarlo de una manera *seria* engendraba tensiones y hasta fastidio por parte del público y hasta entre sus colegas músicos. Paco Ibáñez recuerda que la gente solía quejarse cuando la veía—“ya viene la chilena” – por que ella insistía en que el público guardara silencio durante su actuación (VERA, 2006).
- 39 Al mismo tiempo, su fuerte nacionalismo chileno no se alineaba muy bien con la perspectiva más pan-latinoamericana del público francés, a quienes no les importaba tanto la procedencia de la música en términos nacionales con tal que fuese latinoamericana. Tampoco cabía muy bien con la práctica de los músicos de L’Escale quienes estaban en pleno proceso de inventar una nueva música “folklórica” que se definiría, con mucha amplitud y poca precisión etnográfica, como *latinoamericana*. Zanotti explica “[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.”^{vi}
- 40 Además estaba el desafío de ser mujer en un ambiente extremadamente masculino. La única otra mujer a quien los historiadores de L’Escale hacen referencia es Julia Cortés, “la cantante descalza,” estrella del conjunto popular Los Machucambos. Cortés era una costarricense joven y “guapa,” nieta de un ex-Presidente de Costa Rica. Las dos únicas cantantes de L’Escale no se parecían en nada. En primer lugar Violeta Parra tocaba música para ganarse la vida, entre otras razones, cosa que era innecesaria para una chica de clase alta costarricense como era Julia Cortés. En segundo lugar, estaba su aspecto físico, ya que Violeta Parra era considerada una mujer fea.
- 41 Atención: Este trabajo no plantea que Violeta Parra fuese fea. Sostiene que la belleza y la fealdad son construcciones sociales tanto como lo es la autenticidad. Sin embargo, la misma Violeta solía referirse a sí misma como fea – o “la mujer más fea del planeta” -- y parece que esto también fue el consenso de la gente que la rodeaba. Por ejemplo, su propio hermano Roberto Parra la llamaba (con cariño) “Carcocha.”^{vii} La diputada del Partido Comunista Carmen Lazo hasta se refirió a su supuesta fealdad en su elogio frente a la Cámara de Diputados solo días después de su muerte: “No era una mujer hermosa; podría decirse que era fea (...)”^{viii} El disc jockey y promotor de la nueva canción chilena Ricardo García fue más dulce en su manera de hablar, aún sí no en su evaluación: Violeta era “hermosamente fea” (GARCÍA, 1996: p. 102).
- 42 Para un público en búsqueda de lo “real” o lo auténtico, la “belleza” – aunque siempre se contaba como factor -- tal vez no tenía tanta importancia. En el mundo del festejo escapista, sin embargo, la “belleza” (o la falta de “belleza”) de una mujer contaba mucho. La misma Violeta cuenta en una entrevista como el músico chileno Renato Otero, al oír hablar por amigos mutuos de su llegada a París, tuvo la idea de formar un dúo con ella, pero cambió de opinión cuando la conoció en persona. Cuando Otero entró al restaurante donde tenían cita y miró a su alrededor para encontrarla, Violeta cuenta:
- 43 *Alcé una mano. La mirada de Otero encontró la mano, subió al brazo, y al llegar a la cara reflejó una notoria decepción: “Bueno – le dije – ¿y que esperaba usted? ¿Una niña bonita? Porque yo canto, si quiere que le diga.”*^{ix}

El Folklorismo de la Izquierda Francesa

- 44 Durante su primera estadía en Europa, Violeta Parra se inserta también en el circuito cultural del comunismo internacional que funcionaba dentro del ámbito del capitalismo modernista parisino. Tal era el caso de la compañía de discos Le Chant du Monde, que publicaba discos de música clásica provenientes de la Unión Soviética y también de artistas folklóricos del mundo entero (la razón de su nombre). La compañía así mantenía y hasta reforzaba la jerarquía soviética que asignaba a Rusia la “alta” cultura y a las demás etnias y naciones del mundo el “folklore.” Violeta grabó dos discos para Le Chant du Monde, bajo el mismo título “Chants et Dances du Chili” volumen I y II. Casi todo el material de ambos volúmenes es del folklore chileno que ella recopiló en los alrededores de Santiago, más sus composiciones “La jardinera” y “Casamiento de negros” y las dos canciones en Rapa Nui.
- 45 Los promotores de música latinoamericana ligados al comunismo internacional como Le Chant du Monde quisieron diferenciarse del escapismo apolítico que predominaba en el mundo cultural parisino y a quienes culpaban sobre todo de la influencia imperialista de la cultura materialista y nula de los Estados Unidos. En un ataque abierto y marxista a la pachanga (tipo L’Escale), el folleto biográfico que acompañó a los dos discos de Violeta Parra condenó rotundamente los estilos comercializados de la música latinoamericana: “¡Cual espectador, cual auditor de buena voluntad no imploraría la misericordia frente a la multiplicación de estos conjuntos de la América Latina en los cuales, con demasiada frecuencia, un amateurismo indigente hace la competencia a un exotismo primitivo de cabaret!” Luego alababa a Violeta Parra por no disfrazarse como una “*froufoutante chilienne* de Hollywood,” añadiendo un poco de anti-imperialismo yanqui. Al contrario, el texto continuaba, ella “nos restituye el alma chilena en toda su verdad.”^x
- 46 En plena contradicción con su condenación del exotismo de otros (y en acuerdo total con la lógica capitalista de “marketing”), el material gráfico del segundo álbum muestra un “still-life” de artefactos, presuntamente chilenos. Estos constituían un verdadero pastiche antropológico: la máscara primitiva, la vasija de cerámica, y la conga estilo caribeño adornada con patrón de zig-zag, todos colocados de una manera decorativa en una manta. Hay que agregar que el disco no contiene ni conga ni cualquier otro tipo de percusión, solo “as advertised,”(como se anuncia) “Violeta Parra, guitarrre et chant.” (guitarra y canto). A pesar de que la presentación de Violeta Parra no correspondía con el espíritu festivo de los músicos pan-latinoamericanistas que predominaba en la época y que la propia compañía de discos rechazaba, esto no impidió que Le Chant du Monde se aprovechara del exotismo para promocionar a la folklorista chilena.

La Etnografía Humanista

- 47 En París Violeta se relacionó también con el sector de la antropología que James Clifford denominó la etnología humanista (SHERMAN 2011: p. 23). Es así como Paul Rivet, antropólogo de renombre mundial y fundador y director del Musée de l’Homme, la invitó a grabar para el museo. La etnología humanista que Rivet y sus colegas proponían resaltaba la humanidad compartida entre los europeos y los denominados “primitivos.” Rivet había sido exilado durante la guerra a causa de sus actividades anti-fascistas, paso su exilio en Colombia, donde funda el Instituto y Museo de Antropología. Fue y sigue

siendo reconocido como figura importante de la resistencia intelectual al nazismo.¹ A pesar de que Rivet y sus colegas del Musée de l’Homme eran anti-racistas comprometidos y hasta heroicos, practicaban la etnografía desde una posición privilegiada de observador occidental. Esta práctica, a su vez, engendraba relaciones desiguales de poder y conocimiento entre el etnógrafo y sus fuentes (SHERMAN 2011: 23-35). Rivet, quien había establecido lazos con Chile durante su viaje a Sud América a comienzos del siglo veinte, hizo los arreglos para que Violeta Parra grabara parte de su repertorio folklórico para la colección permanente del museo.

- 48 A diferencia del trabajo que Violeta había realizado en L’Escale, este tipo de trabajo etnográfico era más bien asunto de un solo instante; Violeta grabó, la grabación quedó depositada, y Violeta quedó musealizada. El cineasta Alejandro Jodorowsky, quien era su amigo y compatriota-expatriado en París, cuenta que intentó convencerla que la estaban estafando, ya que no le pagaban ni un céntimo por sus grabaciones. Al responderle, Violeta reconoció que aunque su relación con los etnógrafos europeos era desigual, estaba dispuesta a no darle importancia ya que lo hacía por el bien de Chile: “No soy tonta, sé que me explotan. Sin embargo, lo hago con gusto: Francia es un museo. Conservarán para siempre estas canciones. Así habré salvado gran parte del folklore chileno.”^{xi} Con esta declaración, Violeta reafirmó su autonomía y poder como folklorista y se reubicó en una posición de igualdad o hasta superioridad frente a los etnógrafos franceses. Al fin de cuentas, ella conscientemente permitía que los etnógrafos franceses la usaran y así, ella lograba preservar el patrimonio musical chileno.

El Folk Revival Británico

- 49 Junto a (y relacionado con) el auge de lo exótico en los años de la postguerra, florece el movimiento cosmopolita del *folk revival*. La etnomusicóloga Tamara Livingston, quien estudia el fenómeno del revival, lo define como “un movimiento social que lucha para ‘restaurar’ un sistema musical, que se percibe como a punto de extinguirse o de ser completamente relegado al pasado, con la meta de beneficiar a la sociedad contemporánea (1999: p. 66).”
- 50 En los años cincuenta y sesenta, hay *folk revivals* simultáneamente en Chile, Argentina, Gran Bretaña, los Estados Unidos, y muchos otros países del “mundo occidental” (y también en la órbita socialista). Estos movimientos folklóricos tienen sus raíces en un tipo de nacionalismo espiritual, pero son cosmopolitas en el sentido de que sus participantes comparten las mismas sensibilidades y añoranzas modernas de encontrarse con un pueblo puro y auténtico. Los movimientos folklóricos en diversos países también complementan (y muchas veces están imbricados) con la promoción del folklore por parte del comunismo internacional.
- 51 Sería importante aclarar que, a diferencia de otros países occidentales, Francia no pasa por un folk revival en los años cincuenta ni en los sesenta al cual Violeta podría haberse acercado. En su libro *Français, si vous chantez*, Jacques Vassal menciona algún u otro músico francés quien intentó popularizar los romances franceses, canciones que serían lo equivalente de los cantos a lo poeta en Chile o de los Child *ballads* en Inglaterra. Vassal llega a la conclusión, sin embargo, que estos esfuerzos fueron “tentatives courageuses et isolées.”[intentos valientes y aislados] (1976: p. 42). 1. Quizás la manipulación del folklore

que hizo el régimen de Vichy (ligado ideológicamente al folklorismo nazi) lo transformó en un género mucho menos atractivo en Francia que en otros países.

- 52 Durante su visita a Londres en mayo del año 1956 Violeta Parra encuentra un movimiento folklórico parecido al movimiento chileno contemporáneo. Además, como sede del International Folk Music Council, Gran Bretaña era uno de los ejes del movimiento folklórico a nivel internacional. Con razón, Violeta fue muy bien recibida por los revivalistas ingleses durante su corta estadía en Londres. En una de sus cartas publicada en la revista de espectáculos chilena *Ecran*, Violeta cuenta feliz que en “en diez días [en Londres], hice lo que aquí [París] en diez meses. Recitales (5). Grabaciones para los archivos de la BBC, televisión, gran disco para EMI (Odeón), entrevistas y actuaciones particulares.”^{xii}
- 53 Sus triunfos en Gran Bretaña son el resultado en parte de dos hechos propicios:
El agregado cultural de la embajada de Chile en ese entonces era Arístides Aguilera, quien había trabajado en la radio en Chile durante la década de los 1940 y quien ya era admirador de Violeta Parra.
Por coincidencia, el Supervisor de la Música Europea de la BBC (British Broadcasting Corporation), Norman Fraser, había nacido en Valparaíso, donde pasó parte de su infancia. Hablaba español (incluso con chilenismos) y tomó un gran e inmediato interés en Violeta.
- 54 Aún más relevante, todos los ingleses con quienes Violeta se relacionó en Londres participaban el *folk revival* británico. Fue el caso de Victoria Kingsley, folklorista y mujer acomodada quien apoyó a Violeta durante su visita en Londres. Fue el caso también del folklorista estadounidense Alan Lomax, quien radicaba en Londres huyendo de la persecución anti-comunista del macartismo, y quien trabajaba para la BBC. Tanto Lomax como sus colegas ingleses apreciaban el trabajo de rescate y difusión folklórica de Violeta porque se parecía mucho al trabajo que ellos estaban realizando.
- 55 A diferencia de los músicos de L’Escale y otras boîtes de nuit de la bohemia francesa que promovían una *mélange* de músicas lationamericanas, los folkloristas de Gran Bretaña exigían una precisión etnográfica. Por ejemplo, un entusiasmado Norman Fraser propuso a la BBC que produjera unos programas con Violeta Parra, ya que ella tenía “un estilo tradicional genuino.” Al mismo tiempo, Fraser opinaba que estos programas no deberían llamarse “el folklore de Chile”, como proponían algunos colegas en la BBC, porque “su contribución hasta ahora es puramente regional.”² El asunto se resolvió cuando decidieron llamar a la serie de programas, “Folk Music from Southern Chile.”
- 56 Los folk revivalistas británicos tenían todo un contexto y conjunto de conocimientos establecidos para interpretar el trabajo de Violeta Parra. Aunque tal vez un poco rígidos en sus clasificaciones, su evaluación fue en todo favorable. Incluso abogaron para que la BBC le pagara generosamente a la folklorista chilena por sus esfuerzos.^{xiii}
- 57 Los anfitriones británicos de Violeta estaban consientes que ella era folklorista como ellos...hasta cierto punto. Sin embargo, desde su perspectiva de europeos folklorizantes, ellos no siempre la veían como una interprete folklórica y fácilmente la confundían con la fuente misma del folklore. La archivista de la BBC Marie Slocombe, por ejemplo, describió a Violeta como “a country girl” [una niña del campo o campesina] y constató que no era “very polished” [muy refinada] – lo cual era una virtud en el mundo del folk revival.^{xiv} Asimismo, cuando el folklorista estadounidense Alan Lomax grabó cuatro canciones de Violeta, escribió en la caja de cinta la sencilla etiqueta, “Authentic Chile.”^{xv}

- 58 En esta instancia, pareciera que su aspecto de mujer no-tan-bella (en términos de la belleza eurocéntrica) no le perjudicó, y quizás hasta le ayudó. La cantante y compositora Argentina María Elena Walsh, quien vivía en París durante los mismos años de la década de los cincuenta que Violeta Parra, hizo el mismo viaje a Londres con el dúo que formaba con Leda Valladares. Allí, ellas intentaron infructuosamente convencer al folklorista Lomax de que las grabará para la serie de discos de folklore internacional que él coordinaba para la compañía disquera estadounidense Folkways. Como escribe Sergio A. Pujol, biógrafo de María Elena Walsh, Lomax apreciaba lo que el dúo “Leda y María” hacían, pero no podía ver “como iba a convencer a los compradores de sus discos que esas dos chicas tan blancas, tan adaptadas a Saint Germain, conocedoras de varios idiomas y con muchas lecturas a cuestas habían nacido en los montes del Noroeste, entre cabras y sequías.” (PUJOL,1993: p. 105). Para Lomax y sus colegas anglófonos era difícil identificar a Leda y María como cultores folklóricos. Por el contrario, con Violeta Parra esta asociación era mucho más fácil.

Conclusiones

- 59 ¿Cómo se transforma Violeta a raíz de su primera estadía en Europa? Podríamos afirmar que *bastante*. En primer lugar, la experiencia la hizo folklorista aún más convencida (y tal vez más exacta). Partió a Europa ya apasionada del folklore chileno. Su experiencia en París y sobre todo en Londres sirvió para profundizar su convicción de la importancia del folklore tanto como de la necesidad de abarcarlo de una manera que respetara las diferencias. Lo cierto es que cuando regresa a Chile redobla sus esfuerzos (que ya eran bastantes esforzados) de recopilación y de proyección del folklore chileno por todo el país.
- 60 Pero es más. Regresa a Chile con una definición más clara de quien es ella como chilena (una especie de nitidez que tal vez solo se encuentra en el extranjero) y de su propia autenticidad. Antes de 1955 ella nunca había salido de Chile, y ahora esta mujer de “un país pequeño, de Chillán, del último confín del mundo” estaba conquistando París. Como ella misma dice en su carta publicada en *Ecran*: “Yo amo esta capital [París] con una ternura ilimitada porque aquí encontré la solución de mi inquietud artística y porque me ha aceptado tal como soy.”^{xvi}
- 61 Violeta trae además consigo una apreciación ampliada por lo auténtico que no se limita a lo auténtico chileno. Como *une chilienne à Paris*, aprendió a apreciar lo auténtico del mundo entero. Esto se nota en un artículo que escribió el escritor chileno Jorge Edwards a base de una entrevista hecha a Violeta Parra en marzo de 1957, es decir a meses de su regreso a Chile. Edwards empieza por explicar como su época es caracterizada por “una especial fascinación por lo primitivo en el arte,” y que esto podría explicar también el enorme interés que la música de Violeta Parra ha despertado en Europa. Pero Edwards capta también que Violeta comparte esta fascinación de su época: “No es extraño, en relación con esto, que Violeta Parra sea admiradora del arte africano, de la escultura egipcia, de Picasso, que ha sido descrito por alguien como el primitivo de un arte futuro.”^{xvii}
- 62 Así que su estadía en Europa hizo de Violeta Parra una cosmopolita total, quien habla francés, y quien – como lo señala Edwards al final de su artículo -- ya está planeando su regreso a Europa y piensa seguir esta vez hasta Japón. Pero tal vez el impacto más

transcendental de su tiempo prolongado en París resulta ser la manera en la que, como lo dice la misma Violeta Parra, encontró la solución a su inquietud artística. Es desde su regreso a Chile que empieza a crear sus propias composiciones como las anti-cuecas, piezas que van mucho más allá de las canciones originales “de corte folklórico” que solía componer antes de su primera estadía europea. Y es a un año de su regreso que concibe su ballet (nunca puesto en escena en vida) “Gavilán,” que la lleva mucho más allá de la canción misma, hecho que anima al compositor chileno Acario Cotapos a declarar que Violeta Parra era “el mejor músico chileno.”^{xviii}

- 63 Este artículo propone que su estadía en París le abrió los ojos a las posibilidades, no sólo musicales, sino también visuales. Hay que destacar que un gran número de los músicos que cantaban en L'Escafe de noche lo hacían para ganarse la vida y, así poder realizar su trabajo como artistas visuales de día. Jesús Soto, por ejemplo, tocaba allí en un dúo que hacía con Gabriel “Gabo” García Marquéz, y Fernando Botero también frecuentaba L'Escafe. Como lo subrayó Zanotti, quien era pintor además de músico con Los Machucambos:
- 64 *París, en este entonces, era no solamente la capital de la música sudamericana, pero también el centro del mundo, y todo lo que concernía a las artes plásticas, eso sucedía aquí, dentro del perímetro del Quartier Latin.*
- 65 Si Zanotti tenía razón, quisiera decir que de 1955 a 1956 Violeta Parra vivió y actuó en el mero centro del centro del mundo. En conclusión, este trabajo plantea que es durante este tiempo y en este espacio que nace la pregunta, deslumbrante en su audacia y inesperada en su respuesta, de cómo sería posible que una mujer fea de los confines del mundo llegará en un día no tan lejano a exponer su arte en el Palacio del Louvre.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTEN, Michèle (2012). “Le Chant du monde : une firme discographique au service du progressisme (1945-1980).” *ILCEA* [En ligne], 16 (<https://journals.openedition.org/ilcea/1411>).
- ARAVENA-DECART, Jorge Andres (2011). *Representations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)*. Tesis de Doctorado en Sociologie, Université de Franche-Comte, Besançon, France (<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01290504/document>).
- BENDIX, Regina (1997). *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. University of Wisconsin Press, Madison.
- BIGENHO, Michelle (2002). *Sounding Indigenous: Authenticity in Bolivian Music Performance*. Palgrave, New York.
- BRIGGS, Jonathyne (2015). *Sounds French: Globalization, Cultural Communities, and Pop Music, 1958-1980*. Oxford University Press, Oxford.
- BROCKEN, Michael (2003). *The British Folk Revival, 1944-2002*. Ashgate, Burlington, Vermont.
- CLIFFORD, James (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.

- CONKLIN, Alice L. (2013). *In the Museum of Man. Race, Anthropology, and Empire in France, 1850-1950*. Cornell University Press, Ithaca, New York.
- GARCÍA, Ricardo (1996). *Un hombre transcendente*. Pluma y Píncel, Santiago, Chile.
- GILDEA, Robert (2002). *France Since 1945*. Oxford University Press, Oxford.
- HERRERO, Victor A. (2017). *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*. Penguin Random House Grupo Editorial, S.A., Santiago, Chile.
- JOUVENAL, Renaud de (1980). *Confidences d'un ancien sous-marin du P.C.F.* Julliard, Paris.
- KALTER, Christoph (2016). *The Discovery of the Third World: Decolonization and the Rise of the New Left in France, C. 1950-1976*. Cambridge University Press, Cambridge.
- LIVINGSTON, Tamara E. (1999). "Music Revivals: Towards a General Theory." *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1 (Winter), pp. 66-85.
- LOOSELEY, David (2003). *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*. Berg, Oxford.
- MARGADANT, Jo Burr (2000). *The New Biography. Performing Femininity in Nineteenth-Century France*. University of California Press, Los Angeles.
- MULARSKI, Jedrek (2015). *Music, Politics, and Nationalism In Latin America: Chile During the Cold War Era*. Cambria Press, Amhearst, New York.
- OVIEDO, Carmen (1990). *Mentira todo lo cierto: tras la huella de Violeta Parra*. Editorial Universitaria, Santiago, Chile.
- ORQUERA, Fabiola (2013). "From the Andes to Paris: Atahualpa Yupanqui, the Communist Party and the Latin American folksong movement." In Robert Adlington (ed.), *Red Strains: Music and Communism Outside the Communist Bloc*. British Academy, London.
- PARRA, Isabel (2009). *El libro mayor de Violeta Parra*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile.
- PLISSON, Michel (1999). "Les musiques d'Amérique latine et leurs réseaux communautaires", en *Les Musiques du Monde en question, Internationale de l'imaginaire* (nouvelle série), BABEL/Maison des cultures du monde, Paris, n° 11 p. 123-134.
- PUJOL, Sergio (1993). *Como la digarra. María Elena Walsh, una biografía*. Beas Ediciones, Buenos Aires.
- 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* 29:2 (Fall-Winter), pp. 145-189.
- ROSENBERG, Neil V., editor (1993). *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*. University of Illinois Press, Chicago.
- RUPPRECHT, Tobias (2015). *Soviet Internationalism After Stalin. Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge University Press, Cambridge, U.K.
- SÁEZ, Fernando (2007). *La Vida Intranquila : Violeta Parra, biografía Esencial*. Radio Universidad de Chile, Santiago.
- SHERMAN, Daniel J. (2011). *French Primitivism and the Ends of Empire, 1945-1975*. University of Chicago Press, Chicago.
- ŠTAMBUK, Patricia M. and Patricia Bravo (2011). *Violeta Parra: el canto de todos*. Pehuén Editores, Santiago, Chile.

TURINO, Thomas (2003). "Are We Global Yet? Globalist Discourse, Cultural Formations and the Study of Zimbabwean Popular Music." *British Journal of Ethnomusicology* 12:2, pp. 51-79.

VASSAL, Jacques (1976). *Français Si Vous Chantiez: À La Patrie, La Chanson Reconnaissante*. A. Michel, Paris.

VERA, Luis R. *Viola Chilensis*. Santiago de Chile: Alerce, La Otra Música, 2006.

VERBA, Ericka. "To Paris and Back: Violeta Parra's Transnational Performance of Authenticity." *Americas*, Volume 70, Number 2 (October 2013).

NOTAS

1. <http://www.museedelhomme.fr/en/museum/history-musee-homme/1941-musee-homme-resistance-network/paul-rivet-1876-1958>
2. Nota a Sr. Ian Grimble, 15 de mayo, 1956, "Violeta Parra," BBC Written Archives Centre.

NOTAS FINALES

i. Este trabajo se desarrolló como ponencia en el Coloquio Violeta Parra, que se llevó acabo en Santiago, Chile, en agosto de 2017. Quisiera agradecer al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile y la Fundación Violeta Parra por auspiciar mi participación en el coloquio. Agradezco también a los editores de *Artelogie* por sus sugerencias y comentarios, y a Gabriela Fried-Amilivia, Patricia Oliart, Angela Vergara, y Claudia Vizcarra por su esfuerzo colectivo de corregir mi español. Cualquier error u omisión es responsabilidad exclusiva de la autora.

ii. Esta y todas las demás traducciones son de la autora.

iii. Leningradsky Zavod 25501/25502 (Violeta Parra) [1955], <https://www.cancioneros.com/nd/2667/4/leningradsky-zavod-2550125502-violeta-parra>.

iv. "Entretien avec Romano Zanotti, un des fondateurs des Machucambos," (<http://maisonorange.fr/entretien-romzan.html>)

v. "Don Quijote de la guitarra," *Revista Ñ* (14 de noviembre, 2012), https://www.clarin.com/musica/paco-ibanez-canta-poetas-latinoamericanos_0_Hyr0TpjwQg.html.

vi. "Entretien avec Romano Zanotti, un des fondateurs des Machucambos," (<http://maisonorange.fr/entretien-romzan.html>)

vii. Roberto Parra, "Hablan de ella los que no tienen idea como fue," *Fortín Mapocho*. Santiago v. 56, (5 feb. 1989), p. 7, <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-83271.html>.

viii. Cámara de Diputados, Sesión 48, 9 de febrero, 1967: p. 4686.

ix. Jorge Edwards, "Vida y andanzas por el mundo de Violeta Parra," *Eva*, año XV, no. 624 (1 de marzo, 1957), p. 28.

x. *Chant du Monde* LDY-4060 y LDY-4071 (1956). Colección de la autora.

- xi. "La maga Violeta Parra," *Página 12*, 9 de abril 2006.
- xii. "Violeta Parra hizo llorar a los franceses," *Ecran 1351* (11 de diciembre, 1956): p. 19.
- xiii. Nota de Sta. Marie Slocombe a A.A.C.P. ops, 8 de mayo, 1956, "Violeta Parra," BBC Archives Centre.
- xiv. Nota a Ian Grimble, 27 de abril, 1956, "Violeta Parra," BBC Written Archives Centre.
- xv. Alan Lomax Collection (AFC 2004/004), Violeta Parra (T171), Archive of Folk Culture Reference CD.
- xvi. "Violeta Parra hizo llorar a los franceses," *Ecran 1351* (11 de diciembre, 1956): p. 19.
- xvii. Jorge Edwards, "Vida y andanzas por el mundo de Violeta Parra," *Eva*, año XV, no. 624 (1 de marzo, 1957), p. 26.
- xviii. Juan Andrés Piña, "Violeta Parra, la flor y el fruto," *Revista Hoy* 1:28 (7-13 de diciembre, 1977); p. 34.

RESÚMENES

Este trabajo se basa en una conceptualización transnacional y un análisis de género para investigar la primer estadía en Europa de Violeta Parra, de julio de 1955 a diciembre de 1956. ¿Cuáles son los circuitos culturales en los que se inserta durante este período? ¿Cómo cabe o no en ellos? ¿Y cómo se transforma a raíz de sus experiencias? Los circuitos culturales que abarca son los del *socialismo modernista* (URSS), la *pachanga latinoamericana parisina*, la *folklorización comunista*, la *etnografía humanista*, y el *folk revival británico*. El análisis encuentra que fue un período formativo en su desarrollo artístico.

This article utilizes a transnational conceptualization and gender analysis in order to examine Violeta Parra's first European sojourn, from July 1955 to December 1956. What cultural networks did she interact with during this period? How does she fit within them? How would she be transformed by her experiences? The cultural networks it investigates include modernist socialism (USSR), the Parisian Latin American *pachanga*, communist folklorizations, humanist ethnography, and the British folk revival. It finds that this was a formative period in her development as an artist.

ÍNDICE

Keywords: Violeta Parra, Latin American folklore, folk revival, Paris, Chant du Monde

Palabras claves: Violeta Parra, folklore latinoamericano, folk revival, París, Chant du Monde

AUTOR

ERICKA VERBA

Historiadora y Directora, Latin American Studies Program
 California State University Los Angeles
 everba@calstatela.edu