

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO.

POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

Loreto López González y Jaime Peris Blanes. N. 17 (2021)

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA VÍA CULTURAL AL SOCIALISMO. POLÍTICAS DE LA CULTURA EN EL CHILE DE LA UNIDAD POPULAR

La vía cultural al socialismo. Políticas de la cultura en el Chile de la Unidad Popular 5-13
Loreto López González y Jaume Peris Blanes

DEBATES, DISCUSIONES Y POLÍTICAS CULTURALES DE LA UNIDAD POPULAR

Los intelectuales y la cuestión de la cultura popular: interpretaciones e iniciativas durante la Unidad Popular 15-41
Natália Ayo Schmiedecke

El debate cultural en la Unidad Popular: una cuestión previa (1958-1969) 43-67
Laura de la Luz Briceño Ramírez

Balances al proyecto cultural durante la Unidad Popular: *La quinta rueda y Cuadernos de la Realidad Nacional* 69-92
César Zamorano Díaz

El Tren Popular de la Cultura: expresión del arte para todos 93-116
Carolina Andrea Espinoza Cartes

Un encuentro personal con una épica colectiva: conversando en torno a los documentos del período de formación del Museo de la Solidaridad 117-134
Loreto López González

LA MÚSICA POPULAR COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Presencia de Violeta Parra en la construcción del imaginario popular de la vía chilena al socialismo. La Peña de los Parra y la Carpa de la Reina: una reconstrucción testimonial 135-154
Jorge Montealegre Iturra, Rafael Chavarría Contreras

El movimiento de la Nueva Canción chilena: cultura y contrahegemonía 155-179
J. Patrice McSherry

En la quebrá del ají. Rock en Chile en tiempos de revolución (1967-1973) 181-204
César Eduardo Albornoz Cuevas

FORMAS Y POLÍTICAS DEL NUEVO CINE

1970-1973. El cine chileno durante Salvador Allende 207-216
Patricio Guzmán

Lectores de imágenes en tiempos de revolución: *Descomedidos y chascones* (1973) de Carlos Flores 217-248
Elizabeth L. Hochberg

Filmar la aceleración de la historia: dicotomías del gesto en dos documentales de la UTE 249-270
Ignacio Nicolás Albornoz Fariña

Nostalgia de la Unidad Popular. Evolución de la forma cinematográfica en la obra de Patricio Guzmán 271-297
Álvaro Martín Sanz

Una figura en sombras: Salvador Allende en filmes chilenos de postdictadura 299-315
Alicia Salomone

LITERATURA Y ARTES ESCÉNICAS EN EL TORBELLINO DE LA HISTORIA

Cuatro tesis sobre literatura durante la Unidad Popular chilena 317-334
Matías Ayala Munita

La figura del lector popular en Quimantú: placer, trabajo y revolución 335-359
Christian Anwandter Donoso

Teatro obrero y militante de los años 60 y 70 en Chile: escenas internacionalistas y antiimperialistas construyendo un nuevo mundo 361-385
Patricia Alejandra Artés

Itinerario de un cosmoargentino: Julio Cortázar y el Chile de Allende 387-412
Olga Lobo Carballo

Portada: diseño de Carlos Altamirano basado en fragmento del mural ubicado en el Centro Cultural Gabriela Mistral, realizado por la Brigada Ramona Parra para el 1 festival de intervención urbana Hecho en Casa, 2012.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

PRESENCIA DE VIOLETA PARRA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO POPULAR DE LA VÍA CHILENA AL SOCIALISMO. LA PEÑA DE LOS PARRA Y LA CARPA DE LA REINA: LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA MEMORIA TESTIMONIAL

Presence of Violeta Parra in the construction of the popular imaginary of the Chilean road to socialism. La Peña de los Parra and la Carpa de La Reina: the reconstruction of a testimonial memory

JORGE MONTEALEGRE / RAFAEL CHAVARRÍA
Universidad de Santiago de Chile (Chile)

jorge.montealegre@usach.cl

rafael.chavarria@usach.cl

Recibido: 12 de junio de 2020

Aceptado: 20 de mayo de 2021

<http://orcid.org/0000-0001-8975-5685>

<http://orcid.org/0000-0003-3851-2565>

<https://doi.org/10.7203/KAM.17.17618>

N. 17 (2021): 135-154. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: La presencia de Violeta Parra y su legado como folclorista/artista, aportó con su testimonio al germen de una cultura popular transformadora que se evidenció durante la llamada vía chilena al socialismo y en las reivindicaciones conmemorativas de la post dictadura. La Peña de los Parra y la Carpa de La Reina, fueron artefactos culturales creados desde la práctica artística de la familia Parra. Su reconstrucción desde la memoria testimonial informa sobre el complejo proceso sociocultural en que estaban insertos. Ambos artefactos contienen memorias que connotan formas de participación artística que prefiguran un imaginario que será asociado simbólicamente al proceso político encabezado por la Unidad Popular y cancelado tras el golpe de Estado de septiembre de 1973. El presente artículo ensaya una lectura ex post de ambos casos, recurriendo a la reconstrucción testimonial de esa memoria, relacionando y aplicando nociones surgidas desde los estudios culturales y las memorias. La diacronía reconstruida, mediante diversos testimonios, permite reconstituir el quehacer de las experiencias representadas por la Peña y la Carpa; así, deviene un ejercicio pertinente para indagar en la significativa participación en el proceso histórico de la icónica familia de artistas, encabezada por Violeta Parra.

PALABRAS CLAVE: política cultural, imaginario, testimonio, Unidad Popular, vía chilena al socialismo, Violeta Parra, Chile.

ABSTRACT: Violeta Parra's work, as well as her artistic/folkloric legacy, was instrumental to the emergence of an insurgent popular culture which left its mark on the Allende presidency and post-dictatorial memorializations. The Peña de los Parra and the Carpa de la Reina were cultural artifacts born out of the Parra family's artistic practices. Their reconstruction by means of testimonial memories brings back the complex socio-cultural context in which they were immersed. Both artifacts contain memories which connote forms of artistic involvement that announce symbolic associations with the political process unleashed by the Unidad Popular, subsequently crushed by the 1973 military coup. This article attempts an "ex post" reading of both experiences, resorting to the testimonial reconstruction of those memories, and applying notions born out of cultural and memorial studies. The chronology thus pieced together enables a recreation of the Peña's and the Carpa's accomplishments that emerges as a useful inquiry into the significant partaking of the distinguished Parra family, led by Violeta Parra, in major historical processes.

KEYWORDS: cultural politics, imaginary, testimony, Popular Unity, Chilean road to socialism, Violeta Parra, Chile.

“Violeta marcó el camino y por ahí seguimos. Ahora la canción nueva en Chile es prácticamente el lenguaje del pueblo y de la juventud de Chile”.

Víctor Jara, julio de 1973.

“Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron...”

Presidente Salvador Allende, 11 de septiembre de 1973.

Para la reconstrucción de una memoria testimonial en torno a las experiencias parrianas de la Carpa y la Peña, recurriremos a una *memoria pospuesta* en la que reverbera la obra de Violeta Parra que ha sido difundida y valorada en diferido; es decir, desde una mirada en retrospectiva que la sitúa como una referencia inspiradora del “imaginario sonoro”, evocador de la vía chilena al socialismo.

El proceso de la llamada vía chilena al socialismo, en su complejidad, está asociado a diversos imaginarios contradictorios y controversiales, ya el marco internacional de *guerra fría* instala un universo simbólico reconocible, representado por los símbolos de la conflagración este/oeste, entre el “bloque socialista” y el “occidente capitalista”. En la historia nacional, el antecedente de la ley de defensa de la democracia¹ –simbolizada por el campo de prisioneros de Pisagua²– representa un hito histórico que cubre una década de nuestra historia. El repertorio de símbolos es amplio, tanto de aquellos que ilustran la oposición anticomunista al proceso como de aquellos que reflejan los avances del movimiento popular. Entre las diferentes representaciones –más allá de las mitificaciones posibles– están aquellas que tienen un anclaje en artefactos culturales icónicos que alcanzaron resonancia perdurable y se instalaron en las memorias de la sociedad, evocando la época con sus utopías y cotidianidades. Los murales de las brigadas de propaganda callejera –como la “Ramona Parra” (BRP)³ con participación de pintores como Roberto Matta; el diseño gráfico y la ilustración de los afiches⁴ y carátulas (siendo la firma del taller de Vicho+Toño Larrea la más reconocida)⁵ y el Movimiento de la Nueva Canción Chilena⁶ son las expresiones más connotadas que nutren la iconografía y banda sonora de esos días. También, el personaje ícono ineludible: Salvador Allende. Esta evidencia la

1 La Ley (en Chile) de Defensa Permanente de la Democracia de 1948, también conocida como la “Ley maldita”, su finalidad era proscribir la participación política del Partido Comunista de Chile. Fue derogada en 1958.

2 Una de las evocaciones artísticas del campo de prisioneros es el disco “Pisagua”, de Ángel Parra. El álbum debía presentarse durante la semana en que se cometió el golpe de Estado de septiembre de 1973. Debió reeditarse en el exilio. El disco de Parra está basado en la novela «*La semilla en la arena*» de Volodia Teitelboim, publicada en 1957.

3 Para mayor referencia dirigirse a Castillo Espinoza (2016).

4 Para mayor referencia dirigirse a: Castillo Espinoza (2004).

5 Para mayor referencia dirigirse a: Larrea (2008).

6 Para mayor referencia dirigirse a: Larrea y Montalegre (1997).

explicita Patrice McSherry, en su estudio sobre el poder político de la música:

En 1969, los músicos de la Nueva Canción, junto con los muralistas, bailarines, directores de teatro y artistas visuales, se unieron con entusiasmo al movimiento que proclamaba a Salvador Allende como candidato, lo cual fue un elemento crucial en su campaña presidencial, ya que a través del arte y la música su mensaje de cambio social se difundió por todos los rincones de Chile. (2017: 95)

Tratar la relevancia de cada uno de estos signos de identidad del proceso, supera las posibilidades de este artículo y han sido tratados en diversas fuentes. Hemos preferido *ascender al detalle* y tratar en su especificidad –recurriendo a la memoria testimonial– uno de los pliegues de la genealogía y auge del movimiento de la nueva canción chilena: la *Peña de los Parra*, la *Carpa de La Reina* y el testimonio e inspiración de Violeta Parra.

Valga a este punto aclarar que Violeta Parra no alcanzó a vivir la última campaña de Allende ni el gobierno de la Unidad Popular, pero sí fue allendista y aportó desde Europa a la campaña de 1964. Habiendo participado en el Partido Comunista, pero detractora del realismo socialista⁷, a Violeta Parra le venía bien la vía chilena al socialismo con sus características de pluralismo y libertad de creación que se distinguía del llamado “socialismo real”. Falleció antes del triunfo electoral que llevó a la Presidencia de la República al senador Salvador Allende. La artista se suicidó en febrero de 1967. “Un año después de su muerte, intelectuales, académicos e investigadores valoran a Violeta como una música relevante dentro del ámbito artístico musical chileno” (Valdebenito, 2018: 75). En efecto gran parte de su obra más significativa se (re)conoce después de su fallecimiento, entre ella la publicación póstuma de sus *Décimas*. Sin embargo, dejó una huella cuyas proyecciones es probable que no haya medido en su proyección ni que se imaginara como madre musical y mentora de un movimiento histórica y culturalmente tan significativo: “Violeta marcó el camino y por ahí seguimos –declaró Víctor Jara–. Ahora la canción nueva en Chile es prácticamente el lenguaje del pueblo y de la juventud de Chile”⁸.

La *Peña de los Parra*, de Ángel e Isabel [Cereceda] Parra, y la *Carpa de La Reina*, de Violeta Parra, son referentes para el conocimiento y promoción de la cultura popular de los años sesenta e inicios de los setenta. Dos casos que contienen memorias que connotan diversas formas de construcción y gestión del vínculo artista-público; lugares de *congregación*, en el sentido de reunión de personas que se identifican con cierta sensibilidad (política, social, estética) y que tienen el disfrute de la música latinoamericana como una

⁷ Sobre esto, escuchar Programa Foro Ciudadano, Radio Universidad de Chile, entrevista “Carmen Johnson, 92 años ‘Yo estuve con Violeta Parra’”. Marzo de 2021.

⁸ Víctor Jara, entrevistado en la Televisión Panamericana. Perú, 17 julio de 1973.

experiencia compartida. Ambas experiencias son casos cerrados en la realidad fáctica, pero abiertos en el imaginario de las memorias pospuestas y la historia cultural. En esa línea, estos *locales* se constituyen en verdaderos *sitios de memoria* a visitar, en cuanto símbolos de prefiguración del ánimo utópico de quienes luchaban por una nueva sociedad más justa e igualitaria, opuesta a la cultura hegemónica impuesta por el capitalismo individualista.

Las formas organizativas de estos lugares de encuentro –carpa y peña– en sí son artefactos culturales que contienen un sistema de significados, en ambos casos son elementos concretos, testimonios materiales, de una propuesta cultural de convivencia. La construcción física de esos artefactos, funcionales a un tipo de interacción con el público, se relacionan con sus respectivas arquitecturas que connotan el espíritu comunitario que albergan. En ellas –peña y carpa– coexisten artefactos tangibles e intangibles que enfatizan una voluntad de vinculación y mediación con las expresiones culturales surgidas de los sectores populares del campo y la ciudad, considerando entre ellas no solo las artísticas sino también las comidas y bebidas típicas, que caracterizaban la atmósfera. Al respecto hay una cercanía evidente al imaginario “folclórico” connotado por las peñas, en el aserto allendista que con cierto humor distinguía al proceso: “la revolución chilena la haremos con gusto a vino tinto y sabor a empanadas”⁹ (Rocha, 2008: 53).

Sin la posibilidad de investigar *in situ* cada uno de los casos –Peña y Carpa materialmente desaparecidas–, recurriremos a la memoria testimonial emitida en diversos contextos. A partir de lo que consideramos insumos para la historia buscaremos “(re)construir”, desde los rastros que nos deja la memoria de la cotidianidad, las situaciones que son susceptibles de ser analizadas en tanto componentes que aportan a la construcción del imaginario de la vía chilena al socialismo. La biografía de los cultores, el parentesco, y los testimonios sobre ellos, nos ofrecen pistas, indicios, huellas, que explican subjetivamente el origen, desarrollo y fin de las iniciativas.

BAJO LA CARPA

La carpa, con arte y público, estuvo desde siempre entre las posibilidades de expresión de Violeta Parra y su familia.

Los Parra comienzan a cantar públicamente en circos.¹⁰ Desde el Tolín hasta el Circo de los Hermanos Millas, pasando por el “Circo Argentino”, que era de Marta Sandoval, una media hermana. Para ellos, estos espacios constituyen una fantasía tanto como una

9 En: Alocución del candidato presidencial Salvador Allende Gossens en el templo de la Gran Logia de Chile, 14 de abril de 1970. Texto íntegro en *Allende masón*, de Juan Gonzalo Rocha.

10 Los nueve hermanos Parra fueron: Nicanor, Hilda, Violeta, Eduardo, Caupolicán (muerto al poco tiempo de haber nacido), Roberto, Elba, Lautaro y Óscar.

escuela. Lautaro, uno de los hermanos menores, le cuenta al poeta Jorge Teillier de estas andanzas:

Jugábamos a ser artistas de circo. El circo era lo, único accesible como espectáculo para la gente pobre. Eran muchos los que circulaban por la zona y no faltaba la forma de colarnos sin pagar entrada. Soñábamos los papeles que tendríamos en el circo que llegaba ser al final, en fantasía, nuestro. Anduvimos trabajando en muchos. El primero se llamaba Tolín. Era muy chico y viajábamos en carreta, íbamos de fondo en fondo. Yo vendía caramelos y la Violeta hacía lo que fuere, recogía la ropa o les llevaba las capas y sombreros con que se disfrazaban los artistas. En estos nos acompañaban Roberto y el Lalo. En esos circos había de todo: malabaristas, cantores, peleas de boxeo, caballitos que daban vueltas. La Violeta vio todo esto, sintió el circo en carne propia como lo único que nos daba alegría y de comer, porque no teníamos como comprar un par de zapatos [...] El circo era lo que más nos gustaba, nuestra casa y alegría, era una aventura y así lo vivíamos. (Aravena, 2017:135-136)

Compartían el sueño de la carpa propia, de los artistas múltiples, “porque el circo es la vida total”, concluye Lautaro. A esta experiencia de infancia se sumarán otras carpas circenses en la vida de Violeta Parra, en los que participará con sus hijos Isabel y Ángel: “si mi madre formaba parte del elenco artístico, era seguro que al final de la función yo bailaré cueca con la señorita más bonita de ‘la platea con los pies colgando’, según anunciaba el tony Canarito, el más joven de los hermanos Parra” (Parra, 2006:106). Todo en familia. Este mundo de entretención, fantasía y trabajo, Violeta Parra lo registra en su arpillera “El Circo”, de 1961, donde se autorretrata como una niña cantando y tocando guitarra. Se hace de color verde –y no en violeta como es habitual– para expresar que estaba feliz cantando.

No obstante la magia, el circo era una “escuela” o “disciplina” de trabajo comunitario basado en las insuficiencias originadas en la falta de planificación de una comunidad que actuaba como una familia. En los circos –cuenta Lautaro Parra– había mucha improvisación, “a última hora la Marta [Sandoval] siempre tenía que andar detrás del tocuyo para la carpa, de los tablonés, de las sillas. La función se preparaba cuatro horas antes y después se salía con corneta al convite” (Stambuk y Bravo, 2013: 41).

Esta vida nómada, un poco gitana, está en el sello de otras prácticas laborales de Violeta Parra para acercarse al público, como lo eran las giras o caravanas artísticas que llevaban los espectáculos a lugares que no tenían un acceso habitual a programas culturales. Estas experiencias iluminarán más adelante algunas iniciativas, como el “tren de

la cultura”¹¹, llevadas adelante por el gobierno del presidente Allende: “El tren transportaba numerosos artistas, bailarines y músicos populares a las aldeas y pueblos remotos del sur de Chile y ponía en escena espectáculos y actuaciones en sitios en donde nunca se habían realizado antes. Los trabajadores de ferrocarril apoyaban el proyecto, en solidaridad con los artistas” (McSherry, 2017: 156).

Ya en 1952 Violeta Parra ensaya la forma de llegar a los trabajadores sin que sean ellos quienes tengan que ir hacia los artistas. Con Luis Arce, su segundo marido, organizan la compañía de variedades Estampas de América y hacen una única gira a los pueblos mineros del norte. “Fue una gira llena de contratiempos y problemas de convivencia. Como en un circo pobre, todos hacían de todo y los actores fueron renunciando uno a uno. La compañía fue un fracaso pero Violeta no renunció a su vida itinerante” (Drysdale, 2019: 491-492).

Después de los circos están los viajes, especialmente la estadía en París. Así, en 1962, después de haber participado en el Festival de la Juventud de Finlandia y viajar por otros países de Europa, Ángel e Isabel Parra permanecen tres años en París trabajando en teatros, radio, TV, *boîtes de nuit*. Actúan con su madre y también como dúo. Tienen recitales en la Unesco, en el Teatro de las Naciones y editan discos. En esa temporada cantan en dos peñas del barrio latino: en “La Candelaria”, donde Violeta trabajó durante toda su estadía en París y en “L’Escale”. En ellas, Ángel e Isabel interpretan folklore americano, de Bolivia, Venezuela, Argentina y, por supuesto, Chile. El ambiente excéntrico y *underground* de “L’Escale” impresiona a Ángel Parra: “redes en el techo, una piraña en un estanque de vidrio y cualquier cosa que se les ocurra, porque en el fondo es un boliche para turistas” (Stambuk y Bravo, 2013:112).

Una estrategia que en parte es reconocible en el decorado de la Peña, que también resultó ser un lugar de atracción turística. “Ese tiempo que pasamos en París –recuerda Ángel– 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). Así, además de Violeta Parra también Atahualpa Yupanqui influye en la creación artística. Los Parra, más los grupos y artistas que deambulan por el barrio latino y la *rive gauche* de París, “folklorizan” el repertorio popular americano “recubriendo sus obras de ‘autenticidad’ y ‘etnicidad’, lo que favorece la consolidación de un imaginario sonoro y visual que permanecerá en Europa como proyección de ‘originalidad’ sobre Latinoamérica” (Rodríguez Aedo, 2014: 222).

Ampliando el repertorio los hermanos se perfilan con estilos propios, individualmente y como dúo. Se independizan de su madre. En 1962, en Europa. La autonomía artís-

¹¹ Iniciativa de Mario Salazar, del Departamento de Cultura de la Presidencia de la República que dirigía Waldo Atías; Salazar es músico y fue integrante del dúo “Amerindios”.

tica alcanzada y el compromiso político los lleva a procurar con distintas estrategias y estilos instalarse de manera independiente y a construir respectivamente sus propias fuentes de trabajo en Chile. *La Peña de los Parra*, primero, de Ángel e Isabel, y luego la *Carpa de la Reina*, de Violeta Parra.

CARMEN 340

En mayo de 1964, regresan a Chile Ángel, primero, con su pareja Marta Orrego Matte; y luego se le une Isabel:

Todo lo aprendido en París me resultó de una gran utilidad. En Chile había una generación hambrienta de escuchar estas nuevas sonoridades. Nosotros veníamos con materiales nuevos y atractivos. Cuatro, charango, quena y zampoñas. Ritmos coloridos, joropos, huaynos, chacareras, etc. Durante la campaña presidencial, la tercera de Salvador Allende, puse en práctica lo aprendido con Violeta y en la escuela nocturna y bohemia de París. (Parra, 2016: 89)

El éxito posible había sido probado en París: “el día que nos presentamos Isabel y yo en el café concert llamado La Candelaria, causamos sensación y fuimos contratados de inmediato” (Parra, 2016: 82).

Ángel vuelve al terruño, decidido a proyectar la obra de su madre y la experiencia vivida en las peñas parisinas. Arrienda una pieza en la casona de Carmen 340, muy cerca del centro de Santiago. En ella funcionan talleres artísticos; del escultor Sergio Castillo, del fotógrafo Sergio Larraín, del poeta Jonás (Jaime Gómez Rogers) y otros. Ángel tiene alumnos que aprenden guitarra y piensa que ahí podría haber una academia o peña folklórica. Los hermanos se integran al ambiente. La casa es arrendada por el pintor y folklorista Juan Capra:

Artista delgado y de romántica apariencia, siempre con su bastón en la mano y con su melena algo revuelta, era un foco de atracción de gentes de muy diversa procedencia. Siempre estaba rodeado de amigos y de admiradores, algunos de los cuales vivían con él en esa casa, donde nunca faltaban los pintores, escultores, poetas o escritores que se reunían allí en animadas tertulias. [...] Cada noche había discusiones políticas o estéticas que continuaban hasta que en el punto culminante de la reunión Juan tomaba la guitarra y comenzaba a cantar. Por esa época él cantaba en el conjunto Millaray y se decía ya discípulo de Violeta Parra. (Carrasco, 1988: 57-58)

Ángel e Isabel se instalan en esa casa y, como en una suerte de relevo, Juan Capra se va con una beca a estudiar pintura a París, ante lo cual Ángel Parra asume de hecho como *dueño de casa*. Así, el espíritu de taller, de lugar de trabajo, discusión y aprendizaje, que ya estaba impregnado en las paredes del año 1964, se mantuvo en la casona. Ángel concitaba la atención de universitarios curiosos: “querían formar conjuntos, hacer música; y yo, con ganas de seguir aprendiendo, voy entregando lo que sé. La casa se va llenando de música, en la calle Carmen 340, pero aún no existía la Peña de los Parra” (Parra, 2016: 93).

La proyección política no se vislumbraba, aunque el éxito de los hermanos como exponentes del llamado “neofolclore” ya anunciaba la evolución musical que fundaría el movimiento de la Nueva Canción Chilena. La dimensión se establece gracias a la reconstrucción de la memoria testimonial.

Según los diversos testimonios, la Peña se fue creando entre abril y junio de 1965 “en la pieza de Ángel”, lo que posibilita pensar que la intuición se iba articulando como proyecto. La Peña se habilita con una ambientación que representa el mundo popular y del trabajo, principalmente rural (elementos de campesinos y pescadores), entendiendo y atendiendo a su audiencia y comunidad interesada, principalmente progresista de sectores medios. Está presente lo exótico latinoamericano que agradaba a la *gauche* parisina y crecientemente a los universitarios. En América Latina, plantea José María Arguedas en 1968, es creciente el interés por el folclore: “Hay una inquietud, un interés, auténtico o snob, por el folclore; pero que es una inquietud que nos conmueve a todos, eso es evidente. Existe ahora una verdadera multitud de gente que se dedica al folclore” (CEPAL, 2013: 83).

El proyecto es ideado principalmente por Ángel Parra y Marta Orrego: “La idea nació en París, en un viejo hotel, una noche creativa alimentada por el amor de pareja” (Godoy, 1985: 12). Cuando se abrieron sus puertas, cuenta Ángel, “fue un momento de *intuiciones certeras*. Sabíamos que por ahí iba la cosa, que teníamos que seguir adelante” (Parra, 2016:96). Para la ocasión “pidieron vasos prestados, vino fiado y las mesas y sillas las trajeron algunos amigos de buena voluntad”¹². Los Parra principales, reconocidos por el público, son Isabel y Ángel; pero también están Carmen Luisa y Jaime. Este último, según Ángel, es “el *cancerbero* de la Peña (personaje de la mitología griega que estaba en la puerta del infierno y no dejaba salir a nadie)”¹³. Marta Orrego Matte, cuenta Ángel, “veía los problemas de intendencia durante el día, y de noche desplegaba todo su encanto para recibir a nuestro público. Isabel recibía a los recién llegados en una pequeña tienda de discos. Al frente de la misma, Marta creó una cooperativa de artesanos” (Parra, 2016: 97).

¹² *Rincón Juvenil* N°102, 30 de noviembre de 1966.

¹³ *Ritmo* N°32, 12 de abril de 1966.

Y comienza la expansión dentro del inmueble donde se pasa de una *casa tipo pensión* (de Juan Capra) a una *casa de canto* (de Ángel Parra) que durante un tiempo funciona sin patente. La Peña se inicia ocupando dos piezas, luego un altillo y comedores, más el acomodamiento de una pequeña tienda de artesanía y discos en el mismo espacio. El artefacto cultural deviene –tomando el concepto de Bourdieu– un *habitus*, material y simbólico para congregar una comunidad de espíritu¹⁴ que comparte una *concepción del mundo* que, en la coyuntura, es representada por el proyecto de la Unidad Popular; comunidad imaginada que trascendió el lugar y el momento: “A la comunidad la sostiene principalmente el acervo sociocultural compartido, que incluye valores y sueños y amigos comunes. [Esta] ‘comunidad de espíritu’ puede rehacerse o mantener y transmitir sus virtudes en un lugar distinto del original” (Montalegre, 2013: 197-198). Poco a poco, llega a ser una fuente de trabajo para veinticinco personas y un centro cultural para su barrio. “Debido a que los recintos comerciales no eran muy accesibles para el emergente movimiento de la Nueva Canción, Ángel e Isabel Parra y otros decidieron abrir La Peña de los Parra, lo que cambió el curso de la historia cultural chilena” (McSherry, 2017: 109).

Marta Orrego es vital en la gestión de lo que ella llama “el boliche”: además de participar en la iniciativa y administración, hace artesanía en metal y teje arpilleras que se venden en la misma peña, que es un espacio también para la difusión y venta del trabajo de otras personas:

Participan más o menos 70 artesanos. Sólo el 25 por ciento de las ventas es para el boliche; el resto se lo llevan los artesanos que de esta forma evitan la explotación de las ‘boutiques’ del centro o Providencia que les pagan a huevo sus obras. En el lugar hay trabajos en cobre, cerámica, madera, lana y género. Los objetos cuelgan de las murallas, confundándose en una danza de mil colores, que le da una personalidad especial a la habitación.¹⁵

En la misma revista *Onda*, de Quimantú, en la edición del 11 de septiembre de 1973, Ángel Parra reitera esta suerte de servicio de mediación: “los artesanos tienen en ella un lugar donde no los esquilman”¹⁶. Los roles que toman y asumen, suponen confirmar la conformación de un equipo que cumple objetivos determinados para dar un cierto orden, que permitan ir concretizando la idea y dar paso al proyecto cultural.

La entrada daba derecho a un vinito, que la misma Marta Orrego servía. Ángel era

¹⁴ En su *Teoría de la comunidad*, Ferdinand Tönnies distingue entre comunidades “de sangre”, “de lugar” y “espiritual” (Montalegre, 2018: 37). Sobre el debate respecto del concepto *comunidad*, véase Marinis, Gatti e Irazuzta (Eds.) (2010), especialmente el artículo de Pablo de Marinis “Sociología clásica y comunidad: entre la nostalgia y la utopía (un recorrido por algunos textos de Ferdinand Tönnies)”.

¹⁵ *Onda* N°27, 15 de septiembre de 1972.

¹⁶ *Onda* N°53, 11 de septiembre de 1973.

el cajero y también tenían un programa de extensión: “El jueves rebajamos la entrada porque recibimos a los estudiantes. También hacemos funciones gratis a beneficio de distintas obras”¹⁷.

“A medida que su fama crecía como símbolo del nuevo Chile –agrega la viuda de Víctor Jara–, los fines de semana se convertía en una atracción turística. Pero durante los días hábiles, Isabel y Ángel convirtieron la casa de Carmen 340 en un centro cultural. A él asistían los vecinos del barrio popular de alrededor de la peña, para tomar clases y donde se les estimulaba a componer canciones y poemas y hacer artesanía, además de celebrar reuniones y debates. Había arraigado en la comunidad local” (Jara, 2020: 275).

Desde la inauguración, participa Rolando Alarcón. Se agrega en el inicio Patricio Manns. Luego, Víctor Jara. El lugar tiene su conjunto –“Los de la Peña”– que acompaña a Ángel Parra, y pronto toma vuelo propio con el nombre “Los Curacas”.¹⁸ A Patricio Manns lo acompaña el grupo “Voces andinas”. También canta, ya de regreso en Chile, Violeta Parra. Desde Valparaíso llegan Osvaldo *gitano* Rodríguez y Payo Grondona. “Lo mejor de la peña -declara Isabel Parra- es que la gente permanece en silencio y escucha la música. Hay respeto. Diría que es el único lugar en Chile donde ocurre esto”¹⁹.

El ambiente es único: luz de vela para iluminar discretamente y absorber el humo de los cigarrillos (y para los cigarrillos, conchas de loco en el terrestre rol de ceniceros). Los candelabros, botellas de las gordas y de las flacas. Estacionada en algún rincón, una rueda de carreta. Por la pared, como una telaraña folklórica, una red de pescador o un volantín huacho. Por ahí, un infaltable tronco. Y para compartir, mesas pequeñas y sillas de totora. Vasos gorditos, de greda, para el vino -a veces caliente y con naranja- y una empanada. Los anticuchos aparecen más tarde. En invierno, un brasero con agüita lista para el mate con malicia. Mientras tanto, la esperma de las velas corre haciendo figuras mágicas sobre el verde botella. (Larrea y Montealegre, 1997: s/p)

En fin, la decoración y el menú se hacen comunes a toda peña que se preciara de tal, que surgen como réplicas de ésta. Otra característica memorable, son los muros blancos, pintados con cal, donde la concurrencia estampa su firma dando forma a un gran libro de visitas o álbum de autógrafos con forma de graffiti. La Peña de los Parra es un modelo. El movimiento de la Nueva Canción crece y se nutre en las peñas universitarias. En

¹⁷ *Onda* N°27, 15 de septiembre de 1972.

¹⁸ Según Alberto Zapicán, uno de los integrantes del grupo, en la sociedad Incásica el curaca es “el intermediario entre el estado y la comunidad”.

¹⁹ *Onda* N°43, 24 de abril de 1973.

la universidad, para algunos la revolución era una moda pasajera. Para otros, un compromiso vital. Joan Jara, refiriéndose a Quilapayún, escribe: “Todos eran universitarios de buenas familias, cuyo compromiso político no surgía de una experiencia directa de la pobreza, sino de una convicción intelectual” (Jara, 2020: 163). El origen de los estudiantes, en general, es distinto al de los Parra o de Víctor Jara. Sin embargo, tampoco son nacidos en cuna de oro. Salvo, se podría decir, Marta Orrego Matte proveniente de una familia de la oligarquía.²⁰

Al inicio de los ‘70, con el gobierno de la UP, las peñas estudiantiles pierden sentido. Los seguidores de los conjuntos y cantantes de la Nueva Canción Chilena ya no se reúnen en reductos pequeños, sino en grandes manifestaciones y grandes actos artísticos y políticos. Ya no están en las catacumbas. La Peña que perdura es la Peña de los Parra y otros locales –como “Chile ríe y canta”– que adquieren un cariz simbólico y hasta “turístico” en el sentido de que también son reflejo de un proceso que es observado por el mundo. Para Joan Jara, a quien le corresponde trabajar muchas veces en la peña,

A medida que la represión de derechas caía sobre otros países latinoamericanos, la Peña se convirtió en un refugio para cantantes de Brasil, Uruguay y Argentina. También recuerdo a una delegación de mujeres vietnamitas que visitaron el local, mujeres frágiles y hermosas que habían obtenido condecoraciones combatiendo en la guerra. (Jara, 2020: 154)

LA CARPA DE LA REINA

Violeta Parra regresa en junio de 1965 a Chile. Entonces sus hijos Ángel e Isabel ya tenían La Peña. Ahí, junto a los exponentes de la Nueva Canción Chilena, participa con su canto y es considerada madre del movimiento. “Ella vivió en esta casa, pero un tiempo breve. Se instaló con una carpa en la FISA y después en La Reina”, cuenta su hija mayor. “Ella estaba chocha con lo que sus hijos hacían, pero intuyo que quería ser promotora y autora de su propio lugar”²¹. Una de sus últimas actuaciones fue en febrero de 1967 en la Peña. Sus hijos andaban de vacaciones. Ella presentó ahí su último disco: “Son mis últimas composiciones, cómprenlo” (Godoy, 1985: 13).

En efecto, por intermedio de su amigo Sergio Larraín, fotógrafo que había colaborado

20 Gabriel Salazar (2010) ubica a la familia Orrego como parte de la elite y parte de la oligarquía. Marta Orrego, esposa de Ángel Parra, en los días de su prisión política colaboró en el Comité Pro-Paz que atendió a los presos políticos y a sus familiares. Era militante del MAPU (Obrero Campesino), partido con el cual también colaboró Ángel Parra, prima de Carlos Altamirano Orrego, entonces Secretario General del Partido Socialista. Marta fue la encargada de las clases de artesanía organizadas en la Peña de los Parra y promovió el bordado y los talleres de subsistencia entre las mujeres de los presos políticos en 1973 y 1974.

21 *Los Tiempos* N°12, 1 de marzo de 1993.

en su libro de investigación folklórica, se le presentó la oportunidad de usar un terreno en la Feria Internacional de Santiago (FISA)²² e instalar ahí un *negocio* de canto y comida, con el que comienza a materializar en un primer momento el proyecto de La Carpa. Compran –a crédito– “una carpa inmensa” donde empieza a tomar forma una peña folclórica bajo esa lona. Consiguen sillas, comida, mesas. Violeta Parra llevó a su hermano Tony y a los que cantaban: “comenzamos a recibir empanadas y vino, hasta que se armó la cosa”. Violeta Parra además hacía la mistela. Terminada la FISA, esa misma carpa, todavía impaga, Violeta Parra se la lleva a La Reina para construir algo que vaya más allá de un negocio de tragos y canto. Un Centro de Arte Popular. Y sin socios. Algo distinto, de ella; diferente a la Peña de sus hijos.

Aquí voy a mostrar mis pinturas, mi arpillera, mis cerámicas, mis canciones. Aquí vendrán los nuevos, todos los que comienzan, para hallar una oportunidad. En tal sentido ‘La Peña’ no es suficiente. Por eso yo he levantado mi carpa. Y se necesitan muchas peñas y muchas más carpas a lo largo de Chile si queremos que esto madure, se perpetúe y dé sus frutos. (Manns, 1984: 64-65)

La artista consigue con el alcalde Fernando Castillo Velasco, demócratacristiano²³, que la municipalidad le cediera un sitio para instalar su Carpa y su vivienda en la entonces naciente comuna de La Reina. El territorio donde se emplaza el terreno está en el sector llamado Parque La Quintrala, en Zambrano esquina La Cañada. El 17 de diciembre de 1965 se inaugura –según el volante– la “Carpa de la Reina” y se anuncia como “Escuela de Folklore”. En la oportunidad, además del discurso del alcalde, un mistelazo con pajaritos salados (chirigües chillanejos) y una elevación de globos, la invitación anuncia la “transmisión radial de todo el acto”. La carpa –según Hilda Parra– “era como uno de esos circos chamorros en que actuábamos cuando cabras, eso sí que se veía mucho más nuevito” (Stambuk y Bravo, 2013:137). La hija menor, Carmen Luisa Arce, vivía en la carpa y la describe:

La carpa era forrada con madera por los lados hasta la mitad y de ahí hasta arriba empezaba la lona formando un cono de circo. Tenía unos cuarenta metros de diámetro y el escenario era un tabladito con una silla para cantar y algunos instrumentos, guitarrones, un arpa, bombo y charango. En el medio de la carpa [...] estaba el fogón, y desde ahí empezaban las mesas en círculo mirando al escenario, sillas y mesas en varias hileras, de modo que

22 La FISA (Feria Internacional de Santiago) se realizaba en el Parque Cerrillos, en Maipú. Era un evento muy concurrido.

23 Posteriormente será elegido rector de la Universidad Católica de Chile, donde promoverá la edición póstuma de las *Décimas* y sus primeros homenajes significativos.

la gente quedaba como en un teatro. (Stambuk y Bravo, 2013:137).

En la parte trasera de la carpa, Violeta Parra vivía en una pequeña casa de adobes construida por ella misma. “Los adobes los había hecho con barro de su patio y el diseño era propio, así como también había dirigido la obra” (CEPAL, 2013: 53-54). Violeta Parra se hacía cargo de todo, la autogestión era un asunto personal. Según cuenta Manuel Danemann, alguna vez la artista se autodefinió diciendo: “todo está en que el cristiano se ponga a hacer las cosas” (CEPAL, 2013: 81). La artista recibía al público, contrataba a los artistas, pagaba las cuentas, promovía los talleres que nunca resultaron. Con su hija Carmen Luisa hacían pan amasado, freía sopaipillas, empanadas; y preparaba anticuchos de ubre, chorizos y otras carnes. Y la mistela clásica de la señora Violeta.

La periodista Lidia Baltra conoció a Violeta Parra cuando trabajaba en revista *Ecran*. Periodista joven, cuando la artista llegaba a la redacción a promover su última grabación, desde la dirección le decían: “Atiéndela tú, que yo tengo mucho que hacer...”. Esa displicencia es significativa para ilustrar el trato poco prioritario hacia la artista. Lidia Baltra llegó a ser su amiga y conoció la experiencia de la Carpa:

Quedaba demasiado lejos del centro y sin locomoción cercana. La carpa era enorme y mal iluminada. Ni los braseros repartidos por el lugar, ni el ‘navegado’ ni el mate lograban vencer el frío de esas noches aún de invierno. Un ambiente inhóspito, pese a la sonrisa acogedora de la anfitriona.²⁴

Margot Loyola recuerda el lugar y el ambiente: “Yo canté muchas veces con ella en la carpa, no iba nadie. Unos turistas que aparecían de vez en cuando. Pero es que estaba tan mal ubicada”²⁵.

Según lo referido, el territorio no era el óptimo por la lejanía en donde estaba La Carpa, respecto a su audiencia o público objetivo, además de que la infraestructura era limitada y precaria a pesar de los esfuerzos personales de Violeta Parra, sus amigos y colaboradores más cercanos. En cuanto a la difusión, es posible extraer que es la misma artista la que lleva adelante esta función, con éxito relativo. Menos desolador es el testimonio de otra amiga de la prensa:

Muchas veces la visité en la carpa –escribe Nancy Grünberg–, tanto en los tranquilos días de semana, como en aquellos sábados y domingos cuando las 500 sillas de la carpa estaban todas ocupadas. Más que un público que pagaba su entrada para admirarla, los que llegaban hasta la carpa eran sus amigos, porque ella los recibía en la puerta, conversaba con todo el

24 Columna de Lidia Baltra en *Punto Final*, facilitada por su autora el 5 de marzo de 2017.

25 “Violeta, una loica con las alas rotas”, *La Tercera*, Suplemento Buen Domingo, 28 de julio de 1985.

mundo, ofrecía sus tragos especiales, como la rica y calientita mistela, los asaditos a lo divino, las empanadas y sopaipillas que hacían entrar en calor durante los fríos días del invierno. Y junto al gran brasero central de la carpa, sobre el gran escenario, se recortaba la figura de Violeta, con su larga melena, su tradicional poncho y sus medias negras.²⁶

Si bien se percibía un interés creciente por lo folclórico, y tenía un elenco de profesores de primerísimo nivel, no hubo el interés esperado por copar los cursos que ofrecía la “universidad del folklore”. La escultora Teresa Vicuña encabeza el elenco de profesores que haría clases en la Carpa de la Reina. Recuerda ese proyecto utópico:

Ella era muy porfiada. Siempre hacía las cosas a su manera. Fantásticamente inteligente, muy rápida, muy exigente con todo. Pero lo de la carpa fue terrible. Era una idea desproporcionada: hizo una carpa para mucha gente, pero era tan lejos y casi no había micro para allá. Había casi que ir a pie, era caro y difícil. Nunca hice clases en esa carpa.²⁷

Isabel Parra se refiere a la soledad y al temple voluntarista desde donde se realizó el proyecto: “En el último año de su vida levantó una gran carpa donde se instaló totalmente. Pretendía hacer un centro cultural, pero estaba sola en esa batalla”. En la misma ocasión agrega: “Mi madre era una mujer exigente, voluntariosa, muy poco formal, con un carácter fuerte, pero también tierna, alegre y vital, muy vital”.²⁸

Eran evidentes las dificultades de financiamiento y para la gestión de un espacio habilitado para cuatrocientas personas que rara vez tuvo asistencia masiva. Los recursos eran escasos también para hacer la debida promoción y publicidad: “no tengo plata para gastar en propaganda [...]. La mantención de la carpa y el pago de los artistas me llevan gran parte de las entradas” (CEPAL, 2013: 55). Para Carmen Luisa, “la carpa nunca fue un buen negocio, al contrario, siempre mi mamá tenía que estar haciendo inversiones, además tenía que pagar [...] lo que se debía por la carpa” (Stambuk y Bravo, 2013:138). Y pagar la luz.

En noviembre de 1966, Nicanor Parra alega por la situación de su hermana:

¿No es una vergüenza que el gobierno de este país –para no decir nada de la Facultad de Bellas Artes– no tome nota de las hazañas de esta mujer extraordinaria y la tenga sumida hasta el pescuezo en el barro del Parque la Quintrala –que de parque no tiene más que el nombre– mientras la camarilla se arregla los bigotes como dios manda? ¿Sabía usted que las cien y tantas obras expuestas en el Louvre (dos salas gigantes con vista

²⁶ *Rincón Juvenil* N°113, 15 de febrero de 1967.

²⁷ *Ya* N°1744, 21 de febrero de 2017.

²⁸ “Cantar y contar: notas a Violeta Parra”, *El Siglo*, 27 de octubre de 1971.

al Jardín de las Tullerías) tuvieron que quedar prácticamente botadas en París, porque ninguna institución oficial se interesó en repatriarlas? ¡No hay derecho!²⁹

Contradictoriamente a su quehacer prácticamente solitario, Violeta Parra tiene a la comunidad en su pensamiento. Se sabe múltiple, que hace una obra de obras y alcanza a prefigurar su proyecto de síntesis: “yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo con el contacto directo con el público”, le cuenta en una entrevista a René Largo Farías, en 1966, y agrega: “estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así: suelta. Me conformo con mantener la Carpa y trabajar con elementos vivos esta vez, con el público cerquita de mí; al cual yo pueda sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma” (Parra, 1985: 140-141).

Las formas de financiamiento siempre han sido una problemática para los proyectos, la vida de las personas o iniciativas colectivas. La relación es más bien áspera, y dificultosa para la vida de la creadora, y de una sociedad de medianía de siglo que arrastraba efectos económicos de la época. “Mi primera expresión de actuación en público fue un día en que yo me di cuenta de que no había dinero para alimentarnos” (Stambuk y Bravo, 2013: 31).

Violeta Parra es sociedad civil; no se hablaba entonces de “tercer sector”. Ella se relaciona sin mediación con el Estado (municipios y universidades). Violeta Parra hizo gestiones ante embajadas, municipalidades, rectores, en función de la realización de sus proyectos o iniciativas. En Violeta Parra la cultura como bien público va más allá de la estatalidad; sus iniciativas no dependen de una política cultural del gobierno, no obstante las esperanzas que siempre abrigó respecto de eventuales apoyos gubernamentales. Estando en Francia para la campaña presidencial de 1964, sus canciones más explícitamente políticas como “Arauco tiene una pena”, “Que vivan los estudiantes” y “La carta” se las entrega a su hijo Ángel para que las cantara en Chile como un aporte a la campaña de Salvador Allende. Para las elecciones de 1964 está de paso en Chile y al informar en una carta de la derrota de la izquierda, la señora Violeta escribe “todos los allendistas tenemos pena” (Parra, 1985: 136).

Con orgullo Marta Orrego le cuenta Álvaro Godoy en *La Bicicleta*: “Ángel y yo esperábamos que un día el Chicho [Allende] nos dijera: ‘Chicos, la Peña no será más de ustedes, sino de todos, del pueblo. ¿Cuánto sería el sueldo que necesitarían los cantores?’” (Godoy, 1985: 11). Ambos casos tienen sentido ideológico, al servicio de una utopía. Ambos, fracasan arrastrados por la trágica suerte de sus liderazgos. El de Violeta Parra –inorgánico,

29 “Nicanor Parra en un mar de preguntas: El Poeta y el Hombre”, *Portal* N°4, noviembre de 1966.

personalista-, en la misma carpa: el de la Peña, asociado al proyecto político y liderazgo del presidente Allende, muerto en La Moneda; con prisión y exilio de sus fundadores.

ANÁLISIS Y CONCLUSIONES.

En la utopía personal la carpa era absolutamente coherente con su visión artística y con la forma que Violeta Parra tenía para enhebrar todas las expresiones. La carpa es el continente de todos sus territorios. De todos sus retazos. Es la enorme gallina empollando sus creaturas. La gran pollera o el poncho enorme que envuelve y le da unidad a la diversidad de expresiones haciendo de ellas una sola gran expresión. Es un mundo que se puede rastrear en su memoria: la carpa de los circos, de los gitanos, del parque Cousiño, de la FISA, de la Quinta Normal.

La carpa, en tanto artefacto cultural, es como una *ruka* en donde la gente se reúne y comparte también la comida. La vida de la gente es el corazón de las carpas. Es la utopía poética de Violeta Parra: una gran obra compuesta por elementos que se potencian frente al público. Ninguna expresión queda “suelta”. Es etapa superada. El mensaje no es “dejar de hacer” sino dejar de considerar cada obra como una obra suelta, aislada. Así vista, la carpa es un proyecto de arte integral.

En su proyección histórica y cultural a Violeta Parra no se le recuerda sola. Su obra – más allá de los avatares biográficos y proyectos frustrados en sus respectivas contingencias– trasciende y se encarna en diversas generaciones que la revisitan y actualizan en la construcción dinámica de la memoria colectiva, que se alimenta con reconstrucciones como la que hemos ensayado en el presente artículo.

En este sentido, es interesante el análisis de Simón Palominos quien –aplicando un planteamiento de Elizabeth Jelin– afirma: “músicos como Víctor Jara, Inti Illimani, Quilapayún –entre otros precedidos todos por Violeta Parra– son verdaderos *emprendedores de la memoria*, en tanto sujetos que activan, entre otras dimensiones discursivas, una narrativa del pasado” (Palominos, 2018: 254).

La Peña, por su lado también es una extensión de las experiencias compartidas al interior de la familia Parra y la relación de esta con el público y las reivindicaciones populares. Entre las actividades “allendistas” emblemáticas en las que participan Ángel e Isabel Parra es el ya mencionado “Tren de la Cultura”, iniciativa del Departamento de Cultura de la Presidencia. “Fue una caravana compuesta por artistas, poetas y folkloristas que recorrió más de mil quinientos kilómetros del país presentando sus creaciones a numerosos poblados que no tenían acceso a estas formas de expresión. La idea era incorporar la masa, haciéndola partícipe del proceso revolucionario incipiente” (Albornoz, 2005: 152). Muy significativa también es la participación de Ángel Parra en el disco *Se cumple un año “¡y se cumple!*, editado por el partido MAPU. En el disco estrena su can-

ción “Cuando amanece el día”, incorporando la voz del presidente Allende, recurriendo al entonces novedoso recurso del *sampling*, que rescata un fragmento de un discurso del presidente dejando un registro significativo donde se funde la voz de Allende con la música de la Nueva Canción Chilena³⁰: *Cuando amanece el día digo / que suerte tengo de ser testigo / como se acaba con la noche oscura / que dio a mi tierra dolor y amargura. // Y ahí veo al hombre / que se levanta, crece y se agiganta...*

Violeta, Ángel e Isabel Parra dejaron sus canciones como engramas evocadores de un momento histórico, parte del “imaginario sonoro” de la vía chilena al socialismo. Además sus Peña y Carpa donde se prefiguró una utopía que tenía sabor a vino tinto y a empanadas. Estos artefactos culturales, hechos para compartir comunitariamente, contienen la información de su existencia en las memorias que hablan de las actividades humanas practicadas en dichos lugares. Así, peña y carpa devienen creaciones simbólicas y metáfora de un *habitus* deseado para toda la sociedad como una prefiguración del tipo de relación y sociabilidad comunitaria propuesta en la llamada vía chilena al socialismo.

30 En el mismo álbum que celebra el primer aniversario del gobierno de la Unidad Popular, el recurso lo utiliza también Payo Grondona en dos de sus temas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albornoz, CÉSAR (2005). “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. Pinto Vallejos, Julio (ed.). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Aravena Llanca, Jorge (2017). *Lo visible indecible en Violeta Parra. Un mito de iniciación obsesiva*. Santiago de Chile: Palabra e imagen.
- Carrasco Pirard, Eduardo (1987). *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Chile América-CESOC.
- Castillo Espinoza, Eduardo (2004). *Cartel chileno*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- Castillo Espinoza, Eduardo (2016). *Puño y letra movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros Editores.
- Chavarría Contreras, Rafael, Sepúlveda Contreras, Manuel, Valenzuela Pizarro, Hugo y Valdés Vergara, José. (2018). *Sueños encauzados. Gestión Cultural durante la Unidad Popular. 1970-1973*. Santiago de Chile: Editorial Asterión.
- Díaz-Inostroza, Patricia (2018). “Cuando amanece el día: el arte de trovar en la Nueva Canción Chilena”. Palominos, Simón, Ramos, Ignacio (eds.). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Lom Ediciones: 99-132.
- CEPAL (2013). *Recordando a Violeta Parra*. Santiago de Chile.
- Drysdale, Sabine (2019). “Violeta Parra: La Violenta Parra”. Guerreiro, Leila (Ed.). *Extremas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales: 479-520.
- De Marinis, Pablo, Gatti, Gabriel, Izarueta, Ignacio (eds.) (2010). *La comunidad como pretexto. Las ciencias sociales ante la reactivación comunitaria de la vida social*. Barcelona: Anthropos (Barcelona) y Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México.
- Godoy, Álvaro. “La Peña de los Parra. Donde se quedó el canto”. *La Bicicleta* 62 (1985): 11-13.
- Jara, Joan (2020). *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago de Chile: Fundación Víctor Jara.
- Larrea, Antonio y Montalegre, Jorge (1997). *Rostros y rastros de un canto*. Santiago de Chile: Ediciones Nunatak.
- Larrea, Antonio (2008). *33 1/3 RPM: 1968 – 1973. La Historia gráfica de 99 carátulas*. Santiago de Chile: Ediciones Nunatak.
- Mamani, Ariel (2019). “Para la reina... apenas una carpa. Innovación y primitivismo en Violeta Parra y su experiencia en La Carpa de la Reina”. *Artelogie* 13 (2019).
- Manns, Patricio (1984). *Violeta Parra*. Gijón: Ed. Júcar.
- Martínez Carazo, Piedad Cristina (2006). “El método de estudio de caso: estrategia metodológica de la investigación científica”. *Pensamiento & Gestión* 20 (2006): 165-193.
- McSherry, J. Patrice (2017). *La nueva canción chilena. El poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: Lom Ediciones.

- Miranda, Paula, Loncón, Elisa y Ramay, Allison (2017). *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*. Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) / Pehuén Editores: Santiago de Chile.
- Montalegre, Jorge (2011). *Violeta Parra. Instantes Fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago.
- Montalegre, Jorge (2013). *Memorias eclipsadas. Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Santiago de Chile: Editorial Asterión.
- Montalegre, Jorge (2018). *Derecho a fuga. Una extraña felicidad compartida*. Santiago de Chile: Editorial Asterión.
- Palominos Mandiola, Simón (2018): “Música y memoria. Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena como vehículo de una *memoria colectiva popular*”. Palominos, Simón, Ramos, Ignacio (eds.). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Lom Ediciones: 223-258.
- Palominos, Simón, Ramos, Ignacio (eds.). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Lom Ediciones.
- Parra, Ángel (2006). *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Parra, Ángel (2016). *Mi Nueva Canción Chilena. Al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Parra, Isabel (1985). *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, Isabel (2003). *Ni toda la tierra entera*. Santiago de Chile: Chabe Producciones.
- Parra, Violeta (1970). *Décimas*. Barcelona: Editorial Pomaire.
- Rocha, Juan Gonzalo (2008): *Allende masón*, Santiago, Editorial Pax-Chile.
- Rodríguez Aedo, Javier (2014). “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)”. Karmy, Eileen, Faría, Martín (eds.). *Palimpsestos sonoros*. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones: 219-238.
- Salazar, Gabriel (2010). *Conversaciones con Carlos Altamirano. Memorias Críticas*. Santiago de Chile: Debate.
- Stambuk, Patricia y Bravo, Patricia (2013). *Violeta Parra: el canto de todos*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Valdebenito Carrasco, Lorena (2018): “Discursos sobre la dimensión musical de Violeta Parra y su relación con la Nueva Canción Chilena”. Palominos, Simón, Ramos, Ignacio (eds.). *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago, Lom Ediciones, pp. 59-98.
- Vico, Mauricio (2019). *Todos juntos: iconografía de la contracultura en Chile (1964-1974)*. Santiago de Chile: Ediciones Fulgor.
- Programa Foro Ciudadano, Radio Universidad de Chile, entrevista “Carmen Johnson, 92 años ‘Yo estuve con Violeta Parra’”.

Panamericana TV Perú. Entrevista a Víctor Jara en Perú. Perú, 17 julio de 1973.

FUENTES PRIMARIAS

Revista *Ritmo*

Revista *Onda*

Revista *Rincón Juvenil*

Revista *Los Tiempos*

Revista *Ya*

Revista *Punto Final*

Diario *El Siglo*

El Mercurio de Valparaíso