

**Presentación de Violeta Parra** Leonidas Morales T. Publicado en : Cyber Humanitatis N° 29 (Verano de 2004)

## Índice

Introducción

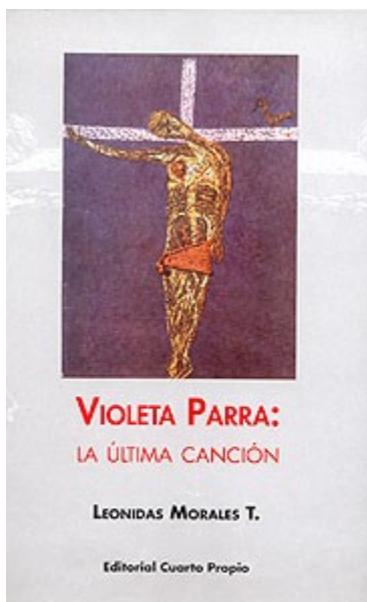
I. Del frío y del calor

II. La génesis de su arte

III. El retorno de las *Décimas* de Violeta Parra

IV. Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta

Procedencia de textos



*Leonidas Morales T.*  
*Violeta Parra: La última canción*  
*Editorial Cuarto Propio, 2003*  
*101 págs.*

## Introducción

Salta a la vista y no requiere demostración: la cultura pública chilena de las últimas décadas, aparece regida (arrasada, más bien) por los medios de comunicación (con la televisión como su paradigma), solidarios, en su tarea de construir y difundir pautas éticas, estéticas y sociales, de la lógica de la *mercancía*, ahora en su etapa (la “posmoderna”) de globalización. Una cultura cuyas estrategias tienen un objetivo principal: el de “naturalizar”, para reproducirla mejor, la clase de

sociedad llamada a estructurar el espacio que la mercancía requiere para desplegar en plenitud el espíritu que la anima. Guy Debord [1] se adelantó, lúcidamente, a llamarla, a esta sociedad, y a describirla, ya en la década del 60 del siglo XX, en vísperas del mayo francés” (el último gran reventón, fallido, en contra de las maniobras maliciosas de la mercancía y de los órdenes culturales y políticos que le son cómplices), como “la sociedad del espectáculo”. En efecto, la cultura de esta sociedad es la cultura de la imagen espectacularizada, que mediatiza, con sus códigos ideológicos, el deseo del sujeto, introduciendo una nueva alienación, la del espectador (peor tal vez que la otra, la del trabajador en su trabajo, descrita por Marx). Las figuras y las formas de esta cultura, que invaden hasta saturar la vida cotidiana chilena actual, son múltiples. Dentro de su variedad, algunas constantes de la imagen como espectáculo: sus brillos de superficie, los pseudo acontecimientos que promueve, su apropiación por parte del sujeto como un mero consumo (en un acto terminal, que no deja huellas o sedimentos de saber), la sustitución del verdadero saber por pseudo saberes sometidos en su función a las categorías bastardas de lo "entretenido" o "agradable", y, por último, la disolución de la memoria (la biográfica y la histórica), en beneficio de una “actualidad” fantasmagórica, sin arraigo ni proyección en el tiempo.

En un medio cultural semejante, es urgentemente necesario, y saludable, volver, aunque sea a título de emergencia, a las obras por donde ha transitado lo mejor de la literatura y del arte contemporáneos en nuestro país. Son las obras imaginadas por sus autores para domiciliar en ellas dispositivos abiertos a la construcción de esas grandes imágenes en cuya trama interior florecen y se abren los signos que nos hablan del tiempo, de nuestro tiempo, y del modo en que en él, y desde él, nos vivimos, nos deseamos, contemplando, a la vez, los límites que al deseo le impone la muerte, los mismos límites que lo encienden. Una de esas obras, es decir, de esos puntos o cruces milagros tejidos por la imaginación del deseo acuciado por el horizonte de la muerte, sin los cuales nuestras vidas carecerían de las coordenadas de orientación indispensables para producirse, como vidas de una humanidad superior, digna de la fragilidad del hombre, es la de Violeta Parra. Una obra hecha de poesía, de música, pintura, cerámica, escultura, tejido. Pensarla una vez más, nuncasará un acto sin retribución.

Reúno aquí, en este libro, tres ensayos sobre la obra de Violeta, y una extensa conversación con el poeta Nicanor Parra en torno a la figura de su hermana [2] . Dos de los ensayos abordan géneros discursivos esenciales dentro de la producción de Violeta: uno (“Del frío y del calor”), se ocupa del género de la carta (las cartas de amor que Violeta le escribió a Gilbert Favre), y el otro (“El retorno de las *décimas* de Violeta Parra”), del género de la autobiografía (el relato de las *Décimas*), buscando detectar en ambos los rasgos capaces de definir la figura de un sujeto femenino y el “lugar” desde donde éste se enuncia. En el caso de las *Décimas*, pareció también importante examinar, a la luz de la tradición colonial y medieval del género autobiográfico, algunos tópicos (en la acepción retórica del término), y el modo, “moderno”, en que son reelaborados por Violeta. El tercer ensayo (“La génesis de su arte”), segundo en el orden de sucesión asignado en el libro, pone en relación la cultura tradicional chilena, la folclórica (campesina y de transmisión oral), y la cultura urbana moderna, culturas éstas de códigos irreductibles entre sí (o, también, incompatibles), protagonista la última de una historia de agresión que desde el comienzo mismo condena a la cultura folclórica a su desaparición progresiva, intentando por la vía del examen de los modos de la inserción biográfica en el campo de estas relaciones históricamente conflictivas, construir algunas claves de comprensión general de la obra de Violeta. Por último, la conversación (“Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta”), desarrollada en el estilo coloquial

inconfundible del antipoeta, explora los momentos y escenarios más significativos de la biografía de Violeta como artista, y deja constancia de la función que Nicanor, según su testimonio, habría cumplido en el largo proceso que lleva a su hermana a redescubrir la cultura folclórica chilena y, desde ella, a producir su propia obra.

Una observación final. Los tres ensayos y la conversación con Nicanor Parra, representan, es obvio, géneros discursivos distintos (el ensayo y la entrevista), y distintas son también las focalizaciones temáticas en cada caso, o la forma crítica de tratarlas. Sin embargo, y ya podrá suponerse, no son de ninguna manera textos cerrados sobre sí mismos desde el punto de vista crítico, ni mantienen entre sí relaciones parabólicas, que solo converjan en el autor como referente común. Por el contrario, los ensayos y la conversación, reiteradamente en su desarrollo, cruzan a menudo las mismas zonas temáticas o recorren las mismas líneas de producción y circulación del sentido. Tal circunstancia abre entre ellos un diálogo interno, e implícito, permanente. Un factor a todas luces contribuyente a la unidad del libro.

---

[1] Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia, Pre-Textos, 2002 (2ª ed.). Hay otras ediciones en español de este mismo libro, publicado originalmente en francés en 1967. Una en Buenos Aires, Editorial La Marca, 995, traducción de Fidel Alegre. Otra en Santiago de Chile, Ediciones Naufragio, 1995, traducción de Rodrigo Vicuña.

[2] Sobre la procedencia de esos textos, véase la información correspondiente al final del libro

## **Presentación de Violeta Parra: la última canción, de Leonidas Morales T.**

### **II. La génesis de su arte**

La creación artística de Violeta Parra (Chile, 1917-1967), la solidaria de la herencia y el destino de la cultura folclórica, se inicia en la primera mitad de la década del 50, sobre todo después del primer viaje a Europa, en 1954. Rápidamente profundiza y desarrolla sus líneas, y alrededor de 1965 está ya concluida. Cubre por lo tanto un breve periodo de poco más de diez años. Sorprendente lapso si se piensa en la certeza e intensidad de la expresión artística, en la complejidad de la obra en su conjunto, un universo conformado por diferentes esferas de creación, algunas, como la poesía y las Canciones, con un volumen de producción considerable [1]. Pero la sorpresa disminuye cuando se repara en un aspecto revelador: el movimiento interno de la creación en Violeta no progresa linealmente, mediante transformaciones sucesivas del saber que lo conduce, como ocurre en otros casos, donde de pronto el saber se topa con sus propios límites y, ante el fantasma de la retórica, se abre a un nuevo escenario [2]. En este sentido, el movimiento creador en Violeta carece de "historia". El aprendizaje pudo haber demorado años, pero en el momento en que la auténtica creación comienza, lo que tenía que saber, ella ya lo sabía del todo, y en vez de transformarlo, realiza sus virtualidades. Este saber y la necesidad urgente de comunicarlo artísticamente, actúan como un núcleo energético a partir del cual van desplegándose las distintas esferas de la creación, en un movimiento similar al crecimiento y expansión de círculos concéntricos. En vez de linealidad, superposición. Hacia 1965 el núcleo energético parece agotado, y el ciclo se cierra. El suicidio de Violeta a principios de 1967, ¿no estaría tal vez haciéndonos visible este agotamiento y cierre?

El arte de Violeta incluye poesía, música, pintura, cerámica, tapices (“arpilleras”), esculturas en alambre. Son esferas de creación sin duda diversas. Diversos son los materiales primarios empleados: palabra, sonido, color, Lana, metal. Y diversas son las figura e imágenes construidas con estos materiales. Sin embargo, la diversidad de esferas no es más que la pluralidad de rostros con que retoma y se reinstala lo idéntico. La creación, en cada una de sus esferas, reitera, reproduciéndolo, un mismo patrón de elementos correlacionados. Los géneros, tópicos, motivos en que se apoya o de donde arranca la creación, tienen el mismo origen: todos pertenecen a la cultura folclórica y campesina chilena. El saber artístico y el saber del hombre que guían el movimiento creador, son los mismos en todos los casos: siempre se trata del saber de la cultura folclórica reelaborado desde el interior de una cultura urbana que condiciona la perspectiva de la reelaboración. Y también es el mismo el mensaje que de este saber plasmado se desprende: un mensaje profundamente latinoamericano, a la vez de exaltación y de agonía, donde el canto y el lamento conviven o entremezclan sus tonos. El patrón de elementos que se repite, va asociado a una visión del hombre unitaria y generalizada dentro del universo artístico.

En Chile, como en cualquier país latinoamericano, la cultura folclórica campesina, de transmisión oral, y la cultura urbana generada en el marco de la sociedad burguesa e industrial han mantenido relaciones de fricción desde la segunda mitad del siglo XIX, agudizadas en s. XX. Y es que son incompatibles entre sí: tienen fundamentos y responden a concepciones de la vida antagónicas. Durante el período colonial, la cultura urbana y la campesina pudieron convivir, porque eran reductibles a principios comunes, o en todo caso no contradictorios. En el período moderno, en cambio, la situación es otra. La cultura urbana de origen burgués, históricamente dominante, por su misma naturaleza sólo puede desarrollarse a expensas de la cultura folclórica tradicional, condenándola a su desaparición tarde o temprano. La única manera en que la admite, cuando no la destruye, es a título de “reducción”, de museo de antigüedades al aire libre. A pesar de la importancia de estas relaciones interculturales para el estudio de las formas y el mensaje de numerosas obras latinoamericanas del siglo XX, literarias y artísticas, los investigadores en general las descuidan, en beneficio del privilegio otorgado a los modelos europeos o norteamericanos.

Los trabajos dedicados al arte de Violeta, hasta ahora mayoritariamente artículos periodísticos [3], no han cometido el error de estudiarlo aislándolo de la tradición de la cultura folclórica. Más que error, sería desatino. Pero se incurre en otra clase de distorsiones. Con frecuencia se lo pone en una misma línea de continuidad con a tradición, dando a entender así que es folclor, y evidentemente no lo es. El equívoco se corrige cuando se lo define como una “recreación” del folclor, excepcional por su belleza y originalidad. Pero el avance en el punto de vista al final se frustra, porque no se advierte que la recreación está condicionada, en su espíritu y en el modo de realizarse, por la cultura urbana, a la que lo demás va destinada su recepción. El arte de Violeta, a mi juicio, sólo se vuelve inteligible estudiándolo a la luz de las relaciones de conflicto entre las dos culturas que lo atraviesan, lo marcan y lo tensan: la folclórica y la urbana. Es para mí el supuesto metodológico fundamental. De él debe extraer su orientación todo estudio que pretenda en verdad ser productivo.

El estudio, sin embargo, no puede restarse a ningún enfoque. Tiene que explorar todas las zonas donde tales relaciones se establecen, dentro y fuera de lo creado. Con una sola exigencia: que contribuyan a su conocimiento. Obviamente, las

relaciones de discordia entre las dos culturas son anteriores a las formas artísticas que las revelan. Constituyen un hecho objetivo de la historia moderna y contemporánea de la sociedad chilena. Al acercarnos a la mitad del siglo XX, presentan un particular estado, de enorme importancia, como se verá, para el arte de Violeta. Porque son anteriores, pero de ninguna manera ajenas a lo creado, o inválidas como instancia de comprensión. El arte de Violeta sería inconcebible sin ellas: son su condición. Aquí se sitúa, justamente, el problema que me propongo examinar: el de la génesis del arte de Violeta, lo que lo hace posible. Si bien son las relaciones entre la cultura folclórica y la cultura urbana las determinantes, la génesis pasa por la biografía de Violeta y su inserción en el fenómeno histórico del estado de esas relaciones al aproximarse el medio siglo.

2

De pocos escritores y artistas chilenos contemporáneos existe una información biográfica tan abundante y detallada, como de Violeta. Proviene en parte de entrevistas que se le hicieron. Pero el grueso de la información se halla en trabajos de reconstrucción posteriores a su muerte, armados sobre la base de testimonios de familiares, amigos, intelectuales [4]. La seducción indudable que la vida de Violeta ejerce, tal vez la origina la dimensión de ejemplaridad que hay en ella, y la sospecha de que esta ejemplaridad es una suerte de correlato de la ejemplaridad de su arte. Casi sobra decirlo: no me refiero a ninguna ejemplaridad de catecismo, sino a esa otra ejemplaridad, rara en su especie y siempre admirable, que asociamos con las vidas reconcentradamente fieles a sí mismas, cuyo precio es la soledad, cuando no la hostilidad del medio. Sobre todo en una sociedad como la chilena, rencorosa con las vidas agresivamente auténticas que de vez en cuando surgen en su seno, y que a menudo terminan en inmolación.

No todas las biografías son igualmente interesantes para el estudio de la creación. Si lo son cuando los conflictos culturales y los grandes principios éticos que presiden la creación, gobiernan también la vida del creador. Entonces, como en el caso de Violeta, se iluminan recíprocamente. Los riesgos del estudio biográfico son conocidos: consisten en autonomizar la biografía o en convertirla en una instancia reductora. Metodológicamente, los riesgos se evitan en gran medida si no se insiste en investigar direcciones que no estén sugeridas por el sentido mismo de la creación, o, lo que es igual, que no conduzcan al enriquecimiento de su comprensión. Ello significa, en nuestro caso, proyectar la creación de Violeta sobre la zona biográfica y su entorno histórico, y conferirle la facultad de decidir acerca de la pertinencia o impertinencia de lo observado en esa zona y en ese entorno. Si la creación nos permite ver, incluso postular, fenómenos y conexiones imprescindibles para reconstruir su génesis, la pertinencia de éstos es evidente.

El problema de la génesis del arte de Violeta puede comenzar abordándose con una hipótesis histórico-cultural, inscrita en el movimiento de reproducción de la sociedad burguesa industrial, iniciado en la segunda mitad del siglo XIX. Una reproducción a expensas de la sociedad tradicional, de la cual la cultura folclórica es una de sus expresiones. Según la hipótesis, hacia la década de 1940, en Chile, como consecuencia de un fuerte impulso expansivo de la cultura urbana que acelera el proceso de erosión y desarticulación de la cultura folclórica [5], ésta cae en un estado crítico.

Pierde el control de sí misma y entra en la fase de su disolución progresiva. Desde luego no desaparece, pero desde entonces su existencia se vuelve cada vez más

precaria, con tendencia al olvido de su acervo, o a su dispersión, o a conservarse en la forma de enclaves. Me parece un síntoma de la situación descrita, demostrativo indirectamente de la verdad de la hipótesis, la proliferación en la década siguiente, la del 50, de los estudios sobre el folclor y de las investigaciones, con apoyo de universidades, dirigidas a recopilar y a difundir la poesía y el canto folclóricos. El más importante de los trabajos en esta última área, es el de la Violeta misma [6] . Siempre ha sucedido así en la historia moderna de las culturales tradicionales: su divulgación, seguida o paralela al estudio sistemático de que son objeto, coincide con el momento en que están a punto de convertirse en arcaísmos. Es el movimiento que las retira de su vigencia el que de pronto las torna visibles.

¿Cómo se inserta en este cuadro la biografía de Violeta? La primera etapa de su trayectoria, hasta los quince años, se desarrolla en la provincia de Ñuble. En un medio familiar de pequeño pueblo abierto culturalmente al campo, pero sensible también a los estímulos de la cultura urbana y su arte popular. El padre representa bien esta receptividad. Era profesor de música en escuelas primarias, y en reuniones y fiestas familiares cantaba canciones pueblerinas y aquellas en boga en los centros urbanos, sentimentales todas [7] . Participa con los hijos, como actividad familiar y de hogar, en juegos teatrales, de comedia, y en montajes infantiles de espectáculos circenses. Violeta había aprendido a tocar guitarra y a cantar lo que oía. Cuando, en la década del 20, las penurias económicas afligen el hogar, por la cesantía prolongada del padre y luego su muerte, sale a cantar con los hermanos en trenes y poblados de la región. Más tarde se incorporan a circos pobres que recorren fundos y poblados con su espectáculo pretencioso. Ante un público campesino o semirural, Violeta canta y baila ritmos españoles.

El gusto por la música popular de circulación urbana y las danzas españolas, se mantendrá en Violeta por muchos años, hasta que aflore a la superficie de la conciencia el sustrato de su formación cultural en esta primera etapa, ligado al rol de la madre. Si en el medio familiar el padre representa una sensibilidad más urbana, la madre, una campesina, es la portadora de la cultura folclórica. Ella actualiza la tradición y la retransmite cotidianamente a través del lenguaje [8] , valores formativos, imágenes de vida. Y en lo que a las manifestaciones artísticas se refiere, a través de la poesía y la música. Tenía también talento musical y cantaba canciones campesinas. Parientes o amigos de la madre, campesinos igualmente, que viven en lugares próximos y visitados a menudo por Violeta, refuerzan la retransmisión y la amplían al tejido y la cerámica.

Violeta absorbe, interioriza la cultura tradicional del medio, fundamento de su identidad profunda. Pero es la experiencia urbana posterior la que, lenta y dolorosamente, activará la conciencia de esta identidad, trayendo consigo insospechadas revelaciones biográficas y de creación.

3.

En 1935 se traslada a Santiago [9] . Empieza la segunda etapa de su trayectoria, la de la experiencia urbana. Son los años de aprendizaje, hasta la primera mitad de la década del 50. Por iniciativa de su hermano, el poeta Nicanor Parra, figura importantísima en la orientación futura de Violeta hacia la poesía y la música folclórica, ingresa a una Escuela Normal con la intención de titularse de profesora primaria. Nicanor le costea los estudios. A los dos años los abandona, resuelta a dedicarse al canto y a independizarse económicamente. Con su hermana Hilda forman un dúo. En bares y restaurantes de barrio cantan lo que la clientela espera:

rancheras, tonadas, corridos. En la década del 40 logran una amplia aceptación de público: se multiplican los escenarios de presentación y graban discos.

Violeta persiste en los géneros musicales populares de carácter urbano, convencionales por cierto, pero ajustados a un público heterogéneo de gustos masivos, escasamente diferenciados. Ella misma compone y graba algunas canciones de este tipo. Incursiona también, con bastante éxito, en el canto y baile españoles, en la comedia, el espectáculo de variedades y, de nuevo, en el circo. En otro terreno, su conciencia social, alerta siempre ante las injusticias de que es víctima el pobre, la impulsa a sumarse a tareas culturales y políticas vinculadas al trabajo del Partido Comunista en las elecciones presidenciales de 1946. Paralelamente, escribe mucho. Llena cuadernos con poemas rimados. Nicanor es su fraternal criterio literario [10]. A lo largo de estos años, en parte por los contactos de Nicanor, conoce a escritores, artistas, profesionales de la cultura. Su inteligencia viva debe haber captado en ellos señales valiosas para su propio desarrollo.

La segunda etapa es fundamental. Mediante la prueba del público urbano, Violeta adquiere conciencia de sus múltiples recursos de comunicación y de creación artística. Los perfecciona, los domina. Pero lo que se observa aquí no es dispersión, ni menos simple versatilidad: es vocación de universalidad. Despliegue en todas las direcciones de un talento artístico centrado en lo popular urbano. Por lo demás la misma universalidad, el mismo despliegue, si bien de contenidos y formas muy diferentes, que se repetirá en la tercera etapa, cuando el centro se desplace hacia el folclor. O mejor: cuando lo popular como un universo artístico dado, externo, con el que ella se encuentra y a cuyos circuitos de comunicación se incorpora como intérprete y autora, sea reemplazado por un arte distinto, nacido del folclor como materia. Un arte popular también, pero con otro destinatario: un público más educado, de cultura urbana más compleja.

Un arte que será creación enteramente suya, original y no imitado, dotado de un rigor y de un poder para hacer sentir y ver comparables a los de las grandes creaciones de la cultura latinoamericana, e imposibles de imaginar en el arte estereotipado y flácido de las décadas del 30y del 40. Al servicio de su creación pondrá lo aprendido en ese período.

Pero Violeta no llega al folclor desde afuera. El folclor aparece en el horizonte de su conciencia como el resultado de un saber de sí misma que poco a poco se abre camino, dejándose adivinar más bien. Lo que el saber va develando son sus propias raíces culturales, hundidas en la tradición de la cultura folclórica. En el ámbito de este saber intuye un nuevo proyecto artístico y biográfico, que cierra, superándolo, el proyecto popular anterior. Un indicio claro de que el nuevo proyecto ya está en marcha, es el trabajo de recopilación y divulgación de la poesía y el canto del folclor que emprende en 1953: significa la apertura a una relación directa, vivencial, con lo que será la materia de su arte, y al mismo tiempo un reencuentro, desde otra perspectiva y con otras connotaciones, con una memoria biográfica ahora objetivada.

Violeta nunca renunció a su origen cultural. El mismo arte popular al que se vuelca en las décadas del 30 y del 40, no era un conjunto de temas, instrumentos, géneros y formas ajeno del todo a la cultura tradicional. Habla en él contaminaciones, vecindades, derivaciones, préstamos. Pero, ¿cómo se produce el giro desde él al folclor, desde un saber de sí misma en última instancia marginal, de reflejo, generado fuera de ella y asimilado, a un saber en cambio originario: que desde el

fondo de su memoria biográfica emerge y se instala en la conciencia? ¿Qué es lo que activa esta memoria, desencadenado un proceso que lleva a Violeta a la revelación de un arte posible, confundido con el destino de la cultura folclórica y del hombre que ha sido su creador? Son preguntas que no pueden omitirse y obligan a intentar una respuesta.

Para responderlas, hace falta introducir una segunda hipótesis, articulada a la primera, es decir, a la que postula estado crítico en la cultura folclórica hacia la década del 40. Las dos contemplan procesos, pero de distinta índole: histórico uno y biográfico el otro. Partiendo de la base de que la biografía de Violeta, considerada en la perspectiva de su arte, es el desarrollo de una conciencia, la segunda hipótesis interpreta este desarrollo como un proceso en tres pasos. Por su naturaleza y dirección, son los pasos que conducen conciencia biográfica a su inserción en el proceso histórico de erosión de la cultura folclórica y en el estado en que ofrece en la década mencionada. De acuerdo con la segunda hipótesis, la génesis del arte de Violeta transita, precisamente, por esa inserción. Su importancia pues salta a la vista. Por otra parte, la información biográfica disponible es coherente con los pasos de la hipótesis, y en ciertos puntos concretos, directa o indirectamente los corrobora.

4

Antes de describirlos, es necesario recordar algunos rasgos propios de la cultura folclórica y de la urbana. Los pertinentes para nuestro propósito. En la cultura campesina, integrada a la naturaleza y regida por una concepción cristiana de la vida, el hombre es esencialmente sentimiento de unidad, consigo mismo y con el todo. Comprende su experiencia cotidiana, los menudos y grandes sucesos que la pueblan, desde un orden de principios y valores trascendentes que le confieren sentido a la vida y a la muerte, y dentro del cual lo justo está asociado al bien, y lo injusto al mal. Un orden superior que le da fundamento al sentimiento de unidad y asegura su retorno. Por el contrario, ese sentimiento de unidad está ausente en la cultura urbana burguesa: es, justamente su vacío. A través de la red infinita y siempre renovada de sus transmisores cotidianos, la cultura urbana reproduce el vacío, disfrazándolo, encubriéndolo, y actúa sobre los núcleos culturales tradicionales a la manera de un ácido disolvente, desintegrador del sentimiento de unidad.

El movimiento del primer paso se inaugura en 1935. Cuando Violeta inicia la etapa del aprendizaje urbano, es una portadora inconsciente de la cultura tradicional y de los atributos que le son inherentes. Gradualmente va experimentando el roce áspero, la fricción corrosiva de la vida urbana como expresión de la cultura burguesa. El roce y la fricción remueven las capas de superficie de la conciencia, alteran y finalmente rompen el soterrado sentimiento de unidad consigo misma, activando la memoria biográfica profunda, las huellas dejadas por las vivencias culturales absorbidas e interiorizadas en el medio familiar durante la primera etapa, la de los años en la provincia de Ñuble. Entre fracasos matrimoniales y desgarros de la sensibilidad, la función de la cultura urbana es la de partera: al agredir el sentimiento de unidad, Violeta se vuelve consciente de sí misma, de la cultura de la que es portadora y de que ésta y la urbana son dos mundos irreconciliables. En vez de entregar su identidad a la voracidad silenciosa del agresor, reacciona, en un gesto desafiante, afirmándola.

El primer paso engendra la posibilidad de los otros dos. Los dos siguientes trazan un movimiento de la conciencia hacia fuera, hacia la realidad histórica de la cultura folclórica. Efectivamente, el segundo paso desemboca en el hallazgo del folclor musical y poético en el espacio mismo donde

se crea y transmite con propiedad: el espacio campesino. En 1952 Nicanor había aconsejado a Violeta, incitándola a investigarlo [11]. Pero la incitación, por sí sola, no es suficiente para entender el viraje. Si resultó acertada, pienso, es por que ya el proceso interior de la conciencia apuntaba en una dirección propicia para acogerla. Cayó en terreno abonado. Y tal vez el mismo Nicanor, que siguió siempre muy de cerca la evolución de su hermana, lo imaginó también así. La conciencia de la identidad propia surgida en el transcurso de la agresión urbana, y la reacción de Violeta afirmándola, la predisponían a interesarse por una estimulación como la de Nicanor: el folclor es un correlato objetivo de la identidad biográfica. De modo que, al final, el hallazgo del folclor viene a ser una consecuencia previsible del redescubrimiento de sí misma.

Desde 1953, como antes se dijo, Violeta recorre las diversas regiones del campo chileno “desenterrando folclor” (según sus palabras), poesía y canto, para divulgarlos tal cual son, en su verdadero espíritu, muy diferente a lo que el arte popular urbano ofrecía bajo el rótulo de “folclor”. Mientras conversa con los “informantes”, hombres y mujeres de edad madura o ya viejos, graba o transcribe lo que oye, probablemente observa con atención otras manifestaciones de la cultura tradicional campesina: tejidos, cerámica, alimentos, vestuario, vivienda. Todas las formas del saber folclórico. Lo que encuentra la deslumbra. Dice: “Cuándo me iba a imaginar yo que al salir a recopilar mi primera canción a la comuna de Barrancas, un día del año de 1953, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclor que se haya escrito” [12].

Entremos por un momento en complicidad con la metáfora del folclor como libro, y de su lector [13]. ¿Qué descifra Violeta en los signos de ese libro que de pronto le abre sus páginas? La lectura le pone ante los ojos el fulgor sobrio, antiguo de una riqueza artística: formas, figuras, ritmos, en los que la memoria biográfica se reconoce y la sensibilidad se consuela de sus heridas. Pero algunas sombras se levantan y perturban la lectura. Por ejemplo, el deslumbramiento no es compartido. Cuando se propone divulgar el canto y la poesía recopilados, la mayoría de las radios de Santiago le niegan la oportunidad: no existe interés [14]. El folclor, el de Violeta, el auténtico, era una antigualla que no encajaba en las expectativas del público urbano, cuyos gustos las mismas radios modelan y comercializan. Ante el doble agravio, a ella y a los bienes que quiere comunicar, Violeta se rebela y responde insistiendo, orgullosamente convencida de su valor.

No es ésta sin embargo la única sombra: en el libro del folclor había intuido, come entre líneas, una sombra mayor, irremediable, funeraria. Con ella se corona el movimiento del tercer paso de la conciencia. Hay unas palabras de Violeta que registran de manera melancólica los elementos esenciales de la intuición: “Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. Los indios pierden el arte popular, también en el campo. Los campesinos compran nylon en lugar de encajes que confeccionaban antes en casa. La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy” [15]. La intuición, que redimensiona todo el proceso de la conciencia y lo sitúa en el camino de la génesis de la creación artística de Violeta, toma cuerpo definitivo en la primera

mitad de la década del 50. Sospecho que el viaje a Europa en 1954 y los dos años de permanencia en Francia, terminan de precipitarla: es perfectamente imaginable que un mundo urbano como ése, mucho más complejo y sutil, haya sido, por lo mismo, para una conciencia y sensibilidad como las de Violeta, de efectos reactivos y cristalizadores poderosos, drásticos.

El texto citado es transparente desde el punto de vista de las dos hipótesis manejadas para reconstruir la génesis del arte de Violeta. Testimonia la inserción del proceso de la conciencia biográfica en el proceso histórico de erosión de la cultura folclórica y su estado crítico hacia la década del 40. Sin lugar a dudas, los pasos del desarrollo de la conciencia han conducido a Violeta, finalmente, a intuir ese estado crítico, ruinoso, provocado por la expansión de la cultura urbana, del “modernismo”. Percibe claramente a la cultura folclórica en el umbral de su pérdida, históricamente condenada: “la tradición es casi ya un cadáver”. Las palabras que mejor ilustran la inserción son las últimas del texto: “Pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy”. Serían enigmáticas si no significaran lo que creo. Violeta habla desde una identificación absoluta con la cultura tradicional: Si su alma es “vieja”, es porque tiene la vejez de siglos del alma de esa cultura. Entre ella y la cultura urbana (“esta vida de hoy”) se “pasea”. Es, pues, un puente.

La misma agresión urbana que había roto su sentimiento de unidad, ha roto igualmente la continuidad de la cultura folclórica. Biografía e historia colectiva convergen. Se funden: Violeta asume como propio el destino de la cultura folclórica, y en este íntimo vínculo solidario reafirma, pero ahora al borde del abismo, su identidad. La afirmación es la adhesión a valores humanos y artísticos investidos de dignidad, de belleza, pero ofendidos por la cultura urbana. De modo inevitable, la intuición ira universalizándose en la conciencia: el agresor despoja, degrada culturalmente tanto al campesino como al obrero (que no ha sido sino un campesino emigrado a las ciudades), y la misma agresión se cumple en Chile, en Latinoamérica, en todos los rincones del planeta.

5

Violeta no sólo funda la totalidad de su creación artística en el territorio de esa intuición, sino que lo hace con una fidelidad impecable a sus implicaciones. En primer lugar, para que la cultura folclórica pudiera convertirse en la materia de una creación que no fuera un pastiche, o una forma sin tensión ni capacidad reveladora, era indispensable hacerse cargo del estado ominoso en que se encontraba. Violeta no lo desatiende en ningún momento. Cuando escribe poemas, compone música, pinta, teje, o produce cerámica, pequeñas esculturas trabaja con él, dentro de su atmósfera. Lo hace visible. Por ejemplo, en ese silencio seco, árido, de ausencia, que impregna o enmarca las imágenes y figuras creadas, dándole a su belleza un aura como de ultratumba. No se trataba pues de prolongar la tradición de la cultura folclórica como si nada la alterara, sino de recrearla en un plano de libertad. Esta recreación, dirigida necesariamente a un

receptor urbano, el único en condiciones de penetrar en su sentido, debía realizarse además con los procedimientos propios del arte urbano. Por eso, junto con hacer suyo el saber artístico del folclor, el largo aprendizaje de Violeta incluyó la búsqueda, en las más diversas modalidades del arte popular urbano, de las orientaciones que le permitieran recrear la herencia de la cultura folclórica, salvándola sin traicionar su espíritu, y salvándose ella misma en la recreación.

Pero en la intuición había también implicaciones de otro orden. Al empezar el examen del problema biográfico, dije que la vida de Violeta ejercía una evidente seducción, y di como razón su ejemplaridad, entendida como un acuerdo sin resquicios de la vida con la creación. La adhesión a la cultura folclórica y a su destino, que es adhesión a su propia identidad, no solo tiene proyecciones en la creación artística: Violeta la transforma, simultáneamente, en un compromiso insobornable, desafiante incluso, de existencia auténtica. Son ilustrativos, al respecto, algunos detalles biográficos. Se viste y adorna como una campesina. De la casa en que vive expulsa toda huella de decoración burguesa, y el piso de la casa es de tierra, como en las casas del campesino chileno. Mantuvo siempre una desconfianza agresiva frente a las personas en quienes veía, o creía ver, un interés postizo por el folclor [16]. Desde que la intuición cristaliza y Violeta existencializa sus consecuencias, el mundo urbano deriva cada vez más en un lugar de exilio para ella, tal como lo es la cultura burguesa para la cultura folclórica. No faltan los testimonios y documentos que dejan entrever en Violeta los presentimientos funestos, el temblor de lo trágico, la sabiduría y familiaridad de la muerte. El humor negro que sorpresivamente irrumpe, lo esgrime como un conjuro y a la vez como un reto [17].

Sin la intuición a la que Violeta arriba, simplemente no habría sido posible nada de lo que hoy constituye para nosotros una de las creaciones artísticas más iluminadoras de los problemas de identidad cultural del hombre latinoamericano contemporáneo. No tendríamos su poesía, música, tapices, cerámica, esculturas. Porque todo el universo artístico de Violeta arranca de esta intuición. Es la fuerza explosiva que abre su espacio y la materia de que se nutre. Contiene el supuesto del conflicto de culturas que tensa sus formas, de la visión del hombre y del mundo que desarrolla y, también, de la inquietud perturbadora que lo recorre. Lo demás, es decir, la estructuración de cada una de las esferas de este universo, la configuración de los temas y del estilo, las soluciones técnicas, el tipo de receptor implícito, lo que le comunica y le exige, y las formas específicas en que se resuelven las relaciones interculturales, es ya una responsabilidad del genio creador de Violeta. Son también el objeto de otra clase de estudios, ya intentados o pendientes.

Para concluir, quisiera poner los resultados de este trabajo en el contexto latinoamericano. Desde ese punto de vista, surgen de inmediato comprobaciones de suma importancia. Me limitaré a señalarlas muy escuetamente. La problemática de la creación de Violeta no aparece solitaria dentro de este contexto: muestra correspondencias, en aspectos fundamentales, con la de otras creaciones latinoamericanas. Pienso sobre todo en la obra narrativa de Rulfo, en México, y la de José María Arguedas, en el Perú. Los paralelismos comienzan dándose fuera de las obras. Los tres han nacido en fechas aproximadas: 1911, Arguedas; 1917, Violeta, y 1918, Rulfo. Las trayectorias biográficas son asimismo similares: en la primera etapa, las vivencias determinantes de la identidad han tenido lugar en un medio cultural campesino, de pequeños y antiguos pueblos, para luego, en la segunda etapa, entrar a la experiencia corrosiva del mundo urbano. Para los tres, por último, la década del 40 es de aprendizaje y gestación, y las del 50 y del 60, el periodo en que salen a la luz pública las obras definitivas.

Las relaciones de conflicto entre la cultura tradicional y la urbana, que hacen inteligible la creación de Violeta, son también las que vuelven comprensibles las creaciones de Rulfo y Arguedas. Es cierto: en Arguedas son más bien relaciones entre la cultura urbana y la indígena. Pero esta circunstancia no modifica para nada lo esencial del problema. Desde luego, las formas que adoptan dichas

relaciones son distintas en las tres obras. Sin embargo, todas tienen en común la utilización de la cultura tradicional, campesina o indígena, como materia de una recreación con procedimientos propios del arte o la literatura urbanos, logrando una fusión y un producto nuevos. Y lo decisivo: en las tres obras la recreación se realiza desde la conciencia de la disolución y la pérdida de la cultura tradicional. De ahí las sombras que empañan su atmósfera. La conclusión es obvia: el proceso de erosión de la cultura folclórica chilena, que la lleva a un estado crítico hacia la década del 40, es un fenómeno de extensión latinoamericana, con marcos cronológicos coincidentes. Por lo tanto, la explicación de la génesis del arte de Violeta a partir de la inserción del proceso biográfico en el proceso histórico, podría ser también metodológicamente válida para explicar la génesis de las obras de Rulfo y Arguedas.

---

[1] Sin contar el gigantesco trabajo de recopilación y divulgación del folclor musical chileno durante las décadas del 50 y del 60.

[2] Es exactamente lo que se da, por ejemplo, en la poesía de Nicanor Parra, hermano de Violeta. Véase mi libro *La poesía de Nicanor Parra*. Santiago. Editorial Andrés Bello, 1972, pp. 191-220.

[3] La bibliografía sobre Violeta ha sido ya establecida en lo fundamental por Marjorie Agosín, "Bibliografía de Violeta Parra", *Revista Interamericana de Bibliografía* XXXII, 1982, pp. 179-190, y por Juan A. Epple, "Discografía, bibliografía y filmografía", en Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, Madrid, Ediciones Michay, 1985, pp. 209-219.

[4] Las reconstrucciones son dos. La primera en el tiempo es la de Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño. *Gracias a la vida*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1976 (Hay una reedición chilena: Santiago, Editora Granizo, 1982) La otra es de Isabel Parra, *El libro mayor de Violeta Parra*, ya citado. A menos que se dé una referencia bibliográfica distinta, toda la información sobre la biografía de Violeta que manejo proviene de estos dos libros.

[5] Son numerosos los factores que participan en este proceso erosivo: la emigración del campesino a las ciudades (la población urbana supera a la campesina en la década del 40), el aumento de la presencia de escuelas en los campos (en 1920 se había dictado a Ley de Instrucción Primaria Obligatoria), la influencia de las radios y sus programaciones, la posibilidad de escuchar en las casas discos de música popular urbana mediante aparatos mecánicos de reproducción ("victrolas") una comunicación más fácil con los centros urbanos por la construcción de nuevos caminos, la difusión del automóvil. Y en el trasfondo, una intensa industrialización del país, que pone al alcance de los sectores campesinos productos de consumo masivo, con de inevitable abandono de los tradicionales (alimentos, vestuario, decoración) Para algunos aspectos de este complejo proceso, véase Hernán Godoy, *Estructura social de Chile*. Santiago, Editorial Universitaria, 1971, pp. 342 y ss.

[6] Para la identificación de los discos grabados y la descripción del canto folclórico que contienen, recopilado e interpretado por Violeta, ver Juan A. Epple, en Isabel Parra, op. cit., pp. 211-212. En 1979 se publica *Cantos folclóricos chilenos* (Santiago, Editorial Nascimento), libro póstumo de Violeta, con el texto poético del

canto recopilado en la década del 50, la presentación de los "informantes" y transcripciones musicales de Luis G. Soublette.

[7] Recuerda Violeta: "El repertorio de mi padre estaba formado por habaneras, vales, tonadas y canciones pueblerinas, cantos de salón, románticos, características esenciales que distinguían los cantos urbanos de fines de siglo" (se refiere a fines del siglo XIX). En Violeta Parra, op. cit., p. 64.

[8] En *Cantos folclóricos* Violeta incluye como "informante" a Clarisa Sandoval. su madre., y al presentarla (op. cit., pp 63-64) recuerda los dichos y refranes en términos de breves fórmulas sentenciosas que le oía en el hogar, llenos de sabiduría práctica y de humor campesinos, tradicionales.

[9] "Isabel Parra dice que en 1932 (op. cit., p. 28). Más confiable me parece el año 1935, dado por Nicanor Parra. Véase, más adelante, mi entrevista a Nicanor Parra sobre su hermana Violeta.

[10] Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, op. cit., p.43.

[11] Isabel Parra, op cit., p. 99.

[12] Citado en Bernardo Subercascaux y Thime Londono, op. cit.. p 51.

[13] El libro como metáfora o símbolo es familiar al lenguaje del folclor. Su tradición es antiquísima en la literatura europea, sobre todo medieval. Véase Ernst R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*. 2 Vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1955. Vol. I, pp. 423 y ss.

[14] Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, op. cit, pp. 73 y ss.

[15] Citado en Isabel Parra, op. cit., p. 45.

[16] Véase Bernardo Subercaseuax y Jaime Londoño, op. cit., pp. 69-70.

[17] Patricio Manns, que la conoció y participó con ella en giras musicales dentro de Chile, recrea en forma muy viva momentos biográficos en que los aspectos señalados son perceptibles. Véase su libro *Violeta Parra: la guitarra indócil* Concepción (Chile), Ediciones Literatura Americana Reunida, 1986.

-----  
Entrevista a su hermano Nicanor  
**La última canción de Violeta Parra**  
Leonidas Morales T.

### **Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta.**

El día en que debíamos grabar la conversación sobre Violeta\*. Nicanor me recibió vestido de poncho largo. Subimos al segundo nivel de su biblioteca. Me preguntó yo tenía música araucana. Dijo que le interesaba mucho. De inmediato empezó a imitar el sonido cavernoso de la trutruca y a bailar la parte final de una canción araucana, siguiendo el ritmo con los pies y girando. Separaba los brazos, que levantaban el poncho y le daban al bailarín un aspecto de pájaro ritual. Me habló

luego de la idea de una obra musical que debería ser como “un collage, una diseminación”, hecha solamente con finales de canciones. Empezando con el final de la Canción Nacional. “Al final de la Canción Nacional como termina, por ejemplo, una rumba, como termina una conga, o como termina un vals, o como termina una ópera. Y son nada más que despedidas, despedidas, despedidas. Hasta el infinito”. En seguida llevó la idea de la mezcla de finales de canciones en otra dirección. Recordó una canción de Chiloé, una sirilla, y canto una parte de ella, con muy buena voz. Dijo: “Fíjate lo que resulta ahora”. Tarareó el fragmento de la sirilla, pero enlazándolo al final con el fragmento de la canción araucana, sin dejar de seguir el ritmo con los pies. El resultado fue sorprendente: los dos fragmentos parecían haber olvidado sus diferencias, fundiéndose y dando origen a un producto musical enteramente nuevo ¡Cómo se pasa de la una a la otra, oye, con qué naturalidad! Cómo se profundiza cuando se pasa de la cosa un poquitito pintoresca española a lo telúrico araucano”. Concluyó diciendo: “España y América: integración”.

Esta introducción, obviamente, no era ajena al tema de la conversación. Nicanor fue creando sin duda la atmósfera de un conjuro. No se había mencionado todavía el nombre de Violeta, pero tampoco era necesario: su memoria estaba ya invocada.

L.M. Tu interés por la música, ¿es de siempre?

N.P. De siempre. Y cada vez me interesa más. Algunas veces llego a confundirme con los que ven en la música la expresión artística mas cabal.

L.M. Sé que influiste mucho en la orientación de Violeta hacia el folclor, y desde luego que fuiste su crítico literario. ¿También su crítico musical?

N.E No, no, no. De todo.

L.M. De la música también.

N.P. Yo la saqué a ella de la música radial. La saqué a patadas. Y costó. ¡De repente se produjo todo! Claro, porque yo disponía ya de un mínimo de criterio. Había ido a la universidad. Era amigo de Tomás Lago, que era un especialista, un folclorólogo. Entonces estaba en contacto ahí directo con los objetos de la cultura popular. Además que había tenido la misma formación de la Violeta. Había visto las mismas cosas que había visto ella. Y podía mirar esas cosas con un mínimo de espíritu crítico, universitario al menos.

L. M. Ella llegó el 32 a Santiago. ¿Así fue?

N. P. No, después. Yo llegué el 32.

L. M. Isabel, en su libro sobre Violeta, dice que el 32

N.P. No, fue después. Tiene que ser el 35. Porque yo estaba ahí. O sea, 32, 33, 34... Y ya estábamos con la *Revista Nueva*, creo.

L.M. Es decir, eras aún inspector en el Internado Barros Arana.

N.P. Pero ya en el Pedagógico. Yo empecé sí de inspector el año 33. Y entonces ahí hay un par de años enigmáticos. Eso tiene que haber ocurrido por el año 35 mas o menos. Cuando apareció la Violeta en el Internado... “Lo necesitan”.

L.M. Con su maleta.

N.P. ¡Qué maleta! Con su guitarra no más. ¡Qué maleta! ¡Con su guitarra! Yo no podía creerlo. Además, qué iba a hacer yo con la pobre Violeta. Yo era un pobre infeliz yo también. Pero eso funcionó bien. Yo entendí, parece, la intención.

L.M. ¿Qué hiciste entonces?

N.P. Claro. Porque ella llegó de Chillán, y en ese tiempo todo el resto de la familia estaba en Chillán. Yo la acogí, la llevé a la casa de unos parientes, donde ella quedó bien instalada. La casa del tío Ramón Parra Quezada. Este tío era primo del papá. Y era un hombre muy simple, pero muy gentil, muy bonachón. Trabajaba él para la Compañía de Electricidad. Era pagador. Y tenía una casita muy bien montada en la Avenida Cumming. No sé, podríamos ir un día ahí. Una de las cosas que habría que hacer, fijate tú. ¡Todavía se pueden tomar fotografías de lugares sagrados!, ¡absolutamente sagrados!, que nadie sabe que existen. Por ejemplo, todavía esta la casa donde vivió la Violeta! La casita del tío Ramón Parra. En Cumming, cerca de Balmaceda.

L.M. El ingreso de Violeta ala Escuela Normal fue idea tuya.

N.P. Total. ¡Llevarla allá, a la cultura, al templo de la Cultura, pues! Porque tú ves que los demás no tuvieron nada que ver con la enseñanza de la Secundaria. El único académico que salió de ahí fui yo.

L.M. De manera que los dos años que estuvo en la Normal, vivió en la casa de tu tío Ramón.

N.P. No, no. En realidad, ella estudió y estuvo en el Internado de la Normal. Claro, cuando salía iba ala casa del tío Ramón. Esa familia estaba formada por el tío Ramón, la Matilde, que era... una sobrina de él. Se había casado con su sobrina Matilde. Era una mujer muy encantadora y muy generosa, ¿ah? Y en seguida también estaban ahí hermanos de la Matilde. La Elba, por ejemplo. Fue polola y novia mía. ¡Y la Chaco! La Chaco está muerta ya. Y también el Héctor, o Tito que le decíamos. Porque el otro, el mayor, ese vivía en Valparaíso. Y había uno más, semiflotante por ahí, del que se hablaba. Había referencias... Ah, no, ése so había muerto... Esa era más o menos la atmósfera ahí en la casa del tío Ramón. Era una casita de clase media, muy bien atornillada, porque tenía hasta piano en el saloncito. Y era una casa de ladrillo con mampara, pasillo al centro. A la entrada, dos habitaciones, una a cada lado. Podían usarse como dormitorios. Una de ésas fue dormitorio mío. En seguida venía una galería interior y un patiecito a la derecha. Al otro lado eh dormitorio del matrimonio y después al fondo el comedor, y unas piececillas adyacentes. Después el tío amplió adentro. Hizo otras construcciones. Incluso tenía arrendatarios, porque esa casa era de él.

L.M. Una casa antigua, supongo.

N.P. Es una casa relativamente antigua. Yo diría que por ahí del 20 o 30. Pero ya con pretensiones de modernidad. No era una “bauhaus”, pero no era tampoco una casa de adobe o de tabique, con tejas. No, señor. Era una casa de ladrillo, baja. Ahí vivía la Violeta. Y ahí llegábamos nosotros. El tío nos invitaba a comer, a almorzar, qué sé yo. Vida social pequeño burguesa, oye. Con Jorge Millas, con Pedraza también, Luis Oyarzún.

L.M. ¿En esos primeros años la Violeta ya empezó a escribir poesía?

N.P. No, para nada. No, no, no. Esto es una cosa muy posterior. Yo recuerdo frases que decía ella, cuando muy niña, en Chillán. Juegos de niños. Yo ponía atención a eso. Ella tenía algunos años menos que yo, cuatro o cinco. Y yo era una especie de gurú cultural para ella. Había una relación muy estrecha, muy estrecha. A ella la profesora, la señorita Berta, le pedía poesías y ella las recitaba. Y las poesías, “autor: Nicanor Parra”. Poesías patrióticas... Pero, frases de ella de la época. Me llamó mucho la atención la siguiente: “Viva el Dieciocho de Septiembre / con pulgas, piojos y liendres!” Ya está, miéchica. En un barrio de Chillán. Y esto otro era más repetido. Parece que perteneció al folclor de la zona. La calle principal de Chillán es la calle Libertad. Libertad y Constitución, que parten de la estación ahí. Entonces los niños jugaban. Decían en su juego: “Mi papá con mi mamá / se agarraron a patá’ / en la calle Li-ber-tá” Fíjate tú. Esos detalles los recuerdo yo, que tienen que ver con ella. Y por cierto que ella desde muy chica era un personaje que tenía que ver con el espectáculo, ¿ah? Porque siempre en la casa el papá como profesor primario, músico y medio poeta, era muy aficionado a armar pequeños actos literarios, en la casa, con sus hijos. Y la Violeta que se lucía evidentemente. Ella sabía las canciones que se cantaban. Por ejemplo: “En una mesa te puse / un ramillete de flores, / María no seas ingrata, / regálame tus amores”. Pasos dobles, ¿ah? Esta era la época de la victrola. Todo el mundo en los barrios tenía su victrolita.

L.M. Ustedes también.

N.P. En la casa no habla victrola, pero los vecinos tenían. Yo recuerdo también en relación con esta misma canción que te acabo de decir... Los muchachos del barrio, los pelusas, qué se yo, los amigos, todos eran gente muy precaria, pues oye. Todos eran niños descalzos para empezar, niños sin zapatos. Fíjate tú la letra de la canción: “En una mesa te puse / un ramillete de flores, / María no seas ingrata, / regálame tus amores”. Pero cómo la cantaban los niños: “En una mesa te puse / un plato de chicharrones, / María no seas ingrata, / abájate los calzones”. Ahí están los orígenes de la antipoesía. Por una parte el establecimiento, diría yo potifruñi, y en seguida la libertad de la imaginación infantil, pues “María no seas ingrata, / abájate los calzones”...

L.M. Así es que en los actos organizados por el padre, la Violeta intervenía con numeritos musicales.

N.P. Y ya con guitarra, eso sí. No, no, no, ella desde chica con guitarra. Y ella reproducía entonces las canciones que salían de las victrolas. Pero también, y esto era lo importante, las canciones de las hermanas Aguilera, en el campo. Cantoras campesinas, cantoras de trillas, de faenas agrícolas. La Tencha... A ver, cuál era la otra... Eran tres, oye.

L.M. He leído varios testimonios sobre los años de Violeta en Chillán, y las hermanas Aguilera aparecen como figuras importantes en la experiencia de Violeta en el terreno de la música campesina chilena. ¿Eran sólo amigas de tu familia, o también parientes?

N.E Eran medio parientes. Mira, Leonidas, es que aquí la cosa hay que aclararla en los siguientes términos. Estas eran comunidades, grupos de familia que vivían ahí, en Malloa, que es un valle. Huape también se llama eso. Huape significa “entre

rios”: entre el río Ñuble y el río Chillán. Hay ahí unas tierras muy fértiles. Los familiares de los abuelos maternos son de ahí. Son campesinos semiacomodados, con tierras propias y sobre todo con viñedos. Y al mismo tiempo el abuelo Ricardo era administrador de un fundo. Entonces, vida cultural de esta comunidad: la canción, las tonadas y las cuecas. Claro, y las guitarras en todas las cantoras campesinas chilenas. No populares: cantoras campesinas. Que tenían sus repertorios propios. La victrola todavía no llegaba allá, o una que otra familia podía tener una victrola. No, no, no: ésta era una música que se transmitía oralmente.

L.M. Las mismas canciones campesinas que cantaba tu madre, me imagino.

N.P. También, claro. Canciones que cantaba la madre. Por cierto, si la mamá venía de ahí. Ahora, estas familias de esa comunidad estaban muy relacionadas y muy emparentadas entre si. Y cuando no había gota de sangre común, de todas maneras existía la tradición de llamarse cariñosamente, por ejemplo, “la prima fulana”, “primo fulano”.

L.M. Aunque no lo fueran.

N.P. ¡Aunque no lo fueran! ¡Después hemos descubierto que no! Que no había tal cosa. Por ejemplo, “las primas Aguilera”, decía la mamá. No decía “las niñas Aguilera”. No: “las primas Aguilera”. Era una manera, cómo te dijera yo, de apearse que tenían las gentes de esa zona. Y además las relaciones que había entre esas familias, eran relaciones de parentesco en realidad, ¿ah? Por ejemplo, la Viola iba a la casa de las Aguilera a pasar el verano. Y las Aguilera la acogían especialmente bien a ella por sus condiciones musicales, de carácter. Porque la Viola fue desde chica una lechuguilla, como decía la mama. Y ella aprendió de las hermanas Aguilera sus primeras canciones.

L.M. Ocho o diez años, más o menos.

N.P. Justo. Ella y la Hilda, también. Porque ellas formaban una pareja. La Hilda era un par de años mayor. En seguida, entre los hombres ahí había otra pareja, que era Roberto con Eduardo. Pero éstos no tenían mucho que ver con el campo. No, éstos operaban ahí en los suburbios no más. Se formaban en la vida popular de los suburbios, jugando a las chapitas que se decía.

L.M. Y en los veranos, a comer uvas seguramente.

N.P. Bueno, en el verano no tan solo a comer uvas, sino que también a tomar chicha dulce, con...

L.M. Con un canuto.

N.P. ¿Canuto se llamaba?

L.M. Me parece.

N.P. Caña la llamábamos nosotros. Cada uno andaba con su cañita. Y al menor descuido, claro, de los propietarios de estas pipas que se amontonaban ahí, en los patios de las bodegas, estaba pegado uno, chupando. Más de alguna vez nosotros quedábamos botados alrededor de las pipas, borrachos como piojos. Porque era demasiado rica la chicha, y uno cuando se conecta con la pipa, ya no quiere

soltarla más. Y algunas veces esto era no tan sólo con chicha, sino también con chichones, fuertes ya, y también con vino. Había pipas con vino ahí que nadie controlaba, y todas semiabiertas para que respire la pipa.

L.M. Claro, por la fermentación.

N.P. Estaba en fermentación. Bueno, entonces esto tenía mucho que ver con la vida popular infantil. Yo participaba poco de eso. Yo ya estaba embarcado en el liceo. Ya tenía otros hábitos y otros proyectos. Yo no gocé la infancia como la gozaron estos demonios, o sea, la Violeta y Roberto, pues oye. Ahora uno ve en el lenguaje de Roberto, en la vitalidad de ese lenguaje, lo que ocurrió en aquella época.

L.M. Sin embargo, Violeta demoró muchos años en redescubrir el lenguaje de la infancia y abrirse al mundo de la cultura folclórica.

N.P. Tuvo que reprimirlo. Pero un día se produjo la iluminación. En Mac-Iver 22. Yo acababa de volver de Inglaterra y parece que habían madurado las brevas, oye.

L.M. ¿Cuándo se produjo eso?

N.P. Yo volví el 51, y esto puede ser el 52, porque todavía no habían salido los *Antipoemas*. Pero un día ella apareció en el departamento que yo tenía ahí. Era como un departamentito de dos ambientes. Tarde un día, tarde. Nos veíamos poco. Yo estaba recién llegado aquí a Chile desde Inglaterra con la Inga.

L.M. La sueca.

N.P. La sueca. Y ha Violeta no le había caído muy bien a la Inga. Porque la Violeta era un poco desastrada. Su presentación personal, ¿ah? Pero esa vez estaba yo solo. Estaba trabajando, leyendo. En ese tiempo mi interés era el contrapunto de Taguada y don Javier de La Rosa. Quería yo hacer una edición de ese contrapunto y completarlo.

L.M. ¿Completarlo?

N.P. Con otras estrofas que metía yo, que iba produciendo sobre la marcha. Pensaba dejar constancia, desde un punto de vista del siglo XX, a ver acaso se podía hacer algo, una obra literaria de más aliento a partir de esto documento del siglo XIX. Proyecto que no cristalizó plenamente nunca. Esa era la idea de aquella época. Y apareció en estas condiciones la Violeta. Parece que ella percibió que yo no le concedía mucha atención, y me preguntó: “¿Qué estás haciendo?” Yo tal vez no me saqué los anteojos y seguí sentado. Le dije: “Estoy haciendo un trabajo aquí... muy difícil”. “¿Y en qué consiste ese trabajo?”, me dijo, un poco molesta. Entonces yo le expliqué y le leí algunas cuartetas del contrapunto, que ella no conocía. “¿Y esas cosas estudias tú?”, me dijo. Yo creo que cuando ella pronunció esa frase, se produjo la Iluminación. “Bueno, ¿por qué? —le digo yo— ¿por qué dices tal cosa?”. “Espérate -me dijo-. Vuelvo en un rato”. Salió y volvió en una hora o dos, con un alto así de papeles y con cualquier cantidad de coplas. ¡Cualquier cantidad! Todas estupendas, excelentes. “Estudia eso”, me dijo.

L.M. Ella había venido escribiendo eso desde años.

N.P. ¡No! ¡Lo inventó sobre la marcha!

L.M. ¿En una hora?

N.P. ¡En una hora! ¡En un par de horas! Le brotaban “como agua de manantial” las coplas pues, para citar a *Martin Fierro*. Entonces me entrega estas coplas y yo me saco los anteojos, me pongo de pie le digo: “Violeta, por Dios... ¿quién hizo esto?” “Bueno, ¿y quién crees tú que lo hizo?” “Tenemos que hablar sobre estas pamplinas —le dijo yo—. A ver, vamos hablando. Porque tú ves muy bien que éstas son cuartetos. Pero lo más importante se da en las décimas”. “¿Y qué es eso? —me dice—, ¿qué son las décimas?” Le di un ejemplo de décima. Yo tenía ahí mis libritos, mi bibliografía. Estaba estudiando la poesía popular chilena. Ya conocía yo los folcloristas chilenos de comienzos de siglo. De manera que estaba bien pertrechado. Y le digo: “Bueno, veamos aquí pues lo que son las décimas”. Quien había estudiado lo que se llama la “poesía vulgar” de Chile era don Rodolfo Lenz. Entonces le leo algunas décimas, y la Violeta me dice: “Pero si ésas son las canciones de los borrachos, pues”. Esa fue la respuesta de ella. “¿De qué borrachos?”, le digo yo. “¡Cómo de qué borrachos! De los borrachos de Chillán, pues!”, me dijo. “Bueno, ¿y éstas tienen música?” “Si, son canciones de borrachos”, me dijo, y empezó a canturrear ahí. Le dije yo: “Ahora entonces lo que tenemos que hacer es buscar la guitarra”. Yo no tenía ahí en ese momento. Y volvió en un plazo de dos o tres días, ya con los tuntunes. Entonces empezamos ya con los versos a lo humano, a lo divino, versos por el fin del mundo. Todo lo imaginable le hablé de todo lo que yo sabía ya en ese momento, y ella lo captaba todo al vuelo. Además de eso, yo diría que se producía entre ella y yo una comunicación al estilo de los campos morfogenéticos de que hablan los ecólogos. No sé si tú manejas eso...

L.M. No, no, no.

N.P. Yo te puedo explicar en qué consiste. En unas islas por ahí, alguien los enseñó a lavar las papas a los monos, a los gorilas, antes de comérselas. Y rápidamente los gorilas que no habían tomado lecciones, empezaron a lavar las papas también... Lo más divertido es que gorilas de otras islas vecinas que no se comunicaban con ésta, todos ellos, todos lavaban las papas antes de morderlas. Eso tipo de comunicación la llaman los ecólogos, comunicación por campos morfogenéticos. Y eso se producía con la Violeta. Era una comunicación a través de la mirada, a través del tono de voz, a través de la expresión corporal. Éramos prácticamente una sola persona. O sea, bastaba con que yo estudiara algo para que eso automáticamente pasara a propiedad de ella, sin necesidad de que yo se lo mencionara.

L.M. Por la adhesión, el respeto o la admiración que Violeta desde chica sentía hacia ti, pienso que al verte estudiando con seriedad esas coplas, pudo también percibir algo así como una legitimación de un lenguaje, de una cultura reprimidos hasta ese instante, como decías tú.

N.P. Absolutamente. Por eso es que... “Estudia eso también”. Entonces se produjo a partir de ese momento una alianza indisoluble. Nosotros estábamos comunicados antes, pero la comunicación era a nivel exclusivamente familiar. Yo la ironizaba mucho a ella, porque cada vez que iba a los suburbios donde ella vivía con la mamá, la encontraba bailando vals o bailando guaracha, o cantando esas cuestiones. Yo le decía: “Hasta cuando, Violeta por Dios, si esto no sirve. Tú tienes que hacer tus propias investigaciones”. Y ella no entendía qué era esto. Pero ese día que yo te acabo de describir, en ese minuto se produjo la iluminación, y ya no fue necesario insistir mucho. Claro, nosotros nos veíamos frecuentemente. Incluso hicimos viajes juntos. Una vez, por ejemplo, fuimos aquí a Puente Alto a ver a don

Emilio Lobos y don Isaías Angulo: los cantores populares de la época. Ahora ya se trataba del guitarrón, para ver cómo había que acompañar efectivamente estos “cantos de borrachos”. Porque ella recordaba solamente las melodías, pero no los acompañamientos. Los acompañamientos los sacamos de los cantores de Puento Alto. Ahí estaba, por ejemplo, don Emilio Lobos, que cantaba así, a través de los bigotes, blancos, oye. Cantaba a lo divino. Decía: “Un día que Asuero estaba / tomando cierto recreo, / vino a verlo Mardoqueo, / a quien el rey apreciaba”. Esos eran cantos “con *Biblia* en mano”, que llamaban ellos, ¿ah? Yo tengo por ahí todavía la grabadora de la Violeta, una de esas grabadoras que pesaban más que un maletín de gásfiter, oye. Las grabadoras Phillips de la época. Con esa grabadora salíamos. No, yo salí un par de veces con ella. Al norte también hicimos una vez un viaje, con un fotógrafo, el Queco Larraín. Pero eso fue muy posterior. Ya era una celebridad la Violeta. Ahora, cómo se produjo el paso del departamento mío ya al dominio público. Bueno, en esos días yo tuve que ir a una Escuela de Temporada en Valdivia, con Jorge Millas, Luis Oyarzún. Y cuando volví después de quince días, o de un mes, en Santiago no se hablaba de otra cosa que ¡de Violeta Parra!

L.M. Había comenzado a divulgar el canto folclórico.

N.P. Claro. Porque ya ella, que sabía todo esto y que lo tenía en el inconsciente, lo empezó a sacar, pues. Y fue a la Radio Chilena y en la Radio Chilena la recibieron poco menos que con un arco de flores. La hicieron cantar, y ya todo el mundo andaba con cantos a lo humano y a lo divino. Ahora, esto fue llevado, cómo te dijera yo, a los tribunales más exigentes. Porque rápidamente se hizo un recital de ella en el Museo de Arte Popular, con programas con afiches y con presentación académica del director del Museo de Arte Popular, que era Tomás Lago. Ahora esto ya muy en grande. Y también se embarcó muy rápidamente, aunque contra su voluntad, el propio Neruda, que prestó su casa de aquí de Patricio Lynch, para que Violeta hiciera una presentación. El estaba resfriado ese día, o se hizo el resfriado, y no concurrió. Porque él no tragó nunca a la Violeta, ¿ah?

L.M. ¿Verdad?

N.P. No, no, no. El no ha tragó nunca, o no la entendió nunca. En cambio, Tomás se dio cuenta desde el primer momento quién era la Violeta. Y Pablo solamente en el último minuto se subió al último carro del tren. Escribió esa...

L.M. El poema que aparece en la introducción a las *Décimas*.

N.R. Ese poema. Se lo escribió, claro.

L.M. Yo creía que Neruda había intuido algo también desde el comienzo.

N.P. Debió haber intuido algo. Pero es que la Violeta era un personaje crítico, y además se produjo lo siguiente. La Violeta opacaba a todo el mundo. Y en las reuniones sociales hasta ese momento el florero centro de mesa era Neruda. Pero aparecía la Violeta con su guitarra, y simplemente todo el mundo lo único que quería era que Violeta tocara su guitarra. ¡Y los poetas pasaban a la historia! Hay que darse cuenta de eso también.

L.M. Tenía la impresión de que en esos primeros años en general las radios no habían acogido con mucho entusiasmo el canto folclórico de Violeta.

N.P. Para nada. Pero en la Radio Chilena sí desde Comienzo. En otras radios, no. Tuvo problemas. ¿Quién estaba en la Radio Chilena? ¿Estaba ya Ricardo García?

L.M. Él la presentaba.

N.E Claro. Ahora, yo conocía algunos personajes en RCA Victor, porque ella rápidamente empezó a hacer grabaciones. Hay algunas anécdotas muy graciosas. Por ejemplo, un día fui yo con ella a RCA Victor. Estaba citada para grabar. Bueno, ella ya grababa antes sus guarachas y sus rumbas, pero estaba conceptuada como un personaje de cuarta categoría. Música para los bares de los suburbios, una cosa así. Pero ahora llegaba la Violeta a grabar en otros términos. Y se exigía dignidad máxima. Y se produjo lo siguiente. Este personaje que manejaba..., el gerente, digamos, dijo: “Bueno, Violeta, está todo esto listo”. No la hicieron esperar mucho, horas, pero finalmente le dijeron sí, está todo listo. De manera que pasa y aquí vamos a hacer la grabación. Le habían aceptado la grabación de las tonadas. Se habían opuesto primero, porque eran tonadas campesinas, que no era música comercial. Pero yo le dije: “Tú te tienes que poner firme en esto”. Y fui yo a apoyarla. Yo no era ninguna autoridad tampoco para nadie, pero por lo menos era una fuerza física que estaba presente ahí. Entonces después de un rato me dice: “Va a empezar la grabación inmediatamente”. “Y cómo se va a hacer”, le digo yo. “Me va a acompañar el guatón Campos”, me dijo. “No —lo dije yo—, aquí el guatón Campos ni ningún guatón tiene nada que ver. Aquí simplemente tocas tú tu guitarra, así como hemos acordado y cataplumchinchin”. Entonces fue para allá y volvió diciendo: “Pero si el honor máximo es el guatón Campos aquí en RCA Victor. Es el primer guitarrista chileno, y cualquiera quisiera ser acompañada por el guatón Campos”. Yo le dije que el guatón Campos se retire de mi vista... ¡Que desaparezca del mapa! Y logramos que se grabaran las primeras tonadas, simplemente al estilo de las hermanas Aguilera de Malloa, del Huape, de Chillán para abajo. Y ahí empieza realmente el baile propiamente tal.

L.M. Es decir, la difusión del canto folclórico auténtico como resultado inmediato de un proceso: la apertura a la cultura de la infancia y, a partir de ahí, al amplio mundo del folclor chileno e hispanoamericano.

N.E Y cada vez ella me consultaba ahí si podía ampliar. Por ejemplo, al final ya ella quiso incorporar los valsitos pueblerinos que también eran un tipo de folclor. Y a esas alturas yo la veía ya tan firme, tan sólida, que yo le ponía luz verde a todas sus proposiciones. La última vez que me pidió luz verde fue en París. O sea, después que ella era una celebridad. Estaba muy tímida, ¿ah? Me dijo: “Tito, ¿qué te parece a ti este instrumentito? Tan lindo que es. Claro que no es un instrumento que pertenezca al folclor chileno”. Era un instrumento venezolano. El cuatro venezolano. Ese era un instrumento que causaba estragos en París, en las peñas de hispanoamericanos y de latinoamericanos. Sin el cuatro no se hacía nada. Y ella había aprendido a tocar el cuatro. Empezó a tocar, y le dije yo: “Adelante”. Claro, si el folclor no es una cosa de museo: el folclor es una cosa viva. Metemos el cuatro también. Eso sí que ella me propuso el cambio de nombre: “Le vamos a llamar la guitarrilla”.

L.M. Sí, el cuatro es como una guitarra chica.

N.P. La guitarrilla. Ella volvió a Chile con la guitarrilla. Y empezó entonces el carnaval de la música andina aquí, de la música no tan solo campesina chilena, sino que ya a nivel hispanoamericano.

L.M. Las grabaciones de las que tú hablabas, os difusión de una música preexistente. Pero, ¿en qué momento comienza Violeta a poner lo suyo, a crear sus propias canciones?

N.P. Ella empieza pronto también. Bueno, ya hacia cosas en la época de la música comercial. Yo tengo aquí un disco con canciones de ella de la época. El dúo de las hermanas Parra, pero ya con música y letra de la Violeta, compadre.

L.M. No, yo sé eso. Hay unos boleros por ahí.

N.P. Unos boleros también, claro.

L.M. Yo me refiero al periodo posterior, cuando se ha producido ya su redescubrimiento del folclor.

N.P. Bueno, esta es una cosa a posteriori y que se hace posible solamente después que ella ha estudiado a fondo por si misma, y ha desenterrado este material arqueológico de la música chilena.

L.M. Y lo absorbe.

N.P. Lo absorbe, aprende ella por si misma, y ve que entonces está en condiciones, a partir de esos datos, de elaborar y de hacer proposiciones personales. Y al mismo tiempo estimulada, apoyada siempre por el hermano mayor. Si la frase clave de ella que está ahí, se ha publicado varias veces: "Sin Nicanor no hay Violeta"...

L.M. ¿Te mostraba a ti lo que escribía? Las letras de las canciones, por ejemplo.

N.P. En una época, claro. Al comienzo me mostraba ella. Yo nunca le corregí nada. Al contrario, ella me corrigió una vez a mi. Ella grabó varias canciones al comienzo con letra mía. Por ejemplo, la primera canción con letra mía que ella grabó... "Cuando salí de Chillán, / salí sin ningún motivo, / salí a recorrer el mundo / porque ése era mi destino, / porque ése era mi destino. / Fue mi destino ay si, / fue mi destino". La letra es mía. La música es de ella. Después yo publico *La cueca larga*. Yo estaba trabajando ya en darle forma al contrapunto, y además tenía en proyecto en ese tiempo un libro que nunca aterrizó, que se llamaba *Tonadas y cuecas*. Me gustaba mucho el título como para un libro. Entonces ella leía esto, y como tenía una feroz sensibilidad y sabía que eso estaba bien hecho, puchas, no le quedaba otra cosa que embarcarse con esos textos, y ponerles música. Y de repente ella se dio cuenta de que también podía hacerlo, y empezó a trabajar.

L.M. Cuando uno lee la poesía de Violeta, desde luego las letras de las canciones, piensa que tal vez pudo haber leído ella a algunos escritores, a algunos poetas.

N.P. Ah, no, ella empozó a ver el material de que disponía yo, pero no con gran ahínco. Por ejemplo, hay que darse cuenta de lo siguiente. Que la Violeta, cuando estaba en el Louvre... Si ella estaba exhibiendo sus pinturas en el Louvre, sus obras plásticas. y no conocía el Louvre. Si ella era un personaje que estaba absolutamente centrada en sí misma. Yo tuve que llevarla poco menos que a la fuerza para que viera "La victoria de Samotracia", y para que viera "La Mona Lisa". A ese extremo. Pero de todas maneras ella veía con el rabo del ojo. Necesariamente ya el arte moderno estaba triunfando, aunque muerto, como diría Habermas, que dicen, y

estaba en todas partes. Necesariamente ella veía a Picasso. Veía todo en todas partes.

L.M. La poesía de Violeta, aunque tenga su origen en las formas del folclor, es netamente moderna. Por eso lo hacía la observación sobre la posibilidad de que hubiera leído a poetas modernos.

N.P. Bueno, ella desde luego leía toda la antipoesía mía. No tan sólo los poemas populares, sino que leía todo.

L.M. Pero aparte de lo tuyo, ¿no la viste interesada en algún poeta chileno, por ejemplo?

N.E. Leyó poco. Ella no tuvo una debilidad por leer novelas tampoco. Algo leyó, ¿ah?, pero literatura más bien de desecho. Yo creo que ni al propio Neruda le conoció a fondo. Claro, conoció necesariamente en el colegio a la Mistral, en los libros de lectura llegaba algo de Magallanes, de algunos poetas del primer modernismo chileno. Eso necesariamente. Y además yo estaba todo el tiempo leyendo en voz alta también, decía cosas, y todo eso pasaba automáticamente a ella. Bastaba aunque yo leyera a ojos cerrados, para que todo esto se comunicara a ella morfogénicamente. Pero ella no fue una estudiosa como he sido yo de la literatura francesa, por ejemplo. No sé si conoció la palabra Rimbaud, la palabra Baudelaire. Yo mismo las manejaba muy poco. La primera vez que cayó un Baudelaire en mis manos, fue un Baudelaire de Neruda vía Gonzalo Rojas. Un día llegó Neruda a mi casa, ahí en Larraín, a la vuelta de la casa de él. El me había llevado para allá prácticamente. Incluso me había prestado plata para que yo pagara anticipados unos meses de este chalecito nuevo, recién construido. Y muy bien, llegó Pablo ahí. Pasaba todo el tiempo, ¿ah? Siempre donde iba a tomar la micro, pasaba frente a mi casa, tocaba el timbre para indicar que él había pasado. Pero un día pescó un libro de mi biblioteca y dijo: "Este libro es mío. Cómo llegó aquí". Era el Baudelaire de La Pléyade. Yo le dije: "Vía Gonzalo Rojas. El me lo prestó a mí". Fue un pequeño escándalo... Creo que Pablo se lo había prestado a Gonzalo y se le había olvidado, a Pablo o a Gonzalo, no sé qué. Ahí se produjo un impasse. Y creo que las relaciones de Neruda con Gonzalo, que nunca fueron excelentes, a partir de ese momento se enfriaron más todavía.

L.M. Patricio Manns escribió un libro sobre Violeta\*. ¿Lo has visto?

N.E. Lo he visto. Muy retórico, ¿ah?

L.M. Me parece interesante lo que él dice. Que para la comprensión de la poesía de Violeta es importante la producción de los poetas de la *Lira Popular*.

N.P. Ya se hacían poco esas cosas. Ya se había terminado esa época. Muy de tarde en tarde aparecía una *Lira Popular* por ahí. Bueno, esas *Liras Populares* las podía ver la Violeta en mi propia casa, pues.

L.M. Patricio Manns piensa que Violeta, sobre todo en las letras de las canciones de protesta, es una heredera de los poetas populares de esas hojas sueltas.

N.E. Yo nunca la vi a ella con un ejemplar de la *Lira Popular*. Si prácticamente ya no circulaban. Muy de tarde en tarde. Y además todo eso ella lo podía ver en mi biblioteca.

L.M. Y no se interesó.

N.P. No, se interesaba, y ella llegó a conocer totalmente ese lenguaje. Pero si yo le leía en voz alta toda la antología de la poesía vulgar chilena de don Rodolfo Lenz. ¿Tú conoces eso o no?

L.M. Sí, revisé en la Biblioteca Nacional la colección que publicó Lenz.

N.P. No, todo eso lo conoció la Violeta a través de mi biblioteca personal. Y había lecturas que hacíamos juntos. Yo le decía: “Mira qué maravilla, Violeta por Dios”... “la diabla se fue a bañar / y le robaron la ropa / y otro diablo le decía: / eso te pasó por loca”. Además nosotros habíamos mamado eso en Chillán, en los barrios. “En una mesa te puse / un plato de chicharrones, / María no seas ingrata, / abájate los calzones”. “Mi papá con mi mamá / se agarraron a patá’ / en la calle Libertá”. O yo le decía de pronto a la Violeta: “Mira esto”. Los Romances populares y vulgares de Julio Vicuña Cifuentes, que yo los manejé desde muy temprano. Le leía también otros romances. Por ejemplo éste, qué chileno es: “Del cielo cayó un carnero / y del golpe que se dio, / enterró un asta en el suelo”. “Mi mamá hizo un puchero, / apesta que estaba bueno”.

L.M. Yo no sé si Violeta, conversando contigo, mostró alguna vez tener conciencia acerca del destino de la cultura folclórica. Cultura que el desarrollo de la sociedad moderna condena prácticamente a morir, a desaparecer.

N.P. Ella trataba de prolongar la agonía. Pero al mismo tiempo sabía, estaba absolutamente cierta de los valores de este tipo de cultura. Que dicho sea de paso, no es otra cosa que la supervivencia de la cultura propiamente tal. Aquí me voy a poner un poco difícil. Yo no sé si tú vas a estar de acuerdo en esto. Poesía popular chilena, hispanoamericana y española... y cuál es el origen de todo esto. Es la poesía juglaresca y trovadoresca, la poesía de los trovadores del siglo XII. Yo he leído por ahí que el proceso de desarrollo de la cultura occidental propiamente tal, se había suspendido en el siglo XII, con los procesos de la Inquisición y con la expulsión de los albigenses, la destrucción de los hombres puros, de los búlgaros que también se llaman.

L.M. ¿Búlgaros? Cátaros.

N.P. Cátaros... entonces éstos son los últimos ecos de esa cultura que fue destruida a sangre y a fuego por el Papa y por el rey de Francia. De estos pocos trovadores que se escaparon y huyeron hacia España. Y los españoles los acogieron, a pesar de que estaba funcionando la Inquisición, creo, en España. De manera que no hay que asombrarse de la calidad suprema de esta música y de esta poesía. Era la cultura albigense. La langue d’oc y la langue d’oïl. ¿Conoces a Miguel... Serrano?

L.M. Lo conozco.

N.P. Miguel Serrano a mí me dio algunas luces sobre la situación. Bueno, yo estudié en alguna época el siglo XII. Pero él me dice que precisamente lo que Hitler trataba de hacer, era recuperar esa cultura. Porque lo que ha ocurrido entre el siglo XII y el XX es solamente... basura.

L.M. Tus consideraciones sobre cátaros, trovadores y la cultura occidental, no están muy de acuerdo con lo que establecen los historiados, ¿no?

N.P. No, no, no. Esto es historia esotérica...

L.M. Esa impresión me da...

N.P. No, hay que partir de esa base: que es historia esotérica. Pero lo esotérico por algo está ahí también. Cuidado. El esoterismo lo lleva Miguel Serrano al extremo. Él cree a pie juntillas que Hitler está congelado en el polo no sé cuánto, y que alguna vez Hitler volverá en gloria y majestad. Y está toda la leyenda del Grial ahí, ¿ah?

L.M. . Quiero proponerte una relación entre el suicidio de Violeta y el estado de la cultura folclórica, con la cual ella tanto se identificó. Esa identificación que destacaba José María Arguedas...

N.P.. Que también se suicidó...

L.M. . Claro... ¿No crees tú que la percepción de esa cultura al borde de su extinción, condena de algún modo, pudo haber contribuido, a ir creando subterráneamente las condiciones de su decisión final?

N.P.. Es una componente también. No podría contestarse negativamente eso. Es imposible. Nosotros no nos hemos suicidado, pero yo por lo menos siento la erosión que se produce en alguna parte de uno mismo. Qué tremendo que eso desaparezca para siempre. Eso que parece que fue una componente fundamental de nosotros como individuos, de nuestros abuelos y de nuestros antepasados.

L.M. . Y en el caso de ella, que ni siquiera era una componente, porque era todo.

N.P.. Sí. Sí. Porque ella nunca reemplazó eso por otra cosa.

L.M. . Entonces, una identificación tan fuerte, que casi es como una identificación de destino...

N.P.. Pero aquí hay que hacer una pequeña observación colateral. Que es la siguiente: no hay que pensar que esa cultura ha desaparecido, ¿ah?

L.M. . No, no, no. Está.

N.P.. Está en los barrios, está en los campos. Está desfigurada, pero continúa. Continúa en el lenguaje callejero, en el lenguaje de La Vega, en el lenguaje de los obreros. Ciento por ciento. Y ella sabía dónde tenía que alimentarse. Cuando volvía, por ejemplo de Europa, y abría inmediatamente su ramada en el Parque o en el Zanjón de la Aguada, o donde fuera, ella... Me lo declaró una vez: "Nicanor, perdóname tú, que yo vengo del Louvre y me voy al Zanjón de la Aguada, pero es que de ahí yo saco mis energías". De la gente. Y es de la gente inocente.

L.M. . Totalmente de acuerdo contigo. Yo me refiero a otra cosa: dentro de la sociedad moderna, la cultura folclórica históricamente está perdida como sistema, no importa que subsistan sus restos. Y la única manera de recuperarla, de salvarla, es, tal vez, lo que la misma Violeta hizo, es decir, transformándola artísticamente e insertándola por esta vía en la cultura moderna.

N.P.. Así parece, recuperar lo perdido.

L.M. En Violeta, en cierto modo lo perdido es definitivo. Ahora, su realización artística no habría sido lo que fue sin la experiencia de la cultura urbana, del arte moderno, aun cuando haya sido de reojo, como decías tú, y desde luego sin esas comunicaciones morfogénicas que había entre ustedes dos.

N.P.. Bueno... yo la consideraba a ella una parte de mi propia persona. Yo jamás hubiera soñado con cerrarme ante ella. Éramos la misma persona, te lo repito. Pero incluso está en un antipoema mío: “La Viola y yo somos la misma persona / Sí: / no me tomen en serio pero créanmelo”. Eso está dicho ahí, con todas sus letras. Ahora, yo con más recursos de supervivencia que ella. Incluso logré formar un pequeño imperio, ¿no te parece, Leonidas?, cosa que para ella no fue posible. Me refiero a la cosa material. Claro que el imperio de ella hubiera sido mucho mayor si hubiera sobrevivido, porque estaba al borde de la eclosión. Por ejemplo, ella estaba al borde del reconocimiento como pintora. Y una vez que yo le dije a ella: “Violeta, hay que preocuparse también del nido”... Yo tenía mi casita aquí ya. Entonces ella me dijo “El nido se hace solo, guachito culebra”. El nido se hace solo... Claro, ella sabía que estaba a punto de producirse algo... yo pude haber evitado eso. La ascendencia de hermano mayor que yo tenía sobre ella era tan grande, que yo lo pude haber evitado.

L.M. Tú crees.

N.P. Claro, si yo hubiera estado preparado como estoy ahora. Pero yo en la época en que ella se suicidó, no había llegado al taoísmo. De manera que no sabía nada sobre las relaciones humanas.

L.M. . ¿Pero habría podido seguirte?

N.P.. Habría aceptado, necesariamente, por empatía, por vasos comunicantes. Es decir, eso inmediatamente se hubiera transplantado a ella. Necesariamente. Por lo menos se hubiera amortiguado mucho el temperamento de ella, que era sumamente posesivo, ¿ah? Entonces ella no tuvo nunca la menor idea de que la fórmula correcta de comunicación el interlocutor es otra, que es la distancia. Que nadie es dueño de nadie.

L.M. Sobre todo en la pareja.

N.P. Claro. Que nadie es dueño de nadie. Y que uno debe estar encantado si el interlocutor le concede algunos minutos de su vida.

L.M. Difícil, oye. Es fácil formularlo, pero yo me imagino la situación existencial de ella, con todas sus ramificaciones. No sé hasta qué punto hubiera podido abrirse a ese pensamiento.

N.P.. Bueno, o se abre o suena. En el taoísmo se dice con todas sus letras lo siguiente... A nadie se le pide que acepte esta filosofía, ¿ah? Pero se le advierte lo siguiente: que no se sabe lo que pueda ocurrir con él si no se enchufa por aquí. Y si se enchufa, no le aseguramos nada. Hay una posibilidad de recuperación, pero es muy difícil. Ese es más o menos el planteamiento general.

L.M. . Nicanor, ¿tú te acuerdas bien cuándo empezó Violeta a escribir las Décimas? Isabel da en su libro el 58, pero ya vimos que otra fecha suya resultó equivocada.

N.P. Cuando yo volvía a Chile el 58, ya estaban escritas. Yo te voy a decir exactamente. Las escribí rápidamente, ¿ah? Las escribí en un mes.

L.M. De una patada.

N.P. De una patada. Y de una patada hizo su obra pictórica. También. Simultáneamente hizo la obra pictórica y las Décimas. En el 58 las Décimas ya estaban. Yo vivía en Mirador de Los Leones. “Admirador de Los Leones”, le decía mi sobrino, Lucifer, ¿cómo se llama? Ángel. 16006, creo que era. En “Admirador de Los Leones”, cuando supe de las Décimas de la Violeta. Claro. Y de vuelta de un viaje largo. En mi regreso me encontré con las Décimas. No, ya estaban en el 58. la Chabelita tiene razón.

L.M. La idea de narrar su vida en décimas fue como ella lo dice, ¿no? Sugerencia tuya.

N.P. No recuerdo. Yo le estaba dando tareas siempre, eso sí. Incluso el día sábado antes del suicidio le di otra tarea. Estábamos aquí en una terracita, frente a la quebrada. Yo la tenía invitada a almorzar, el día sábado. Ella el martes partía a Europa, vía Buenos Aires. Se iba a quedar en Buenos Aires e iba a hacer una exposición ahí. Llegó tarde. Bien tarde. Con un regalo: con unos patos, blancos. Y estos patos venían amarrados, para que no se volaran. Entonces lo primero que hice yo: corté las amarras y los patos salieron volando. Salieron volando y se fueron a la quebrada. Estos patos blancos... Ella se sorprendió primero y dijo: “Vamos a perder los patos”. Pero después entendió completamente la situación. Y yo no sé por qué lo hice. Es un happening poético, también. A los patos los dimos por perdidos. Ahora, yo recuerdo que después que estuvimos largo rato ahí, largo, largo, de repente vimos que los patos estaban en la quebrada mirándonos a nosotros, poniendo atención a nuestra conversación... Un misterio insondable.

Ella se presentó con un amigo, Carlos Rodríguez creo que se llamaba. Vinieron en un jeep del Carlos Rodríguez. Carlos Rodríguez era un hombre joven, apuesto. No sé si era pololo de ella o un amigo no más. Almorzamos ahí, los tres. La nueva tarea que traté de darle fue la de escribir una novela. “Aquí falta la gran novela gran – le dije-. Quién sino tú la podría sacar adelante. Suspende tu viaje a Europa hasta después de tu novela”. Pero ella parece que ya había tomado su decisión, a juzgar por lo categórico de su respuesta: “Eso vas a tener que hacerlo tú mismo. Déjame cantarte la última canción”. Estúpidamente yo no entendía lo que quería decir la frase. Creí ese día que era la última canción de la sesión. Pero después me di cuenta que era la última de la última. Aquí ocurrió algo singular. “Día domingo en el cielo”: así se llamaba. Ahora, ella tuvo un contratiempo conmigo, porque yo le dije: “No, cántame otra antes. Cántame mi canción favorita, que es la canción chilota”. Describe ahí una familia chilota en un bote: “No es vida la del chilote...”. Bueno, le molestó que yo le pidiera esa canción, pero me la cantó. La cantó y rápidamente pasó a “Día domingo en el cielo”. Y se puso de pie, como una sombra así, y la guitarra aquí...

Con el Carlos Rodríguez se fue a la peña. Tenía que cantar ahí esa noche. Y extrañamente, fijate tú que volvió tres horas más tarde. Volvió aquí. ¿Esta vez volvió con Carlos? No, creo que volvió sola. Porque ella llegó a su carpa y ahí había un grupo de argentinos que me andaban buscando a mí. Entonces ella volvió para acá. Estuvo un rato. Y esa noche había una gran fiesta aquí arriba. Un vecino que

teníamos, muy amigo de ella. ¿Cómo se llamaba este escultor? Este... Edwards... ¿Te acuerdas tú cómo se llamaba?

L.M. No, no lo conozco.

N.P.. Arturo Edwards... Que era prácticamente el dueño de todas estas tierras. Yo le compré a él, tengo entendido, o él tenía mucho que ver. Él era un hombre de negocios. Arturo Edwards. Un grna sujeto, ¿ah? Escultor y hombre de negocios. Simultáneamente, y gran señor, pero no rajadiablos chileno\*. Gran señor chileno. Muy amigo de Violeta. Habían trabajado juntos, incluso se había asociado y habían hecho una gran fonda en el Parque. ¡Y ahí estaba el Arturo, fijate! No se sentía disminuido por el hecho de estar en ese medio y haciendo este tipo de cosas con la Violeta. Bien, entonces en la casa de Arturo Edwards... ¿Se había muerto ya Arturo? No, no recuerdo. Pero estaba el Arturo chico, que acababa de volver, tengo entendido, de la Isla de Pascua. Estaba llena de pascuenses la casa.

L.M. Y estaban de fiesta.

N.P. Estaban de fiesta. Gran fiesta gran. Y bajó el Arturo chico: “Nicanor – dijo- , todo el mundo p’arriba”. A la fiesta, miéchica. Yo le dije: “Violeta, vamos p’arriba”. “No, tengo que ir a la peña”. Y se fue a la peña. No sospechaba para nada. Si hubiera sospechado vagamente, yo me movilizo, pues oye. De todas maneras yo tuve una última chance. Al día siguiente yo tenía unos invitados a almorzar, y no tenía vino. A esta hora más o menos, dije yo, puchas, voy a buscar vino. Y se me ocurrió pasar por la casa que era de la Viola, la casita de madera que tenía ella, que se había comprado con los derechos de autor de esa canción... los negros...

L.M. . “Casamiento de negros”

N.P. “Casamiento de negros”. Entonces pasé por ahí, en mi escarabajo blanco. Y dije, la Violeta debe tener vino. No estaba ahí la Violeta. Estaba la hija de la Violeta, la Carmen Luisa. Me dijo : “No tío, no hay vino aquí”. “¿Y la Violeta?” “En la carpa”. “Ah, entonces voy – le dije yo -, me voy a la carpa”. Y aquí sucedió algo diabólico. La Carmen Luisa me dice: “No vaya a la carpa, tío. No va a encontrar vino allá. La mamá no tiene vino ahí en la carpa”. Claro, era la una y media de la tarde ya.

L.M. . Si vas, tú llegas a tiempo.

N.P.. Natural. Estábamos a dos horas, dos o tres horas... del disparo. Claro que de todas maneras esto se hubiera producido a posteriori, después, porque no era la primera vez que intentaba suicidarse. No era la primera vez. Ahora, a las cinco de la tarde de ese día... Las cinco tendrían que haber sido... Yo estaba transplantando un bambú allá detrás de la casa. Hacía calor. Y en plena ceremonia del transplante del bambú, de repente vi que llegaba alguien , un enviado, un emisario, no sé cómo caracterizarle, porque no era un simple mozo de la carpa, que estaba a cargo de él y de su mujer. Brotó de la nada, como un fantasma, mientras yo transplantaba unas matas de bambú. “Don Nicanor, acaba de ocurrir una cosa terrible”. “Lo sospecho – respondo - ¿Por qué no la llevan a la Posta?”. Se quedó en silencio mirando al suelo. Después me pasó una carta. Me dijo: “Esta carta estaba en las rodillas de ella”. Una carta con manchas de sangre... terrible... que no conoce nadie sino yo... Tal vez alguna vez me atreva a publicarla... Porque no deja títere con cabeza... A uno solamente... La “Carta del Vidente” de Rimbaud no es más lúcida, no es más apocalíptica, no es más humilde.

L.M. . ¿En qué estabas pensando tú cuando le decías que debía escribir esa novela? ¿Querías probarla?

N.P.. No, para nada. No, porque yo pensaba sinceramente que ella podía llevar adelante un proyecto tan ambicioso como ése. Escribir una novela no es como escribir una canción. Se requiere, me parece a mí, de muchos más recursos. Y me parecía que ella había llegado a una situación tal, en que podía esperarse de ella una novela o... cualquier cosa. Pensaba por cierto en una novela que pudiera equipararse a las grandes novelas hispanoamericanas. Yo estaba seguro que ella podía superar todo eso.

L.M. . Ya. Pero, ¿en qué te basabas para pensar que ella podría hacerlo? ¿En qué indicios?

N.P.. No, ella era una prosista eximia. Ah, no, no, no, eso hay que establecerlo de una vez por todas. Hay que leer, por ejemplo, las cartas de ella. O hay que leerse el librito que hizo sobre la poesía... ¿Cómo se llama?

L.M. . ¿*Poesía popular de los Andes*?

N.P. La *Poesía popular de los Andes*. Entonces ahí ella presenta los personajes ¡con una soltura! Es como si ella hubiera nacido sabiendo escribir.

L.M. Y también en las *Décimas*.

N.P.. Bueno, pero las *Décimas* son versos.

L.M. . Sí, pero es un relato, y yo estaba recordando la facilidad con que maneja ahí los personajes y los presenta.

N.P.. Claro. No, yo estaba hablando de prosa. No, no, no: yo soy un admirador de la prosa de la Viola, ¿ah? Por ejemplo, hay que leer la última carta de ella, esa carta que dejó, que yo simplemente la parangono con la “Carta del Vidente”. Es decir, yo no veo otra prosa... Los adjetivos que se usan ahí son humildes y apocalípticos, una cosa así. La integración de los contrarios. Claro, yo recuerdo en este momento cómo empieza la “Carta del Vidente”, oye. Son especies de relámpagos, así. “Señor, yo he decidido darle una hora de literatura nueva”. Y fíjate tú el salto: “Empiezo de inmediato con un salmo de actualidad”. A continuación, “Canto de guerra parisiense”, que es un largo poema de él. Ya está. Y que por otra parte no tiene nada que ver con el arte poética que va a desarrollar a continuación. Sigue. Dice: “He aquí la prosa de la poesía del futuro”. ¡Cómo! Si él tiene quince años, dieciséis años, qué nos puede decir él sobre el futuro de la poesía. Fíjate tú las frasecitas que se manda: “He aquí la prosa de la poesía del futuro”... “Toda poesía antigua culmina en la poesía griega”... Ese es el pulso de la carta de Violeta, y no tan sólo de esa carta. Yo recuerdo un discurso que ella se mandó, un discurso político después que fue derrotado González Videla. Es decir, ella era un pequeño Gorbachov en ese momento.

L.M. ¿Derrotado González Videla? Ganó.

N.P.. ¿Ganó? No, entonces fue después. Eso se perdió, perdóname. No, no fue con González Videla. Fue con... Claro, alguna vez se perdió el candidato. Tal vez fue en la época en que ganó Frei.

L.M. . El derrotado fue Allende entonces, el 64.

N.P.. Exactamente. Fue con Allende. Y ella se transformó ¡en un energúmeno! ¡Y no dejó títere con cabeza, en una asamblea del Comité Central! Y los epítetos que le aplicó a Volodia. ¡De a uno por uno los iba descabezando! Y decía las mismas cosas que dicen ahora, cómo te dijera yo, los rebeldes del...

L.M. Del PC.

N.P. Claro, los rebeldes del PC. Exactamente. Los rebeldes energuménicos de la actualidad, pues oye.

L.M. . Volvamos a la novela que Violeta no escribió. Cuando le propones esa tarea, ¿qué tipo de novela, de realización del género esperas de ella?

N.P.. Bueno, si lo hace ella, yo espero que ella lo haga de acuerdo con las normas, ¿ah?, con los cánones. Y esos cánones evidentemente que yo no los conocía en esa época. Los conozco ahora, después de estudiar a Macedonio. ¿He hablado contigo de Macedonio, no?

L.M. No.

N.P. Ah, ¡no! ¿Tú conoces el *Museo de la novela de la Eterna*?

L.M. Lo leí hace muchos años, y en este momento no recuerdo el detalle de los planteamientos de Macedonio Fernández.

N.P.. Ah, cuando releas ese libro, entonces me vas a encontrar un mínimo de razón, porque... Bueno, él dice que hasta ese momento, hasta el momento en que él escribió ese *Museo de la novela de la Eterna*, de donde descende toda la literatura contemporánea, se dice, toda la literatura sudamericana, ¿ah?, incluyendo a Borges... Borges, cuando Macedonio murió, en el cementerio dijo que a lo único que aspiraba era a plagiar a Macedonio, porque no se podía hacer ninguna otra cosa. Y la sensación que yo tengo respecto de Macedonio, coincide con la de Borges. Yo había escrito lo siguiente: "Después de Kafka no se puede leer a Flaubert". Lo había dicho sin saber quién era Macedonio, y tengo que retirar ese artefacto. Claro, cuando leí a Macedonio, por primera vez encontré algo que ese podía leer después de Kafka, que se podía leer efectivamente, ¿ah? Pero de aquí a Penco. Bueno, él dice que la novela hasta ese momento, y la poesía, ha sido hecha por historiadores. Que la novela no ha empezado. Falta una novela hecha por poetas. Pero una novela, cómo te dijera yo, donde no ocurre nada. Ese es el primer requisito. Porque si ocurre algo, eso es historia. Y para él el poema, porque él era poeta también, debe descolocar al lector. La idea es: el lector tiene que dudar incluso de su propia existencia. Esa es la finalidad de la poesía. No es contar historietas, según él, ¿ah? En cierto sentido, podría pensarse que él está con el creacionismo. Es un tipo de creacionismo el que él propone. No se deben repetir las cosas que ocurren en la realidad. El no habla de inventar nuevas realidades. Va más allá, diría yo. El dice que no hay que inventar nada, que no debe ocurrir nada en la novela. Es la novela sin personaje y sin mundo. Fijate tú. Son estados de conciencia no más lo que cuenta, dice, para aclarar un poco.

L.M. . O sea, una novela que no es novela.

N.P.. Porque la novela también habría que decir que no-ve-la-realidad. Pero tampoco la realidad le importaba a él.

L.M. . Así es que tú crees que Violeta podría haber realizado de alguna manera el proyecto de Macedonio.

N.P.. Yo creo que la Violeta podría tal vez... En esa época yo no sabía exactamente, no disponía de una teoría de la novela. ¡Para nada! Es decir, para mí el prosista tenía que ser Kafka, o en su defecto Gombrowicz. Pero yo no estaba pensando en una novela a lo Mariano Latorre, ni a lo Julio Cortázar, ni a lo García Márquez. No, para nada de esto. No, no, yo pensaba que ella iba a salir con algo del mismo orden que hizo en la música, o en su propia poesía. No, no creas tú que yo estaba pensando que ella hiciera una novela criollista y que aparecieran ahí los huasos cantando cueca.

L.M. . Si crees que ella podía escribir una novela cuya teoría no tenías cuando le hiciste la propuesta, entonces era sólo una intuición lo que había en ti.

N.P.. En último término, era una confianza ciega en ella. Y por otra parte yo percibía un abismo, un hueco. Aquí faltaba, cómo te dijera yo, un trabajo en prosa a la altura de la poesía chilena. En ese tiempo me pareció que no lo había. Y extrañamente ella parece que había tomado su decisión, como te dije antes, y me devolvió la pelota. Me dijo: “Eso vas a tener que hacerlo tú mismo”.

L.M. . No escribió la novela, pero qué estupendo relato nos dejó en las *Décimas*.

N.P. ¿Tú has visto las décimas de Roberto, o no?

L.M. . Las de *La negra Ester*, sí.

N.P. Así es que ahora son tres los de la fama, en la camada ésta, pues oye. Y cuatro con Lautaro, porque Lautaro tiene ahí unas décimas que son bastante notables. Alguien debía hacer una antología de estos poetas: Roberto, Lautaro y la Violeta y Nicanor. A ver, ¿quién más? A lo mejor hay algunas cosas de Eduardo también. Ya serían cinco, fíjate. En Estados Unidos ya se habría hecho.

L.M. Una antología de la familia.

N.P. Claro.

L.M. . Nicanor, ¿qué obstáculos habría para que la carta de Violeta pudiera ser conocida, publicarse?

N.P.. Sobre eso yo quería hablar contigo. Es decir, el tema que quería tocar. Quiero que tú veas el texto y que opines sobre él. Y tú tendrías que decirme si ha llegado el momento o no, porque evidentemente que antes no se podía. Tú vas a ver que no se podía antes.

L.M. . Entiendo que hay ahí referencias familiares incómodas.

N.P. Para empezar.

L.M. No tan sólo eso.

N.P. Hay referencias a Fidel, a Frei, a Hitler.

L.M. Pero lo delicado sería la parte familiar.

N.P. La parte familiar claro que es muy brusca. Quién no queda por las cuerdas. Si el único que se salva soy yo. “Excepto uno”, se dice al terminar la carta. Todos los títeres quedan descabezados, menos uno. Hay juicios sobre parientes que están vivos... Juicios sobre sus hijos, nombrados con todas sus letras. Son juicios ya, cómo te dijera yo, desde la tumba... Bueno, si tú quieres, yo voy a buscar la carta, y tú la ves y veamos qué se piensa sobre ella ¿Ah?

L.M. Muy bien.

---

\* La entrevista se hizo en dos sesiones, grabadas los días 3 de agosto de 1989 y 2 de mayo de 1990, en la casa del poeta en el sector oriente de Santiago, en La Reina Alta.

\* Se trata de *Violeta Parra*. Madrid, Ediciones Júcar, 1984 (1ª ed., 1978). El libro contiene un extenso estudio preliminar, seguido de una antología de letras de canciones de Violeta. Con pequeñas modificaciones, el estudio preliminar se publicó después como libro, en Chile, con el título de *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción, Ediciones LAR, 1986.



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:

<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto:archivochileceme@yahoo.com)

**NOTA:** El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2008 

