



## **Artelogie**

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

**13 | 2019**

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

---

# Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional.

Isabel Plante

---



### **Edición electrónica**

URL: <http://journals.openedition.org/artelogie/2923>

DOI: 10.4000/artelogie.2923

ISSN: 2115-6395

### **Editor**

Association ESCAL

### **Referencia electrónica**

Isabel Plante, « Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional. », *Artelogie* [En línea], 13 | 2019, Publicado el 07 enero 2019, consultado el 01 febrero 2019. URL : <http://journals.openedition.org/artelogie/2923> ; DOI : 10.4000/artelogie.2923

---

Este documento fue generado automáticamente el 1 febrero 2019.

Association ESCAL

---

# Las “tapisseries chiliennes” de Violeta Parra entre lo vernáculo y lo internacional.<sup>1</sup>

Isabel Plante

---

## Introducción

Sobre la tela de yute, ella borda imágenes asombrosas con lana de colores vivos que ilustran un canto, un cuento, una leyenda de Chile, relatan la pobreza del pueblo o incluso un episodio de su propia vida. Sus pinturas, intensas y graves, son el reflejo de una vida difícil y corajuda. (...) Música, poeta, pintora y escultora, Violeta Parra testimonia aquí la juventud y la originalidad del arte chileno tradicional.<sup>2</sup>

- <sup>1</sup> Estas palabras provienen de la gacetilla de prensa editada por el Museo de Artes decorativas de París con el título “Les tapisseries chiliennes de Violeta Parra. Peintures et sculptures” para la exposición que, entre abril y mayo de 1964, desplegó unas sesenta obras de su autoría. Durante esos dos meses, la exhibición coincidió en las salas de este museo con una exposición emblemática del arte cinético *Nouvelle Tendance. Propositions visuelles du mouvement international*, que dentro de la cincuentena de artistas de once nacionalidades contaba con una serie de latinoamericanos residentes en París, como Jesús Rafael Soto, Martha Boto, o Julio Le Parc, Francisco Sobrino y Horacio García Rossi que eran parte del Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV).<sup>3</sup> Quien recorriera las diversas salas del museo podría percibir el contraste entre el semblante artesanal de las imágenes configuradas por Violeta Parra con yute, lanas o alambre, y la terminación de vocación industrial de las obras y laberintos del arte cinético realizados con materiales de retórica industrial como el acero inoxidable o el acrílico. Tal vez para explicar ese contraste, a pesar de que buena parte de las arpilleras exhibidas habían sido bordadas en Buenos Aires –desde donde Violeta había emprendido nuevo viaje a Europa–, Ginebra o París mismo, éstas iban acompañadas por el gentilicio “chilenas” que venía a precisar que no se trataba de una producción “universal” como el cinetismo (PLANTE 2018), sino de una creación con sabor local.

- 2 La fotografía de Violeta Parra bordando delante de *La cantante calva* y *El Cristo de Quinchimalí* resulta elocuente de la variedad de referencias temáticas de su obra visual, que incluye la cultura popular y cristiana, diversas tradiciones indígenas y campesinas, pero también la obra emblemática del teatro del absurdo de Eugene Ionesco<sup>4</sup>, o la cultura comunista internacional de posguerra a través de la figura paloma de la paz.<sup>5</sup> A su vez, el "afiche" bordado para promocionar la exposición parisina de 1964 puede verse como un gesto irónico respecto de una cultura de masas que conocía de primera mano a partir de su propia intervención en la radio, la industria discográfica y la televisión.
- 3 En la entrevista realizada por la crítica de arte y documentalista Marie-Magdeleine Brumagne para la televisión suiza en 1965<sup>6</sup>, delante de su tapiz *La révolte des paysans* (1964) y llevando un vestido que su madre le había cosido con retazos de tela, Violeta mencionaba a su abuelo en relación con la pobreza de los campesinos y afirmaba que sus obras muestran la vida popular y la canción chilena. A cien años de su nacimiento, lo popular, lo campesino o lo indígena continúan siendo un tema central en los estudios sobre su obra. En el caso de su música y su poesía, los vínculos que –como autora singular– estableció con la cultura popular y el folklore vienen siendo problematizados a partir del rastreo de tradiciones identificables de las que ella se fue sirviendo con gran libertad (GONZÁLEZ 2017; MIRANDA, 2013; STADILE LUNA, 2013).
- 4 Pero ¿cómo pensar esos vínculos para el caso de su producción visual? Si, por un lado, la arpillera titulada *La cueca* (1962) representa dos figuras investidas con motivos ligados a ciertos bailes folklóricos sudamericanos –espuelas y pañuelo blanco; por el otro, la imagen guarda semejanzas con las nuevas figuraciones que en distintas escenas artísticas de esos primeros años sesenta renovaban la representación. En este sentido, sujetar de manera exclusiva la proliferante obra visual de Violeta Parra a las nociones de tradición folklórica, culturas indígenas o arte popular implica disolver (o resolver) la rica incomodidad que generan sus bordados.
- 5 Para echar luz sobre la pregunta planteada más arriba, este artículo se propone, por un lado, analizar algunas de las obras visuales de Violeta Parra a partir de su materialidad, características estilísticas, temas y motivos. Y por otro lado, reconstruir la circulación pública de sus pinturas y arpilleras fuera de Chile, cuyo momento consagratorio fue la exhibición individual del Musée des Arts Décoratifs en un lugar tan connotado como el Palacio del Louvre, el antiguo palacio real convertido en galería de arte pública luego de la Revolución Francesa. En esta línea, Juan Pablo González devuelve a la encrucijada internacional la cuestión de los vínculos con la música folklórica al arriesgar la hipótesis de que fue Nicanor Parra, nada menos que cuando volvió de Oxford a comienzos de los años cincuenta, quien hizo una suerte de bautismo de su hermana Violeta como "auténtica" folklorista y cantora campesina. A partir de allí "el mundo intelectual chileno redirigió a Violeta a sus orígenes, algo que naturalmente estaba dejando atrás al venirse a Santiago" (GONZÁLEZ, 2017). Por su parte, Ericka Verba propone que Violeta "se reinventó como un "otro" no-cosmopolita e insistió en que fue "descubierta" por un mundo cosmopolita" (VERBA, 2013). Incorporó (literalmente) la autenticidad, en el sentido de que "performateó", si se me permite el anglicismo, su ser campesina (o indígena, o una alteridad sudamericana multifacética). Pensar situadamente su obra visual nos lleva a preguntarnos acerca tanto del despliegue de las arpilleras como parte de la construcción de sí misma en tanto alteridad campesina, como del lugar que adquirieron en la generación de su sustento.

- 6 Nos proponemos, entonces, considerar sus viajes dentro de Chile como estudiosa y enamorada de las culturas vernáculas con esos otros viajes que la llevaron a Europa de la mano de la juventud comunista a mediados de los años cincuenta y a comienzos de los sesenta, y que implicaron una escala productiva en Buenos Aires en 1962 y una permanencia de alrededor de tres años entre Ginebra y París. A la luz de su trayectoria, Violeta Parra constituye un caso bien interesante para avanzar en el terreno de las tensiones entre representaciones geográficas y culturales significativas en esos años, tales como artes "mayores" y "menores", o "Primer Mundo" y "Tercer Mundo".<sup>7</sup>

## La exposición francesa de 1964 y su organización.

- 7 En su vals-musette, *Une chilienne à Paris*, editado en un disco homónimo de 1965, acompañada de acordeón al estilo de la *chanson française*, Violeta comienza anunciando: "J'ai ramené mes tableaux à la belle ville de Paris".<sup>8</sup> Luego de declararse feliz de estar en capital francesa, la canción relata el momento en que el director del Musée des Arts Décoratifs, Michel Faré, la recibe en su oficina. Ángel Parra recuerda que ese día acompañó a su madre cargando obras y que el despliegue del trabajo impactó a Faré ("El tipo estaba entre fascinado y aterrado"), quien le ofreció todo el segundo piso del museo para una exposición individual. Pero la concreción no fue solo producto de ese impacto: las gestiones de Violeta para exhibir su trabajo habían empezado antes de contactar a Faré. Como ocurrió con muchas de las primeras exposiciones de los "sudamericanos de París", la concreción involucró funcionarios oficiales y no fue exitosa desde el primer intento.
- 8 Violeta había conseguido el apoyo del embajador chileno en Francia, Carlos Morla Lynch, quien en algún momento de 1963 le había escrito al director del Musée National d'Art Moderne, Jean Cassou, para ver si era posible ponerlo en contacto con ella, y así ayudarla a abrirse camino en las instituciones artísticas parisinas. En su carta, el embajador comentaba que era folclorista y había grabado discos; que también realizaba tapices, pinturas y máscaras "de inspiración popular"<sup>9</sup> que ya había exhibido de manera colectiva en Chile y Brasil, y que contaba con exposiciones individuales en Berlín y Ginebra. En razón de estos antecedentes, le solicitaba que la recibiera y, en la medida de lo posible, colaborara con la difusión en París de su producción visual.
- 9 Cassou llevaba casi veinte años al frente del museo de arte moderno. Estudioso de las letras hispanas y allegado al comunismo francés, había realizado numerosas traducciones del castellano y frecuentado el círculo de intelectuales hispanoparlantes de París desde el período de entreguerras (DE LUSSY, 1995). En este sentido, era uno de los funcionarios franceses más sensibles a las producciones culturales latinoamericanas. Había, por ejemplo, alojado en el museo una exposición del escultor argentino Sesostris Vitullo en 1952 y hacia fines de 1963 abrió esa institución al arte argentino más contemporáneo al alojar la exposición *Art Argentin Actuel*.<sup>10</sup> En el contexto institucional francés era más un amante del arte moderno que de lo que veía como exabruptos experimentales sesentistas, y formaba parte de la resistencia a la avanzada cultural norteamericana, que en su caso se ligaba al anti-americanismo del comunismo francés desde la posguerra. Por todos estos motivos, Cassou era posiblemente la primera persona a contactar para promover el trabajo de Violeta Parra, que además de ser cantora hispanoparlante sudamericana, había llegado a París luego de participar, en Helsinki, del VIII Festival Mundial de la Juventud y

los Estudiantes, que reunió a las organizaciones juveniles de los partidos comunistas del mundo.<sup>11</sup>

10 Desconocemos los motivos por los cuales Cassou no le dio espacio en el Musée National d'Art Moderne. Tal vez porque ya se encontraba trabajando en la exposición *Le monde des naifs*, que inauguró en ese museo en octubre de 1964 y consideró que Violeta no terminaba de cuadrar ni dentro de esa exposición de "arte ingenuo" ni dentro de los cánones del arte moderno al cual su museo estaba consagrado. Pero si bien no le hicieron lugar en esta institución, sí se molestaron en realizar gestiones para que probara suerte en otro museo. A comienzos de octubre de 1963, el conservateur del museo de arte moderno (y segundo de Cassou), Bernard Dorival, le escribía al ya mencionado Michel Faré del Musée des Arts Décoratifs para ver si podía recibir a Violeta Parra, cuyos bordados parecían "dignos de interés, pues ella los anuda con la tradición del folklore indígena de su país".<sup>12</sup>

11 La exhibición implicó un despliegue importante de obras. El catálogo lista 22 tapices de dimensiones considerables (la mayor parte de más de un metro de lado y algunos que alcanzaban los dos metros), 26 pinturas de tamaño más reducido, y 13 esculturas y máscaras. A juzgar por la carta que Faré le escribió un año más tarde a Eugenio González, rector de la Universidad de Chile, la exposición tuvo buen impacto y otros museos extranjeros se proponían para acoger la muestra.<sup>13</sup> Respecto de las repercusiones y las oportunidades que podían abrirse a continuación, a once días de que la exposición cerrara Violeta le escribía a Gilbert Favre, su pareja, con sentimientos mezclados. Si, por un lado, un artista connacional de gran reconocimiento como Roberto Matta y otras personalidades de la cultura mostraban interés, el cierre de la muestra estaba próximo y no parecían concretarse otras exposiciones.

No he tenido noticias del embajador de Checoslovaquia. He tenido visitas muy importantes en el museo. Roberto Matta, quien esta vez se portó como un amigo. Le gustó todo. Dijo que todos los cuadros eran lindos y que había que hacerlos en tamaño grande. Me va a ayudar porque está contento con mis trabajos. Un director del museo de Italia vino también, me prometió ayuda. Una directora de un museo en Rotterdam lo mismo. Un director belga igual. Ahora hay que ver cuál va a funcionar realmente. Una orfebre italiana me habló de un Palacio en Florencia. Yo tengo que crear la décima parte de todo este arco de flores.<sup>14</sup>

12 Ninguna de esas posibilidades se concretó, tal vez porque en abril de 1965 comenzó a preparar su regreso a Chile para reunirse con sus hijos Ángel e Isabel, que ya estaban en Santiago. En cualquier caso, la exposición de 1964 constituyó un hito en su relativamente corta trayectoria de artista visual, un logro que Violeta y sus hijos vivieron como una revancha a la recepción poco entusiasta que su obra visual había tenido en Chile.<sup>15</sup> En este sentido, el disco editado en Santiago por Emi-Odeón en 1965, titulado *Recordando a Chile (una chilena en París)*, capitalizaba la producción visual europea de Violeta; con la aclaración "Tapices bordados a color, expuestos por Violeta Parra en el Museo de Artes Decorativas, Palacio del Louvre, París", la tapa reproduce dos arpilleras bordadas después de haber dejado Chile en 1961, *El Hombre* (1962) y *Contra la guerra* (1963).

13 A su vez, la visibilidad generada por esta exposición y su difusión en la prensa seguramente dinamizó las ventas de arpilleras que, al menos desde su escala en Buenos Aires entre febrero y julio de 1962, fueron clave en su economía. Carmen Luisa Arce Parra recuerda que su madre tenía los tapices a la venta en diversos lugares,<sup>16</sup> pero también afirma que no siempre estaba dispuesta a vender:

Recuerdo cuando llegaba la baronesa de Rothschild –una millonaria norteamericana que vivía en Francia– a la pieza que teníamos en París. (...) La baronesa la perseguía para comprarle unos tapices, y como mi mamá no tenía ganas de venderlos, se los subía a cualquier precio. La señora esta, de todas maneras aceptaba, así que mi mamá los bajaba de nuevo, porque veía que realmente los apreciaba. Ella los había visto en el Louvre.<sup>17</sup>

- 14 En su correspondencia, Violeta menciona esas ventas como ocasiones para hacerse de un monto de dinero significativo. En una carta a su amiga Amparo Claro (quien comercializaba su obra), le contaba con desesperación que le habían puesto una multa de 500 francos porque Gilbert conducía sin registro la camioneta que usaban para ir y venir entre París y Ginebra. “Claro que si vendemos una tapicería se paga todo y sacamos el permiso”.<sup>18</sup> Al momento de emprender el regreso a Chile, le escribía nuevamente a Amparo que “de haber sabido hubiera guardado todo el dinerillo que ha caído en mis manos”<sup>19</sup>, pero que si llegaba a vender algo se podría ir inmediatamente para Chile. Según el testimonio de Ángel Parra, en esa furgoneta su madre cargaba instrumentos musicales, pinturas y tapices.<sup>20</sup> De hecho, otro de los episodios ligados al valor de las tapicerías relatados por Violeta en su correspondencia también tiene a la furgoneta como protagonista.

Ayer fuimos a buscar las otras tapicerías a la casa de la Brougmagne en Laussane. Cuando volvíamos con el paquete sobre el techo de la camionetita, a cien kilómetros por hora, se voló el paquete. Un grito de espanto y una frenada. Eran las doce de la noche y la nieve ocupaba el primer plano en el paisaje.

Con un frío del demonio, bajamos sin ninguna esperanza, porque a esa velocidad lo lógico era que las tapicerías hubieran aterrizado en un abismo y muy lejos del mundo. Gilbert corría y yo lo seguía atrás, llorando por supuesto. Te imaginas, eran las tapicerías grandes. (...) “Aquí, china, aquí están todas juntitas, no llores, no están quebradas”.<sup>21</sup>

- 15 En una carta a Gilbert de 1961, enviada probablemente desde la ciudad de General Pico en La Pampa, Argentina,<sup>22</sup> comenta que una actriz le había comprado una de sus máscaras a cuatro mil pesos: “con este dinero tengo para diez días”,<sup>23</sup> agregaba. La prensa argentina nos ofrece algunas cotizaciones para pensar comparativamente este monto. La revista *Del arte* informaba que un óleo de un metro de lado de Mario Carreño, el pintor cubano residente en Santiago de Chile, cotizaba en 500 dólares, lo que equivalía a unos \$42.000 en la Argentina de ese momento; o que una pintura de medidas similares de Celia Schneider había sido vendida por la galería porteña Van Riel en \$12.000.<sup>24</sup> Si efectivamente se trata de moneda argentina<sup>25</sup>, los 4000 pesos por la máscara no alcanzan las cotizaciones de artistas contemporáneos pero probablemente está por encima del precio de las artesanías.

## Bordar: anudar tradiciones populares, indígenas, femeninas y modernas.

- 16 En general se coincide en que Violeta Parra empezó bordar hacia 1957, con cuarenta años, en momentos en que trabajaba para la Universidad de Concepción en la creación del Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno; y que intensificó esta práctica al año siguiente cuando tuvo una hepatitis que la mantuvo en reposo más de lo que su temperamento hiperactivo pudo soportar.<sup>26</sup> Algo de esa agitación parece habitar su obra visual; una suerte de prisa que en principio es ajena a las producciones artesanales tradicionales deudoras de una pericia técnica largamente abonada.

- 17 Los estudios sobre la producción visual de Violeta Parra suelen insistir en la cuestión de lo popular o lo indígena, y aportan información valiosa en relación con la proveniencia de ciertos motivos o temas.<sup>27</sup> En este contexto, Paula Miranda retoma lo planteado por Viviana Hornazábal en relación con el
- vínculo formal y de contenidos con el mundo mapuche, sobre todo a partir de la creación de personajes y situaciones, de la combinación de colores y simbologías, del uso de una perspectiva plana y de la yuxtaposición de elementos, casi siguiendo la forma de la textilera y alfarería mapuche. Gran influencia tendrá esta poligrafía y concepción espiritual en sus arpilleras *Contra la guerra* y *El árbol de la vida*. En todos estos trabajos, Violeta estuvo influida por las técnicas ancestrales del telar y tejido mapuche y andino, más que de las formas artísticas modernas. (MIRANDA, 2017: p. 146)
- 18 Para analizar *Contra la guerra* (1963), retoma (sin explicitarlo) la explicación que Violeta Parra dio en la mencionada entrevista para la televisión suiza de 1965 acerca de a quién representa cada una de las figuras (de izquierda a derecha: ella misma en color violeta, un amigo argentino, una amiga chilena y un cuarto personaje indígena); y también que el ramo de flores que surge de las cabezas de cada una de las figuras representa su alma. Según Miranda, esta última imagen estaría realizada "bajo la idea mapuche de una humanidad que es como un jardín de flores de distintos colores y esencias". (MIRANDA, 2017: p. 69) La interpretación no suena desatinada, pero habría que agregar que en esta arpillera realizada en 1963, pocos meses después de haber participado del mencionado encuentro multitudinario de jóvenes comunistas en Helsinki, los personajes bordados llevan una paloma en su manos; un ave que, en el contexto de la guerra fría, había devenido un verdadero emblema del comunismo, a partir de que Pablo Picasso introdujera una paloma en el afiche para el Congreso Mundial por la Paz realizado en París en 1949 (UTLEY, 2000). A su vez, el aparente ramo de flores que corona la figura que representa al "amigo argentino" se asemeja a la *monorá*, el candelabro o lámpara de aceite de siete puntas que constituye un objeto ritual central en el judaísmo y que se utiliza para representarlo. Si consideramos que antes de partir nuevamente hacia Europa, en 1962, Violeta realizó un concierto en el Teatro IFT de Buenos Aires, perteneciente a la comunidad judía y comunista de la capital argentina, acaso haya que considerar que ese amigo argentino representado era judío (además de comunista). Así, una interpretación integrada de las diversas referencias reunidas en esta arpillera nos lleva a preguntarnos si Violeta Parra veía coincidencias entre la "cosmovisión" comunista y la concepción mapuche de humanidad o comunidad.
- 19 En cualquier caso, la inspiración en los textiles y la cultura mapuches alegada es temática. Un acercamiento a las especificidades de estos artefactos visuales nos permite distinguir técnicas por completo diferentes: los textiles mapuches se tejen en un telar vertical llamado *witral* (AEDO, 1992; AHARADO, 1998) –previa esquila, hilado y teñido artesanal– mientras Violeta bordó con lana y aguja en telas industriales de algodón o de la fibra de yute que les da el nombre de arpilleras (una planta originaria de la India cuyo uso se extendió desde mediados del siglo XIX de la mano del mercado global de productos como café, algodón y azúcar).
- 20 Violeta Parra realizó sus bordados con un punto sencillo y no demasiado estable en el tamaño de la puntada, puesto que no había aprendido a bordar, tal como afirmó en la mencionada entrevista para la televisión suiza (o no le preocupaba formar parte de esas tradiciones). Si hubiera una filiación técnica más o menos específica a considerar, sería en todo caso del bordado de origen europeo practicado por mujeres criollas, aunque Violeta

dejó de lado la variedad de puntos y llevó las piezas a otra escala: a diferencia de sus pinturas, de tamaño reducido, las arpilleras suelen exceder el metro y medio de lado.<sup>28</sup>

- 21 En este sentido, Sheila Hicks constituye una suerte de contracaso. Gracias a una beca Fullbright, esta artista norteamericana vivió en Chile por un año desde septiembre de 1957. Había incorporado los colores y motivos de los textiles andinos preincaicos en sus pinturas y tomado un curso de historia del arte precolombino en la universidad de Yale con George Kubler, y consideraba que debía familiarizarse con esas técnicas textiles ancestrales. En enero de 1958 expuso algunos resultados del aprendizaje durante esos meses: en el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago pudieron verse sus propios textiles realizados con técnicas de tejeduría andina. En el boletín de ese museo, Grete Motsny, investigadora de origen austriaco de los textiles preincaicos del norte de Chile,<sup>29</sup> remarcaba la especificidad del trabajo con el telar: "El arte de tejer no se improvisa. (...) las técnicas son refinadas y no se adquieren sino mediante un aprendizaje minucioso".<sup>30</sup> Por el contrario, Violeta se jactaba de bordar improvisando.
- 22 En su estudio sobre la fortuna crítica de la obra visual de Violeta Parra, Felipe Quijada revisa un aspecto repetido respecto del vínculo con lo popular: su consideración como una artista naif o ingenua desde 1959, cuando presentó sus cerámicas y arpilleras en la Feria de artes plásticas de Santiago (QUIJADA, 2017). El tópico reapareció más adelante cuando, con toda probabilidad, en ocasión de la exhibición en el Musée des Arts Décoratifs de 1964, Anatole Jakovsky la consideró para el *Dictionnaire des peintres naïfs du monde entier* que preparaba y publicó en 1967.<sup>31</sup> Sin embargo, en ocasión de la exposición *Pintura instintiva* (1963) del Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile, donde se exhibieron dos obras de Violeta, Antonio Romera ponía en duda que fuera tan ingenua al señalar que su trabajo tenía una intención deliberada, esto es conciencia de representación. En este punto, las reflexiones de Néstor García Canclini sobre el lugar de los artistas naif en las sociedades modernas nos ofrecen una clave para dilucidar por qué lo ingenuo resultaba tentador para describir el trabajo de Violeta Parra.
- 23 Al momento de pensar lo que llamó culturas híbridas, el sociólogo retomó la exposición *Les singuliers de l'art*, realizada en 1978 en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París: notó que los textos de ese catálogo insistían en cuestiones como la unicidad, lo puro, lo inocente o lo salvaje de esas producciones visuales, aunque reconocían que esos hombres y mujeres realizaban mezclas de iconografía religiosa con lo que aprendían en las páginas rosas del diccionario enciclopédico *Petit Larousse* (que explican célebres locuciones o proverbios), o en revistas de actualidades como *Paris Match*. García Canclini se preguntaba sobre lo que la figura de la inocencia ofrecía como contraposición a la modernidad urbana:
- Aislados, protegidos de todo contacto y de todo compromiso con los circuitos culturales o comerciales, [los artistas ingenuos] no son sospechosos de haber obedecido a otra necesidad que la interior [...]. En sus obras, la mirada cultivada de una sociedad desencantada cree percibir la reconciliación del principio del placer y del principio de realidad (GARCÍA CANCLINI, 1990: pp. 53-54).
- 24 Al momento de su primera recepción, la obra visual de una Violeta Parra conocida ya por su investigación folklórica, podía verse (y todavía se escuchan estos locus) como una mirada refrescante en tanto "auténtica" continuidad del arte popular, campesino o indígena. Lo que García Canclini propone es que por lo menos desde los años sesenta – cuando las culturas popular, nacional y masiva se entremezclaban indefectiblemente– la

figura de la pureza era una nueva forma de primitivismo proyectada sobre una producción muy poco inocente.

- 25 En efecto, el arte de los sectores populares no fue ajeno para Violeta. Muy por el contrario –argumenta Quijada–, hija de una campesina y de un profesor de música, vivió su infancia y adolescencia en localidades rurales de la zona centro y sur de Chile, por lo que conoció bien esas creencias, artesanías, oralidad, y músicas. En razón de estos saberes le fue encomendada la creación del Museo Nacional de Arte Folklórico Chileno de la Universidad de Concepción, abierto en 1958. Así, en sus arpilleras, cuadros y cerámicas se reconocen motivos como la cueca, los huasos y los cantores, el velorio del angelito –costumbre funeraria campesina–, o las mencionadas referencias a la cultura mapuche.
- 26 Algunas investigaciones suman la interesantísima Lira Popular como otra tradición que informaría la producción visual de Violeta Parra, basándose en la idea de que compartiría cierto sentido de la simplicidad con esos impresos ilustrados que circularon profusamente en los principales centros urbanos de Chile entre 1880 y 1920, aproximadamente. Ante la pregunta por esa relación con la Lira popular, Nicanor Parra argumentó que esos impresos ya no circulaban en los años cincuenta pero que su hermana pudo haber conocido esa poesía popular en su biblioteca puesto que ella no poseía esos materiales (MORALES, 2004). En cualquier caso, poco se parecen en lo visual y lo técnico las soluciones de sus arpilleras a los grabados monocromos sobre papel de la Lira popular. Las pinturas de Violeta que representan escenas populares como fiestas o velorios –para considerar piezas cercanas en su temática– presentan un colorido y un tratamiento de las figuras pintadas con óleo y pincel muy alejados de la rigidez de las figuras impresas en negro por medio del grabado en madera.<sup>32</sup>
- 27 Las soluciones visuales singulares de Violeta Parra también han llevado a vincularla con diversas corrientes del arte moderno. De Ensor a Picasso, de Munch a Chagall, de Matisse a Ernst, del expresionismo al surrealismo –repasa Felipe Quijada. A lo que cabría agregar el Art Brut de la posguerra francesa (que Violeta pudo haber conocido en París y la entrevistadora suiza menciona en la ya citada emisión de televisión de 1965), o las nuevas figuraciones que a comienzos de los años sesenta despuntaban en diversas ciudades. Esta aparente doble militancia –afirma Quijada–, que en su ambivalencia desdibujaba los límites entre la tradición occidental del arte y esa tradición “otra” de las expresiones del pueblo, fue un tema central para muchos de quienes han reflexionado sobre la obra de Violeta.<sup>33</sup>
- 28 A su vez, para comprenderla más ajustadamente tal vez deberíamos también reinscribir su obra visual en la trama de una serie de vínculos femeninos. Esta es una investigación en buena medida pendiente en la historia del arte chileno (y de tantos otros lugares) que excede los alcances de este artículo, centrado en la materialidad y la circulación de la obra de Violeta fuera de Chile. Podemos, de cualquier modo, al menos listar algunos nombres pertinentes por razones diversas:<sup>34</sup> ya hemos mencionado a la artista norteamericana Sheila Hicks (1934), quien se entrenó en las técnicas andinas de tejeduría durante su estadía chilena a fines de los años cincuenta y se instaló en París y con el pintor de origen chileno Enrique Zañartu (hermano de Nemesio Antúnez) en 1964, resulta un caso pertinente para pensar comparativamente el trabajo de Violeta; por su parte, Teresa Vicuña (1927), pintora y ceramista de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile a quien Violeta conocía desde los años cincuenta a través de Nicanor y convocó a fines de 1965 al momento de armar esa escuela de folklore que imaginó para su carpa de La Reina;<sup>35</sup> a su vez, Violeta no fue la única chilena en realizar textiles: Ana

Cortés (1895-1998), también profesora en la Escuela de Artes Aplicadas (en su caso de la cátedra de "Affiche y Propaganda"), además de pintar y grabar realizó textiles como *Los músicos* (1958)<sup>36</sup>, una pieza tejida en telar perteneciente al patrimonio del Museo de Arte Contemporáneo, y ganó en el Salón Oficial de 1959 el Premio de Artes Aplicadas con el textil *Niños y músicos*, realizado en telar tipo gobelinos (ARRIAGADA, PFEFFER Y ROMERO, 2015);<sup>37</sup> también sería pertinente considerar a artistas más jóvenes que incursionaron en el textil como Virginia Errázuriz (1941)<sup>38</sup>, quien participó de la Feria de artes plásticas desde 1962, estando Violeta ya fuera de Chile; y también Paulina Brugnoli (1940),<sup>39</sup> quien desde mediados de los sesenta tuvo a Margarita Johow como profesora de telar de la mencionada Escuela de Artes Aplicadas.<sup>40</sup> En este sentido, esta escuela resulta un ámbito pertinente para contextualizar la producción artesanal y artística de textiles, incluso para alguien en principio ajena a esa institución como Violeta Parra. De hecho, uno de los textiles realizados hacia 1965 por una alumna sin identificar del taller<sup>41</sup> resulta similar a los de Violeta en el modo de configurar y entremezclar las figuras.

- 29 En cualquier caso, para pensar los vínculos de la obra visual de Violeta Parra con tradiciones indígenas o populares quisiera insistir sobre el rol clave de la dimensión material y procedimental en la generación de sentidos por parte de los objetos visuales, sean estos modernos o rituales: ciertos materiales y técnicas permiten realizar configuraciones que no son viables con otros medios. Por ejemplo, tal como ha demostrado Pedro Mege, las *trariwe* –las fajas urdidas en telar y utilizadas por mujeres adultas mapuches– son soporte de una compleja simbología de alta codificación visual cuya eficacia depende de la calidad de la lana, de su hilado y teñido, así como de la habilidad con la que se realice el tejido (MEGE, 1987). Mege retoma las valoraciones realizadas por las tejedoras, donde *kamelkalei* denota "lo bonito" o "lindo", y connota un resultado favorable en la realización de un trabajo, "lo bueno", la buena calidad de la faja. Por su parte, *wesakulei* denota "lo feo", y connota imperfección en la realización del trabajo, "lo malo". No entraremos aquí en el detalle del análisis semiótico de los componentes visuales y sus variaciones y combinaciones; nos basta con comprender que, dada su complejidad, la interpretación del *trariwe* requiere una clara identificación de sus componentes básicos; por lo tanto la cuestión de la calidad, esto es de los conocimientos y habilidades que supone todo el proceso de elaboración de la faja, resulta decisiva.
- 30 A la luz de estas especificaciones, resulta innegable que Violeta se interesó por dar cuenta de diversas tradiciones vernáculas a partir de su conocimiento de primera mano, sin por eso hacerse heredera de esas respectivas culturas materiales y técnicas. Su obra tematiza personajes y tipos sociales o étnicos, actividades y rituales, objetos litúrgicos o artesanales de diversas culturas indígenas y campesinas: sus pinturas y arpilleras establecen un abanico de referencias por medio de una aproximación que si bien es autodidacta (o no es académica), no deja de ser occidental en el sentido establecer una relación de representación (mayormente icónica), relación que implica cierta distancia respecto del referente.<sup>42</sup> Esa distancia entre imagen y referente es la misma, podría decirse, que la despega de una utilidad práctica o ritual. Se trata de cuadros o tapices para colgar y contemplar que si bien oscilan entre las "artes mayores" y "menores", como veremos, ella exhibió junto con otros artistas siempre que pudo.
- 31 En este punto, una mirada sobre la relación entre la configuración de la imagen y los materiales utilizados puede ayudarnos a establecer algunas diferencias significativas entre las pinturas y los bordados, que la bibliografía disponible tiende a obviar. Su pintura fue realizada en formatos medianos y pequeños con materiales tradicionales de las bellas

artes, como la pintura al óleo sobre tela tensada en bastidor, que en algunos casos combinó con la realización de relieves con papel maché y collage. Las distintas versiones de *La fiesta en casa de Violeta* (1964), por ejemplo, muestran una aproximación intuitiva a la representación perséptica de espacios y figuras, que da como resultado tanto planos rebatidos, como una organización no académica de la relación de tamaños de figuras y objetos. A su vez, prescinde el recurso del claroscuro para representar una volumetría que de cualquier modo aparece claramente plasmada.

- 32 En contraste, los bordados abandonan por completo las convenciones de la representación tridimensional. Los materiales y el modo no planificado de ir haciendo líneas y planos de color con aguja y lanas parecen haber arrojado a Violeta a la representación planimétrica, que solo introduce algunas pistas respecto de la ubicación relativa de figuras y objetos mediante la superposición de un bordado sobre otro. Esa planimetría se ve reforzada por los recorridos lineales realizados dentro de las figuras, y a la vez se ve contrariada por el desarrollo volumétrico con lana mediante lo que parece un tejido del tipo *crochet* para modelar, por ejemplo, los párpados y labios del rostro de *El árbol de la vida* (1963), o el corazón del *El Cristo en bikini* (1964). A estas características materiales se suman un colorido vibrante y caprichoso, así como esa suerte de continuidad (o metamorfosis) entre instrumentos musicales, figuras humanas, animales y plantas flores, que atinadamente ha señalado Ricardo Morales (MORALES, 2012). Esa improvisación formal y procedimental resulta ajena, entonces, al rescate de tradiciones textiles locales: tanto de las mencionadas tejedurías mapuche o andina, como de producciones artesanales como las mantas de Chapilca (por citar aquellas con las que tomó contacto hacia mediados de los años sesenta la mencionada Paula Brugnoli), también realizadas en telar.<sup>43</sup>
- 33 Sin embargo –tal como señala Ericka Verba– los contemporáneos de Violeta reconocieron su autenticidad singular como artista, menos en virtud de su inventiva moderna que en base a su “autenticidad biográfica como campesina y autodidacta” (VERBA, 2013: pp. 280-281). Algo de este orden puede leerse en la correspondencia intercambiada entre el embajador chileno y las autoridades de los museos franceses que citamos en relación con la organización de la exposición parisina de 1964. A su vez, estas misivas también reponen aspectos relativos a la circulación pública e internacional de las pinturas y arpilleras de Parra –cuestiones poco problematizadas por las investigaciones realizadas hasta el momento que, al contextualizar esa producción visual, aportan datos interesantes respecto de su carácter moderno.

## La circulación pública de las pinturas y arpilleras.

- 34 A pesar de su tamaño, las arpilleras fueron parte del equipaje de Violeta en su viaje a Europa de 1962. Ángel Parra interpretó este traslado a la luz de la exposición consagratoria francesa como una suerte de revancha a quienes vieron con desdén la participación de Violeta en las ediciones de 1959 y 1960 de la Feria de artes plásticas. Pero su trayectoria como artista visual excede estos dos acontecimientos.
- 35 Sabemos que en 1961 expuso su obra en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro. En octubre de ese año el catálogo de la exposición *14 chilenos* consigna ocho arpilleras y tres gouaches sin identificar,<sup>44</sup> junto con buena cantidad de trabajos de diseñadores, fotógrafos, arquitectos y artistas modernos como Nemesio Antúnez, Juana Lecaros, Roser

Bru o Eduardo Vilches.<sup>45</sup> La exposición era una suerte de contraparte de la exhibición de arte brasileño con la que se habían inaugurado las nuevas instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Chile en 1959. Según indica el catálogo, Thiago de Mello, el poeta brasileño y agregado cultural en la Embajada de Brasil en Chile desde 1961, había estado a cargo de reunir "lo más significativo del arte chileno", una selección que incluía a varios artistas que, como de Mello mismo, frecuentaban el Taller 99, creado por Antúnez a mediados de los años cincuenta.

- 36 Los vínculos de Violeta Parra con Antúnez y de Mello excedieron este evento puntual y parecen haber tenido la forma de una amistad artísticamente productiva. Si a fines de los años cincuenta Violeta compuso la obra para guitarra y soprano "Los manteles de Nemesio" en homenaje a sus obras, por su parte Antúnez ilustró la tapa del disco *La tonada presentada por Violeta Parra* (1959)<sup>46</sup>, en la que se imprimió también una dedicatoria amistosa manuscrita (que compartía la contratapa con otras dos de su hermano Nicanor y del poeta Pablo Neruda, completando una suerte de respaldo por parte de reconocidas figuras masculinas de la cultura chilena para una artista y compositora mujer). A su vez, en 1960 Violeta dedicó uno de sus bordados a Thiago de Mello. Al momento de exhibirlo en París, el catálogo aclaraba que se trataba de un homenaje al agregado cultural de Brasil en Chile y amigo de la artista, y citaba sus palabras: "El fondo es negro porque él es descendiente de negros".
- 37 Violeta formaba parte, entonces, de un círculo de artistas y poetas modernos que compartían el interés por la cultura popular y por difuminar las jerarquías y separación entre los circuitos de producciones "altas" y "bajas". Así, si en los años cincuenta Antúnez había contado entre quienes habían tematizado en sus obras una producción artesanal como la cerámica de Quinchamalí (MELLADO, 1995; CROSS, 2013), en 1964, cuando estaba al frente del Museo de Arte Contemporáneo organizó la "primera"<sup>47</sup> exposición de artesanía popular chilena (ANTÚNEZ y GUASCH, 2018). Y ese mismo año, tal como rastrea Gonzalo Arqueros, incorporó al patrimonio del museo el óleo *La muerte del angelito* de Violeta Parra, que tematiza un ritual campesino para velar niños muertos.<sup>48</sup>
- 38 A su vez, Violeta Parra figura en el catálogo de la exposición *Arte instintivo* organizada en 1963 en la Universidad de Chile por el Museo de Arte Popular Americano, bajo la dirección de Tomas Lago, y el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de esa universidad.<sup>49</sup> La lista la incluye, junto con otros nueve artistas, con dos obras: *Crucifixión* y *Fauna*. Con este último título se exhibió recientemente en dicho museo una arpillera restaurada que se le atribuye con fecha de realización 1962-63.<sup>50</sup> Este vaivén entre instituciones de arte moderno y de arte popular parece haberle resultado fluido; la condición de posibilidad fue su pertenencia a ese conjunto de artistas e intelectuales con un interés (moderno) por esas manifestaciones de la cultura popular.
- 39 Esta exposición probablemente ocurrió en ausencia de Violeta: en 1961 había viajado primero a General Pico, en La Pampa, Argentina, a ver a su hermano Lalo, quien había hecho un intento de suicidio; y en febrero de 1962 había llegado a Buenos Aires con el objetivo de hacerse un lugar en la vida cultural de la capital argentina. En la habitación del alicaído hotel Phoenix, en pleno centro porteño, produjo pinturas y arpilleras a toda velocidad.<sup>51</sup> Cuando tuvo perspectivas concretas de presentarse públicamente, le escribió a Gilbert Favre, que estaba en Santiago:

Bueno, ahora se trata de que tú llegues a tiempo con el tejido a bolillo, los santos, mi cuaderno de cantos, ese con tapas negras, arpilleras y algunas telas de óleo. El recital es el 27 a las 9.30 de la noche, con gran propaganda y asistencia de críticos,

periodistas y el mejor grupo de artistas de Buenos Aires. Los vestidos campesinos también los necesito.<sup>52</sup>

- 40 Daniel Divinsky, fundador de la célebre Ediciones La Flor algunos años más tarde, recuerda que había conocido a Violeta en Chile en 1961 en un viaje que hizo con sus compañeros estudiantes de abogacía; y que volvió a verla cuando ella estuvo en Buenos Aires: "todos comprábamos lana y arpillera y organizamos una exposición y un recital en el Teatro IFT, que dependía de una institución cultural del Partido Comunista." (BISAMA, c. 2013).<sup>53</sup> En efecto, hemos podido comprobar que Violeta acompañó ese concierto de fines de abril de 1962 en el Teatro Popular Israelita IFT con una exposición de su obra visual en la galería de arte del teatro.<sup>54</sup>
- 41 Si bien para Violeta sus producciones diversas constituían una suerte de continuo creativo, parece haber sido durante esa estadía en Buenos Aires cuando articuló de manera más orgánica sus producciones visual y musical. Además de ofrecer concierto y exposición al unísono en el teatro IFT, entre abril y mayo de 1962 grabó el disco *El folklore de Chile según Violeta Parra* en los estudios Odeón Argentina (LUQUE, 2011)<sup>55</sup>, en el que incorporó su obra visual por primera vez: la tapa reproduce un autorretrato pintado que probablemente hizo en Buenos Aires, puesto que puede reconocerse en una fotografía tomada en el patio del departamento destrozado donde Violeta se instaló luego de dejar el hotel Phoenix (PARRA, 2015, ilustración 11).<sup>56</sup>
- 42 De unos sesenta centímetros de altura, esta pintura encuadra parte del torso y las manos tocando la guitarra debajo del rostro con la boca abierta en señal de cantar. La representación de la cara fue realizada utilizando un facetado en pequeños planos de formas irregulares y colores contrastantes –negro, rojo, verde, marrón, celeste, amarillo– que se alternan y extienden a lo largo del cabello trenzado. Se trata de un recurso poco habitual en su pintura que le da al autorretrato con guitarra criolla y trenza un aspecto moderno que, a su vez, se transfiere a su vez a este disco de folklore. El autorretrato ha sido, desde la primera modernidad, un subgénero clave con el que los artistas inscriben (y diseñan) una representación de su oficio y de su excepcionalidad (MALOSETTI COSTA; 2014). Si la historia canónica del arte moderno ha sido un relato organizado en torno de figuras (masculinas) heroicas y rebeldes, resulta significativo no solo que Violeta asumiera su propia representación como artista y cantautora moderna y vernácula, sino que fuera precisamente esa imagen la seleccionada para la tapa del disco.
- 43 En este sentido, la correspondencia enviada desde Buenos Aires, París y Ginebra ofrece información tanto sobre el estilo de vida urbano y hasta bohemio (Violeta solía tocar en diversos sitios, muchas veces hasta altas horas de la madrugada) que llevaba con Gilbert Favre. Sin embargo, su producción visual fue asociada casi con exclusividad con la vida rural y las costumbres populares de las que la misma Violeta decía hacerse eco. Aquí no debemos dejar de lado la auto-representación como campesina que fue cultivando, y que Ericka Verba analiza en términos de la performatividad de una artista migrante que, compartiendo la sensibilidad estética y los valores del cosmopolitismo, se reinventó como artista "auténtica" y como alteridad (VERBA, 2013). (De hecho, la carta citada más arriba confirma que los vestidos de campesina eran vestuario para sus presentaciones y no vestimenta habitual). Violeta abandonó el maquillaje, los vestidos y peinados de aire español junto con el repertorio de boleros, corridos y rancheras, para reemplazarlos primero por canciones folklóricas recopiladas y luego por sus propias composiciones, que acompañó con el cabello largo suelto, vestidos simples y holgados, evitando el maquillaje.

- 44 Así, en los primeros minutos de la entrevista para la televisión suiza de 1965, que ya hemos mencionado varias veces, se la ve vistiendo un poncho<sup>57</sup> mientras canta "Qué he sacado con quererte" acompañándose con un cuatro venezolano. Más adelante, aclaraba que su abuela era indígena y su abuelo español, y que ella vivía "prácticamente como una india". De modo afín aparece en la fotografía de la tapa de *Las últimas composiciones de Violeta Parra* (grabado entre agosto y octubre de 1966 y lanzado póstumamente en 1967), en el que –como señala Juan Pablo González– interpretaba sus canciones utilizando inflexiones del canto mapuche, acompañada de una instrumentación muy rítmica y deliberadamente rústica.
- 45 Violeta comenzó a bordar a sus cuarenta años, cuando ya había hecho esa muda de apariencia y repertorio musical. Como vimos, en su obra visual tematizó una serie de prácticas y objetos provenientes de diversos horizontes culturales indígenas y campesinos, temas y motivos que recombino con otros de circulación internacional vinculados, por ejemplo, al comunismo de posguerra o, de manera más general, los manejados por el arte moderno de inicios de los años sesenta. Lo hizo sin haber recibido entrenamiento formal en pintura o bordado (o más bien jactándose de no haberlo recibido), ni haber abrevado en tradiciones vernáculas materiales y técnicas, como la tejeduría en telar. Violeta alternó el óleo y los bastidores con la lana, el yute y el papel maché; fue heterodoxa en la elección de sus materiales y técnicas del mismo modo que, en la medida en que pudo, exhibió sus piezas tanto en exposiciones chilenas de arte popular como junto con artistas modernos en instituciones del extranjero. Fue también en el extranjero que logró vender sus arpilleras al punto de que llegaran a tener un lugar clave en la generación de su sustento, a la par tal vez de su trabajo como cantora y compositora.
- 46 Sus arpilleras y pinturas (y no la cerámica), esto es las producciones visuales que admitían los traslados entre Sudamérica y Europa perduran en colecciones públicas y privadas, y pueden pensarse en relación con la hipótesis de Verba acerca de que su "volverse auténtica" fue decisivo para su posicionamiento (y supervivencia). Comparada con los cinetistas con quienes, en 1964, cohabitó el Musée des Arts Décoratifs de París, su trabajo se fortalece en su carácter popular. Puesta a la par de la tejeduría mapuche, en cambio, reafirma su estatus artístico y occidental. Esa ambigüedad que aparece con claridad en la medida en que analizamos sus obras en el contexto de su circulación entre Sudamérica y Europa, esa capacidad de escabullirse de las categorías relacionadas con la estratificación en artes "mayores" y "menores", "cultas" y "populares" es precisamente lo que define, en su descolocarse, los sentidos de su obra visual.

---

## BIBLIOGRAFÍA

AEDO, Angélica Willson (1992), *Textilería mapuche, arte de mujeres*. Santiago, CEDEM.

AHARADO, Margarita (1998), "Recursos y procedimientos expresivos en el universo textil mapuche: una estética para el adorno"; en *Boletín del Comité nacional de conservación textil*, Santiago n. 3, pp. 43-55.

- ANTÚNEZ, Guillermina y Olivia Guasch (2018), "El legado de Nemesio Antúnez"; en *Anuario*. Grupo de investigación archivo MAC, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, enero de 2018, pp. 10-21.
- ARQUEROS, Gonzalo (2017), ficha razonada de *La muerte del angelito* de Violeta Parra, en *Catálogo razonado*. Colección MAC. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo, pp. 459-462.
- ARRIAGADA, María Jesús, Alejandra Pfeffer y Bernardita Romero (2015), "Entre aulas y pinceles", en *Ana Cortés, Reb/velada*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes.
- BISAMA, Álvaro (c. 2013), "Daniel Divinsky: "Yo pensaba que estaba contribuyendo a la revolución", *Dossier* n.22, sin fecha. Disponible en <http://www.revistadossier.cl/daniel-divinsky-yo-pensaba-que-estaba-contribuyendo-a-la-revolucion>.
- CASTILLO Espinoza, Eduardo (ed.) (2010), *Artisanos, artistas, artífices. La Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile 1928-1968*. Santiago, Ocho Libros – Pie de Texto.
- CHONCHOL, Jacques y Guy Martinière (1985), *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*. París, L'Harmattan.
- CORTÉS Aliaga, Gloria (2017), *Las contemporáneas de Violeta. Influencias y transferencias*. Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes.
- CROSS, Amalia (2013), "Cinco registros de Nemesio Antúnez en una historia del grabado", en *Nemesio Antúnez. Obra gráfica*, Santiago, Museo Nacional de Bellas Artes.
- DE LUSSY, Florence (1995), *Jean Cassou. Un musée imaginé. 1897-1986*, Paris, Bibliothèque Nationale de France – Centre Georges Pompidou.
- DILLON, Lorna (2017), "Violeta Parra's Contribution to the 1960s Art Scene", en Lorna Dillon (ed.), *Violeta Parra. Life and work*. London, Boydell and Brewer.
- DILLON, Lorna (2018), "Repositioning the Popular: The Hybrid Aesthetics of Violeta Parra's Paintings *Machitún*, *Las tres Pascualas*, and *Casamiento de negros*", *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 36, University of Texas Press, pp. 145-160
- ESSLIN, Martin (1966), *El teatro del absurdo*. Barcelona, Seix barral.
- FELIPE Baeza (2017), ficha razonada sobre *Autorretrato* (1965) de Virginia Errázuriz, *Catálogo razonado*. Colección MAC. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo. [http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2017/agosto/errazuriz\\_virginia\\_ficha\\_razonada.pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2017/agosto/errazuriz_virginia_ficha_razonada.pdf)
- GARCÍA Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Grijalbo.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo (2017), "Lo popular, la música popular y sus tensiones", en AA.VV, *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, Santiago, Consejo Nacional de Cultura.
- GUERRERO, Claudio (2017), ficha razonada de obra sin título (c. 1969) de Paulina Brugnoli, en *Catálogo razonado*. Colección MAC. Santiago, Museo de Arte Contemporáneo. [http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2017/agosto/brugnoli\\_paulina\\_ficha\\_razonada.pdf](http://www.mac.uchile.cl/content/documento/2017/agosto/brugnoli_paulina_ficha_razonada.pdf)
- HORMAZÁBAL González, Viviana (2013), *La obra visual de Violeta Parra. Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos*. Tesis de grado de la Licenciatura de artes de la Universidad de Chile, mimeo.
- JURADO, María Cristina y Sergio Caro (2017), "La Universidad del Folklore. El último amor de Violeta", en *Revista Ya, El Mercurio*, 21/2/2017. Disponible en <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=336883>

- LÉVI-SRTRAUSS, Monique (2004), entrevista a Sheila Hicks, París, 10/2/2004. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Disponible en <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-sheila-hicks-11947#transcript>
- LUQUE, Francisco (2011), "El Disco Ausente", en *Revista musical chilena* v.65 n.215, Santiago, junio 2011. Disponible en [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902011000100004](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100004)
- MALOSETTI Costa, Laura (2014), *Yo, nosotros, el arte*, Buenos Aires, Fundación OSDE.
- MEGE, Pedro (1987), "Los símbolos constrictores: una etnoestética de las fajas femeninas mapuches", en *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* n° 2, Santiago, pp. 89-128.
- MELLADO, Justo Pastor (1995), *La novela chileno del grabado*. Santiago, Ediciones Economía de guerra.
- MIRANDA, Paula (2013), *La poesía de Violeta Parra*, Santiago, Cuarto propio.
- MIRANDA, Paula (2017), "Violeta Parra y su encuentro pleno con el canto mapuche: impacto y nuevos sentidos en su poesía", en AA.VV, *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, Santiago, Consejo Nacional de Cultura.
- MIRANDA, Paula, Eliza Loncón y Allison Ramay (2017), *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*. Santiago, Pehuén.
- MORALES, Leónidas T (2004). "IV. Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta; entrevista realizada los días 3 de agosto de 1989 y 2 de mayo de 1990, en la casa del poeta de Santiago", *Cyber Humanitatis* n° 29, verano de 2004. Disponible en [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida\\_sub\\_simple3/0,1250,PRID%253D11334%2526SCID%253D11338%2526ISID%253D486,00.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/vida_sub_simple3/0,1250,PRID%253D11334%2526SCID%253D11338%2526ISID%253D486,00.html).
- MORALES, Ricardo (2012), "El hilo de su arte", en *Violeta Parra. Obra visual*. Santiago, Ocho Libros.
- NAVARRETE, Micaela (org.) (1999), *Lira Popular. Poesía popular impresa del siglo XIX. Colección Alamiro de Ávila*, Santiago, Editorial Universitaria-Biblioteca Nacional.
- OLMEDO, Carolina (2018), "El joven envejecido. Arte en Chile de 1988 a 1968", en *Izquierdas*, Número Especial 44, junio 2018, pp. 3-30.
- PARRA, Isabel (2015), *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*, Santiago, Chabe Producciones. Primera edición: 1985
- PEIRCE, Charles (1986), *La Ciencia de la Semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PLANTE, Isabel (2013), *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.
- PLANTE, Isabel (2018), "Ambición profesional y vocación universal sudamericanas. París como arena cultural para la abstracción geométrica de la posguerra a los años sesenta", en Serge Guilbaut (cur.), *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 128-143.
- POPPER, Frank (1967), *Naissance de l'art cinétique*. París, Gauthier-Villards.
- QUIJADA, Felipe (2017), "Ni primitiva, ni ingenua: contemporánea. Reflexiones en torno a la obra visual de Violeta Parra y su recepción crítica", en AA.VV, *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, Santiago, Consejo Nacional de Cultura.

RODRÍGUEZ, María Celina, Elena Alfaro y César Albornoz (2008), *Chile Artesanal. Patrimonio hecho a mano. Estudio de Caracterización y Registro de Artesanías con Valor Cultural y Patrimonial*. Santiago, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

STADILE Luna, Verónica (2013), "He encontrado una nueva forma de ser humano". *La escritura del cuerpo como intervención política y cultural en la poética de Violeta Parra*. Tesis de licenciatura, Departamento de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Mimeo.

ŠTAMBUK, Patricia y Patricia Bravo (org) (2011), *Violeta Parra. El canto de todos*. Santiago, Pehuén.

SUBERCASEAUX, Bernardo y Jaime Londoño (1976), *Gracias a la vida. Violeta Parra, Testimonio*. Buenos Aires, Galerna.

UTLEY, Gertje R. (2000), *Picasso. The communist years*, Yale University Press, New heaven and London.

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

## NOTAS

1. Las obras e imágenes referidas en el presente artículo están disponibles en internet o publicadas en la bibliografía referenciada. Lamentablemente resulta muy complejo conseguir autorización para incluirlas aquí.
2. "Les tapisseries chiliennes de Violeta Parra. Peintures et sculptures. 8 de abril - 11 de mai". Gacetilla de prensa. Archivos del Musée des Arts Décoratifs, París.
3. *Nouvelle Tendance: propositions visuelles du mouvement international*. Paris, Musée des Arts Décoratifs, avril-mai 1964. El primer encuentro la *Nouvelle Tendance* tuvo lugar en el taller parisino del GRAV en noviembre de 1962. Allí estuvieron los grupos Zero, T y N y algunos críticos como Matko Mestrovic (POPPER, 1967: p. 96).
4. Francófono, Ionesco comenzó a escribir esta pieza, estrenada en 1950 y publicada por primera vez en francés en 1952, a partir de la transcripción del manual que utilizaba para estudiar inglés. La obra está poblada de verdades axiomáticas que resultan perogrulladas si se maneja la lengua en cuestión (ESSLIN, 1966).
5. De regreso de su primer viaje para participar del Festival la juventud en Varsovia en 1955, Violeta mantuvo vínculos con el comunismo chileno. El secretario general del Partido Comunista Chileno, Luis Corvalán desde 1958 testimonia la participación de Violeta en mítines y campañas de 1958 y 1961 (HORMAZÁBAL GONZÁLEZ, 2013).
6. La entrevista filmada se exhibe en el Museo Violeta Parra de Santiago y está accesible en [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
7. Las rupturas y alineamientos en el proceso revolucionario cubano, los problemas de la transposición del modelo foquista, los debates en torno del asesinato del Che Guevara en octubre de 1967 o la instauración de una dictadura en Brasil en 1964, constituyeron disparadores de un latinoamericanismo nuevo que irrumpió en la prensa europea y llevó a conocer mejor la región. (CHONCHOL Y MARTINIERE, 1985).
8. Contendida en la cara B del disco *Violeta Parra. Una chilena en París. Recordando a Chile*, Odeón, Santiago, 1965.
9. Carta de Carlos Morla Lynch a Jean Cassou, s/f. Archivos del Musée des Arts Décoratifs, París.
10. Para un análisis de esta exposición, véase PLANTE, 2013, capítulo 2.

11. El Partido Comunista Francés también fue un lugar de encuentros y trabajo en París. Por ejemplo, los Parra actuaron en la fiesta del diario *l'Humanité* de ese partido en 1963.
12. Carta de Bernard Dorival, Conservateur du Musée National d'Art Moderne, a Monsieur Faré, 1/10/1963. Archivos del Musée des Arts Décoratifs.
13. Carta de Michel Faré a Eugenio González, 15/5/1965 Archivos del Musée des Arts Décoratifs.
14. Carta de Violeta a Gilbert Favre, París, 1/5/1964, en ŠTAMBUK y BRAVO, 2011: p. 128.
15. Viviana Hormazábal González realiza una reconstrucción de la fortuna crítica de la participación en la primera y segunda Feria de Artes Plásticas, realizadas en el Parque Forestal de Santiago en 1959 y 1960, e interpreta la falta de comentarios positivos sobre el puesto de Violeta como parte de un prejuicio respecto de lo artesanal. HORMAZÁBAL GONZÁLEZ 2013: pp. 46-50.
16. Pablo Huneeus recuerda haber ido "a una suerte de venta de arpilleras que tenía en un local" en Ginebra. ŠTAMBUK y BRAVO, 2011: p. 122.
17. ŠTAMBUK y BRAVO, 2011: p. 125.
18. Carta de Violeta Parra a Amparo Claro, enero de 1965, transcrita en SUBERCASEAUX y LONDOÑO, 1976: p. 98.
19. SUBERCASEAUX y LONDOÑO, 1976: p. 98.
20. Ángel Parra en ŠTAMBUK y BRAVO, 2011.
21. SUBERCASEAUX y LONDOÑO, 1976: p. 99. Se refiere a la mencionada crítica de arte y documentalista Marie-Magdeleine Brumagne.
22. Sabemos que Violeta fue a esta ciudad a ver a su hermano en algún momento de 1961, y que para febrero de 1962 ya estaba en Buenos Aires, desde donde partió hacia Europa en julio de ese año.
23. Carta de Violeta Parra a Gilbert Fevre, Buenos Aires, 1961, en PARRA, 2015: p.123.
24. "La bolsa de las artes plásticas", *Del arte*. n.º6, diciembre 1961, p.2. Ese mes el dólar cotizaba a \$ 84,20. <http://www.billetesargentinos.com.ar/articulos/cotizacion.htm>
25. La duda se debe a que algunas cartas transcritas en el *Libro Mayor* parecen mal fechadas, tal vez debido a un error en la lectura del manuscrito.
26. En la entrevista de la televisión suiza de 1965, Violeta dice que empezó a bordar en cama. Allí la vemos bordar, hablar y pasar de una actividad a otra. Su hijo Ángel también recuerda en el documental *Viola chilensis* (2003) de Luis R Vera que con su madre siempre había algo que hacer.
27. Viviana Hormazábal rastrea la utilización de motivos y temas de culturas campesinas y aborígenes de diversas regiones chilenas en pinturas y arpilleras. La investigación de Paula Miranda sobre el encuentro de Violeta con la cultura mapuche y los efectos en su música, inflexiones y sentido del canto se respalda en las grabaciones de canto mapuche que Violeta realizó entre 1957 y 1958, contemporáneamente a sus primeros bordados. Por su parte, a partir de esas grabaciones Elisa Loncón insiste en la importancia en el trabajo musical y poético a partir de la palabra y la sabiduría del buen vivir mapuches (MIRANDA, LONCÓN y RAMAY, 2017).
28. En esta línea, Verónica Stadile señala al bordado como práctica popular campesina corriente, y distingue que Violeta no utilizaba el dibujo que suele colocarse detrás de la tela a bordar (STADILE LUNA, 2013).
29. Kubler puso en contacto a Sheila Hicks con Junius Bird del Museo de Historia Natural de Nueva York, quien a su vez la contactó con Grete Motsny. Fue esta arqueóloga quien organizó la "vitrina del mes" dentro del Museo de Historia Natural de Santiago con los textiles que Hicks había hecho. Luego, la artista norteamericana tuvo la oportunidad de hacer una exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de sus pinturas inspiradas en los paisajes del sur de Chile (LÉVI-SRTRAUSS, 2004).
30. Grete Mostny, "La vitrina del mes", *Noticiero Mensual*, a. 2 n. 18, enero de 1958, Santiago, Museo Nacional de Historia Natural, s/p. En esa misma publicación Hicks también publicaba el

artículo "Técnicas textiles andinas", en el que remarcaba el colorido y la calidad técnica de los textiles de unos 4000 años de antigüedad. Sheila Hicks, "Técnicas textiles andinas", *Noticiero Mensual*, a. 2 n. 18, enero de 1958, Santiago, Museo Nacional de Historia Natural, s/p.

31. Violeta Parra cuenta a Joaquín Blaya en una carta del 19 de junio del 1964, inmediatamente después de la exposición, que ese crítico de arte, "quien redacta el Diccionario de los pintores naïfs du monde entier, ha incluido mi nombre en dicho diccionario" (HORMAZÁBAL GONZÁLEZ, 2013: p. 52).

32. Véase ejemplos de esos grabados en NAVARRETE, 1999.

33. En esta línea puede situarse el trabajo de Lorna Dillon: DILLON, 2017 y DILLON, 2018.

34. Esta enumeración se basa en las generosas sugerencias por parte de las colegas chilenas Gloria Cortés Aliaga, Josefina De la Maza y Soledad García en el contexto del Coloquio de Investigadores en Historia del Arte *Intercambios trasandinos. Historias del arte entre Argentina y Chile (siglos XIX y XX)*, coorganizado por el Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado, el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile y el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina, realizado en Santiago el 27 y 28 de septiembre de 2018. Las mencionadas investigadoras han realizado ya valiosas investigaciones curatoriales acerca de estas y otras artistas: Soledad García curó junto con Daniela Berger *La emergencia del pop. Irreverencia y calle en Chile* en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (2016), Josefina de la Maza prepara la exposición *Tejido social: arte textil y compromiso político*, a inaugurarse en marzo de 2019 en ese mismo museo, y Gloria Cortés Aliaga organizó *Violeta y sus contemporáneas. Influencias y transferencias* (2017) en el Museo Nacional de Bellas Artes.

35. María Cristina Jurado y Sergio Caro, "La Universidad del Folklore. El último amor de Violeta", *Revista Ya, El Mercurio*, 21/2/2017. Disponible en <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=336883>

36. Este textil formó parte de la mencionada exposición *Las contemporáneas de Violeta. Influencias y transferencias* (MNBA, 2017).

37. Obra reproducida en el catálogo del certamen: *LXX Salón Oficial de Artes Visuales*, Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile, 1959, s/p. Hemos intentado rastrear textiles bordados de su autoría pero Marisol Richter, curadora de la exposición *Ana Cortés Reb/velada* realizada en 2015 el Museo Nacional de Bellas Artes, se limitó a mencionar el textil de Cortés perteneciente al patrimonio del MAC y nos informó que la familia de la artista no conserva bordados. Mi agradecimiento a Gloria Cortés Aliaga por su ayuda para seguirle la pista a Ana Cortés.

38. Errázuriz participó de la campaña presidencial de Salvador Allende de 1964 y suspendió su obra pictórica debido a la maternidad, y creó una serie de textiles como *Mi tia languida*, 1966 o *El Goyito*, 1967 (OLMEDO, 2018) Véase también BAEZA, 2017.

39. En Paulina Brugnoli también aparece el interés por lo popular. Esta artista conoció a los artesanos de Chapilca en la Feria de Artes Plásticas, y entre 1966 y 1969 viajó a esa localidad y colaboró con ellos para optimizar las ventas de sus tejidos en telar en el Cema Chile (CASTILLO ESPINOZA, 2010: p. 335). Véase también GUERRERO, 2017.

40. De origen alemán, Johow fue Jefe del Taller de Artes Textiles y profesora de tejido en telar entre fines de los años cuarenta y 1968. Luego pasó a formar parte del Departamento de Diseño (CASTILLO ESPINOZA, 2010).

41. Reproducido en CASTILLO ESPINOZA, 2010: p. 304.

42. Tomamos la distinción entre imágenes icónicas, indiciales y simbólicas de PEIRCE, 1986.

43. Si bien el patrimonio artesanal textil chileno abunda en diferentes formas de la tejeduría en telar, en la zona de Atacama se registran alforjas y cobertores realizados en telar y luego bordados, cuyas características se atribuyen a los cruces entre poblaciones del norte de Chile y

Argentina. Se trata de bordados en patrones repetidos, muchas veces de motivos florales relativamente simples. Por otra parte, las bordadoras de Isla Negra solo comenzaron su producción hacia mediados de los años sesenta, y dicen haberse inspirado en los trabajos de Violeta Parra (RODRÍGUEZ, ALFARO y ALBORNOZ, 2008).

44. Los archivos del museo no conservan imágenes de la exposición ni de las obras. Mi agradecimiento a Silvia Dolinko por el trabajo de archivo.

45. Jayme Mauricio, "Itinerário das artes plásticas", *Correio da Manhã* 17/10/1961, segundo caderno, p.2. En su columna sobre artes visuales, menciona la exposición de artistas chilenos a ser inaugurada "na quinta feira". La lista se completa con Jaime González, Héctor Herrea, Rebeca Yañez, Antonio Quintana, Fernando Krhan (grabadores), Emilio Duhart Arostegui (arquitecto), Jaime Garretón (diseño), Carmen Silva (diseño), Lorenzo Berg (escultor). Vladimir Murtinho, *14 chilenos*, MAMRJ, Rio de Janeiro, 1961.

46. El título completo era *El folklore de Chile, vol. IV. La tonada presentada por Violeta Parra*.

47. El entrecomillado se debe a que si bien Antúnez la anunciaba como la primera exposición de este tipo, se venían realizando exhibiciones de diversas producciones afines en el Museo de Arte Popular Americano de la Universidad de Chile, creado en 1944 bajo la dirección de Tomás Lago.

48. Entre junio y octubre de 1964, esta pintura formó parte de la *Exposición de solidaridad con el pueblo de Chile* organizada por el Frente de Acción Popular (FRAP), cuyo candidato a la presidencia era Salvador Allende. Fue el propio Allende quién hizo un llamado a los artistas e intelectuales del mundo a que donaran obras como expresión de apoyo a su propuesta política. Más de mil obras llegaron, entre pinturas, esculturas, libros, partituras musicales, artesanías, que fueron entregadas luego a la Universidad de Chile (ARQUEROS, 2017).

49. *Pintura Instintiva*, Sala de la Universidad de Chile, 18 de junio al 6 de julio de 1963, s/n.

50. *Al hilo de Violeta* curada por Nury González en el Centro de las artes, la cultura y las personas Gabriela Mistral, Santiago, 23 agosto al 15 de octubre de 2017. Si la atribución es correcta, tal vez debería considerarse un momento anterior para su realización, pues para 1961 Violeta ya estaba en Argentina, y hacia mediados de 1962 partía por segunda vez a Europa.

51. Carta de Violeta Parra a Joaquín Blaya, febrero de 1962, transcrita en PARRA, 2015: p. 131.

52. Carta de Violeta Parra a Gilbert Favre fechada "Buenos Aires 1961", transcrita en PARRA, 2015: p. 127. Sabemos por la carta que le envió a Joaquín Blaya que solo llegó a Buenos Aires en febrero de 1962, de modo que probablemente hay un error de tipeo en esta transcripción.

53. Según Divinsky, organizaron el concierto con esos compañeros de la facultad, que eran mayores que él: Alberto Ciria, Alejo Dotini y Ricardo Nudelman. Entrevista a Daniel Divinsky realizada por la autora el 31/8/2018.

54. "De allende el Ande, se dieron a conocer los trabajos de Violeta Parra, la conocida folklorista, y esperamos en el futuro brindar nuestra sala de exposiciones a los mejores valores pictóricos de América". B.S., "Nuestra galería de arte", *XXX Aniversario del IFT*, Buenos Aires, octubre de 1962, p. 27. No resulta claro cuál fue la duración de la exhibición. Si bien el Teatro IFT anunciaba sus exposiciones en las carteleras de los diarios masivos, no hemos hallado anuncios de esta muestra.

55. Según José Soler, técnico de Odeón Buenos Aires a cargo de la grabación, el disco salió a la venta en agosto de 1962, pero se desconoce cuántos se prensaron.

56. Divinsky recuerda que Violeta se trasladó a un departamento en propiedad horizontal "bastante destruido" en el barrio de Belgrano R de Buenos Aires, y reconoce ese lugar en la mencionada fotografía. Entrevista de la autora a Divinsky, ya citada.

57. Los Parra utilizaron vestimenta "andina" en sus conciertos europeos, coincidiendo con el auge de la música andina de los años sesenta.

---

## RESÚMENES

A cien años del nacimiento de Violeta Parra, lo popular continúa teniendo un lugar central en los estudios sobre su obra. ¿Cómo pensar de manera específica los vínculos con las culturas vernáculas para el caso de su producción visual? Este artículo se propone, por un lado, analizar algunas de sus obras a partir de su materialidad, características estilísticas, temas y motivos. Y por otro lado, reconstruir la circulación pública de sus pinturas y arpilleras, cuyo momento consagratorio fue la exhibición parisina de 1964 en el Musée des Arts Décoratifs. Y así articular la trayectoria de Violeta –esto es los lugares donde produjo, mostró y vendió su obra visual– con el rastreo de tradiciones locales técnicas y materiales utilizadas en su propia producción. En este sentido, se pretende considerar lo vernáculo y lo internacional, lo popular y lo moderno como nociones interconectadas a partir de las cuales pensar situadamente la obra visual de Violeta Parra.

A hundred years after Violeta Parra's birth, the notion of popular or folk culture is still central to the interpretations of her creations. Is it possible to consider specific links with vernacular cultures for the case of her visual production? This paper analyzes some of her paintings and embroideries in relation to their materiality, stylistic characteristics, themes and motives. It also reconstructs their public circulation, which had its most celebrated episode in the 1964 exhibition at the Musée des Arts Décoratifs in Paris. In this way, we intend to articulate Violeta Parra's trajectory –that is, the places where she manufactured, showed and sold her visual production – with local technical and material traditions that she could have used in her own works. In doing so, we intend to consider "vernacular" and "international", "popular" and "modern" as interconnected notions with which to ponder, in a situated way, Violeta Parra's visual production.

## ÍNDICE

**Keywords:** Violeta Parra, arpilleras, folk art, international circulation

**Palabras claves:** Violeta Parra, arpilleras, arte popular, circulación internacional

## AUTOR

ISABEL PLANTE

Conicet - Idaes, Unsam.