

***En los jardines humanos: La superación del campo y la ciudad en la obra de Violeta Parra***

Karen Luz Basaure GUERRERO<sup>1</sup>

**Resumen:** El ejercicio reflexivo y crítico del *corpus* cultural, “La Peña” y “La Carpa de la Reina” como lugares culturales, construyen el panorama en que Violeta Parra piensa y realiza su actividad creativa. De estos espacios se realiza una lectura que comprenda las creaciones de Parra y la construcción del escenario para éstas, como la evidencia entre dos lugares culturales relacionados en su oposición: el campo y la ciudad. Respondiendo la siguiente pregunta: ¿Es la propuesta de Violeta una escritura que sobrepasa aquella polémica, usando la ciudad como un teatro de las escenas rurales reestrenadas por ella según su interpretación de la tradición? El lugar de la *heterotopía* es el tercer espacio en el diálogo entre el campo y la ciudad, ambas esferas son ideologías desprendidas de un modo de vida: uno aislado, el del campo; y el otro, abierto y cosmopolita, el de la ciudad.

**Palabras claves:** Violeta Parra. Campo. Ciudad. Espacios culturales. Territorio.

**Abstract:** The reflective and critical exercise of the cultural material, “La Peña” and “La Carpa de la Reina”, construct the panorama about which Violeta Parra thought and made its creative activity. Of these spaces a reading is made that includes/understands the creations of Parra and the construction of the scene for these, as the evidence between two related cultural places in its opposition: the field and the city. Responding the following question Is the proposal of Violet a writing that exceeds that controversy, using the city like a theater of the rural scenes reused by her according to its interpretation of the tradition? The place of heterotopía is the third space in the dialogue between the field and the city, both spheres, are ideologies come off from a way of life, one isolated one, the field, the other one, open and cosmopolitan, of the city.

**Keywords:** Violeta Parra. Field. City. Spaces cultural. Territory.

*En los jardines humanos/Que adornan toda la tierra  
Pretendo de hacer un ramo/ De amor y condescendencia,  
Pretendo de hacer un ramo/ De amor y condescendencia,  
De amor y condescendencia.*

Violeta Parra, *En los jardines humanos*

---

<sup>1</sup> Alumna de Doctorado del Programa de Posgrado en Ciência da Literatura de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro – RJ – Brasil.

Frente a la producción cultural de Violeta Parra no resulta fácil optar por alguna de sus creaciones. No es sencillo escoger entre leer sus escritos, escuchar las canciones de sus “Últimas composiciones” o recorrer los espacios donde difundió su arte, debido a que su producción es diversa y alude a diversos registros: visual, textual y musical. Por múltiples que sean estos se puede hallar una constante, la que en este caso será la elaboración de los espacios culturales inaugurados por Parra, donde ella reúne los diversos ámbitos de su obra sin la necesidad de diferenciarlos. Es el espacio el que se compone como lugar cultural, como escenario artístico, siendo su particularidad la introducción de la escena rural en el teatro de la urbe. Esta escena no diferencia lo visual de lo musical, mientras se observa el tejido de la arpillera, resuena el ímpetu de su guitarra campesina.

La centralidad del espacio en Violeta Parra consiste en la creación de un lugar que reestrena las escenas rurales según su interpretación de la tradición, adecuando éstas al contexto de la ciudad. Esta estrategia sobrepasa la tensión campo ciudad, no está por sobre esta polémica sino que establece un diálogo crítico entre los dos espacios simbólicos. El diálogo consiste en la indistinción de ruralidad y urbanidad como una dicotomía; por ejemplo, el orden de la ciudad siempre apela por las diferencias, incluso en el arte. Con respecto a esto, Parra funde su producción cultural entregándola como un todo y sin matizar la materia de expresión de sus obras, es decir, el canto no vale en tanto música sino que vale en tanto espacialización de la tradición y su acervo cultural, en la ciudad, un lugar que se distingue por relaciones funcionales establecidas por medio de un contrato. Los textos del espacio rural, refractarios e inmóviles, producto de una comunidad estrechamente vinculada, se vuelven dinámicos sin perder su fuerza aglutinante. Ahí radica la potencia discursiva del espacio en la producción cultural de Violeta Parra que se hace acto en “La Carpa de La Reina”, lugar fundado por Parra para divulgar sus creaciones artísticas, y en proyectos anteriores de difusión folclórica.

El espacio en su obra es fundamental y puede ser interpretado como “el lugar” de su producción cultural. La versatilidad de una aproximación desde el espacio implica la no segmentación su obra según criterios funcionales de su expresión, su obra ya no son partes sino que su obra es un todo. Los espacios se inundaron con su producción folclórica, donde estuvo con su guitarra, ya fuese en el campo o en la ciudad, ella se encargó de difundir la tradición popular impregnándola de su espíritu indócil. Ahí estuvo Violeta Parra, en “La Carpa Cultural de La Reina”, en su fonda de la Quinta Normal, en el programa radial “Canta Violeta Parra”, en El Museo del Louvre, en la Bienal de Brasil. Ahí estuvo Violeta Parra y ahí hay que situarla.

**Opuestos pero no irreconciliables: el campo y la ciudad en la obra de Violeta Parra**

Sacar de la opacidad los espacios culturales inaugurados por Violeta Parra promete el ejercicio de fundar una narrativa que recompone su lugar de enunciación, no sólo como demarcación de un esquema discursivo sino como la diagramación de un espacio. El ejercicio reflexivo y crítico respecto de este *corpus* cultural, cuyo rasgo principal es la escenificación de lo rural en lo urbano por medio de un lugar artístico múltiple y no segmentado, está fuertemente reflejado en la composición del espacio cultural en “La Peña de los Parra”, “La Carpa Cultural de la Reina”, “El Museo de Arte Popular” en la ciudad de Concepción y el espacio radial “Canta Violeta Parra”, este último como la especialización masiva de la voz y obra de Violeta Parra en la mixtura de la tradición y los medios de difusión de la urbe moderna. De todos estos espacios se realiza una lectura que comprenda las creaciones de Violeta Parra y la construcción del escenario para éstas, como la evidencia entre dos lugares culturales relacionados en su oposición: el campo y la ciudad. Las tensiones que producen estos espacios manifiestan la idea de resituar a Violeta Parra desde una perspectiva que integre su diversidad creativa en sus diversos lugares. Este ejercicio no se realiza de forma fragmentada, sino desde una visión holística e integradora, donde se establezca un diálogo entre ambas matrices de expresión simbólica: lo rural y lo urbano.

La realidad urbana y rural convoca dos formas simbólicas de habitar un espacio y sus relaciones sociales. Ambas han mantenido una comunicación y han conservado su existencia por separado a lo largo de la historia hasta la avenencia de la industrialización, con su consiguiente urbanización. Ésta se ha marcado fuertemente por tener un origen en la migración del campo a la ciudad, por ende de ella se extrae la imagen del espacio de Violeta Parra. Estos dos espacios se han relacionado como representaciones, no sólo como entornos, tal como lo concibe José Luis Romero, mediante el cual se puede comprender esta oposición aludiendo a realidades simbólicas y territoriales:

No son solamente dos realidades las que manifiestan su tensión: son, en el fondo, dos ideologías. Precisamente como tensión entre dos realidades sociales y, al mismo tiempo, como tensión entre dos ideologías, es como debe plantearse el problema para que muestre su raíz. (1981, p.86).

La pugna entre estas ideologías está marcada por la diferencia de los orígenes de estos espacios, sin embargo, con las migraciones esta tensión se puede interiorizar en el espacio urbano habitado por campesinos que recién abandonan esta condición. Esa tensión es el escenario de los lugares inaugurados por Parra, en ellos la presencia de lo urbano y lo rural son dos elementos en pugna, no por ser antagónicos, sino porque son origen de un tercer término

excluido en el diálogo de la ciudad y el campo, en que uno y otro espacio no penetra la lógica de esta relación debido a la alteridad de su pertenencia.

Desde una perspectiva esencialmente occidental, se puede ponderar la superioridad del habitar urbano respecto del rural, aunque ésta no es la realidad latinoamericana. En ella el campo es una fuerte presencia que condensa saberes anclados desde el hispanismo de los conquistadores, sumado en algunos casos a las creencias indígenas, condenadas a la opacidad de la periferia de la urbe. El campo construido bajo el signo de la transmisión del saber de la tradición se transformó en el lugar refractario, la construcción del lugar vuelta hacia adentro hecho manifiesto en su identidad regionalista:

Lo que configuró el nuevo avatar de la ideología rural fue su concepción regional de la vida. Fue dentro de los límites donde se constituyó cada una de las ciudades rurales, fue en su paisaje donde se aglutinaron y cobraron conciencia de su identidad. (ROMERO, 1981, p.39).

Pero, ¿hasta qué punto, con la arremetida de la modernización de la industria y la interconexión de los destinos de la producción rural, el acerbo regionalista encuentra su eje en el aislamiento? El aislamiento zozobró frente a la presión aglutinante de la modernización. La urbanización pasó a ser un polo de atracción para los sujetos campesinos y su aislado acervo cultural, el que no necesariamente se abrió a otros códigos, sino que se infiltró en ellos con fuerza sorpresiva. Esta imagen del campo marcado por la identidad del paisaje es un correlato del origen en el Valle Central, no obstante, en el código urbano los espacios son diferentes y son comprendidos de forma distinta, debido a que éstos son pasados por el filtro de un perfil funcional y fragmentado, por ejemplo, la fábrica para el trabajo, la escuela para el aprendizaje, y así diversas segmentaciones según una función. La representación del aislamiento de la sociedad rural se rearticula debido al desplazamiento de su posición hacia la atracción ejercida de la ciudad hacia ella. El campo está expuesto a la ciudad, donde éste rememorando su aislamiento, se introduce de forma indócil por parte de los espacios en Violeta Parra. Sin embargo la realidad primera del campo es el espíritu regionalista y aislado, opuesto simbólicamente y geográficamente a la ciudad, connotando la incompatibilidad de la mixtura de sus códigos.

El rol de la ciudad es sumamente importante, ésta condiciona a las creaciones del campo a circular en un contexto que reelabora su sentido. “La Peña” no es sólo el espacio de creación y exposición de las producciones de los artistas, que cultivan el folklore urbano, sino que es el espacio crítico del traslado de escenas rurales a su teatro. La ciudad es el espacio cultural, civilizado y venerado a través de la historia, la ciudad reúne y el campo dispersa, la ciudad escribe y el campo habla, canta en su defecto o se expresa según la fuerza telúrica de la tierra,

sin embargo, ¿cuáles son las especificidades que construyen una ciudad? Para Michel de Certeau una de las operaciones que describe una ciudad es:

La sustitución de las resistencias inasequibles y pertinaces de las tradiciones, con un no tiempo, o sistema sincrónico: estrategias científicas unívocas, que son posibles mediante la descarga de todos los datos, deben reemplazar las tácticas de los usuarios que se las ingenian con las 'ocasiones' y que, por estos acontecimientos-trampa, lapsus de la visibilidad, reintroducen en todas partes las opacidades de la historia. (2000, p.106).

La homologación de los ciudadanos, donde las apariencias están entramadas en un nudo abstracto de tiempo y espacio, es una de sus estrategias para la subordinación de sus alteridades. El tiempo se comprende en base a su estandarización y su relación a la producción, en la ciudad sólo hay tiempos de trabajo, a diferencia del campo cuyo ritmo estacionario está marcado por su interacción con la naturaleza. El tiempo de la ciudad impone de golpe su sincronía, su fuerza de abstracción y desvinculación del entorno, porque éste está a merced del tiempo. Como refuerzo, el tiempo se impone en base a especulaciones científicas cuyos datos reemplazan la costumbre, es decir, el habitar de lo cotidiano es impugnado y reemplazado por el dato elaborado por un tercero, el científico, el planificador, en resumen, el nuevo administrador del espacio en la ciudad. Aunque esta subjetividad organizativa expanda sus redes sobre los recovecos de la ciudad siempre hay un espacio disruptor –un lapsus- en la sintaxis del orden urbano. Es ahí donde aflora la voluntad de habitar el espacio en el deslinde de la norma.

A pesar de la dislocación entre la norma y su aplicación, la consciencia reglamentaria de la ciudad junto con todo un aparato en función de la disciplina organiza un discurso lógico de la justificación de la naturaleza arbitraria de la disposición forzada del espacio. Michel de Certeau agrega a lo anterior la condición de la ciudad donde: “se organizan operaciones ‘especulativas’ y clasificadoras, una administración se combina con una eliminación.” (2000, p.106). El ejercicio de eliminar particularidades y tradiciones por medio de la sujeción de discursos que justifiquen el operar agresivo de la ciudad en función de la eliminación se relaciona a la naturaleza misma del discurso. En *El orden del discurso* Michel Foucault describe la interacción entre discurso y violencia, además del sometimiento del espacio a una estructura especulativa de sujeción, la otra llave de cierre del conjunto de la ciudad respecto de sus posibilidades de eliminación: “Es necesario concebir el discurso como una violencia que hacemos a las cosas, en todo caso como práctica que les imponemos.” (1996, p.33).

La ciudad es el terreno de espacio del discurso, la violencia y las cosas; por ende, su arena es la estría del saber espacializado en el control: “Son los discursos mismos los que

ejercen su propio control; procedimientos que juegan un tanto a título de principios de clasificación, de ordenación, de distribución” (FOUCAULT, 1996, p.33). Distribución no sólo del saber, sino también de las áreas de su aplicación y el espacio de su práctica. Saber, control, discurso y ciudad, son la malla retórica del espacio urbano, cuyas fijaciones y estructuras sintácticas hacen del vivir una escritura, que en virtud de su norma debe resplandecer en la claridad y distinción de sus significantes.

La sujeción del discurso en la ciudad opera en la malla coherente de la producción y de ésta deviene su expansión en los procesos de urbanización. Louis Althusser, quien encabeza el giro cultural de la reflexión marxista, relaciona el mundo de la cultura con el mundo de la producción, el mundo del trabajo con el mundo del no trabajo: “todo el mundo reconoce [...] que no hay producción posible si no se asegura la reproducción de las condiciones materiales de producción.” (1992, p.3). En esta actividad de reproducción se encuentran: las instituciones de reproducción del saber, la disciplina en la docilidad del cuerpo y los medios de comunicación masiva en la producción de subjetividad; por ende, el sello de lo urbano se marca por su incisión, por el dictado de su discurso en la segmentación de los espacios: el espacio para el trabajo, el espacio para el descanso del trabajo y el espacio para la enseñanza del trabajo, todos los hitos se marcan por la sincronía del tiempo urbano que repiquetea al ritmo de una producción de cosas y sujetos homogéneos que de ningún modo poseen un lugar de origen, una territorialización de su experiencia, un vínculo a su vida pasada en medio de las montañas o valles. Althusser cierra el círculo de influencia de la ideología: “La reproducción de la fuerza de trabajo se opera, en lo esencial, fuera de la empresa” (1992, p.3). Este espacio discursivo del afuera de la empresa es la malla de sujeción de la ciudad. El espacio de la ideología asegura la reproducción de la condición del trabajo y anula el espacio del afuera. Si el “afuera” de la empresa se marca por su sello, la ciudad es entera industria y su espacio de ocio está en función de la mejor utilización del tiempo en función de la producción. La experiencia lúdica, en la industria cultural, es divertimento y distensión.

La experiencia de la industria, en el corazón de la ciudad, debió corregir la apariencia de aquella. Ésta se industrializó, se instrumentalizó; la ciudad se hizo objeto de reflexión y de renovación, especulación científica y eliminación. Marshal Berman intenta anudar el cierre industrial de la calle del siglo XX:

Una calle genuinamente moderna debe estar tan bien equipada como una fábrica. En esta calle como la fábrica moderna, el modelo mejor equipado es el más completamente automatizado: no hay personas, excepto las que manejan las máquinas; no hay peatones no mecanizados. (1988, p.168).

La máquina, la calle, la industria, la fábrica y la ideología, son las figuras del cuadro trazado por el reglamento del buen ciudadano. El sujeto maquinizado en la línea de la serie de trabajo nunca debe alejarse de la serie, nunca debe husmear su pasado campesino aislado y vinculante. El trabajo orgánico de la producción de un espacio es la herida cuya cicatriz se desplaza de la ideología para producir la sutura. No hay espacio ni lugar, hay solo producción.

La ciudad reticulada por los espacios de poder controla entradas y salidas, la encrucijada de relaciones establecidas entre quién entra y sale, quien recuerda y quien olvida. Todas las estrategias de la producción en la ciudad y la producción de la ciudad apuntan a la segmentación, al orden de la función y la invisibilidad. El espacio de la ciudad es una disciplina, un deslizamiento del control en la fábrica para asegurar mejores divisas en la producción. ¿Si todo eso es la ciudad, dónde están los elementos urbanos de la obra de Violeta Parra? La ciudad ha sido definida en torno a sus actividades eminentemente reglamentadas, sin embargo, como en toda sintaxis, existe un lapsus. La transparencia de la ciudad ordenada y limpia se nubla con el chirrido del pandero y se arrebatada con olor de comida campesina. Las *cuecas*, *sirillas* y *refalosas*, son parte del espacio creativo desmarcado de la ciudad, es el pedazo de campo aislado buscando ubicarse nuevamente en el contexto urbano, y no en el registro de la nostalgia por el pasado, sino en la persistencia de una identidad infiltrada en un código que la resiste. La radiofusión, por ejemplo, se caracteriza en su fundamento por homologar y producir el mismo gusto, por lo que funciona en la divulgación e instauración del campo pintoresco del folclor. Lo que hace Violeta Parra en la difusión masiva es dramatizar la escena postal del campo, rasguear con angustia la pena de “Arauco” o arremeter por la divulgación de la carta del presidio del hermano.

“La Peña” y “La Carpa de La Reina” florecen en su esfuerzo pertinaz por hacerse espacio en la ciudad, construir lugar e inaugurar narrativa en la creación. Desocultar opacidad y ser lapsus, como diría De Certeau. Este lapsus es considerado como la inserción de este lugar como espacio político y creativo, lugar de comunión y festejo, donde la imposición del peso de la temporalidad histórica, en su sincronía, se enfrenta a este espacio múltiple y diverso, expresivo y creativo, compartido por artistas cuya inspiración es rural y la ejecución de su música es urbana. Estos espacios amplían los sonidos como una caracola, reviven las esperanzas de la enseñanza de los viejos, dulcifican la memoria oral en la cadencia de una *cueca*, un *verso a lo humano* o *el canto a lo divino*, sea éste con guitarra traspuesta o con centelleo de guitarrón. Este espacio evoca y propone: “No hay sino lugares encantados por espíritus múltiples, agazapados en ese silencio y que uno puede o no evocar. Sólo se habitan lugares encantados, esquema inverso al del *panopticon*” (CERTEAU, 2000, p.121). Lugares encantados no por hadas, sino por la persistencia del espíritu, el hálito, el aire que vibra en las cuerdas vocales de un fundado de la tradición o el aire que se agita en estos nuevos rasgueos de guitarra urbana. El

código del campo se infiltra como actividad subrepticia a la regularidad de la ciudad. Su tiempo de ocio se desmarca del tiempo productivo en la puesta en práctica del saber de la tradición. El afuera de la fábrica no conduce a la reproducción de las condiciones de producción, ya que en La *Carpa* se reproduce el acervo del mundo de la vida relacionado con la tradición. En este espacio hay reproducción de la tradición, disidencia campesina en el asfalto ciudadano.

La ciudad de Violeta Parra es la ciudad de “La Carpa Cultural de la Reina”, de “La Peña de los Parra”, de Isabel Parra, Ángel Parra, Víctor Jara y Patricio Manns, la cuna de artistas cuyo ejercicio artístico y crítico se catapulta gracias al nacimiento de este lugar:

En esos escenarios alternativos [refiriéndose a La Peña de los Parra], Jara fue forjando su perfil de cantautor. Al igual que los otros miembros estables de la peña, pronto Víctor se convirtió en una figura reconocida en el medio artístico. (ACEVEDO, 199?, p.38).

“La Carpa de La Reina” es el espacio del campo, renovado en la ciudad, donde creación es sinónimo de refugio y espacio inmune frente a la hostilidad de lo urbano. Los sonidos de sus canciones son la esfera y envoltura de este lugar en sus cadencias:

“La Carpa de La Reina”, fue el terreno en que Violeta puso en práctica por última vez esa forma integral de difusión de sus artes que –como contraste involuntario ante la sofisticación creciente de los medios masivos de comunicación- adquiriría un carácter muy cercano a lo primitivo [...] en el que la producción y difusión artística perdían mucho de la enajenación que la sociedad mercantil les ha impuesto históricamente en las sociedades divididas en clases. (PARRA, 1985, p. 21)

La difusión integral de las artes se beneficia en gran medida por la composición del espacio de *La Carpa*. Éste es un medio renuente a la sofisticación y diversificación de los bienes de consumo guiados bajo el espíritu de la hipersegmentación de la vida cotidiana. La puesta en escena de estas obras formando un conjunto gracias al espacio que las contiene, es la fuerza de un espacio orientado a lo indiviso sin ser necesariamente masivo. La condición de integral amplía su sentido de totalidad diversa en oposición a la diversa homologación de las mercancías en el mercado.

La actividad humana en el contexto de la ciudad y su mercado se ha puesto bajo el velo de la diversidad de las cosas obviando una voluntad creativa plasmada en diversos ámbitos, sin por eso separarlos. Desocultar los espacios con la letra y narrar su heterogeneidad, en el caso del trabajo de los espacios culturales fundados por Parra, se realiza según lo propuesto por Michel



de Certeau: “Los relatos de los lugares son trabajos artesanales. Están hechos con vestigios de mundo” (2000, p.120). Las huellas de su trabajo dan luz a las calles en la melodía de los espacios del campo en medio de la ciudad, los que no han podido ser eliminados por el discurso científico ni por la fijación de la urbe al diagrama de sus relaciones de poder. El campo se rememora en tanto vestigio no en tanto fragmento de un todo, sino que el vestigio es un todo, una sinécdoque del código de una imagen descalzada. “La Peña” y “La Carpa”, su folclore, palabra y música, abren el espacio del cemento, armonizan el rumor del tráfico, permiten hacer creativa la herencia del saber tradicional, generando una apertura de la composición cultural del espacio en la ciudad. Este relato se hace de forma artesanal, teje hebra a hebra el recuerdo vivo en su voz destemplada, pinta trazo a trazo la faz borrada de la vieja casona de la calle Carmen y construye madero a madero el portón del “Parque la Quintrala” en la comuna de La Reina. En una carta escrita a Gilbert Favre, Violeta Parra describe la maravilla que significa este lugar:

El sábado tuve 150 personas en la carpa. Tenemos comida para el público: asaditos, empanadas fritas, sopaipillas pasadas, caldo, mate, café, mistela y música (...) Hice un brasero redondo en la tierra alrededor del palo central, bien grande. Diez teteritas y muchos fierros llenos de carne. ¡Que maravilla es mi carpa ahora! (1985, p.22).

“La Carpa” en esta relación hecha por Violeta Parra se puede extraviar en el retrato pintoresco del campo reducido a la imagen de la comida abundante y el gasto. Aunque sea su imagen de captura ésta desborda con creces los marcos de una subjetividad burguesa normativa regida por leyes de urbanidad. El gasto es una actividad fundada en sociedades orientadas hacia el derroche del excedente y no hacia la capitalización del exceso de la producción. La sociedad rural se corresponde con este paradigma debido al tipo de producción realizada en su interior y el modo de su intercambio, el que está estrechamente ceñido al producto cuya acumulación directa es ilógica, por estar estos subordinados a la satisfacción de una necesidad, que no es la necesidad de acumular. El producto aún posee un alto valor de uso en desmedro de su valor de cambio.

Las producciones de Violeta Parra han sido rescatadas como patrimoniales y no en tanto han sido ejes de un relato que conmemora su poética y actividad integral. La restauración de la imagen de la obra de Parra como pieza en el escaparate de la cultura se condice con la abstracción del valor real de su obra, su vínculo al contexto cuyo valor es la condición política de las obras, su orientación a lo social y el lugar crítico de su enunciación. La operación del valor de cambio en la economía se traduce al arte en la adecuación de estas obras al marco del “arte por el arte” y la enunciación desde la mera interioridad: ella canta con el corazón. Por otro

lado, de su trabajo se han restituido partes, y éstas constituyen lugares, espacios habitados y connotados por el valor de uso, definidos por Michel de Certeau como:

Historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico. (2000, p.121).

Tiempos y espacios complejos de los que se han de desanudar las hebras del tejido creativo. Su obra y espacio requieren atención:

Ustedes cinco no debieran separarse jamás [refiriéndose a sus compañeros de labor]. Uno solo que faltara en La Peña y ya no sería La Peña. Con La Carpa yo espero lograr lo mismo, aunque introduciendo algunos cambios. Aquí voy a mostrar mis pinturas, mi arpillería, mis cerámicas, mis canciones. Aquí vendrán los nuevos, todos los que comienzan, para hallar una oportunidad. En tal sentido La Peña no es suficiente. Por eso ya he levantado mi carpa. Y se necesitan muchas más peñas y muchas más carpas a lo largo de Chile si queremos que esto madure, se perpetúe y de sus frutos. (Apud MANNNS, 1997, pp. 69-70).

### **El lugar heterotópico: Un escenario diferente**

El relato de Violeta Parra se puede desmontar según sus piezas, las diversas artes cultivadas, o según el gesto creativo integral en la composición del lugar. “La Peña” y “La Carpa”, son espacios vivos y multifacéticos no colecciones de museos. Su fragmentación se debe a su irreductibilidad institucional: *Carpa*, pero no circo, lugar de presentaciones musicales, pero no sala de concierto. Entonces, ¿cuál sería el nombre de estos espacios? Tal vez su nombre no diga suficiente. La incertidumbre en la clasificación de sus nombres es producto de la incertidumbre planteada en estos lugares como espacios de actividad rural radicada en la ciudad. Cómo aprehender la densidad simbólica de estos. “La Peña” y “La Carpa” son espacios de temporalidades diversas y distintas, significados que copan un significante. Michel Foucault en la construcción del relato de la historia reconoce múltiples formas de realizar el ejercicio. Relatar y fabular destinos y temporalidades, realizar series, genealogías o denunciar utopías. ¿Dónde se encuentran los espacios culturales creados por Parra? Si están en la ciudad, son urbanos, aunque si cultivan la arpillería, la *décima* y la *cueca* son rurales. ¿Dónde están? En la tensión de ambos espacios, ¿en la resolución de su tensión?, ¿más allá o más acá? No. Estos son

otros lugares. Michel Foucault da cuenta de lugares donde el lenguaje no puede nombrar, y no son lugares 'entre' sino lugares alternos. Los describe con el nombre de heterotopías y estas:

Inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto o aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la sintaxis. (2002, p.03).

Empañan la superficie de la ciudad ordenada, panóptica y regular del trabajo serial, oscurecen la enunciación de la décima y le dan nuevo brillo al vuelo de los versos.

El lugar de la heterotopía es el tercer espacio en el diálogo entre el campo y la ciudad, ambas esferas, comprendidas por José Luis Romero, son ideologías desprendidas de un modo de vida, uno aislado, el campo, el otro abierto y cosmopolita, el de la ciudad. Las dos esferas en el marco de la migración se topan y en la producción de Violeta Parra se articulan como un lugar alternativo de un relato lineal en la oposición y superación de dos polos. La heterotopía brinda la posibilidad de ir más allá del lenguaje, copar la fuerza expresiva de los significantes en nuevas relaciones entre los signos. Todo lo que recuerda al campo, en "La Carpa de la Reina" o "La Peña", no es un recuerdo es un acto de presencia que desmantela el espacio de la ciudad como lugar productivo, normativo y eliminador de tradiciones. Foucault lo denominó heterotopía y Michel de Certeau "lapsus", interrupción de la visibilidad, desvío del relato que satura a los habitantes de la ciudad. La figura del "lapsus" evidencia el desajuste de la sintaxis de la ciudad provocada por la articulación de un lugar heretópico, cuyo lugar de pertenencia no es unívoco, es un lapsus, la enunciación de un más allá del significante que interrumpe su orden.

El acto de la fonación es una de las especificidades de una sociedad humana. El lenguaje y la comunidad generada en torno a él es uno de los requisitos básicos para la fundación de una comunidad. Peter Sloterdijk, al definir la construcción de la subjetividad establece el lugar de los sonidos (fonotopo), como una de las características de los lugares habitados por los humanos. En una ciudad y una sociedad donde todo suena, el espacio cobra voz en los enunciados que guían la vida social y el sonido se articula en el signo como vehículo del significado. La voz clara es entendida y traducida en acto de habla, pero el lapsus de la dicción es otro espacio, es la iluminación de un sentido relacionado al significante, en el caso del espacio, es el espacio que suena el que construye la dimensión de territorio. Sloterdijk comprende lo político desde la esfera auditiva como: "una forma cultural de hablar en voz alta." (2003, p.297). La ciudad y los sonidos en los años 60' inauguran un nuevo panorama en Chile relacionado con los sonidos. La labor de Parra de compilar el folclore se complementa con el avance de la tecnología de grabación y difusión. La radio y los medios de comunicación masivos, cumplen un rol sumamente importante al configurar esta escena cultural y política. El

territorio se delimita por los sonidos, y estos, alumbran nuevas subjetividades y sonoridades territoriales. Los *chilotes* y los indígenas prácticamente habían estado marginados de la difusión folclórica, su integración a través de la labor de Violeta Parra da a los sonidos la construcción de un lugar *fonotopo*.

Violeta posiciona la experiencia rural en la forma de la urbe y dispone de todos los medios que le ofrece la vida moderna para lograr ese cometido. Su programa radial “Canta Violeta Parra” si bien no es un espacio concreto, tal como la *Carpa* o la *Peña*, es la especialización de su voz y labor, es la ampliación del *fonotopo*:

Para Ricardo García – el locutor con quien trabajó en Radio Chilena-Violeta era una persona que tenía muy clara su meta: entregar lo más entrañablemente de lo nuestro, pero desconocido para nosotros mismos. En el programa de ambos –Canta Violeta Parra- la artista pudo darse a conocer y entregar su trabajo. No le importaban ni la espera, ni el rechazo. (PARRA, 1981, p.17)

La radio si bien no incide directamente en la elaboración de los espacios propuestos para el análisis, si construye un espacio donde lo político ya no sólo se identifica con el alzamiento de una voz de mayor potencia, sino también: “como el arte de lo posible en el ruido” (SLOTEDIJK, 2003, P.297). Sonido, ruido y ciudad, hacen del escenario de los espacios culturales promovidos por Violeta Parra un panorama donde la voz, la armonía, el canto y la poesía, se convierten en herramientas de reunión y comunión:

Piénsese que en el momento en que Violeta comenzó a difundir por radio y disco el folklore musical de Chile, no había prácticamente otra persona que lo hiciera. Porque el folklore que en esos momentos se entregaba a nivel masivo era, en lo fundamental, el tradicionalmente reservado para la exportación, timbrado y etiquetado con el sello de *Chilean Art*. (PARRA, 1981, p.18).

Por lo tanto, el trabajo de Parra es la construcción de un lugar cuya clave es la reunión por medio de la música y la cultura artística/artesanal deslindándose de la etiqueta impuesta por la industria cultural: *Chilean Art* o *huaso* pintoresco, son los registros que Violeta Parra no utiliza, enunciando su obra desde la intimidad del campo en la figura del indio y la mujer en algunos casos. Sin embargo, ¿cuál es la necesidad de reestrenar lo rural en lo urbano? Isabel Parra, hija de Violeta Parra, en *El libro Mayor de Violeta Parra* describe las intenciones de su madre de reunir a toda su familia en la carpa. Esta acción sopesa la disgregación de la ciudad en núcleos atomizados de los consanguíneos, por la reunión de ellos bajo el mismo techo. *La*

*Carpa* sería un lugar de vida comunitaria, una remembranza de aquel campo idílico recreado en su obra de *Las Décimas*, un espacio donde todos vivirían junto a sus hijos y parejas, donde la creación sería una palabra de cada día y por tanto una actividad. Este refugio, esta forma de habitar segura concertada a través de versos y armonías, Sloterdijk lo plantea como otra función del *fonotopo*. Los sonidos en la ciudad, con la radio y el tráfico aumentaron la congestión de asonancias; la ciudad comenzó a ser ruido y la política se esforzó por el silencio en la imposición de una voz fuerte. El *fonotopo* en Parra acompasó su cadencia en otra escala, cuya tónica se enredó en la siguiente lógica de:

La moderna audio-cultura de masas [la que] ofrece una reconstrucción casi perfecta del fonotopo primitivo, con la diferencia de que este representaba, para la coexistencia de los seres humanos con sus semejantes en un mundo en pérdida paulatina de seguridad, una necesidad evolutiva, un sistema acústico de inmunidad. (2003, p.292)

La reconstrucción de este lugar de inmunidad es de considerar, en el contexto de la urbe, en la forma que *La Carpa* se construye como un lugar de seguridad y refugio según los propósitos de Violeta Parra: “Vámonos todos a La Reina, con maridos, yerna, nietos y animalitos, el lujo es una porquería, los seres humanos se consumen sumergidos en problemas caseros” (1985, p.143). El resguardo de *La Carpa* se pone enfrente de los vicios de una sociedad en vías de modernización. El lujo y la sobredimensión de lo cotidiano indican la separación de la vida en el contexto urbano, la solución a esto es la reunión familiar en ese espacio como reconstrucción de un tejido de inmunidad y autosuficiencia. Su música y su proyecto creativo son su refugio y el posterior refugio de la esperanza del futuro luego de la época de murmullos y repiqueteos de balas, el silencio y el ruido. En *La Carpa*, según lo descrito por Isabel Parra, ella construye el campo, el mundo de la familia completa reunida. La música de Parra es el abrigo y la armonía de creación y entorno. *La Carpa* representa un ideal donde se diluye, se humaniza la creación y ésta se disuelve en actividad creativa. En una entrevista a Violeta Parra realizada por la televisión francesa ella responde del siguiente modo a las interrogantes respecto de su arte:

Periodista: Violeta es Ud. poeta, músico, hace arpillería, pinta. Si le doy a elegir uno solo de estos medios de expresión ¿Cuál elegiría usted? ¿Si solo tuviera ese medio de expresión?

Violeta: Yo elegiría quedarme con la gente. (PARRA, 1985, p.143)

El arte en Violeta Parra es refugio, es espacio y tejido, ella abraza con su arte donde el medio expresivo son las personas. El propósito de su obra no es la autonomía de los medios de

expresión como en el caso del arte moderno, sino que cuestionar los medios de expresión subordinándolos a un propósito trascendente: “elegiría quedarme con la gente” estar y ser con la gente. La respuesta de ella, al igual que su obra es lúcida, desborda con la consciencia de sus palabras la opacidad crítica. Ésta la encierra en los mantos del campo y el desgarró de su subjetividad coartada por un régimen de visibilidad invasiva. Violeta Parra en su espacio, destella en su actividad cultural.

La superación de las tensiones entre las escenas rurales y urbanas que establece Violeta Parra, mediante el ejercicio de difundir tanto el folclore que recopiló en el campo, como de la obra producida por ella, utilizando medios urbanos, reinstala y trasciende lo regional y nacional. Sus espacios de difusión han sido olvidados y apartados de la producción cultural de Parra porque obliga a la recomposición de lugares que hoy yacen bajo construcciones que sepultan su trabajo. La integridad física de los espacios inaugurados por Parra ha sido devastada por la sed inmobiliaria y la reordenación de Santiago como una ciudad moderna, una ciudad sin campo, una ciudad sin pasado ni persistencia de temporalidades alternativas a ella. La ciudad parece que crece y crece sin poder ser sometida a discusión, como Violeta hace con su realidad. Hoy la realidad es más acelerada, aunque Violeta Parra respira en canciones, en buses o ferias de artesanía. El lugar de la heterotopía en la enunciación del espacio se ha desplazado a otros territorios, y la composición de imagen presente pocas veces logra articular el fervor de la disidencia articulada en su obra. La sed de totalidad y creación de un mundo en diversos modos de expresión concluyente para Violeta Parra es primordial, es vital, se convierte en un refugio, un *fonotopo*, un lugar de inmunidad frente a una vida segmentada y enrarecida a tal punto que lo cotidiano engendra el problema.

### **Consideraciones finales**

Según creo, la obra de Violeta Parra no se difunde ni expone acorde ella la produce, el espacio pasa a segundo plano, y se valora del arte el más cercano al registro oficial: el escrito. Resulta importante rescatar los lugares que fundó y que fueron espacios de difusión de su obra y de la obra de todo un país. No se trata de reivindicar su obra fundando calles con su nombre, sino de restaurar la memoria de estos espacios, puesto que:

Por las historias los lugares se tornan habitables. Habitar es narrativizar. Fomentar o restaurar esta narratividad también es, por tanto, una labor de rehabilitación. Hay que despertar a las historias que duermen en las calles

y que yacen a veces en un simple nombre, replegadas en ese dedal como las sedas del hada. (CERTEAU, 2000, p.115)

Narrar la obra de Violeta Parra, especialmente en el caso del espacio, se vuelve una tarea primordial para dimensionar su presencia y la dimensión de su repercusión creativa. Relatar es habitar un pasado desalojado de su consistencia y oír la densidad del murmullo de las piedras a los pies de los edificios que han enterrado el trabajo de Parra. El que aludía a la capacidad sensorial del ser humano en la construcción de un espacio expresivo: musical, teatral, visual, incluso gastronómico. Esta confluencia de ámbitos además resuelve una polémica para muchos insuperable sin caer en la invisibilidad, en la que cae el campo por la fuerza de subordinación de la ciudad. En los espacios culturales debatidos, la invisibilidad se vuelve indiscernible con la superposición de la imagen del campo a la ciudad, en la infiltración de su código en los territorios urbanos.

Es necesario encontrar un medio, inventar una forma para hacer escuchar y comprender los espacios y creaciones de Violeta Parra, en consonancia con el espíritu impregnado en la creación de sus espacios. La integridad en su composición dan a conocer una esfera artística total, el cuerpo se estimula en sus distintos sentidos y la experiencia sensible transformada en correlato estético es un ejercicio que no se logró mediante el ojo crítico de la época, sin embargo hoy se puede referir, como ella creó un lugar estético, un espacio sonoro, que devino lugar heterotópico, espacio indócil. Por lo general el espacio es concebido sólo como un envase de diversos tipos de producción, sin embargo para la cultura tradicional el espacio es fuente de identidad, por lo que el traslado del saber tradicional a la ciudad trae consigo una sensibilidad especial respecto al espacio y su composición. Esta última es desarrollada críticamente puesto que la heterotopía y el lugar del campo, como espacio de la tradición, de ningún modo son sinónimos, sino que forman un sentido compuesto. El sentido del espacio en Violeta Parra se construyó con la firmeza de sus manos y la agudeza de su intelecto, componiendo un lugar más allá de la resistencia a la urbanización porque era la apropiación lo engendrado por sus manos.

La apropiación institucional de Violeta Parra está orientada según la composición de una identidad nacional, y una ponderación del valor del campo y su saber en su interior. La confección de artefactos según el saber tradicional se expone en galerías de museos abstrayendo el lugar de enunciación y el posicionamiento de los sujetos populares, de los cuales Violeta Parra es una insignia, que debe ser docilitada de algún modo debido a los filos críticos de su obra. De este modo Parra se transforma en una artista imantada de fuerza telúrica para ser voz expresiva de la tierra en medio de los cristales higiénicos de la pulcra reconstrucción del pasado por parte de la gloriosa industria cultural celebrando su *Bicentenario*. En este gesto una vez más

la ciudad oprime al campo o bien el orden urbano suprime la materialidad y posicionamiento crítico de una artista surgida del pueblo y que polemiza su condición con saberes seculares que le permiten tomar distancia de su origen para poder convertirlo en un texto cuyo valor radica en su fuerza dialógica. El diálogo de lo urbano y lo rural en los espacios construidos por Parra es una realidad construida por las notas de un mismo acorde donde no se oye uno sin oír el otro.

Los espacios de difusión cultural inaugurados por Violeta Parra se constituyen como lugares heterotópicos. De esto se desprende un valor sumamente creativo, no por remitir a un origen sino por resituarlo y construirlo en refugio *fonotopo* a la hostilidad de la inauguración de un espacio urbano siempre convulso y sometido a domesticación debido a la expansión inusitada de las ciudades.

### Referencias Bibliográficas

ALTHUSSER, Louis. **Ideología y aparatos ideológicos de Estado: Freud y Lacan.** Argentina: Nueva Visión, 2005.

BERMAN, Marshall. "Baudelaire: el modernismo en la calle". In: **Todo lo sólido se desvanece en el aire.** Madrid: Siglo XXI, 1988.

CERTEAU, Michel de. "Tercera parte: Prácticas de Espacio". In: **La invención de lo cotidiano. Artes de Hacer Vol.1.** México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, 2000.

FOUCAULT, Michel. **El orden del discurso.** Buenos Aires : Tusquets. 1992.

\_\_\_\_\_. **Las palabras y las cosas.** Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

JARA, Víctor. **Víctor Jara: obra musical completa.** Claudio Acevedo (comp.). Santiago, Chile: Fundación Víctor Jara, [199-?].

MANNS, Patricio. **Violeta Parra: La guitarra indócil.** 2nd Ed. Chile: LAR, 1997.

PARRA, Violeta. **El libro mayor de Violeta Parra.** Madrid: Ediciones Michay. 1985.

\_\_\_\_\_. **21 son los dolores.** Introducción, selección y notas de Juan Andrés Piña. Santiago: Ediciones Aconcagua, 1981.

ROMERO, José Luís. "Campo y ciudad: Las tensiones entre dos ideologías". In: **Cultura y sociedad en America Latina y el Caribe.** Paris: UNESCO, 1981.

SLOTERDIJK, Peter. "El fonotopo". In: **Esferas Vol III: esferología plural.** Madrid: Ediciones Siruela, 2003.