

*Violeta se fue a los cielos de Andrés Wood: El naufragio de La Carpa de La Reina*ⁱ

Patricia Vilches¹

Resumen: En La Carpa de La Reina, una comuna de Santiago de Chile, Violeta Parra (1917-1967) confronta su vida personal y artística. La carpa, entonces, es el artefacto cultural a través del cual Andrés Wood, director y guionista de *Violeta se fue a los cielos* (2011), despliega la primera biopic sobre la genial e incomprensible artista chilena. La Carpa de la Reina no fue conocida por muchos chilenos de la época y el film de Wood ha servido para aclarar aspectos fundamentales de los desafíos que tuvo que enfrentar la cantante en Chile luego de su triunfo en París. De este modo, el fracaso de la carpa equivale a un naufragio artístico que, a la vez, en el más puro estilo idealista de Violeta, adquiere garra y se convierte aquel fatídico 5 de febrero de 1967—y para la posteridad—en un punto neurálgico de la sociedad chilena, en un barómetro social que descifra el lugar de Violeta en la memoria colectiva chilena.

Palabras Clave: Violeta Parra - Carpa de La Reina - Andrés Wood - *Violeta se fue a los cielos*.

Abstract: Violeta Parra (1917-1967) succumbed to the weight of her personal and artistic life in La Carpa de La Reina, a district in Santiago de Chile. For this reason, the tent becomes a cultural artifact through which Andrés Wood, director and screenwriter of *Violeta Went to Heaven* (2011), presents the first biopic about the brilliant and misunderstood Chilean artist. Wood's biopic has served to bring to light the various challenges faced by the singer songwriter when she settled in La Carpa after her joyous period in Paris. In this sense, the tent became the epicenter / physical apocalypse of a misunderstood and disillusioned artistic mind. Thus, Violeta's failure to turn the tent into Chile's University of Folklore implies an artistic shipwreck. That fateful February 5, 1967, Violeta's taking of her life at the Carpa touched upon a raw nerve in Chilean society, turning the event into a social barometer that inscribed Violeta's place in Chilean collective memory.

Keywords: Violeta Parra - Carpa de La Reina - Andrés Wood - *Violeta Went to Heaven*.

Héctor Pavez: La Violeta en la oscuridad
gritaba que nos vinieran a ayudar, pescada de
un cordel de la carpa que se le
iba...Aaaaaaaaaaaaaah, gritaba y se agarraba
de los palos, hundida en el barro hasta el
alma.

Carmen Luisa: Yo y el Negro Pavez
empujábamos con unos palos las bolsas de
agua para arriba, para que cayera por el otro
lado, era lo único que podíamos hacer. Toda
la noche en eso, toda la noche empapados, mi
mamá lloraba a mares... Mi mamá estaba
igual que la carpa, hecha girones, tenía una
pena horrible (Subercaseaux y Londoño 114).

La Carpa de La Reinaⁱⁱ es el artefacto cultural a través del cual Andrés Wood, director y guionista de *Violeta se fue a los cielos* (2011),ⁱⁱⁱ despliega la

¹. Patricia Vilches es chilena y profesora titular de español e italiano en Lawrence University, EE.UU. Tiene un doctorado y máster en literatura comparada de la University of Chicago, y un Bachelor of Arts de la University of Illinois-Chicago. Vilches es escritora y académica, y su investigación más reciente abarca desde los estudios comparativos sobre Chile como nación emergente hasta el análisis cultural de los conflictos sociopolíticos de los años sesenta y setenta a través de la canción chilena de protesta. Ha publicado varias obras de ficción y es co-editora de un libro sobre Maquiavelo, así como autora de diversos artículos de crítica cultural y literaria en publicaciones académicas estadounidenses e internacionales.

primera biopic sobre la genial e incomprendida Violeta Parra (1917-1967), quien entre sus muchos oficios se destacó como cantautora, poeta, pintora y arpillerista. El film está basado en el libro homónimo de su hijo Ángel Parra, quien también fuera asesor artístico general del film. Hay un gran sector de chilenos que nunca supieron de la existencia de la carpa; es más, el film ha servido para desenrollar confusiones con respecto al escenario artístico de Violeta y la Peña de los Parra, sus hijos. Violeta consiguió su casa como pago por su participación en una feria en las afueras de Santiago. Dado a que “[l]os negocios no anduvieron como se hubiera deseado... en pago por su trabajo, [Violeta] exige y recibe lo que luego sería ‘La carpa de la reina’” (A. Parra 28).^{iv} Como resultado, la casa de toldo es el espacio geográfico donde la chillaneja^v acabó con su vida y fue velada por la nación, convirtiéndose en el epicentro/apocalipsis físico de un genio no comprendido.^{vi} Bajo este prisma, el fracaso de la carpa equivale a un naufragio artístico, que a la vez, en el más puro estilo idealista de Violeta, adquiere garra y se convierte aquel fatídico 5 de febrero, 1967—y para la posteridad—en un punto neurálgico de la sociedad chilena, en un barómetro social que descifra el lugar de Violeta en la memoria colectiva Chilena.

Violeta, interpretada ejemplarmente por la actriz chilena Francisca Gavilán,^{vii} no solo ejecuta su diario vivir en la carpa, sino que también compone música, ama, expresa todo tipo de emociones y se prepara para su fin: Violeta “muere para vivir”, como cantara Víctor Jara sobre Camilo Torres. En la pantalla, la cubierta de lona efectúa a la perfección una labor dramático-cinematográfica que desde una perspectiva filmica proyecta una “conceptualización de las asimetrías del poder: Contra-Hegemonía [y] subalternidad” (Newman 4). Es el lugar que Violeta elige para enfrentar lo que ha vivido y para esparcir el testamento de su arte—la artista se deshizo de muchas de sus obras de arte y pertenencias en general—, anticipando la decisión de su muerte^{viii}. Por eso, la carpa se desdobra como Violeta en el film y las peripecias del humilde lienzo son los padecimientos de Violeta, quien termina por destrozarse con un pistoletazo. Además, su precaria habitación es la prueba del descuido de Chile por sus valores artísticos. Como han cavilado los estudiosos de la cantautora, en vida Violeta fue apreciada desdeñosamente por el Estado chileno—hecho que la acerca al trato recibido por Gabriela Mistral (Sáez 11)—, institución que no comprendió la brillantez de la chillaneja, una mujer fuera de su tiempo.^{ix}

La tienda circense es “una metáfora de sueños destrozados, con una lona que no pudo contener la lluvia y con asientos vacíos que no fueron capaces de hacer retroceder el paso del tiempo” (Catsoulis “Life Was a Song”).^x Así, la flameante carpa del film de Wood establece desde un principio que el deseo de Violeta de poner ancla a su desasosegada vida no tendrá buenos resultados; al revés, señala el principio de su naufragio y de la discordia social que se produce cuando la artista chilena se establece en La Reina, un territorio geográfico habitado por vecinos que no aceptan ningún tipo de intercambio social con los habitantes de la humilde vivienda: Violeta, su hija, sus amigos y su público. En la cinta, la desavenencia social es a la vez el vínculo que explica el acercamiento extremo del ojo de una gallina—ave constantemente acechada por un gavián— y el ojo sin vida de Violeta, que observa a los espectadores. En su humilde estructura, el lienzo proletario es la

plataforma desde donde se vislumbra física y metafísicamente la contienda desigual de Violeta, enfocando aspectos socio-económicos del Chile de los sesenta—los cuales todavía apremian al país. *Violeta se fue a los cielos*, en suma, concentra en la carpa la mayoría de los turbulentos procesos políticos de los sesenta chilenos, base de una masiva división política, principalmente entre ricos de derecha y pobres de izquierda.^{xi} Por otra parte, el film hace hincapié en presentar una mezcla de público rural / urbano, que incluye a un determinado grupo social: La intelectualidad de izquierda. Así, los amigos que asisten a la carpa y se comprometen con la “Viola chilensis”—bautizada así por su hermano Nicanor— son por la mayor parte estudiantes e intelectuales interesados en su obra; el ojo inquisitivo de Wood presenta a jóvenes tratando de seguir el ritmo de la cueca—baile nacional chileno— a como dé lugar, reflejando el beneficio obtenido por aquellos jóvenes que asistieron a la carpa para conocer diversas expresiones folklóricas chilenas.^{xii}

El plebeyo toldo de lona fue el experimento social de Violeta; deseaba reunir a ricos y pobres para enseñarles sobre el auténtico folklor chileno. Su espacio físico deja en claro, como “[d]ecía la Viola[,] que su decisión de vivir en la carpa era un rechazo absoluto a lo convencional” (I. Parra 142). En el film, una Violeta más aburguesada se refleja a través de otras viviendas: Una casa en donde se prepara para viajar a Polonia y otra en donde se celebra su cumpleaños—y donde conoce al suizo Gilbert Favre (Thomas Durand), su amor.^{xiii} Por otro lado, el énfasis fílmico de la carpa concierne a una mujer que nunca descansa: Violeta cocinando para los comensales, trayendo nuevo talento musical para que cante, ensayando nuevas creaciones, haciendo moldes de cerámica, cantando con el público, etc. El film, eso sí, atesora más que nada la recta final del caudal biográfico de la chilena. Debido a su ruidosa centralidad fílmica—desde el inicio de la cinta se escucha su mástil—, la tienda circense es el campo de batalla quijotesco en donde Violeta deposita todo su idealismo artístico y político, desentendiendo que si bien hubiera habido cambios en el ámbito artístico, Chile todavía era una nación de burgueses. Ángel reflexiona sobre la opinión que pudo haber tenido Violeta de él, que lo juzgara un “*petit bourgeois*. La contradicción debe haber sido enorme para ella, detestaba en lo que yo me había convertido. Pero era su hijo y me quería” (A. Parra 26).^{xiv} Violeta, en cambio, se había forjado como artista en las carpas de circo y en los boliches de barrio de Santiago, ejerciendo su poder magnético para que la escucharan y la respetaran. En el film, la artista reafirma su adhesión a los desposeídos y ratifica su espíritu temerario al rechazar los cánones tradicionales musicales e interpretar “Arriba quemando el sol”, un tema de marcado dejo político, por vez primera en una carpa de mineros.^{xv}

Violeta planea detalladamente dónde, cómo, cuándo y por qué llevará a cabo su proyecto: “Yo sé de esto” (*VSFAL*), responde al ser interrogada sobre la factibilidad de erigir una tienda circense en las afueras de Santiago, aserción que nos recuerda la categórica respuesta de don Quijote, “Yo sé quién soy” (Cervantes I.5:63), al preguntársele sobre su habilidad para desenredar entuertos. Asimismo, la intérprete revela la importancia de la carpa con entusiasmo, acentuada por una secuencia en que apoyada en los cimientos de su futura casa— y vistiendo un magnífico poncho chileno—, ríe a carcajadas con su hijo Ángel (Jorge López). Para Violeta, es indispensable “fundirse” y

estar en “contacto directo con el público” (Subercaseaux y Londoño 107). Su casa, por lo tanto, debe ser un lugar de denso tráfico social: “Tiene que entrar harta gente”; “vamos a necesitar muchas mesas y sillas para la carpa”; “tenemos que comprar diez teteras y mandar a hacer un fogón”, etc. (VSFAL). Gradualmente, Wood condensa y encarna en la carpa el trágico desenlace de la empresa más quijotesca de Violeta, en cuanto designa el postrero espacio artístico-económico que la intérprete eligió para exhibir folklor transnacional latinoamericano;^{xvi} también, es su tumba artística, eligiendo al revés de sus hijos, exponer su sueño artístico fuera del centro de Santiago. Durante su permanencia en Europa, Violeta estaba en antecedentes del éxito musical de su hijo: “A Ángel le va regio en Chile” (I. Parra 126). Ángel se hace cargo de los cambios sociales-artísticos y al volver de Europa se instala con la famosa Peña de los Parra, en “una vieja casona de la calle Carmen, próxima al centro de Santiago” (Manns, *La guitarra indócil* 65).^{xvii} A medida que se desarrolla el proyecto de la carpa ante nuestros ojos, nos preguntamos: ¿Por qué no siguió las pautas artísticas de Isabel y Ángel, con la exitosa peña en el corazón de Santiago?

Para un film que plantea la vida de una cantante, los primeros treinta segundos de la primera escena de *Violeta se fue a los cielos* se desencadenan sin una traza de música. De hecho, nos enfrentamos con un écran completamente oscurecido, desgarrado por su falta de música; únicamente se escucha la plenitud de un runrún crujiente y discordante, cual gozne oxidado.^{xviii} No es un mero abrir en negro puesto que se sostiene por valiosos segundos, durante los cuales nos estremece el doloroso y amenazante sonido que luego sabremos proviene de la carpa. El lente se abre para presentar rápidas escenas que fluctúan entre los doce, dieciséis, treinta, cuarenta, etc., segundos cada una: 1.) Primerísimo primer plano de un ojo; 2.) Una gallina en un bosque nebuloso; 3.) Violeta, enfocada desde sus pies, caminando con su guitarra por aquel bosque. 4.) Violeta en plano fijo, con su blusa blanca en el bosque; 5.) Entrevista de Violeta en Argentina; 6.) Primer plano de Violeta niña que come maqui, a la vez que se escucha la voz de la protagonista: “¡Anda a cortar unos maquis!” (VSFAL); 7.) Violeta adulta que camina por un espacio geográfico árido y cae muerta; la acompaña su hijo Ángel; 8.) Primer plano de Violeta que está “muerta”—ipso facto, aparece un acercamiento de la gallina y del gavilán—. Bajo este recuadro, *Violeta se fue a los cielos* nos entrega con inmediatez el aspecto trágico de la vida y muerte de la artista, dado a que Wood y su equipo de fotografía^{xix} tomaron la decisión de enmudecer y sacar el color de la pantalla justo al inicio del film, para que primero percibiéramos acústicamente el quejido plañidero del naufragio de la carpa, en aquel último trance de Violeta.

El crujido del toldo, que jamás enmudece, es el trasfondo de las primeras palabras de Violeta. Llama a su hija menor (Stephania Barbagelata): “¡Carmen Luisa!”... “¿Qué?”, responde su hija... “¡Hay que apurarse que va a llegar la gente!” continúa la voz imperante de Violeta. “Ya voy” (VSFAL), responde Carmen Luisa, mientras persiste el efecto sonoro inarmónico del mástil. Por su parte, los últimos minutos del film descifran y reinterpretan las primeras escenas del mismo. Luego de finalizar su entrevista, Violeta efectúa una desafiante versión de “El gavilán”, vehículo musical por el cual la cantante

confronta su gran derrota de amor.^{xx} En acción paralela, se desliza nerviosamente la gallina por el bosque fantasmagórico mientras se escucha la canción: “Mi vida, mi vida, yo te quise / mi vida, mi vida, yo te quise / veleido, veleido, veleidoso / veleido, veleido, veleidoso” (*VSFAL*); en una secuencia inmediata, se enfoca la guitarra y los dedos presurosos de Violeta, y en otra aparece el ave rapaz que acomete contra su presa. Justo antes de interpretar su composición, Violeta misma afirma a su entrevistador que el gavián “también sería el poder y el capitalismo todopoderoso” (*VSFAL*). Así, la focalización del ave de rapiña representa la derrota de un amor no correspondido y también la batalla perdida de Violeta contra el imperante capitalismo chileno. De ahí en adelante, la ágil cámara de Wood y su equipo despliega breves planos, los cuales se porean en cadena, con un tiempo en pantalla entre cuatro, ocho o dieciséis segundos cada uno. Son escenas sin música, en donde se agiganta el protagonismo de la carpa y su espacio geográfico y económico: 1.) Interior de la carpa, con su sonido de mástil que está por derribarse; 2.) Violeta en el escenario en un plano móvil, ejecutado con cámara en mano— haciendo hincapié en que estamos en un barco a la deriva—. Está cabizbaja y sujeta la pistola en mano, con los brazos alicaídos y completamente abatida; 3.) La carpa enfocada de lejos, con un fuerte viento que resopla en la lona, desde donde resuena el pistoletazo—el cual asusta a un perro, quien se escurre hacia el cerro, impresionado—; 4.) Plano fijo de Violeta, parada en un bosque de neblina; 5.) La gallina derribada y desplumada por el gavián; 6.) Finalmente, primerísimo primer plano del ojo de una Violeta muerta que nos mira.

La carpa, en donde se habla un español que mezcla lo rural, lo urbano y lo transnacional—Violeta, Carmen Luisa, el público, Los Jairas, el español acentuado de Gilbert, etc.—, tira sus complicadas redes socio-lingüísticas hacia episodios que resaltan el recibimiento artístico que tuvo la chillaneja. Entre estos, se destacan tres secuencias fundamentales: 1.) Un concierto en un edificio lujosísimo en donde se habla español de clase acomodada chilena; 2.) Una conversación con un entrevistador en Argentina, recreada para simbolizar la buena recepción que la artista tuvo en ese país;^{xxi} y 3.) La acogida que recibe su música en la carpa, con sus amigos—“un público que va desde el modesto poblador... al hombre refinado y culto” (Oviedo 104). La amalgama social de estas tres escenas proyecta claramente para los chilenos—y la comunidad internacional—que Violeta “fue cronista activa y apasionada de su tiempo y de su realidad” (I. Parra 16). Wood une estas tres vivencias para hacer sobresalir el rol de la carpa, artefacto cultural que está a la intemperie socialmente; como su dueña, se mantiene a fuerza de frágiles nudos sociales y del auxilio de amigos.

En uno de los fragmentos más álgidos del film, y que ejerce un gran contraste con el ambiente de la carpa, por nueve segundos se sienten los fuertes pasos de la cantante que se aproxima por un salón de acervada finura. Mientras la hacen esperar en un rincón adyacente al foco central de la festividad, entabla una cálida conversación con un mozo del engalanado recinto:

Mozo: ¿Ud. es Violeta Parra?
Violeta: Sí, soy yo.

Mozo: Es que sabía que venía alguien famoso pero no sabía que era Ud. Y... ¿Qué hace acá?
Violeta: Vengo a cantar.
Mozo: Sí, pero... ¿Acá?
Violeta: Uno canta donde la quieran oír (*VSFAL*).

La conversación delinea el inhóspito escenario donde Violeta ha sido invitada a cantar su bello repertorio y apunta también a las dificultades del gremio artístico, puesto que al enterarse de que el mozo desea entregarse por entero al folklor, Violeta trata de disuadirlo al referirse a la precariedad del oficio. Lo anima, sin embargo, a visitarla en la carpa: “Si se atreve, vaya a verme; ahí le puedo convidar un vaso de vino y de pasada le puedo contar un poco de este maleficio” (*VSFAL*). Entrecruzándose con esa apacible secuencia, se escucha la voz del anfitrión del elegante evento, quien exhibe un español definitivamente apergaminado, de sector económico alto, llevado a la perfección por Eduardo Burlé: “Quiero contarles que esta chilena patriota triunfó en París. Sí señor. El diario *Le Figaro* dijo ‘Da Vinci terminó en el Louvre, Violeta Parra comenzó allí.’ Esta noche está junto con nosotros aquí en Santiago doña Violeta Parra, a quien pido un gran aplauso” (*VSFAL*). La cantante se desliza por un grupo de individuos vestidos de etiqueta, los hombres de smoking y las mujeres con los mejores estilos de la época—aplaudiendo a la cantante desde una prudente distancia—. Se escuchan los primeros acordes de “Volver a los diecisiete”. La distancia entre Violeta y el elegante público santiaguino se verifica en el texto de Ángel Parra: “La mediocridad ambiente, envidia, el desprecio por la cultura popular no permitían que esta mujer del pueblo avanzara a la velocidad que eligió, sin pedirles permiso” (29).

El film viaja con Violeta por Latinoamérica y Europa. Sin embargo, Violeta nunca está fuera de Chile en la cinta. La entrevista en Argentina se ejecuta a través de una acción paralela a su participación en el lujoso evento en Santiago y al reconocimiento que recibe en Argentina. El entrevistador (Luis Machín), con un típico acento argentino, le pregunta a Violeta sobre su legado artístico. La respuesta de Violeta señala la fuerte correspondencia que ella percibe entre su ardua investigación cultural y el plan quijotesco de fundar la carpa como una verdadera Universidad del Folklor:

Entrevistador: Pero, ahora que Ud. es una artista completa. Poeta, música, pinta, esculpe, hace arpilleras. Si yo le diera a elegir solo uno de estos medios de expresión ¿Cuál elegiría?
Violeta: Yo elegiría quedarme con la gente.
Entrevistador: Y renunciaría a todo esto.
Violeta: Es que la gente es la que me motiva a hacer todas estas cosas (*VSFAL*).

Este segmento, palabra por palabra, consistió en una entrevista de 1964 en blanco y negro—para la televisión suiza (Wood producciones)—durante la

estadía de Violeta en Europa. En el documental, la cámara enfoca únicamente a Violeta, pintando, y solo escuchamos la voz de una mujer que conversa con la artista en francés. En un momento, la entrevistadora pronuncia el nombre de Violeta con un gracioso acento extranjero. Al preguntarle sobre cuál sería su método artístico preferido, si solo tuviera acceso a uno, la artista dirige su mirada reflexivamente a la paleta de pintura y responde exactamente como lo hace en el film de Wood, pero en francés (Mundynew). Al traducir del francés al español, superponiendo segmentos de un documental en francés en un film en español, Wood nacionaliza y hace auténtico el decir de Violeta de sentirse cercana a su pueblo. Su fuente de inspiración es “la gente”, el pueblo de Chile. Indudablemente, “la gente” no abarca a los chilenos del elegante club.

En una de las escenas más optimistas del film—se enfoca desde lejos un amanecer esplendoroso de cordillera—, Violeta elige de manera impulsiva su morada. Ensalzando la urgencia que la artista sentía por estrechar lazos con su pueblo, Violeta viaja entusiasmada en automóvil con Fernando Castillo Velasco (Marcial Tagle), alcalde de la comuna de La Reina.^{xxii} Se dirigen al terreno espacioso y rural que él le dona a nombre de la comunidad para que construya su quijotesca carpa.^{xxiii} En su relato, Ángel Parra lamenta a posteriori el acto de generosidad del alcalde, escribiendo: “Ojalá nunca lo hubiera hecho” (28). De acuerdo a los estándares contemporáneos del Chile clasista de los sesenta—y de ahora—, el alcalde Castillo Velasco, como lo fuera Salvador Allende, representa a un abajista, “un tipo humano... de cuna privilegiada que ve en los de abajo algo bueno y deseable” (Contardo 53). Para recalcar este punto, la cámara vuelve al frío salón donde Violeta interpreta “Volver a los diecisiete”; Francisca Gavilán tensa los músculos faciales y deja entrever que “cuando Violeta se daba cuenta que estaba entre un público snob se volvía tremendamente agresiva” (Subercaseaux y Londoño 113). Sin hacer alarde, entonces, el film confirma la gran división social chilena; las escenas fluctúan entre el público “abajista” de la carpa—que en el film se ve predominado por estudiantes universitarios, músicos e intelectuales—y el público clasista del club santiaguino, hecho que se verifica con la explosión de aplausos en la carpa, sin puertas, y una tibia aceptación del repertorio de Violeta en el establecimiento privado, con densas puertas. En su modesta casa, Violeta agradece a sus amigos por ir a escucharla, diciéndoles jocosamente que ella está cansada y que se va a la cama “solita” y que dejen “todo lavado y se van pa’ la casa rapidito” (*VSFAL*). En el emperifollado salón, el presentador es “sordo”—como lo afirma la artista—puesto que no ha entendido en absoluto lo subliminal de “Volver a los diecisiete”, agradeciendo tibiamente a la intérprete y demostrando que la canción no le ha hecho mella: “Queremos agradecer a doña Violeta Parra por habernos recordado lo lindo de nuestro campo chileno” (*VSFAL*). Siguiendo con el agravio, el hombre le ofrece comer en la cocina del lujoso salón, haciendo que Violeta reaccione, lo increpe duramente y se marche con su charango, abriéndose espacio rápidamente por las filas de elegantes que la miran asustados.

Al erigir la construcción en un sector geográfico pudiente del Santiago de los sesenta, con la idea que imitara una “carpa de circo como en las que ella solía cantar de adolescente” (G. García “La carpa”), Violeta pone en jaque el sistema social chileno y se mete al bolsillo las barreras sociales. En 1966, la

artista proclama en un reportaje de *El Mercurio*: “Ojalá que por medio de esta entrevista se invite a todos a visitarme y decirles que vengan a cantar junto a mí” (Molina). El espacio geográfico, Calle La Cañada 7200, lugar que se hizo famoso por el film de Wood y en donde ahora hay un complejo habitacional, no muestra rastro ni guarda recuerdo accidental o conmemorativo de su otrora dueña: “Ni siquiera existe la numeración donde ella inauguró” (G. García “La carpa”). Expresa, eso sí, el arrepentimiento del espectador que no supo o no se interesó en ir a verla. El auténtico repertorio rural chileno, por tantos años investigado por Violeta, la trasporta por un inacabable, incansable, pero exitoso periodo itinerante para descubrir las raíces del folklor y transmitir las en un plano internacional; ahora, Violeta se empeña en que todos vengan a su casa, esa urbanización entre áridos cerros que constituye el compromiso intelectual de Violeta: “Quiero que ponga en lo que va a escribir”, dijo, ‘todo lo que ve, lo que se hace en esta carpa y lo que presencia la gente que aquí viene... Deseo que lleguen a esta carpa y se den cuenta personalmente de lo que aquí se realiza y cómo se canta el verdadero folklor’” (Molina “Vengan a cantar junto a mí”). Con un espíritu indomable, la viajera infatigable desea reconciliar su espíritu nómada con algún sentido de estabilidad, para transmitir el patrimonio cultural de su pueblo. Sin embargo, su empresa conlleva “incontables batallas... para apropiarse de un lugar en el mundo” (Oviedo 103).

La atribulada carpa proletaria navega en la trágica tormenta de la apatía y rechazo del público, el que avasalla y arrastra consigo a su trágica dueña. El film presenta acciones continuadas que contrastan la idealización de una Universidad del Folklor con la dura realidad que Violeta vive en su casa: Azota colchones con un palo para limpiarlos, recoge botellas vacías y las mete en una caja, limpia el techo de su casita—lleno de hojas que crujen cuando ella las barre—, levanta de la cama a duras penas a su hija Carmen Luisa, para que le ayude a seguir adelante, etc. Trata, en fin, de mantener algún orden en su caótica vida, mientras que en voz en off se comunica con su amado suizo describiendo una vida elegiaca: “Gilbert, mi chinito lindo. El sábado tuve 150 personas en la carpa. Tenemos comida para el público, asaditos, empanadas fritas, sopaipillas pasadas, caldo, mate, café, mistela y música” (VSFAL).^{xxiv} Este contraste registra, a la vez que taladra en los oídos del espectador, el abandono del cual Violeta fuera objeto: “[E]lla parece sumirse cada día más en un torbellino de emociones encontradas” (104); el sonido desolador de las velas de lona encarnan la lucha de clases sociales del Chile de aquella época, artefacto cultural fuera de foco en el acicalado territorio geográfico de los años sesenta de La Reina y “de la reina” Violeta^{xxv}. En un país como Chile, en donde “[e]l acaballero rotea hacia abajo y sonríe hacia arriba” (Contardo 158), Violeta y su carpa inquietan la idea que los chilenos tienen de sí mismos, presentando un discurso percibido como intruso; desde una perspectiva fílmica, es en la humilde carpa donde Wood narra “ciertas verdades” (Villaruel 131) sobre la sociedad chilena, como afirmara el director al referirse a su primer film, *Historias de fútbol* (1997).

Las dos carpas de *Violeta se fue a los cielos*, la tienda de lona física, donde ella comienza una vida esperanzada y en donde termina desasistida y desamparada y, la otra, la carpa metafísica en donde la artista confronta su vida—ponderación clásica del que está por morir—, nos hacen “revivir”

aquellos últimos minutos de la artista: “Desde la carpa que levantó en La Reina, Violeta Parra es visitada por sus sueños, vivencias e ilusiones. Está viva, pero quizás está muerta, eso abre una gran expectativa en la que nos vamos enterando poco a poco de sus secretos, miedos, frustraciones y alegrías” (Wood Producciones). Por lo tanto, el film de Wood abarca tanto la tradicionalidad— con matices enraizados en motifs y lugares comunes clásicos de la cultura del oeste— como la contemporaneidad del tema escrutado desde la globalización del mito “Violeta Parra”. La conmovedora escena de “Maldigo del alto cielo” ejemplifica, en consecuencia, el sentir de una mujer abatida que se rebela ante su sufrimiento; la acción es precedida por un segmento en que la heroína trata de retener a su amado y explica la razón por la cual ella compuso su más famosa canción de condena—a lo divino, a lo humano y a lo natural—, antónimo musical de “Gracias a la vida”. La cámara presenta un acercamiento extremo del perfil de Gilbert y de ella y reconocemos ese dejo vulnerable de la artista que nos es tan familiar. Violeta, llorando la gran pena de ver que su relación con Gilbert ha terminado, le balbucea algunas palabras de adiós mientras él la besa: “¡Ay, mamita, chinito... se puso todo negro... me rompiste... mira lo que me hiciste!” (VSFAL).^{xxvi} En acción continuada comienza “Maldigo del alto cielo”, considerada por muchos la “sublimación artística de una emoción negativa” (Dölz Blackburn y Agosín, *La expresión inefable* 46). En el film, la compositora demuestra su bíceps creativo con toda su fuerza al cantar “Maldigo del alto cielo”. En aproximadamente dos minutos y cincuenta segundos, la escena nos presenta un arduo guitarreo en donde la desgarradora presencia de la artista se hace sentir patentemente mientras el barco a velas de la carpa de lona se inunda. No hay público, solo Violeta, cantando y condenando las estaciones del año, sobre todo el crudo invierno; la cantante debe rendir cuentas consigo misma, admitir su fracaso artístico y amoroso y desatar su capacidad “destructora de su propia esencia” (Agosín y Dölz Blackburn, *Santa de pura greda* 19). Francisca Gavilán manipula vigorosamente las cuerdas de la vieja guitarra, proyectando palpablemente lo intangible pero, al mismo tiempo, visible de un corazón roto, y recrea para el público la fuerza de aquella composición.

La escena de “Maldigo del alto cielo” explica por qué Wood relegó “Gracias a la vida”, la composición más conocida de Violeta en Chile y en la esfera internacional, a los créditos finales del film. El film reafirma el hecho de que Violeta tiene el corazón roto; a la vez, esboza el desconsuelo y amargura de la artista por la pobre acogida que ha tenido su temeraria empresa. Si bien antes hubiera alabado la ubicación de la Carpa de la Reina, “al ladito de la cordillera” (VSFAL), ahora Violeta increpa el mismo lugar: “Maldigo la cordillera / de los Andes y La Costa, / maldigo, señor, la angosta / y larga faja de tierra, / también la paz y la guerra” (V. Parra 52). El diluvio de la carpa es inminente, Violeta rasguea su vieja guitarra con rabia, desconsuelo, desolación, en tanto que las luces que mal alumbran el humilde escenario, se mueven al vaivén del furioso viento y la implacable lluvia cordilleranos. Se produce un abrupto cierre en negro y los versos de la cantante continúan: “Porque me aqueja un pesar / maldigo del ancho mar / sus puertos y sus caletas, / cuánto será mi dolor” (V. Parra 53). Luego, se abre el lente y volvemos a ver la carpa completamente llovida y con su dueña encogida sobre su guitarra, sola en el

escenario. Condensando toda su frustración por su amor obsesivo y no correspondido, Violeta se ensimisma en la inerme fisicalidad de su casa, incapaz de despedirse de Favre en persona. Violeta, quien había inaugurado su ecléctico (in)/mueble para echar raíces y abrirse al pueblo: “‘Adelante’ dijo. ‘Ésta es mi casa, así vivo yo’” (Molina, “Vengan a cantar junto a mí”), ahora se encierra en sí misma en la carpa. En sus planes estaba “la idea de que Gilbert sería el hombre hasta que muriera” (Subercaseaux y Londoño 119), pero aquel sueño de amor se diluye poco a poco, como el espacio geográfico de su vivienda. En el film, la despedida definitiva de Gilbert nos presenta a Violeta encerrada en su casita de madera, observando a través de las tablas cómo se esfuma su amor. Por su parte, la carpa metafísica del film nos recuerda un viaje dantesco en donde el espíritu vivo debe rendir cuentas con la trayectoria de su vida, con lo bueno y lo malo, a medida que entrevé otros espíritus. En este espacio alegórico, el cual se proyecta en variados planos a través de rayos de sol que penetran por las rendijas de la oscura casa de madera, su dueña debe enfrentar su pasado y presente. Aquí se aglomeran espíritus tanto muertos como vivos, sus padres, Rosita Clara—su hijita fallecida de guaguüta,^{xxvii} a quien pasea de un lado a otro—sus hijos, su gran amor Gilbert, el alcalde Castillo Velazco, sus hermanos, en fin, su vida entera.

Violeta en su carpa satura y explica todos los espacios del film. Su historia de familia se relaciona intrínsecamente con su deseo de relacionarse con otros a través de un escenario. O sea, el tablado exige testigos de sus grandes dotes humanas y artísticas. Wood y su equipo de guionistas minimizan o, en algunas escenas, soslayan grandes circunstancias de la vida de Violeta. Por ejemplo, sobresalen por su ausencia los siguientes eventos: El éxito de los hijos de Violeta de vuelta de Europa—para subrayar la dificultad que tuvo Violeta en su carpa—; el progreso político de la izquierda chilena—hecho que nos trae a la memoria las figuras de Allende y Pablo Neruda—; el importantísimo rol de su hermano Nicanor—quien fuera su gran amigo y protector—; su gran amistad con Víctor Jara—uno puede dejar volar la imaginación pensando en aquellas escenas—, etc.^{xxviii} Sin embargo, Violeta misma se encarga de ser la única en el escenario. Este derecho fílmico de Violeta lo examina Francisca Gavilán en una entrevista: “La propia Violeta en la película fue escupiendo, así tal cual, escupiendo muchas partes de su vida porque era tan interesante ella como ella, ella, ella, ella que los personajes empezaron a salir. Imagínate, salió hasta Nicanor” (Megageorgecrazy). Además, al eliminar protagonistas tan fuertes, se acentúa la trágica decisión de su dueña de instalarse en La Reina al volver definitivamente a su país en junio del 1965. Al llegar, la intérprete se percata de que el otrora Chile, generador de lo que ella llamaba folklor falso, “inducido por la industria del disco” (Subercaseaux y Londoño 111), y de tonadas banales, estaba sufriendo un proceso de transformación. De manera masiva, su exitosa iniciativa de recuperar las raíces del canto rural había emprendido un vigoroso vuelo. El sentimiento del tiempo era que “toda la canción popular chilena viv[ia] una etapa de renovación y auge” (Manns, *La guitarra indócil* 63).

Irónicamente, el llano toldo, el espacio económico donde Violeta decide “presentar conjuntos nuevos y consagrar a jóvenes artistas” (Agosín y Dölz Blackburn, *Santa de pura greda* 19), se convierte hasta cierto punto en un

espacio físico no entendido ni por los mismos adeptos de la Nueva Canción Chilena.^{xxix} Aquel periodo crucial, en que las vibrantes voces de jóvenes comprometidos con el pueblo emitían acordes cargados de mensajes políticos, da cabida a numerosos grupos musicales, tales como Quilapayún, Inti-Illimani, etc., en donde se destaca Víctor Jara, quien iniciara sus pasos artísticos con el grupo Cuncumén, para luego convertirse en la voz más fuerte de la Nueva Canción. Víctor, “hijo” y heredero musical de la chillaneja, siempre alabó la labor de Violeta, aduciendo que ella les había marcado “el camino”, como una “estrella” que jamás se extinguiría (Subercaseaux y Londoño 111). Como resultado, ella no atesora exclusivamente el deseo de instalarse en algún espacio físico para sentirse cerca del pueblo, desea darse a conocer a un nuevo público. Al respecto comenta Alfonso Molina “Hay una especie de nube sobre Violeta Parra, que no la deja mantenerse tranquila y que es causado por la ausencia de juventud en su carpa. Ellos no van a visitarla” (“Vengan a cantar junto a mí”). Al recordar las vicisitudes de su madre en la carpa, Ángel se refiere conmovedoramente a la escasez de público que “no siempre llegaba”, aduciendo “la lejanía y falta de medios de transporte. La lluvia. La hostilidad vecinal... En definitiva el hostigamiento de los funcionarios, que la encontraban ‘rara’, la sobrepasó” (A. Parra 26).

Pablo Corro Pemjean, al comentar sobre el avance que ha surgido en el cine chileno desde la oscuridad de la dictadura de Pinochet, analiza lo siguiente: “Si lo político concierne a las determinaciones sociales, institucionales y rectoras del sentido, en el cine consiste entonces en la construcción interesada de lo real, en el reconocimiento y calificación ideológica de sujetos y objetos” (9). El film de Wood, de esta manera, concierne “lo real” y es por eso que la atribulada tienda circense alude a las vicisitudes sociales enfrentadas por Violeta en Chile. La Carpa de La Reina segmenta en la cinta la tragedia de la artista—coaccionando su vida y globalizando su quehacer artístico al soslayar otros espacios geográficos que pudieran haber cambiado el tono de la biopic. En *Los diarios de motocicleta* de Walter Salles, por ejemplo, se entremezclan episodios ficticios o de algún modo modificados, para acentuar el aspecto dramático que ratifican por qué el joven Ernesto se convertirá en el Che, como el espectacular cruce a nado en el Amazonas, efectuado por Ernesto pero no tan rápidamente, ni de noche ni en su cumpleaños (Williams 15). Al igual, la carpa de *Violeta se fue a los cielos* es el cruce a nado, la motocicleta de Violeta, La Poderosa, vehículo que para el Che fuera su Rocinante: “Así como Don Quijote tenía a Rocinante, San Martín tenía su mula, nosotros tenemos acá a La Poderosa” (*Diarios de motocicleta*). La carpa entonces difunde la figura de Violeta a niveles intangibles—que siempre han sido incomprensibles en Chile—. El film, en un árido espacio geográfico latinoamericano, muestra “[a]l personaje como territorio, el territorio como escenografía y la escenografía—la carpa—como tumba” (Villalobos, “Crítica de cine”); es la esencia de una vida que maldice a la vez que agradece a la vida, aspecto simbolizado en sus más grandes creaciones, a las cuales Violeta llama “las canciones más lindas, las más maduras” (I. Parra 144).

Atreverse a narrar la historia de un ícono musical, social y político como Violeta no fue una decisión que Wood tomó ligeramente.^{xxx} Es más, el

mismo director declara que hacer una biopic sobre Violeta representó muchos retos para su visión de cineasta: “Primero por la idea de cómo abordar este personaje tan inclasificable, tan único y tan propio para Latinoamérica y segundo como director hacer la película que era uno de los desafíos mayores” (A. García, “Entrevista a Andrés Wood”). Debido a la larga y serpentina trayectoria artística y personal de la cantautora, se debe encomiar el férreo compromiso de llevar a fruición un film sobre Violeta Parra; escribir un guion sobre su vida produjo serios ajustes y la ayuda de Ángel Parra, en donde se debe tomar en cuenta una urgencia de globalizar y lanzar el cine chileno a la comunidad internacional—teniendo en cuenta de no defraudar al público chileno—. Por eso, el proyecto requirió por parte de Wood y su equipo un agudo proceso de descarte biográfico para escenificar su esencia.^{xxxii} Al poner la Carpa de La Reina en primer plano y hacernos ver que para la artista chilena representaba el epítome del éxito—lo que la llevaría a estar más cerca de la gente y de su amada Cordillera de los Andes—, Wood nos hace también entrever el alto nivel de idealización social que poseía Violeta, quien eligió vivir en “la segunda casa de los tres chanchitos” (*VSFAL*), como testimoniara su hija Carmen Luisa en el film. Desde ya, y si nos acordamos de la historia infantil, la segunda casa de los tres chanchitos es destruida por el lobo feroz; en el film, el gavián.

El mayor reto para Wood no fue la opinión de los estudiosos de la artista sino que Violeta misma, la “inabordable”, “inacabable” Violeta Parra (A. García, “Entrevista a Andrés Wood”). En todas sus actuaciones, asunto aludido en escenas críticas del film, Violeta exigía solemnidad para escuchar su repertorio musical. En París, una secuencia que define muy bien la seriedad con que ella tomaba su arte, la cámara nos muestra a una Violeta que regaña en francés a un público más interesado en jugar con un gallo suelto que escuchar su música—constatando que “[e]lla no fue a París como los señoritos del siglo diecinueve a aprender la última moda, no, ella fue a imponer la canción chilena” (Subercaseaux y Londoño 93) —. De inmediato, se enfoca al gavián, con alas abiertas, presto a descender. La acción próxima reproduce los pasos enfadados de Violeta, caminando a lo largo del Sena, todavía molesta con su público, y a un Gilbert que no la entiende y la increpa molesto: “¿Te enojaste?... ¿Eh?... Aquí es muy común jugar con un gallo” (*VSFAL*). De igual manera, su biopic merecía la más absoluta minuciosidad y fue muy acertado haber diseccionado qué elementos de su vida entrarían en juego—especialmente porque la vida de Violeta tuvo muchos recovecos—. La centralidad de La Carpa de La Reina en el film de Wood ejemplifica aspectos fundamentales de la psique de la autora y de la subjetividad de su tiempo, abordando el significado de su muerte. Desde esta perspectiva, el film explora las ramificaciones social-históricas del Chile de los sesenta, en donde el rechazo hacia la cantante simboliza un exacerbado sentido burgués del chileno medio. Así, el poco interés que demostraron los vecinos de La Reina por ir a ver a una artista consagrada en Europa, deja entrever una sociedad “rencorosa con las vidas agresivamente auténticas” (Morales 35). Al respecto, las mujeres de la época de los sesenta, muchas de las cuales podrían haber sido vecinas de Violeta en La Reina, se adherían a nociones completamente diferentes a las de la cantante, participando en grupos femeninos que deseaban propagar

“nociones burguesas de feminidad” a compatriotas de sectores sociales más bajos (Deutsch 244-245). La agitada lona de la carpa demuestra, por consiguiente, que Chile es una nación “donde los genios desaparecen sin encontrar a sus iguales” (Villalobos, “Crítica de cine”).

La carpa, en fin, es el frágil escenario en que una mujer fuera de su tiempo intentó llevar a cabo un experimento social donde el pueblo—entendido como lo rural—, se pudiera integrar artísticamente a una sociedad pudiente chilena, o mejor dicho, santiaguina, urbana. Violeta deseaba que su casa se convirtiera en la Universidad del Folklor; en vez, se convirtió en una ínsula, un lugar de refugio donde Violeta concluyó su vida. En *Violeta se fue a los cielos*, los amenazadores ruidos de la carpa señalan los sueños pisoteados de una idealista, quien tomó la fatídica decisión de instalarse con una tienda de campaña rural en una nación que se abría a la globalización—a la vez que a su opuesto, la protesta urbana—, en donde ella ya no encajaba. En sus últimos días, en gira por el Sur de Chile, en donde se despidió de un público que la amaba (I. Parra 143), se reunía con amigos del mundo artístico y portaba un maletín en “que llevaba sus papeles” y componía lo siguiente: “Te digo que estoy triste. / Te digo que estoy sola. / Te digo que estoy muerta” (Oviedo 107). La biopic de la cantautora, desde Violetita a Violeta, aunque muchas veces proyecte a una niña/mujer “autónoma, independiente, libertaria” (A. Parra 167), es, en realidad, la tierna y trágica historia de una mujer que sucumbió por un sueño nostálgico de revivir sus años de circo y carpa. Wood ha triunfado en su anhelado proyecto que lo mantuvo ocupado por más de diez años.

Notas

ⁱ Quisiera agradecer al profesor Javier Guerrero por la generosa lectura de este ensayo, excelentes comentarios y sugerencias.

ⁱⁱ La Reina es una comuna de Santiago de Chile.

ⁱⁱⁱ El film se citará con la abreviación *VSFAL*.

^{iv} Recuerda Isabel: “La FISA terminó y un día, al llegar a la Peña con Ángel nos encontramos con la sorpresa de que la Viola se trasladaba con aquella misma carpa a un barrio periférico de Santiago: La Reina. Fundaba la Carpa de La Reina” (I. Parra 140). En este ensayo, la casita de madera, ubicada al lado de la carpa y donde dormía Violeta, se considera una extensión de la carpa.

^v Se le conoce como “chillaneja”, aunque haya nacido en San Carlos, localidad muy cercana a Chillán.

^{vi} El suicidio de Violeta es la interrogante perentoria que se vislumbra en muchos escritos sobre la artista, simbolizados en la siguiente declaración: “¿Por qué lo hizo? Violeta era una mujer tan valiente”, dijo su madre, doña Clarisa Sandoval incrédula y desconsolada” (Sáez 13). En su texto, Ángel Parra se refiere al suicidio de su madre como un “[d]rástico fin de todos su tormentos”. Se imagina una pradera “de caballos desbocados. Libertad total en el espacio, sin restricciones. Así me imagino el suicidio, el acto mismo. Echar a galopar todos los caballos frenados, retenidos, maneados” (15). Más adelante, rehúsa victimizar a Violeta por haber elegido el suicidio: “[E]lla decidió convocar la muerte. Puedo imaginar el diálogo. ‘Te he pedido que vengas, porque decidí partir. Todo está dispuesto. Mis hijos, los terminé de criar y ya saben volar. Los amores, tú lo sabes, llegan y se van, como los barcos. Estoy en paz con el mundo, perdón, todo lo contrario... Yo, he tomado la determinación, para este viaje solo pasaje de ida’” (24). Bajo este prisma, la muerte de Violeta se sitúa bajo la premisa de un suicidio que trae honra, como el de Catón (así interpretado por Dante Alighieri), y, en nuestros suelos chilenos, por Allende, quien asistiera al funeral de Violeta y la siguiera con su propia valiente muerte solo seis años después.

vii Andrés Wood, quien escribiera el guion con [Eliseo Altunaga](#), [Guillermo Calderón](#) y [Rodrigo Bazaes](#), indica que la actriz Francisca Gavilán, con su actuación y propia interpretación del repertorio de Violeta, es uno de los pilares del film (Radio Nacional Mendoza). La cinta recibió numerosos premios, entre ellos el Premio Internacional del Jurado en Sundance. A la vez, Francisca Gavilán fue galardonada como mejor actriz en diferentes festivales de cine, entre los que se destacan el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva y el Festival Internacional de Cine de Guadalajara.

viii Su hermana Hilda Parra, al ser entrevistada sobre sus últimos contactos con Violeta, recuerda: “Cogió el disco y me lo autografió, cosa que no hacía nunca. Luego descolgó un choapino grande que tenía—*pa’ tu pieza*—me dijo. Fue a su cuarto y trajo una maleta llena de cosas:—Hilda, llévate esta maleta, llévate esta grabadora, esta máquina de escribir” (Subercaseaux y Londoño 125).

ix Wood especifica que su film “no es una película biográfica... pero sí de alguna manera nos hacemos cargo de ciertos episodios de la vida [de Violeta]. Intentamos indagar un poco en la vida interior de ella, en la creación de ella” (Radio Nacional Mendoza). En vida, Violeta representó un gran puzle para la sociedad chilena. Por una parte, como relata Juan Piña, Violeta simbolizó “una expresión de lo más chileno... [en donde] estaba contenido Chile entero” (23). A la vez, fue difícil para Violeta Parra ingresar a los medios de comunicación tradicionales. Si bien atrajera a muchos, también repelía a un gran sector de chilenos. Por eso, Violeta mantenía una difícil relación con las emisoras chilenas que propagaban un tipo de música envasada que desdeñaba el sentir del pueblo (A. Parra 67). Para Violeta, la música folklórica era fabricada, “de autores que no conocían la auténtica expresión campesina y [que] se atribuían el derecho a inventar algo comercial de gusto fácil” (67).

x Todas las traducciones del inglés al español son mías.

xi La carpa sufrió de la polarización política que reinaba en Chile en los sesenta. La división política entre chilenos, a veces en una misma familia, creó una “nación de enemigos”. Esta se intensificó con la elección de Salvador Allende en 1970 y culminó con el golpe de estado del 11 de septiembre, 1973 (Constable y Valenzuela 9). Al respecto, Andrés Wood llevó al celuloide *Machuca* (2004), film que analiza la amistad entre un chico de sector social alto y uno de sector social bajo, justo el año 1973. Debido a la gran división político-social que afectaba al país, la amistad entre los dos chicos no puede durar y culmina al sentirse los primeros bombardeos del golpe.

xii Mucho se ha conjeturado sobre el público de la Carpa de la Reina. Hay investigadores que declaran que la mayoría de los que iban eran estudiantes e intelectuales, como se evidencia en el film de Wood. Una cosa sí es cierta: “[L]os del medio, *los burócratas*, como los llama Violeta, éstos parecen no entenderla” (Oviedo 104)

xiii Ángel recuerda el primer encuentro entre Gilbert y Violeta: “[L]legó hasta la casa de mi madre justo el día de su cumpleaños. Un 4 de octubre. Yo lo conduje a ese encuentro” (A. Parra 19). Isabel confirma el hecho de que Violeta y Gilbert se enamoraron a primera vista: “Cuando llegué esa noche a la casa, tenían una tremenda fiesta de a dos. Gilbert Favre se quedó allí varios años” (I. Parra 72).

xiv Asimismo, Isabel comenta que “[a] veces con liviandad y otras con violencia, nos reprochaba a nosotros, sus hijos, nuestra forma de vida aburguesada” (I. Parra 142).

xv Violeta se convierte, como Don Quijote, en liberadora de oprimidos. En estilo quijotesco, Violeta adquiere garra con la carpa; la humilde morada es su única acompañante, es un Sancho Panza verídico y forma parte, como su dueña, de la memoria colectiva de los chilenos.

xvi Armando Epple, al examinar la estrecha relación entre Violeta y su hermano Nicanor, quien la apoyó a que llevara más adelante su investigación de composiciones enraizadas en lugares rurales, “perdidos”, especifica que lo que Violeta empezara como un reconocimiento local del folklor se convirtió en un estudio que abarcó ramificaciones urbanas y multiculturales de Latinoamérica. Epple declara: “Una de las posibilidades de recuperar el equilibrio entre esa tradición de vida arraigada al espacio agrario de la provincia y la sociedad moderna era rescatar las vivencias sociales y culturales del campo, no para propiciar un regreso a un pasado arcádico, mitificado, sino como una opción de rearticulación de propuestas humanas a salvo de la alienación de la modernidad urbana. Junto con ello, [Nicanor] se da cuenta de que quien tiene la mejor opción de acometer esta empresa, por su sensibilidad casi ingenua y sobre todo por su talento natural, es su hermana Violeta, que viene del campo a la gran ciudad en busca de una profesión” (“Una memoria poético-musical”).

xvii Patricio Manns, ícono de la Nueva Canción Chilena, recuerda la época de los sesenta en Chile: “Nunca en la historia de Chile una generación de creadores ha tenido, como los cultores de la canción popular de corte social, la canción de compromiso, oportunidad tan relevante de aprender de la historia en tanto ésta se desenvuelve en la calle, en tanto ésta se articula en múltiples combinaciones, cada día, bajo los ojos. Y la oportunidad no fue desaprovechada” (*La guitarra indócil* 6564).

xviii Carmen Luisa, recordando un invierno extremadamente lluvioso, relata sobre un episodio de inundación en la carpa: “Una noche nos tuvimos que levantar con mi mamá, había un tormenta y como la carpa no estaba tensa, se empezaron a formar bolsas de agua y el mástil del medio que era inmenso, se

hacía con el viento para todos lados, al moverse estiraba la carpa y se rajaba. Yo veía a mi mamá en medio de la lluvia, cayéndole el agua, llorando ... yo y el Negro Pavez empujábamos con unos palos las bolsas de agua para arriba, para que cayera por el otro lado, era lo único que podíamos hacer” (Subercaseaux y Londoño 113-114).

^{xxix} Se ha destacado la acertada labor cinematográfica de [Miguel Ioann Littin Menz](#). Véase Catsoulis “Life Was a Song”.

^{xx} Véase Oporto Valencia, Lucy. *El diablo en la música: La muerte del amor en “El gavilán” de Violeta Parra*. Viña del Mar, Chile: Eds. Altazor, 2007. Print.

^{xxi} Andrés Wood se refiere a la génesis de la entrevista en Argentina utilizada en el film: “Empezamos a recopilar un poco lo que eran las entrevistas y llegamos a que acá en Argentina le fue muy bien. Ella estuvo el año 61, 62. No estuvo tanto tiempo pero fue muy reconocida y fue muchas veces a la televisión y ahí nace la idea de recrear eso, porque intentamos, en algún momento pensamos que estaba el material. Pero no era así. Así es que lo recreamos en base a muchas entrevistas y esa es la conexión que tenemos en la película con Argentina” (Radio Nacional Mendoza).

^{xxii} El mítico alcalde de La Reina acaba de morir el 18 de julio, 2013, a los 94 años.

^{xxiii} Tita Parra, nieta de Violeta, protesta sobre el espacio físico elegido por Wood y los productores del film para representar la vivienda: “La carpa estaba en la Reina, pero dentro de una ciudad con calles, en el Parque La Quintrala” (“Apreciaciones”).

^{xxiv} El guion de la cinta utiliza la correspondencia, las entrevistas, las grabaciones, etc., que dejó Violeta como testamento. Esta cita, por ejemplo, es textual de una carta de Violeta a Gilbert (I. Parra 142).

^{xxv} En su libro, Ángel Parra juega con este concepto de la carpa de La Reina, comuna, y la carpa de la reina, Violeta, mientras entretiene e hila conmovedores recuerdos; sobresale su rol de mercurio, para avisarle a su madre que había recibido la aprobación final del Louvre para exponer su arte: “Volé por las calles de París. Le llevé la noticia como quien lleva un tesoro entre los dedos, no podía caerse, quebrarse, perderse. Fui absolutamente feliz de ser el ángel mensajero (178).

^{xxvi} El film de Wood concentra en la carpa el espacio geográfico de la tortura mortificante de amor de Violeta por Gilbert, acentuando el elemento trágico de su complicada relación con el artista suizo. Desde el inicio de su relación, Violeta ama desesperadamente a Favre, llevando sus dudas, sospechas, congojas, de un continente a otro. Por ejemplo, en 1964, en un viaje de París a Ginebra “Violeta iba en un estado de desesperación completa, haciéndose mil historias en la cabeza de lo que sucedería a su llegada, de si realmente Gilbert la esperaría, si la quería, si no lo encontraría con otra, odiándolo. Detestando estar enamorada. Maldiciendo todas esas cartas que le había mandado por años a su Gilbertito, Chinito mío, Petit Gilberto, Mon Chino, Gilbert gringo” (Sáez 140).

^{xxvii} “Bebé” en Chile. Para Violeta, Rosita Clara era su guagua. Al respecto, Contardo describe que “bebé” es una infiltración extranjera en jerga chilena y que se considera una siquiería reemplazar el término “guagua” por “bebé”, al referirse a un lactante (31).

^{xxviii} Por cierto, Nicanor Parra aparece de niño en el film.

^{xxix} La Nueva Canción Chilena nació como reacción a la música influenciada por el neoliberalismo económico de mercados europeos y norteamericanos. En Chile, muchos artistas populares de la llamada Nueva Ola debían cambiar su nombre para poder triunfar. Por ejemplo, el cantante Patricio Henríquez llegaba a las ondas de las radios como Pat Henry y los Hermanos Carrasco eran The Carr-Twins. Gracias a la influencia de Violeta, nuevos cantautores rechazaron las propuestas extranjerizantes y comenzaron con un repertorio que se consideraba auténtico (Rodríguez Musso 60).

^{xxx} No debemos olvidar que “La Viola” o “La Violeta”, como la llaman en Chile, es tema sagrado en muchos sectores académicos. Más aun, su imagen es tan grande como aquellas de Allende, Mistral y Neruda.

^{xxxi} Manns predice el peliagudo desafío de Wood al escribir sobre la originalidad artística de Violeta, destacando el hecho de que ella representó para Chile una curiosa mezcla de genialidad, infabilidad e ingenuidad artística: “Un friso histórico, político, religioso, social, antropológico, folklórico, filológico y estético de proporciones inusuales anclará en las fibras de su guitarra, en los hoscos e ingenuos, pero profundos, ramalazos de su pintura, en el delgado acontecer de su arpillería, en la cerámica pasmosa poblada por su mano” (*Violeta Parra* 22).

Obras citadas

Agosín, Marjorie, e Inés Dólz Blackburn. *Violeta Parra, Santa De Pura Greda: Un estudio de su obra poética*. Santiago de Chile: Planeta, 1988. Print.

-
- Catsoulis, Jeannette. "For a Musician, Life Was a Song: 'Violeta Went to Heaven,' Directed by Andrés Wood." *New York Times* 28 de mar. 2013: C6. Web. 6 de jul. 2013. <<http://movies.nytimes.com>>
- Cervantes, Miguel De. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Martín de Riquer de la Real Academia. 10ª ed. Barcelona: Editorial Juventud, 1985. Print.
- Constable, Pamela, y Arturo Valenzuela. *A Nation of Enemies: Chile under Pinochet*. New York: Norton, 1993. Print.
- Contardo, Óscar. *Siútico: Arribismo, abajismo y vida social en Chile*. 8ª ed. Barcelona: Vergara, 2008. Print.
- Corro Pemjean, Pablo. Intro. "Cine y política en Chile". *Aisthesis* 47 (2010): 9-11. Web. 5 de julio, 2013. <<http://ref.scielo.org/ncnzfk>>
- Deutsch, Sandra McGee. "Spreading Right-Wing Patriotism, Femininity, and Morality: Women in Argentina, Brazil, and Chile, 1900-1940." *Radical Women in Latin America: Left and Right*. Eds. Victoria González-Rivera y Karen Kampwirth. University Park: Pennsylvania State University Press, 2001. 223-248. Print.
- Diarios de motocicleta*. Dir. Walter Salles. Actrs. Gael García Bernal y Rodrigo de la Serna. Co-Producción Internacional. Productor ejecutivo: Robert Redford, 2004. DVD, 2005.
- Dolz Blackburn, Inés, y Marjorie Agosín. *Violeta Parra o La expresión inefable: Un análisis crítico de su poesía, prosa, y pintura*. Santiago de Chile: Planeta, 1992. Print.
- Epple, Juan Armando. "Una memoria poético-musical". *Lingüística y literatura* 26 (1994). Web. 3 de julio, 2013. <<http://www.letras.s5.com/violeta080802.htm>>
- García, Alfredo. "Entrevista a Andrés Wood, director chileno de *Violeta se fue a los Cielos*" *A sala llena*. Web. 29 de junio, 2013. <<http://www.asalallenaonline.com.ar/entrevistas/51-directores/3277-entrevista-a-andres-wood-director-chileno-de-violeta-se-fue-a-los-cielosq.html>>
- García, Gabriela. "En busca de la carpa de Violeta Parra" *La Tercera* 7 de agos. 2011: 52. Web. 7 de jul. 2013. <<http://diario.latercera.com/2011/08/07/01/contenido/santiago/32-79324-9-en-busca-de-la-carpa-de-violeta-parra.shtml>>
- Manns, Patricio. *Violeta Parra: La guitarra indócil*. Concepción, Chile: LAR, 1986. Print.
- . *Violeta Parra*. 2ª ed. Madrid. Júcar, 1984. Print.
- Megageorgecrazy. "Violeta se fue a los cielos: Entrevista a Francisca Gavilán sobre su personaje". Entrevista televisada. *YouTube*. YouTube, 8 de feb., 2012. Web. 7 de julio, 2013. <<http://youtu.be/OQ62WojlaDM>>
- Molina Leiva, Alfonso. "Vengan a cantar junto a mí, entrevista publicada en el 'Suplemento Dominical' de 'El Mercurio' en octubre de 1966". *Fundación Violeta Parra*. Web. 7 de jul. 2013. <<http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/49>>
- Morales, Leonidas. *Violeta Parra: La última canción*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003. Print.

-
- Mundynew. "Violeta Parra y sus arpilleras". Documental. *YouTube*. YouTube, 25 de julio, 2010. Web. 5 de julio, 2013. <http://youtu.be/ds4U_fHsZbY>
- Newman, Kathleen. "Notes on Transnational Film Theory: Decentered Subjectivity, Decentered Capitalism." *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Eds. Natasa Đurovićová y Kathleen E. Newman. New York: Routledge, 2010. 3-11. Print.
- Rodríguez Musso, Osvaldo. *La nueva canción chilena: Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, 1986, 60. Print.
- Oviedo, Carmen. *Mentira todo lo cierto: Tras la huella de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990. Print.
- Parra, Ángel. *Violeta Se Fue a Los Cielos*. Santiago de Chile: Catalonia, 2006. Print.
- Parra, Isabel. *El Libro Mayor De Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay, 1985. Print.
- Parra, Tita. "[Una Violeta que no se lava ni se peina ni se baña](http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/234): Apreciaciones de Tita Parra sobre la película 'Violeta se fue a los cielos'". *Fundación Violeta Parra*. Web. 8 de jul. 2013. <<http://www.violetaparra.cl/sitio/archives/234>>
- Parra, Violeta. *Violeta del Pueblo*. Prólogo, selección y notas, Javier Martínez Reverte. Madrid: Visor, 1976. Print.
- Piña, Juan A., ed. *Violeta Parra: 21 Son Los Dolores. Antología amorosa*. Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1976. Print.
- Radio Nacional Mendoza: "En el Candil charlamos con Andrés Wood director de *Violeta se fue a los cielos*. Entrevista de radio. *YouTube*. YouTube, 26 de octubre, 2011. Web. 5 de julio, 2013. <<http://youtu.be/JLdxAbQtCIE>>
- Sáez, Fernando. *La vida intranquila: Violeta Parra Biografía esencial*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana, 1999. Print.
- Shaw, Deborah, ed. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2007. Print.
- Subercaseaux, Bernardo, y Jaime Londoño. *Gracias a La Vida: Violeta Parra: Testimonio*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1976. Print.
- Villalobos, Daniel. "Crítica de cine: 'Violeta se fue a los cielos'" *La Tercera* 11 de agos. 2011. Web. 9 de jul. 2013. <<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2011/08/1453-385671-9-critica-de-cine-violeta-se-fue-a-los-cielos.shtml>>
- Villarroel, Mónica. *La voz de los cineastas: Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2005. Print.
- Violeta se fue a los cielos*. Dir. Andrés Wood. Actrs. Francisca Gavilán, Thomas Durand, Stephania Barbagelata, Eduardo Burlé, Jorge López, Luis Machín y Marcial Tagle. Agência Nacional do Cinema (ANCINE); Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)(colaboración); Maíz Producciones; Wood Producciones, 2011. DVD, 2012.
- Williams, Claire. "*Los diarios de motocicleta* as Pan-American Travelogue." Ed. Deborah Shaw. *Contemporary Latin American Cinema: Breaking into the Global Market*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2007. 11-27. Print.

Wood Producciones. “Sinopsis ‘Violeta se fue a los cielos’”. Web. 6 de jul. 2013.
<<http://www.wood.cl/esp/trabajos2.php?tipo=39&area=Cine&nombre=Violeta%20se%20fue%20a%20los%20Cielos>>

Recebido para publicação em 15-10-13; aceito em 15-11-13