

REVISTA DE ANTROPOLOGÍA VISUAL

Número 30 - Santiago, 2022 -1/19 pp.- ISSN 2452-5189



“Lo que fue piel, hoy es paño”. Experiencia de lectura de la arpillera *Contra la guerra*, de Violeta Parra

Jorge Montealegre¹

RESUMEN: En este artículo, se comparte la experiencia de observación de la arpillera de Violeta Parra *Contra la guerra* en cuanto aporte a las formas de mirada/lectura de la imagen. Se reflexiona sobre diversas perspectivas y condicionamientos socioculturales que influyen en la apreciación e interpretación de la imagen: la búsqueda del placer estético, la puesta en valor de la obra y el prestigio social de la autora. Se describe la imagen adoptando los niveles de lectura que usualmente se aplican a textos literarios: literal, inferencial y crítica. Al ser la obra de Violeta Parra en gran parte autobiográfica, se incorporaron en el análisis los elementos constitutivos de memoria, individual o colectiva, que propone Michael Pollak.

PALABRAS CLAVE: Violeta Parra, imaginario, arte textil, memoria cultural, pacifismo.

“What was skin today is cloth”. Reading experience of the arpillera *Against the war*, by Violeta Parra

ABSTRACT: The experience of observing Violeta Parra's arpillera *Against the war* is shared as it contributes to the ways of looking at/reading the image. It reflects on different perspectives and socio-cultural conditions that influence the appreciation and interpretation of the image: the search for aesthetic pleasure, the enhancement of the work and the social prestige of the author. The image is described adopting the levels of reading that they are usually applied to literary texts: literal, inferential and critical. As the work of Violeta Parra is largely autobiographical, the constitutive elements of memory, individual or collective, proposed by Michael Pollak, were incorporated into the analysis.

KEYWORDS: Violeta Parra, imaginary, textile art, cultural memory, pacifism.

¹Escritor y periodista, licenciado en Comunicación Social. Doctor en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura, por la Universidad de Santiago de Chile. Fundador e integrante de la Red de Investigación de Estudios del Humor (RIEH). ORCID: 0000-0003-3851-2565. E-mail: jorge.montealegre@usach.cl



Imagen 1. Violeta Parra, *Contra la guerra*, 1962.

Van pasando los años y la obra de Violeta Parra desmiente su ausencia. Pareciera que hizo lo que hizo para que la leyéramos en estos días: "lo que fue vino, hoy es tinta, / lo que fue piel, hoy es paño" (1970, p. 39), para que viéramos la manera de trazar, de sintetizar, el paso de la experiencia cotidiana al registro artístico de la memoria, el paso de lo vivido a lo transfigurado en obra perdurable. "Lo que fue vino —la vida misma compartida— hoy es tinta": escritura, poemas, versos de memorias. "Lo que fue piel —pasión, manualidad, tañido—, hoy es paño": mortaja, telas, arpilleras, carpa, chaño. Violeta Parra invita a leerla y releerla (Montealegre, 2018). Nada más apropiado que sus palabras e imágenes para conocerla mejor. A ellas recurriré en estas páginas, con respetuosa admiración.

Violeta Parra (1917-1967) fue una artista integral nacida en el sur de Chile. Ya desaparecida físicamente, su legado artístico tiene una vigencia indudable. Conocida principalmente como folclorista, cantante y compositora (es la autora de *Gracias a la vida*), es justo considerar su poesía, de gran calidad en sus letras de canciones, y las *Décimas* de su autobiografía en verso. Su faceta menos divulgada ha sido la de artista plástica como escultora, pintora y artista textil². Este último aspecto deseo abordar en el presente escrito, deteniéndome en la lectura de una obra específica.

Leo con especial detención la arpillera *Contra la guerra*, creada en 1962, obra excepcional en su factura, realización y síntesis; no es una excepción, sin embargo, en cuanto discurso o mensaje

² No obstante la exhibición esporádica en el extranjero y que varias de estas obras han sido exhibidas en el Centro Cultural del Palacio de La Moneda y en el malogrado Museo Violeta Parra, y reproducidas en *Violeta Parra obra visual*, la colección se ha seguido incrementando. Para darlas a conocer, algunas de estas obras aún se presentan como recién descubiertas o adquiridas, lo que sucede con la exposición "Violeta inédita" (Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, febrero-abril de 2022).

que, en realidad, es constante en las distintas expresiones que practica Violeta Parra. Su figura autorretratada como la presencia de las carpas, la naturaleza y las reminiscencias de la infancia, más la dimensión valórico-ideológica representada en los contenidos referidos a la religión, los pueblos originarios y la política, hacen de *Contra la guerra* un arte poética de Violeta Parra. Me dedico a observar una obra significativa.

Siempre podremos decir que una obra de arte no necesita una explicación, sin embargo, muchas veces se carece de los elementos suficientes para hacerla más inteligible e ir más allá de la percepción y el placer estético que una mirada sencilla pueda ofrecer.

Entusiasmado por conocer, compartir y difundir la obra plástica de Violeta Parra, busco claves de lectura que amplíen la visión de esta zona de su creatividad —arpilleras, pinturas, esculturas—, haciendo conexiones pertinentes que contribuyan a su comprensión e interpretación y explicitando el diálogo entre los diversos lenguajes que coexisten al interior de su obra integral. Más que buscar la sincronía y las coincidencias, me interesa el imaginario de Violeta Parra en cuanto universo simbólico coherente al que recurre —antes, durante o después de la creación de la arpillera— para poetizar su visión de mundo. Miro cómo compone su discurso con sus elementos. Más que buscar genealogías o especular si se trata de arte moderno, popular o ingenuo, si es arte mayor o menor, en este caso me interesa qué dice la obra, cuál es su mensaje y su entramado. “Para mí —dice entrevistada por Madeleine Brumagne—, quince cuadros son como uno solo” (García, 2016, p. 75). Y se podría decir que uno solo, *Contra la guerra*, es como varios al mismo tiempo por los detalles significativos que construyen una obra compleja, un verdadero manifiesto por la paz.

Revisitar esta obra es ponerse en contacto con un mensaje asombrosamente vigente y de gran pertinencia. El discurso *Contra la guerra* de Violeta Parra y los valores de solidaridad y respeto de la diversidad que contiene es dramáticamente actual y necesario en un planeta amenazado por las armas, las discriminaciones, la intolerancia y otras formas de violencia. En este panorama, Violeta Parra participó tempranamente en actividades y organizaciones partidarias de la paz, desde los años cincuenta del siglo pasado; de hecho, “participa en el Comité por la Paz (donde se conoció con Silvia Urbina³) y en otras instancias pacifistas que buscaban precisamente sensibilizar ante el peligro del aumento de las armas nucleares” (Montealegre, 2018, p.59). Tiene algo urgente que decirnos con su obra.

La arpillera *Contra la guerra* —en su generalidad y en los detalles— contiene tópicos y motivos recurrentes y coherentes en la obra violetaparriana; dimensiones de contenido que, luego de su descripción más literal y denotativa, es posible hacer dialogar coherentemente con sus poemas, canciones y otras obras visuales, como parte del discurso poético-político de una gran adelantada, que va de lo íntimo a lo colectivo, de lo solitario a lo solidario, de lo local a lo global.

En este contexto, el objetivo es proponer una forma de aproximación, mirada e interpretación de la obra. Me interesa, como plantea Elisenda Ardèvol, profesora de antropología social y cultural, “aprender a mirar a través de la imagen, rastrear el contexto en el que se produce” (1998) y, en ese marco, ensayar una lectura secuencial de la imagen, considerando las conexiones de esta obra singular con otras expresiones de la autora (testimonio y creaciones artísticas); diferentes perspectivas de contemplación de la obra (autora y público); niveles de lectura (literal, inferencial y crítico) y la inclusión de elementos de la memoria (acontecimiento, lugar y personaje).

³ Comunicación directa del autor con Silvia Urbina, amiga de Violeta Parra e integrante del conjunto Cuncumén.

Como se aprecia, la búsqueda de "lo secuencial" nos lleva a estas aproximaciones, que son esquemáticas, funcionales, para aplicarlas a una imagen y no a un texto; en ese sentido, tomo distancia de la mirada ideal u óptima que aprehende la poeticidad de la obra como conjunto, sin disecciones. Es la mirada que he ensayado en otros trabajos, pero esta vez deseo sistematizar mi experiencia con el fin de que sea útil para ampliar el acceso a las obras mediante un modo de *mirada/lectura* que pueda transitar de la apreciación simple (sin "intelectualizar") a la observación analítica, que considera contexto y antecedentes. Así, tiene mucha razón Miguel Rojas Mix cuando advierte que la imagen no tiene "un nivel inferior de saber", a lo que agrega: "El acceso es distinto. Se da a todos. A diferencia de la verbal, la cultura visual apela directamente a la experiencia y se agota en ella" (2006, p. 33). En esa línea, el mismo autor señala: "El imaginario hace de la figura un 'texto que se mira'. (...) Para leer este texto usamos la enciclopedia de nuestros conocimientos precedentes" (2006, p. 40). Recurriendo a esta perspectiva, me aboco a observar la arpillera *Contra la guerra*.

Miradas y perspectivas

El "instante fecundo"⁴. La autora ve lo que hace. Sigue con la vista su trabajo. Se lee a sí misma. La autora sabe y no sabe lo que hace al trenzar su intuición con su conocimiento en el proceso de creación del artefacto, en este caso, de arte textil. Despunta sobre la arpillera en el vaivén de las hebras llevadas por la aguja, hasta que despunta —como el amanecer— la figura total: "Y va brotando, brotando / como el musguito en la piedra", como canta en *Volver a los 17*. Y están los conocimientos, que le permiten crear y ordenar un discurso (político, humanista) mediante la instalación de contenidos racionalmente significativos que transfigura en imágenes simbólicas. La autora no sabe —o dice que no sabe— cómo resultará la obra que está bordando, pero sabe lo que quiere decir o gritar al ordenar ciertos elementos significantes y significativos, aunque no se sienta bien interpretada: "Yo sola sabía lo que significaban mis trabajos" (Parra, 2015, p.184), comenta cuando se la califica de pintora ingenua. En la mirada autoevaluativa de su propio quehacer artístico puede resultar obvio el mensaje, pero este no necesariamente es autoexplicativo: "Lo que puede el sentimiento / no lo ha podido el saber" para la persona espectadora, lectora de la imagen, que puede experimentar el placer estético que ofrece la obra plástica y, al mismo tiempo, quedar fuera del discurso más fino contenido en la imagen. Este conocimiento no está, necesariamente, en la sabiduría y memoria colectiva porque, como veremos, Violeta Parra en esta arpillera utiliza elementos simbólicos originados en diversas culturas. Si no tenemos las claves de lectura, si no compartimos el acervo sociocultural ni el código de la autora, será "como descifrar signos / sin ser sabio competente".

Descripción de la autora

En la entrevista que le concede a Madeleine Brumagne, Violeta Parra da pistas para la comprensión de su arpillera. Lo hace mediante respuestas breves, en francés, con las limitaciones comprensibles que tiene cualquier extranjero —y no solo la chillaneja— para explayarse en un idioma ajeno, no como lo habría querido hacer en español, con más tiempo y con preguntas que no tuvieran el apremio propio de la producción periodística. En esos días, saludando a Francia, se refiere al "dolor del abismo / que separa los hablantes" (Parra, 2015, p. 141) y le escribe a Gilbert Favre: "Tú no entiendes mi idioma. Sin embargo me parece que los sonidos de mi voz son más o menos claros" (Parra, 1985, p. 124).

⁴ Todos los versos citados en este fragmento pertenecen a la canción *Volver a los 17*, de Violeta Parra (1993, p. 147).

En sus propias palabras, la autora aporta las descripciones que extraje de diversas declaraciones formuladas en Suiza, que han sido recopiladas y traducidas⁵; en ellas se describen coloquial y fragmentariamente aspectos de la arpillera que agregan algunas claves de interpretación:

“Se llama *Contra la guerra* debido a los conflictos políticos en mi país. (...) En mi país hay mucho desorden político. Esto no me gusta, no me gusta nada, y no puedo protestar. Sin embargo, a través de mis cuadros logro hacerlo”. Respecto de las imágenes, va mostrando la arpillera y explicita su discurso político pacifista:

Fusil y ave herida. “Aquí tú ves un fusil que representa la guerra, la muerte (...). Un fusil negro y un pajarito que muere, tan pequeño, tan miserable. En el fusil una vela encendida, como una oración”. Cuatro personajes amantes de la paz. “Primeramente vemos todos estos personajes que aman la paz. (...) La primera soy yo [Violeta], porque es el color de mi nombre. Después está un amigo argentino, una amiga chilena y esta es una india chilena. Las flores de cada personaje son sus almas. Abajo, la gente quiere la paz, repliegan sus brazos hacia ellos, como una paloma.

El planeta y las guirnaldas. “En lo alto, guirnaldas de banderas flotan al viento: es la paz” (García, 2016, p. 80).

Violeta Parra, como en una visita guiada, verbaliza la síntesis del significado de los símbolos principales de su trabajo. El discurso final es aparentemente simple. Sin embargo, considero que hay mucho más: lo dicho y lo no dicho.

El ejercicio de leer ese *algo más* que no está explicitado lo hago para compartirlo especialmente con los y las jóvenes, en cuyo acervo sociocultural —esa “enciclopedia de nuestros conocimientos precedentes” a la que se refiere Rojas Mix (2006, p. 40)— no están necesariamente las claves que, literalmente, amplían la mirada. Bien lo dice Peter Burke: “Los lectores de imágenes que viven en una cultura o en una época distinta de aquella en la que se realizaron las imágenes se enfrentan a problemas más graves que los contemporáneos de las mismas” (2005, p. 182). El mismo Burke recuerda al crítico Stephen Bann cuando afirma que al situarnos frente a una imagen nos situamos “frente a la historia” (2005, p. 17).

Consideremos que la explicación de la autora no es, como advierte Cora Gamarnik, “la única voz posible” (2018) para comprender más plenamente la obra, y que la creación a veces va más allá de la intención autoral. Por ello la arpillera invita a ser descifrada, decodificada, a analizar más elementos a partir de las claves fundamentales entregadas por la misma Violeta Parra. En este caso, no se trata de desentrañar en el sentido de averiguar lo oculto, sino de ofrecer antecedentes y contexto para descifrar lo que, estando a la vista, igualmente necesita ser explicitado por las conexiones que nos entrega el acervo sociocultural. La obra de Violeta Parra incita a una observación estudiosa del discurso visual, poético y político en un ejercicio de visualidad atípica.

En ausencia de la autora, las personas espectadoras se aproximan a la obra de diferentes maneras y con diversos enfoques, con distintos niveles de percepción, con expectativas diferentes y en circunstancias distintas. La mirada está condicionada por la situación de lectura. En este caso, considero tres aspectos, condicionamientos socioculturales, que probablemente influyen en la lectura y apreciación de la imagen: la contemplación o búsqueda del placer estético, las condiciones de exhibición o puesta en valor de la obra, y la prominencia o prestigio social de la autora.

⁵ Documental *Violeta Parra bordadora chilena*, entrevista de Madeleine Brumagne, producido por la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión, Ginebra, 1964. “Cada persona es una flor en mi trabajo”, entrevista de J. Lz, en Feuolled’Avis de Lausanne, 1964. Las transcripciones de ambas entrevistas, traducidas del francés por Luis Emilio Briceño, están en García (2016).

Placer estético

Entre los hábitos convencionales de observación está la contemplación simple de quien admira la obra —una hermosa arpillera— como un objeto al que asigna un valor estético —le gusta—, procedimiento que corresponde a una experiencia sensible, singular, placentera, no palpable. Los sentidos ofrecen la palabra para describirla en un ámbito vinculado a la contemplación, a la percepción, a la impresión; al amor a primera vista.

Según los cánones de belleza imperantes, ese "gusto" puede ser compartido. Y concurrimos con agrado o inconscientemente a la convención, al consenso. El juicio propio pierde autonomía porque está, generalmente, teñido por el juicio social o colectivo. Entonces, me parece necesario contribuir a despertar o enriquecer esa mirada complaciente para llevarla más allá de lo puramente "decorativo", que, desde luego, ya tiene un valor en sí mismo que no desestimo.

Este planteamiento no debería ser autoritario ni normativo si consideramos que puede haber tramos de observación en la medida en que la imagen despierte diversos niveles de interés y expectativas. En ese plano hay planteamientos que, al invitar al conocimiento de la obra, establecen un tramo. Es lo que opina Milena Rojas Cereceda, nieta de Violeta Parra, quien ha estado a cargo de la obra plástica y ha sido jefa de Colección y Patrimonio del Museo:

No queremos intelectualizar la obra de Violeta. Sus cuadros son igual que canciones, se entienden por sí solos y cada persona puede hacer su propia interpretación. Es lo bonito que tienen. Ahora, sí es cierto que hay símbolos que ella utiliza y es posible también reconocer etapas de su vida, lugares e intereses (Espinoza, 10 de octubre de 2015, p. 39).

Ciertamente, no se puede subestimar ni la sensibilidad ni la inteligencia del público, pero sí asumir que la información está desigualmente distribuida. No se trata de "intelectualizar", en el sentido peyorativo que a veces se le otorga al ejercicio intelectual y que desestima lo que podría ser una reflexión esclarecedora, pero lo que podría interpretarse como una mirada teórica puede ayudar a una apreciación más rica y placentera cuando se informan aspectos de la obra que no se entienden por sí solos, sin renunciar a la "teoría" cuando sabemos que significa contemplación y remite a la acción de observar.

Para comprender y ampliar el goce más pleno de la percepción es necesario conocer el contexto y apercebir la obra haciéndola parte de nuestro acervo cultural. También, considerando el derecho a tener "diversas interpretaciones de un mismo objeto, o incluso de un mismo hecho" (Burke, 2005, p. 231). Con su legitimidad y pertinencias, la mirada plural incluye las diferentes opiniones que puedan surgir sobre una obra.

Puesta en valor

Las condiciones de exhibición influyen en la valoración del artefacto cultural. Una obra exhibida con una presentación —una puesta en escena— que facilite disfrutar la integridad de lo expuesto es dignificada para ser compartida con un público interesado en conocerla. Se comparte en un espacio pertinente con un estatus dado propuesto por la museología, la edición de un catálogo, la presencia en el frontis del museo, las mediaciones hacia el público, todo lo cual le otorga un halo de prestigio a lo exhibido e influye en la mirada: prepara el acontecimiento de la observa-

ción de algo ya valorado positivamente.

En sentido contrario, una exhibición precaria y descuidada perjudica la apercepción de la obra. Aunque ese entorno no sea parte de la obra misma, sí se conecta con el halo de su imagen y la puede afectar negativamente. En el caso de la obra visual de Violeta Parra, las connotaciones de ingenuidad o surrealismo en los catálogos, así como la omisión del mensaje social de algunas de sus piezas al presentarlas al público, corren el riesgo de despolitizar tanto a la obra como a la artista. La gestión cultural tiene algo que decir al respecto.

Prestigio social

La reputación o fama que antecede a la autora de la obra también influye en la voluntad de la mirada. No es de “cualquiera”. En la lógica del consumo las autorías a veces funcionan como marcas de prestigio o signos de prominencia, característica noticiosa que se refiere a que “hay personajes que inevitablemente despiertan interés” (Santibáñez, 1994, p. 78). La información y la imagen de marca también pueden influir en la atención de la mirada. Y en la opinión se trenzan la atracción y el conocimiento.

La valoración —casi valorización de la apariencia— afectada por el sentido común o las convenciones sociales no hace abstracción en su mirada de las situaciones señaladas, en el sentido de que “no deja de lado” los cánones de belleza imperantes, la puesta en valor de la obra ni el prestigio de la autora.

Situación de lectura

Las condiciones de la mirada influyen en la interpretación de la obra. En el caso que me ocupa, la obra de Violeta Parra ha tenido una experiencia contradictoria. En efecto, ha sido desestimado su valor artístico, fue expuesta y difundida con precariedad, y como autora fue desairada. Las “autoridades en la materia” no siempre han leído su obra plástica con la debida profundidad. Por ejemplo, Dolores Mujica, quien fuera directora del Museo de Arte Contemporáneo entre 1981 y 1991, plantea que “[los cuadros de Violeta] podrían tener interés quizás como una cosa curiosa”, mientras que el crítico José María Palacios señala: “Las pinturas son primitivas y pintoresquistas” (Márquez, 1987, p. 6). Son despectivas, indudablemente provenientes de un mundo conservador. Por su lado, Isabel Parra ratifica que las arpilleras de su madre nunca fueron valoradas en Santiago: “Eran miradas en menos por los pintores profesionales, había pocos de acuerdo con que se dijera que era creadora plástica” (Escobar, 10 de marzo de 2001).

En cambio, fuera de Chile obtuvo elogios significativos a partir de la exposición realizada en 1964 en el Museo de Artes Decorativas⁶, en París, y otras posteriores donde la obra ha sido exhibida con gran dignidad en espacios de prestigio⁷. En el folleto-catálogo distribuido por el museo en la mencionada exposición parisina, Yvonne Brunhammer le dedica palabras consagratorias: “Violeta Parra se apodera del mundo y hace de él su obra. Anima de movimiento todo lo que ella toca. Da una vida precisa, original a las palabras y los sonidos, las formas y los colores. Es una artista total” (Parra, 1985, p. 115). Es un éxito, además, con positivas notas críticas en *Le Monde* y *Le*

⁶ Realizada entre el 8 de abril y el 11 de mayo de 1964, en el Pavillon de Marsan del Museo de Artes Decorativas en el palacio del Museo del Louvre, en Francia.

⁷ Antes de la exposición en París, en 1960 exhibió algunas de sus arpilleras colgadas en un puesto o stand al aire libre de la primera Feria de Artes Plásticas, a orillas del río Mapocho, frente al Parque Forestal de Santiago. Ahí la registran Nieves Yankovic y Jorge di Lauro para la película *Los artistas plásticos de Chile*. En este filme es la primera vez que se le reconoce, para la posteridad, en un contexto —como señala el título de la película— de “artistas plásticos chilenos”.

Figaro. Casi adelantándose a los juicios locales despectivos, en abril de 1964 Madelaine Brumagne afirma en *Tribune*: "Sus obras sobrepasan los encantos fáciles y engañosos del exotismo o del folklore de pacotilla" (Parra, 1985, p.116). Otro signo de interés internacional es su inclusión en un *Diccionario de los pintores naïfs* preparado por el crítico de arte Anatole Jacovsky. A propósito de ello, la artista da cuenta de la indiferencia en su país. Le escribe a Joaquín Blaya (uno de los personajes de la arpillera):

En Chile, a pesar de haberlos expuesto, no me dijeron nada, usted sabe cómo son los chilenos. Sin embargo aquí: éxito de crítica, de público, de venta; y, lo que vale más que todo, éxito artístico, ya que soy la primera sudamericana que expone en el Pavillon Marsan del Museo del Louvre. Fácil es exponer en grupos, pero exponer individualmente es como querer tomar la luna con la mano. Yo lo he conseguido (Parra, 2015, p. 184).

Es evidente que la fama y admiración de la autora ha alcanzado estatura universal. Son momentos y lecturas diferentes de la obra. Isabel Parra, hija de la artista, sostiene: "Tengo la impresión de que mientras más tiempo pase, será más valorada" (Villarroel, 1993, p. 49). Las celebraciones del Centenario de Violeta Parra y otros homenajes póstumos le dan toda la razón a su hija Isabel.

Niveles de lectura

Generalmente por *lectura* entendemos la decodificación del código escrito —que llamamos texto— como un proceso mecánico que puede ofrecer distintos niveles de interpretación. Modelando ese proceso, es posible considerar la imagen como "un texto que se mira" (Rojas Mix, 2006, p. 40). Tratándose de una imagen fija (en este caso, la arpillera *Contra la guerra*), propongo una descripción secuencial, pormenorizada, adoptando y adaptando los niveles de comprensión lectora que usualmente se aplican para interpretar textos literarios: literal, inferencial y crítica, esquema al que recorro en este caso para *mirar/leer* una imagen específica⁸.

En el nivel de comprensión literal está lo que se ve a "simple vista": en este caso, el reconocimiento y descripción de su materialidad, tamaño, la decodificación de expresiones figurativas reconocibles, denotativas, la localización e identificación de los elementos al interior de la arpillera, desde un entendimiento básico de la obra, incluida la autoría si esta también es evidente ("una arpillera de Violeta Parra"), haciendo abstracción de sus connotaciones, su contenido racional y simbólico más complejo, que resulta de un nivel superior de comprensión. Es difícil separar la descripción literal de las inferencias básicas o evidentes.

En el nivel inferencial las deducciones que surgen están legitimadas por el acervo sociocultural compartido (Montealegre, 2011a), que es más complejo, supone referencias culturales y va más allá de la lectura automatizada por el sentido común. Ante un mensaje enigmático o que puede parecer críptico para entender el contenido de la obra, recurrimos a los contextos y conexiones que nos entrega el acervo sociocultural y, también, a la apercepción creativa que supone, en este caso, que leer también es imaginar y reconocer el lenguaje figurado. En ese plano podemos ensayar nuestro pensamiento hipotético, captar las connotaciones de la obra y arriesgar conjeturas o especulaciones pertinentes, por ejemplo, sobre las motivaciones e intenciones de la autora.

⁸ En el artículo "Niveles de comprensión lectora" (Cervantes, Pérez y Alanís, 2017) se sintetizan estos tres niveles de lectura, que anteriormente —en el texto mencionado— ya habían sido descritos por diversos autores, en distintos tiempos y fechas (Jenkinson, 1976; Smith, 1989; Strang, 1965), en obras dedicadas a los procesos de aprendizaje.

En el nivel de comprensión crítica la persona que lee pasa de la percepción (la mera impresión de la imagen) a la apercepción, es decir, a una mirada más consciente, atenta y dedicada, a una interpretación de la percepción simple. En este nivel la persona que observa adquiere una comprensión pertinente de la imagen y de la intención de la autora; la observación es evaluativa, construye una opinión genuina y fundada sobre la obra, una interpretación, asignándole una coherencia que valora el sentido que le da la vinculación de contextos y conexiones realizadas en la interpretación crítica y creativa. En este caso, la obra de Violeta Parra es susceptible de soportar una mirada/lectura de este tipo.

Lecturas

Literal

Recorriendo la imagen intentaré describirla pormenorizadamente según sus diferentes niveles de lectura. Literalmente se trata de una arpillera amarillenta, bordada con lana de diversos colores. Sus dimensiones son 141,5 x 193 cm. Está restaurada⁹. En la distribución de contenidos la parte superior ocupa un tercio de la arpillera y la inferior, dos tercios.

En la porción superior, al centro, se ve la parte de abajo de una esfera planetaria, la mitad de un globo terráqueo, con sus meridianos de color blanco, rodeado de ondas azuladas y verdosas; al centro, el globo contiene una figura que podría ser el Cono Sur de Latinoamérica, con divisiones internas hechas con retazos de distintos colores. A sus costados cuelgan de una cinta de colores pequeños banderines o guirnaldas. La misma cinta conecta con dos mitades de guitarras, cada una a un costado del cuadro.

Dividiendo la parte inferior en dos planos, en el primero se aprecia un arma larga, una escopeta o fusil de dos cañones, y sobre ellos un pájaro caído. En la culata del arma se ve una figura humana con una cogulla de monje con una gran cruz en la túnica. La zona del cargador y el gatillo forman una mano en cuyo interior hay una vela encendida.

En segundo plano se observa una serie de cuatro figuras humanas, frontales, con los ojos abiertos; cada una en un plano medio. De izquierda a derecha priman los colores violeta, rojo, verde y azul. Las cabezas de las figuras humanas están tocadas, adornadas, por diferentes flores y ramas. Cada figura tiene en su regazo una paloma.

Inferencial

En este nivel recorro a diferentes antecedentes que permiten entender mejor de dónde vienen los elementos de la imagen. La arpillera es el soporte significativo de la interpretación que ofrecen las figuras bordadas en ella, ya descritas en su literalidad.

Arpillera. Si bien la materialidad y su reutilización son significativas, el énfasis de la mirada se sitúa en las representaciones que contiene y, literalmente, soporta. Es el fondo y entorno amarillento de los otros elementos. Saber que los contenidos están bordados en arpillera, un material sencillo que popularmente se describe como saco de papas, permite pensar en las condiciones domésticas en que se hizo la obra. En esa época Violeta Parra y su familia vivían en el barrio latino de París. En pleno invierno, enero de 1963, se trasladan a Ginebra, la ciudad de

⁹ En el Museo Violeta Parra se exhibía protegida por acrílicos, iluminada e inclinada en 30°.

Gilbert Favre, la pareja suiza de la artista. Ocupan una casona antigua, fría y venida a menos. Ahí Violeta Parra se dedica febrilmente a bordar con lana sobre arpillera de sacos. En este aspecto es significativo el testimonio de Claudio Venturelli:

Ella tenía una especie de estufa de carbón en la mitad de la pieza, pero siempre estaba muerta de frío, porque aquí en Ginebra hace frío. Entonces ella se tapaba con sacos de papa. Pero no los usaba solo como frazadas, sino que comenzaba a bordar esos sacos de papas. Agarraba un hilo o lana largos y colorados y empezaba a bordar con la aguja. Después de un rato observaba el pequeño trozo tapizado y se iba con su aguja para otra parte del saco de papas, unos 20 o 30 centímetros más alejados. Y en ese espacio bordaba hasta que se le acababa el hilo colorado. Entonces tomaba hilo verde y empezaba en otra parte o seguía donde había dejado el colorado. Violeta ya tenía en su cabeza el dibujo que estaba haciendo en diferentes lugares de la frazada y con diferentes colores. Claro, uno miraba una mancha roja por aquí y por allá, pero después aparecía el pelo, un ojo, después venía la mano y el cuerpo de una figura (Herrero, 2017, pp. 391-392).

Su relación con el género de saco y su reutilización se lo cuenta en una entrevista a la periodista Raquel Correa cuando le relata cómo, estando enferma, empezó a bordar arpilleras: "Tenía unas lanitas por ahí en la pieza. Me acordé que en el patio había unos sacos vacíos. Los mandé a buscar. Encargué agujas. En mi confusión terminé un trabajo que no servía para nada. Quedó abandonado. Pero algo me daba vueltas en la mente. Hasta que un día, mirando mi frazada chilota, quise copiar una flor" (Correa, 9 de febrero de 1967).

Valga enfatizar, en este punto, que es significativa la práctica de la reutilización, el reciclaje, de los materiales que la artista utiliza para producir sus artefactos culturales, tales como retazos y sobrantes de telas y lanas. Es significativo su testimonio cuando recuerda que se le ocurre hacer arpilleras mirando su "frazada chilota" (Correa, 9 de febrero de 1967), que, en lenguaje de la zona, sería un "chaño", una especie de colcha gruesa, burda, hecha con pedazos de tela y retazos de lana, "que sirve de manta, colchón y sudadero"¹⁰ y se usa como cubrecama (como la colcha que cubrió el ataúd del poeta Nicanor Parra en su velatorio; en ese caso se trataba de un chaño o cobertor hecho por su madre, doña Clara Sandoval). En uno de sus manuscritos, del poema "Más van pasando los años" —que es parte de las *Décimas*—, dice en un verso: "lo que fue piel, hoy es *chaño*"¹¹; sin embargo, en las ediciones póstumas del libro en lugar de *chaño* está publicado *pañó*: "lo que fue piel, hoy es *pañó*" (Parra, 1976, p. 39). No se sabe si hay un error en la transcripción, un cambio final de la autora o una concesión al público por tratarse de una palabra poco conocida. No obstante, la palabra "pañó" conserva el sentido de que se trata de un tejido, género, una tela, un trapo. El chaño, de retazos, como el mapa de Sudamérica, es más *patchwork*; una colcha sureña, de batalla; también, una prenda abrigadora que se hace con lana de oveja, para arrebosarse.

En *Contra la guerra*, la arpillera es la contenedora, como podría ser una carpa o una tienda: todo pasa adentro de ella, envuelve todo lo que sucede en ese espacio.

¹⁰ "Chaño" es una palabra de origen mapuche (Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso, 1985, p. 1014).

¹¹ Manuscrito observado por el autor en el Museo Violeta Parra.



Imagen 2. Fragmento de Violeta Parra, *Contra la guerra*, 1962.

Planeta y guirnaldas. En la parte superior de la arpillera está el planeta, representado por la mitad del globo terráqueo; es el hemisferio sur, que contiene a Latinoamérica. Mirado desde lejos, es un mundo dividido entre norte y sur, lo que nos recuerda que Violeta Parra no estaba en Chile, pues entre 1962 y 1965 vivió en París y Ginebra, y que echaba de menos su país. En una carta confiesa: “La verdad es que soy una suelta que ama a su Patria y sufre por ella” (Parra, 1985, p. 81). Nadie busca con más ansias sus raíces que la desarraigada. El viaje es un domicilio donde se radica y donde crea parte significativa de su obra: “Y ahora —le escribe a un amigo— le voy cantando con toda la voz que tengo / desde Ginebra a TilTil, de Helsinki a Montevideo” (Montealegre, 2011b, p. 88). Pero siempre está regresando a Chile en cuerpo o en pensamiento: “Yo quisiera estar allá, pero estoy aquí”, escribe desde Ginebra. Y canta desde París su *Violeta ausente*: “¿Por qué me vine de Chile? / Tan bien que yo estaba allá. / Ahora ando en tierras extrañas, / ay, cantando pero apenada” (Montealegre, 2011b, p. 88). La representación de los países del Cono Sur, separados con retazos de género, representa el discurso que está en su canción *Los pueblos americanos*: “Mi vida, los pueblos americanos, / mi vida, se sienten acongojados. / Mi vida, porque los gobernadores, / mi vida, los tienen tan separados. // Por un puñado de tierra no quiero guerra” (Parra, 2005, p. 71). En esos días, en Sudamérica había tensión en la frontera de Chile y Bolivia representada en el rompimiento de relaciones por el litigio sobre el río Lauca. Como agrega la autora: “En lo alto, guirnaldas de banderas flotan al viento: es la paz”.

Además de la tensión con el país vecino, la obra se compone en un contexto de conflictos internacionales y violencia racial que amenazan la paz en distintos niveles. Recientemente, Violeta Parra había participado en el Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en Finlandia, que se realizó bajo el lema “¡Por la paz y la amistad!”. Era 1962, el año de la Conferencia de Naciones Unidas sobre el Desarme celebrada en la Ginebra, ciudad donde instaló su casa-taller. Ese año, Juan XXIII inauguró el Concilio Vaticano II y preparó su encíclica *Pacem in Terris*, intentando poner al día a la Iglesia católica respecto de los cambios que vivía la sociedad. Cuando falleció este papa, comenta: “Juan XXIII, tu muerte llorando estoy” (Parra, 2015, p.167). Es el año de la crisis de los misiles en Cuba y el peligro de guerra nuclear que significó aquello en plena Guerra Fría. En esos meses de 1963, China hace su primera prueba atómica, ingresando así al llamado “club atómico”, y Martin Luther King lidera una marcha multitudinaria contra el racismo.

Las guitarras de los costados, como las que había colgado en su stand de la Feria de Artes Plásticas del Parque Forestal, nos avisan que en ese espacio también se canta. “Como guitarra quisiera que me levanten mi casa”, escribe en una carta parisina a su hermano Nicanor en 1963 (Parra, 1985, p.104); y en otra, a Joaquín Blaya, le comenta que el arte no da para vivir: “Para defenderme económicamente, mi guitarra está siempre en primera línea” (Parra, 2015, p. 185).

Fusil, ave herida y vela. La imagen, ya descrita por la autora como símbolo de muerte, contiene más elementos. El monje en la culata del arma representa a la Iglesia institucional, conservadora, vinculada al poder dominante, y la vela una oración ritual, insincera, ubicada en el lugar donde se gatilla la violencia. "Y si uno reclama —le escribe desde París a Nicanor—, dicen que no tiene educación / la tratan de todos modos, la apuntan con un cañón" (Parra, 2015, p.154). Con sarcasmo, lo denuncia en sus canciones: "Qué vamos a hacer con tanta / plegaria sobre nosotros" (*Ayúdame Valentina*). "Miren cómo profanan las sacristías / con pieles y sombreros de hipocresía" (*Miren cómo sonrén*). "¿Qué dirá el santo padre que vive en Roma / que le están degollando a sus palomas?". Al vincular la arpillera con sus canciones podemos inferir que se confirma lo que Violeta Parra dice en una carta a Raúl Aicardi: "Todos los cantos pueden ser pintados" (Parra, 2015, p. 117). El fusil es la represión, que amenaza a los explotados, a los débiles, a la humanidad en general: "Miren cómo le muestran una escopeta / para quitarle al pobre su marraqueta", canta, y a su hermano Nicanor le escribe: "Día y noche disparan contra el ave indefensa" (Parra, 2015, p. 157).

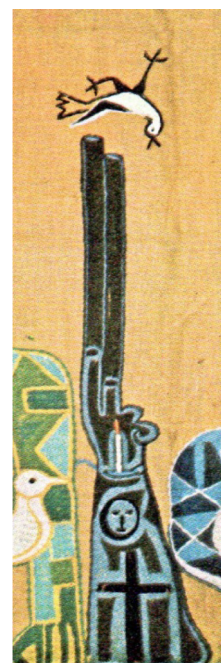


Imagen 3. Fragmento de Violeta Parra, *Contra la guerra*, 1962.

En la obra de Violeta Parra "el ave indefensa" no solo representa a las criaturas débiles o a la paloma de la paz; también es la gallina-mujer víctima del gavilán-macho femicida. Y ella misma: "Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano, y cantarles y trinarles con las alitas abiertas; cerca, muy cerca de su alma" (Parra, 2015, p. 123), como el pajarito que le saca los clavos al Cristo crucificado en otras arpilleras. O los estudiantes, que son "pajarillos libertarios" (Parra, 1993, p. 79). Para Violeta Parra la creación misma es un pájaro sin plan de vuelo.

Cuatro personajes amantes de la paz. Ocupan la posición central de la obra y se les puede atribuir distintos significados. ¿Quiénes son y qué representan? Se trata de tres mujeres y un hombre. La primera figura es el autorretrato de Violeta Parra ("porque es el color de mi nombre"). "Después está un amigo argentino, una amiga chilena y esta es una india chilena". Además de su mensaje universal y de la representación simbólica de los personajes, la arpillera es un gesto de homenaje y gratitud a personas reales, significativas en su biografía, que le brindaron su amistad y la ayudaron desinteresadamente. Buscando identificar a estas personas inspiradoras, podemos deducir que corresponden a amistades que son recordadas con cariño y gratitud por Violeta Parra ("Soy una mujer agradecida, y solo la muerte puede hacerme olvidar mis deudas de gratitud") (Parra, 2015, p. 183).

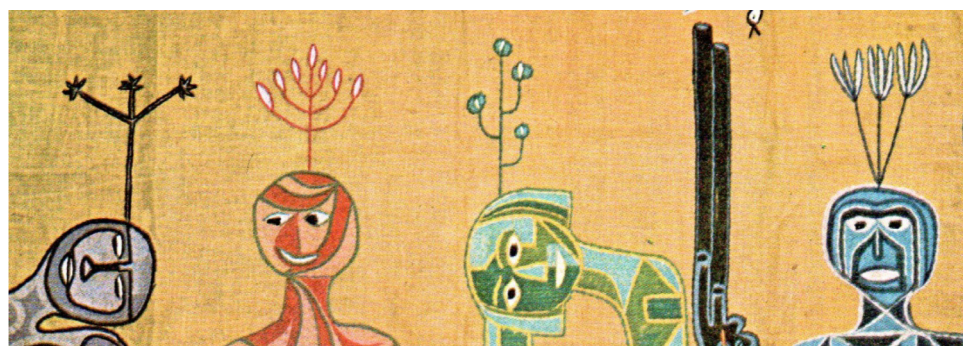


Imagen 4. Fragmento de Violeta Parra, *Contra la guerra*, 1962.

El amigo argentino es Joaquín Blaya, quien fuera gobernador de General Pico, en la pampa argentina, donde en 1961 Violeta Parra se trasladó junto a su madre para acompañar a su hermano Lalo, quien estaba hospitalizado a raíz de un suicidio frustrado que, obviamente, alarmó a toda la familia. Fueron acogidas por Joaquín Blaya, quien le consigue presentaciones, la ayuda de diversas maneras y recibirá algunas de las cartas más notables de Violeta Parra. En una de ellas le dice: “Yo no sé, don Joaquín, qué hubiera sido de mí sin usted. El mundo es pequeño, y algún día podré encontrarlo y retribuirle en lo que me sea posible su bondad y su actuación por mí” (Parra, 2015, p.131). En otra carta, a propósito de un golpe de Estado en Argentina, le pregunta: “¿No cree usted que los milicos y los curas ya están añejos y ridículos?” (Alarcón, 8 de julio de 2017). A estos milicos y curas alude en la arpillera.

Según me contó Ángel Parra, la amiga chilena es Teresa Vicuña, escultora y ceramista, con quien Violeta Parra creó sus primeras figuras en greda. La india chilena indígena sería María Painén Cotaro, machi de Mellilche: “Meica, curandera —cuenta Ángel Parra—. Fue su primer contacto con el pueblo mapuche, de manera profunda, en el terreno mismo” (2006, p. 118). Ambas son recordadas en la carta que recibe José María Palacios desde Ginebra en junio de 1963: “María Machi Painén Mai-Mai-Peñi. Teresita Vicuña, ¿cómo te va?” (Parra, 2015, p. 167).

“Las flores de cada personaje son sus almas”. Efectivamente, de sus cabezas emergen pensamientos y creencias transfiguradas en símbolos representados como flores, hojas o ramitas silvestres significativas, como canta en *La jardinera*: “Creciendo irán poco a poco / los alegres pensamientos / cuando ya estén florecidos / irá lejos tu recuerdo” (Parra, 2005, p. 59). En carta a José María Palacios, desde Ginebra, Violeta Parra metaforiza a la persona-flor. Al mismo destinatario —a pesar de sus diferencias— le expresa: “Tú sigues siendo un hermano, una flor del gran jardín chileno”. Y agrega:

Todo lo veo como a través de un agua limpiecita. Uno por uno aparecen, con sus virtudes y sus mañas, y es porque tienen estas dos cosas que yo no puedo olvidarlas. Porque un verdadero ser humano, florece por los dos brazos, y claro que una de las dos flores es torpe, pero la otra no. Los pétalos de la flor derecha son perfectamente bien colocados y se mueven sin causar grandes preocupaciones. Pero la flor izquierda no sabe escribir, ni comer, ni pelar papas, ni recibir la manzana que vuela del árbol. Intento decir que tanto las virtudes y los defectos del ser humano son hojas de la misma planta, y que su perfume, su forma y su color, es lo que nos encanta hasta hacernos escribir barbaridades¹² (Parra, 2015, p. 167).

En la construcción de los personajes amantes de la paz, la asignación de colores tiene significado y sentido: morado o violeta de Violeta, rojo de la pasión, verde esperanza, azul del espíritu mapuche. Canta en su *Barca de amores*: “Permiso para cortar / la flor del entendimiento, / la hierba de la esperanza, / la hojita del sentimiento. // En el centro de mi ramo / la rosa del corazón, / el árbol más amistoso / y el fruto de la pasión” (Oporto, 2013, p. 331).

Violeta Parra se marca con una sencilla ramita con forma de cruz, que representa el cristianismo popular y contrasta con la Iglesia oficial, representada en el fusil. En esos días firma una de sus cartas de amor, autoirónica, como “Santa Violeta” (Parra, 1985, p. 132) y en papel maché crea una “Ascensión”¹³ que es ella misma —color violeta— elevándose rodeada de ángeles. Según Ángel Parra, su madre:

¹² Violeta Parra, carta a José María Palacios, Ginebra, 4 de junio de 1963.

¹³ Es significativo que asuma un rol masculino (la ascensión del Señor) y no el femenino (asunción de la Virgen). Es un gesto desacralizador y trasgresor.

No hacía más que interpretar lo que siente el pueblo chileno con respecto a la religión: un gran irrespeto. Ella siempre dio a conocer el paganismo religioso. La prueba son las fiestas de La Tirana o los velorios de angelitos, donde se come, se bebe, se baila, celebrando, en el fondo, la muerte. Y por otro lado, toda la cultura religiosa popular está rodeada de este problema que es Cristo. Porque Cristo es redentor, liberador, generador de amor y de justicia. Eso está muy metido en la cultura latinoamericana, los curas que se meten en las cosas terrenales, sus interpelaciones al papa —¿Qué dirá el santo padre?—. Lo que ella vio en su época, yo lo veo retratado en el fusil que bordó en la arpillera *Contra la guerra*, donde aparece una cruz con cabeza hiriendo a una paloma (Íñiguez, 1992, p. 33).

Se opone a la Iglesia oficial desde el pueblo oprimido, como lo hará luego la teología de la liberación. Es decir, el asunto cristiano y la disputa con la Iglesia oficial los tiene muy presentes y construye un autorretrato en que se simboliza a sí misma con su “alma serena”.

A Joaquín Blaya lo asocia con la menorá, el candelabro judío de siete brazos, que también representa el arbusto en llamas que vio Moisés en la historia bíblica¹⁴. Quizás Blaya no era judío, pero no le correspondía la flor de la fiesta de L’Humanité: “Me parece tan raro que no sea usted comunista”, le escribe Violeta Parra desde la Unión Soviética (Parra, 2015, p. 137). La imagen vegetal que recuerda la forma del candelabro puede ser también la copa simétrica de la araucaria o pehuén.

A Teresa Vicuña, representada “en verde, porque es la esperanza”, le asigna el lirio del valle o *muguet*, que trae la felicidad (*port-bonheur*)¹⁵ y que en Francia es la flor del 1 de Mayo, día de los trabajadores. Se repartían ramitos en la Fête de l’Humanité— fiesta del diario del Partido Comunista francés—, donde cantó alguna vez Violeta Parra. Se lo cuenta a Gilbert Favre: “Qué pena que tú no viste la fiesta. Había un poquito de gente, fíjate, 600 mil personas” (Parra, 2015, p. 174). Los militantes comunistas regalaban o vendían ramos de muguet. Recordemos que entonces la señora Violeta se desplazaba entre Ginebra y París.

Finalmente, está la mujer indígena: un poco ceñuda, azul y con ramita de canelo, es decir, el color y árbol sagrado del pueblo mapuche. “Nuestros antepasados dicen que el primer Espíritu Mapuche vino desde el Azul” (Chihuailaf, 1999, p. 32). Los elementos con que representa a la machi nos recuerdan su canción *El guillatún*: “Se siente el perfume de carne y muday / canelo, naranjo, corteza e quillay” (Parra, 2005, p. 41). Con su forma de “patas de pollo”, estas flores del canelo se asemejan a las divisiones de la superficie del cultrún, con su dibujo que representa la *meliwitránmapu*, la tierra de los cuatro lugares o las cuatro esquinas. El mismo año en que realiza esta arpillera, Violeta Parra compone *Arauco tiene una pena*. En una entrevista Ángel Parra cuenta que “Violeta se reconocía mucho en el pueblo mapuche (su abuela lo era) en el sentido que este tiene una fuerte personalidad, una cultura, un lenguaje, una artesanía y una forma de vestirse” (Íñiguez, 1992, p. 33). Saludando a Francia en un poema, dice: “Buenos días con la fuerza / del indio que hay en mi sangre” (Parra, 2015, p. 141).



Imagen 5. Fragmento de Violeta Parra, *Contra la guerra*, 1962.

¹⁴ La gratitud se extendería a lugares al marcar con la menorá a un amigo argentino cuyas presentaciones más importantes en Argentina las hizo en el Teatro Popular Judío, de Buenos Aires.

¹⁵ Información entregada mediante una carta gracias a la gentileza de Héctor Herrera desde Milhaud, Francia. Mayo de 2021.

Cada personaje adquiere el valor de un tótem emblemático, construido principalmente con tres elementos: la representación de un ser humano, una flor o ramita en la cabeza, y una paloma en brazos protectores. Simbolizan la paz y amistad que brota, como dice su canción reencontrada en París, “en los jardines humanos / que adornan toda la tierra”. Como imagen polisémica, al conjunto de los cuatro personajes amantes de la paz les asigno diferentes significados. Son cuatro personajes: cuatro tótems de la paz, cada uno con su connotación sagrada, como el *chemamüll* (gente de madera), que representa el espíritu de las personas en la cultura mapuche; especialmente en el frontal personaje azul, que representa a una machi. Uno al lado del otro, en posición frontal, cada uno es comparable con un blanco móvil al que se le dispara en una feria de entretenimiento. El fusil, como si estuviera en un puesto de tiro al blanco, apunta a las víctimas inocentes. La imagen es evocadora para la familia: “Cuando era un mocoso —cuenta Ángel Parra— trabajaba con un tío en un parque de entretenimientos, de esos que se pueden venir abajo si alguien dispara muy fuerte en el tiro al blanco” (Cruz, 1966, p. 163).



Imagen 6. Fragmento de Violeta Parra, *Contra la guerra*, 1962.

Regazo. Los brazos acogedores están en su canción *Barca de amores*, considerando que la artista, que es una excelente poeta, utiliza la palabra “barca” en sus dos acepciones simultáneamente: como embarcación (“una barca de amores / que va remolcando mi alma”) y como un canasto que se emplea para llevar fruta. Es una imagen pensada y escrita. La tiene en su cabeza, la escribe en una carta: “Ando por aquí, repartiendo canastas de amor”; y en la arpillera cada figura amante de la paz acuna, como en un canasto, a la paloma-símbolo (“y va anidando en los puertos / como una paloma blanca”).

Sumando las guirnaldas, las guitarras, el globo más el juego del tiro al blanco y el fondo — como una pared de género de una de carpa—, es posible deducir que el lugar rememorado es una ramada o fonda; un lugar tradicional de celebración, que se instala en las fiestas patrias con puestos para celebrar con bailes, canto, comida, mucho alcohol, y actividades de esparcimiento familiar como los juegos tradicionales, los puestos de tiro al blanco y otros. Las ramadas tienen un origen que se remonta a la época colonial. El sitio Memoria Chilena, de divulgación patrimonial, agrega: “Además de ser centros de diversión genuinamente populares, gestionados principalmente por mujeres, estos establecimientos ocasionales expresaban una identidad de raigambre campesina, conformada de manera independiente a las elites económicas y políticas de la época” (s. f.).

Crítica

En este nivel pretendo, luego de la inferencia informada, compartir una interpretación global de la imagen y del discurso de Violeta Parra que se desprende de su arpillera.

El universo de Violeta Parra está concentrado en su notable arpillera *Contra la guerra*. Al recorrerla en detalle y acogiendo las conexiones que sugiere, pareciera que todo se puede hilvanar y que en esta obra está sintetizada la poética y política de la artista. Como lo dice el título, su preocupación por la paz mundial es evidente; no obstante, hay pliegues de lectura que sitúan la obra más allá de un gesto de protesta pacifista. En este nivel, de conexiones poéticas en una lectura interpretativa, está la autonomía de las imágenes de la arpillera que evocan o remiten a otras obras de Violeta Parra, visuales o musicales, cumpliendo con su compromiso de mostrar las canciones chilenas, sus leyendas y la vida popular. En esa declaración está la pista para encontrar, en un ejercicio de observación, las *claves* para una lectura pertinente, que puede ampliar el significado local y literal que motivó la creación. Estas conexiones, que son poéticas, las entregan diversos textos de la artista: cartas, poemas y letras de canciones.

Elementos de la memoria

La pertinencia de las conexiones conlleva el riesgo de sobreinterpretación y de desoír la advertencia que hace Peter Burke: "Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio lenguaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para 'leer entre líneas' las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo" (2005, p. 18). Más que una búsqueda de una producción consciente de significados aceptamos los significados inconscientes, la polisemia y lo que Jacques Derrida llama "el juego infinito de significaciones" (Burke, 2005, p. 224). Es interesante, en este orden de cosas, cómo en la imagen de esta obra —y en otras— todo es simultáneo, de modo que coexisten lo doméstico y lo planetario: el saco de papas y los amigos personales son parte de la construcción de representaciones simbólicas de carácter universal.

Es la obra misma de Violeta Parra la que entrega las pistas para enriquecer la obra *Contra la guerra*. Sus décimas son autobiográficas y su retórica en general crea un imaginario y una imagería de memoria que llega a ser reconocible. En *Memoria, olvido y silencio* Michael Pollak (2006) propone otra forma de mirar y se pregunta por los elementos constitutivos de memoria que son reconocibles al observar la arpillera. Entre los elementos de la memoria se destacan los *acontecimientos* vividos directa o indirectamente; es decir, sucesos de los cuales la persona no siempre participó, pero que, en el imaginario, tomaron tanto relieve que es casi imposible que pueda saber si participó o no (Pollak, 2006, p. 34). La arpillera evoca, por ejemplo, los acontecimientos que a su vez motivan el tema *Qué dirá el santo padre* y *La carta*; esta última a raíz de la detención de su hermano Roberto en un paro de trabajadores ("los hambrientos piden pan / fuego les da la milicia"). Además, la memoria está constituida por *personajes*, que serían aquellas personas "encontradas en el transcurso de la vida" (Pollak, 2006, p. 35), y que, aunque hayan sido frecuentadas indirectamente, se transforman en personas conocidas. En esta obra la galería de personajes amantes de la paz la encabeza la misma Violeta Parra.

A los acontecimientos y personajes Pollak suma los *lugares de la memoria*, relacionados con recuerdos, que pueden ser personales o adquiridos. La arpillera evoca los circos, las carpas, las ramadas, las ferias de entretenimientos, lugares donde trabajó la familia Parra. El Cono Sur, metonímicamente, representa todo el orbe. Es una porción del planeta visto desde lejos, que permite inferir la lejanía circunstancial de Violeta Parra, quien construye la obra estando en Europa. La obra se hace bordando y recordando. Es otra forma de aproximación, de rastrear y rodear la imagen analizada.

Claude Levi-Strauss asocia el llamado arte ingenuo —en el que se inscribiría parte del trabajo textil de Violeta Parra— a una forma de actividad que en el plano técnico relaciona con el *bricolage*: "El *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados por comparación con

los del hombre de arte" (2005, p. 35). Aclarando la acepción que Levi-Strauss da a los términos *bricolage* y *bricoleur*¹⁶, en nota del traductor se aclara que *bricoleur* es el que obra sin un plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con *materias primas*, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos" (2005, p. 35). El autor de *El pensamiento salvaje* (obra publicada en sincronía con la realización de la arpillera *Contra la guerra*) reflexiona: "Como el *bricolage* en el plano técnico, la reflexión mítica puede alcanzar, en el plano intelectual, resultados brillantes e imprevistos" (2005, p. 36), como sucede —en ambos planos— con la galería totémica de los jardines humanos construida con retazos y lanas sobrantes, metáfora de la humanidad diversa y amenazada.

Conclusiones

Violeta Parra inicia su arpillera en 1962 y la termina probablemente en 1964, poco antes de la exposición en el Pavillon Marsan. No hay detalles al azar ni está la ingenuidad que apresuradamente se le atribuye a su pintura y a su obra plástica en general. No confundo intuición con ingenuidad. Tampoco, en este caso, se ve "la vinculación gratuita de los temas incluidos en la obra y la participación del azar en ella" que menciona Ricardo Morales al vincularla con la pintura surrealista (2012, p. 46). Construye esta obra como un alegato contra la guerra que pudiera tener más resonancia que la participación en un mitin antibelicista, manifestaciones en las que participaba, como lo acredita una hermosa foto en que la artista marcha rodeada de manifestantes que llevan pancartas con el símbolo de la paz: "Si protestara contra la guerra nadie me escucharía. Pero así, sí: todo el mundo me escucha y me cree" (García, 2016, p. 80). Es una pacifista activa que tiene fe en la eficacia política del arte. Mediante esta arpillera, principalmente, expresa su sensibilidad por acontecimientos y discusiones ante las cuales no puede quedar impasible. La apatía no va con ella y deja registro —autorretratada en la obra— de su opinión sobre un país, un continente y un mundo convulsionados y, en el marco del discurso por la paz, algunos tópicos de su obra: lo religioso, lo mapuche; el circo, la guitarra, la carpa; los jardines humanos, el canto a la diferencia. Esto lo hace, además, en el contexto del entusiasmo juvenil comprometido de los años sesenta: "Que vivan los estudiantes, / jardín de nuestra alegría" (Parra, 2005, p. 79). La solidaridad es un valor que siempre late en su obra (Chávez, 2001, p. 49), fundamentalmente desde el respeto a la diversidad y su conciencia de género.

Esta visión pacifista, política, de compromiso social de Violeta Parra, puede ser comprensiblemente ignorada por las nuevas generaciones y por quienes conocen tal vez su faceta más vinculada al folclor o han recibido su obra plástica marcada por connotaciones de ingenuidad o surrealismo. En esos casos la puesta en valor de la exhibición eclipsa el valor del mensaje social. Cuando la divulgación de las obras omite o no considera esa dimensión testimonial/intelectual de la artista, despolitiza una obra y una personalidad profundamente política. Por ello, considero importante pasar de la percepción a la apercepción en la promoción de miradas/lecturas críticas que contribuyan al conocimiento más integral del arte y su autora.

Metafóricamente, los personajes amantes de la paz son "los jardines humanos" (así, en plural), diversos, ecuménicos: árboles floridos, que entre ellos establecen una relación horizontal. "Cada persona me da la fuerza para trabajar, y es para mí como una flor". Con estas flores Violeta Parra pretende "hacer un ramo". "La gente quiere la paz, repliegan sus brazos hacia ellos, como una paloma". Cada personaje cobija en su regazo-nido la paloma de la paz y de la esperanza, como aquella que regresó con una hoja de olivo anunciando el fin de la destrucción: el arco y el arca,

¹⁶ Aclaración de Francisco González Arámburo, traductor de la edición de Fondo de Cultura Económica, ya que *bricolage* y *bricoleur* no tendrían traducción al castellano en el sentido en que los ocupa Levi-Strauss.

relato común para diversas religiones. Violeta Parra se marca como símbolo de sí misma y se instala en este jardín: le gusta sentarse en la tierra, sentir que está firme en ella y percibir la naturaleza. Analizando esta visión, Lucy Oporto comparte su reflexión:

Al presentarse como árboles o plantas, Violeta se sitúa a sí misma junto a sus personajes, representantes de la humanidad del mundo, en el horizonte de una alta jerarquía espiritual. En cuanto símbolo universal, común a distintas culturas, el árbol expresa una mediación entre dos mundos. Pues hunde sus raíces en la tierra y extiende sus brazos al cielo (Oporto, 2017).

Quizás esta arpillera le sugirió a su hermano Nicanor llamarla "mujer árbol florido", en su "Defensa de Violeta Parra" (1983).

Los jardines humanos, los personajes amantes de la paz, están escoltados por las guitarras. "¡Cómo doblaran su cuello las flores para escucharla!". Se podría decir que anuncia la atmósfera de un sueño: levantar una carpa donde se cante y se reúnan todas sus expresiones, una gran obra compuesta por elementos que se potencien frente al público. Es la gente la que la motiva a hacer sus cosas, quien completa la obra: "y el canto de ustedes que es el mismo canto / y el canto de todos, que es mi propio canto" (Parra, 2005, p. 47). La gente y su experiencia de vida intensa, que transfigura en obras de arte: "Mas van pasando los años, / las cosas son muy distintas: / lo que fue vino, hoy es tinta; / lo que fue piel, hoy es paño" (Parra, 1976, p. 39). Un manifiesto por la paz. De lo doméstico a lo universal, un legado de poesía y arpilleras.

Bibliografía

- Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso (1985). *Diccionario ejemplificado de chilenismos*. Tomo II. Valparaíso.
- Alarcón, R. (8 de julio de 2017). Los días argentinos de Violeta Parra. *Diario UChile*. Recuperado de <https://radio.uchile.cl/2017/07/08/los-dias-argentinos-de-violeta-parra/>
- Ardévol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LIII(2). <https://doi.org/10.3989/rntp.1998.v53.i2.396>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo.
- Cervantes, R., Pérez, J. A., Alanís, M. (2017). Niveles de comprensión lectora. Sistema Conalep: Caso específico del plantel N° 172, de Ciudad Victoria, Tamaulipas, en alumnos del quinto semestre. *SOCIOTAM*, XXVII(2), 73-114.
- Chávez Aguilar, P. (2001). Ser con otro: el valor de la solidaridad en Violeta Parra. *Mapocho*, 49.
- Chihuailaf, E. (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago: Lom.
- Correa, R. (9 de febrero de 1967). Las guitarras lloran a Violeta Parra. *Vea*.
- Cruz, M. (2 de septiembre de 1966). Entrevista a Ángel Parra. *Flash*, 163.
- Escobar, M. (10 de marzo de 2001). Hechicera de gran poder. *Revista del Sábado*, suplemento de *El Mercurio*, pp. 18-21.
- Espinoza, D. (10 de octubre de 2015). El rincón bordado de Violeta Parra. *Cultura & Entretenimiento*, suplemento de *La Tercera*, p. 39.
- Garnik, C. (2018). Instrucciones para mirar una fotografía. Recuperado de www.fc.edu.uner.edu.ar/wp-content/uploads/2018/05/Instrucciones-para-mirar-una-fotograf%C3%ADa.pdf
- García, M. (ed.). (2016). *Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954-1967)*. Santiago: Catalonia y Ediciones Universidad Diego Portales.
- Herrero, V. (2017). *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*. Santiago: Penguin RandomHouse.

- Íñiguez, I. (1992). Por la Violeta y la Parra. *Página Abierta*, 63, 33.
- Levi-Strauss, C. (2005). *El pensamiento salvaje*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Márquez, A. (1987). Violeta Parra. *La Prensa*, Curicó, pp. 5 y 6.
- Memoria Chilena (s. f.). Origen de una expresión popular convertida en tradición nacional: Las ramadas. Recuperado de www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3545.html
- Montealegre, J. (2011a). *Memorias eclipsadas*. Santiago: Asterión.
- (2011b). *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago: Editorial USACH.
- (2018). *Violeta Parra contra la guerra*. Inédito. Fundación Museo Violeta Parra.
- Morales, J. (2012). Violeta Parra. El hilo de su arte. En *Violeta Parra, obra visual*. Santiago, Fundación Violeta Parra / Ocho Libros Editores.
- Oporto, L. (2013). *El diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*. Santiago: Editorial USACH.
- (2017). *Contra la guerra, de Violeta Parra*. Inédito. Valparaíso. Gentileza de la autora.
- Parra, Á. (2006). Violeta se fue a los cielos. Santiago de Chile: Catalonia.
- Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Libros del Meridión, Michay.
- ([1985] 2015). *El libro mayor de Violeta Parra*. 4ª ed. Santiago: Chabe Producciones.
- Parra, N. (1983). *Obra gruesa*. Santiago: Andrés Bello.
- Parra, V. (1970). *Décimas*. Santiago/Barcelona: Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile / Editorial Pomaire.
- (1993). *Virtud de los elementos. Cancionero Violeta Parra*. Santiago: Fundación Violeta Parra.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Buenos Aires: Al Margen.
- Rojas Mix, M. (2006). *El imaginario: civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Santibáñez, A. (1994). *Introducción al periodismo*. Santiago: Los Andes.
- Villarroel, M. (1993). Tras la huella de Violeta Parra. *Los Tiempos*, 12, 48-49.