

QUINCHAMALÍ

ARTES - LETRAS - SOCIEDAD

ISSN 0719 - 3785

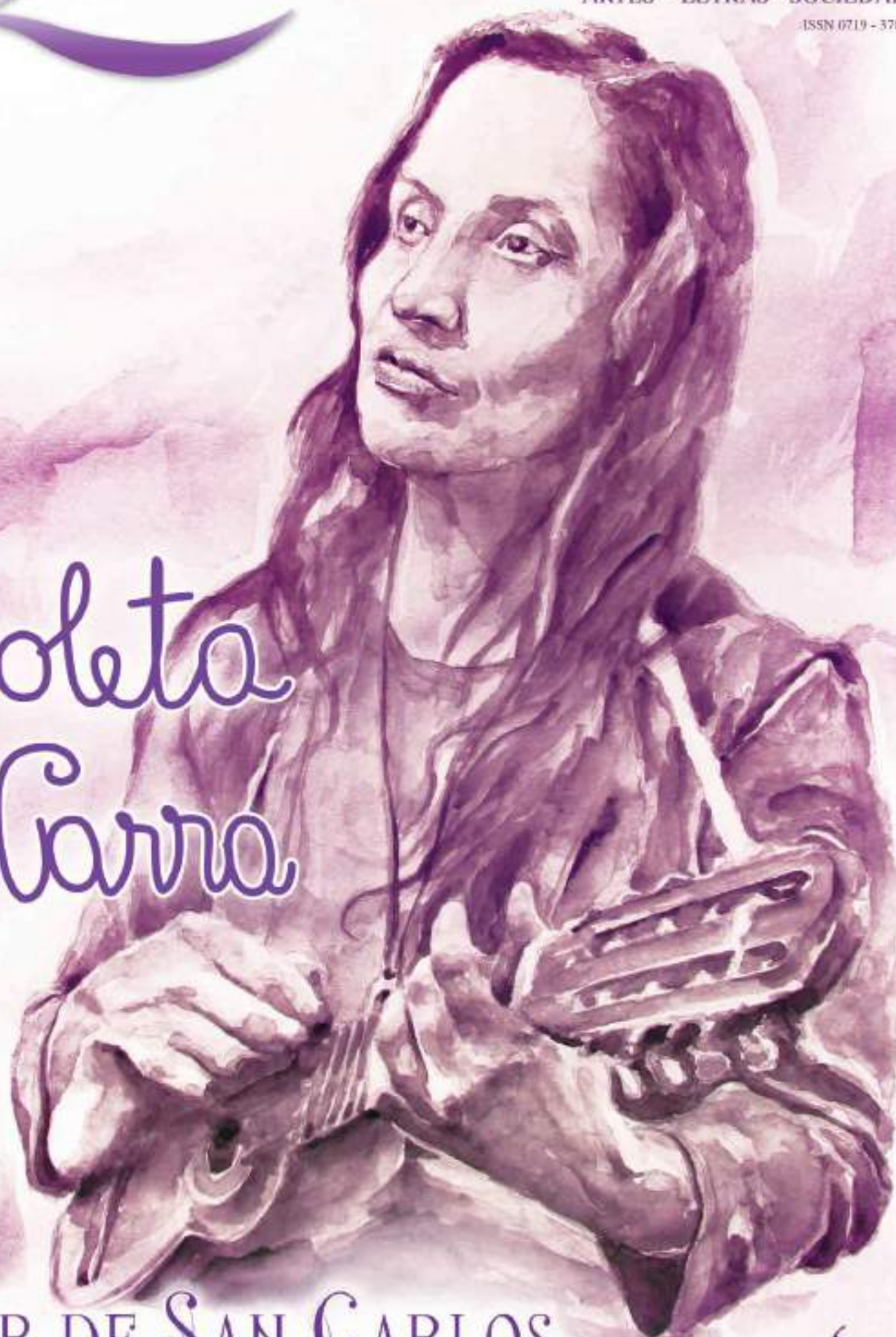
Nº17 - PRIMER SEMESTRE 2017

Violeta
Carra



FLOR DE SAN CARLOS

Rojas S.





El mural está dividido en varios fragmentos, que representan momentos más trascendentes en la vida de Violeta Parra. Nos presenta en primer lugar el San Carlos de 1917, con el casero y el oratorio personal. Luego, la huida de Violeta Lindavalle con la guitarra de Quinchamal y la referencia a los versos de "Gaspard a la vida", con el sol dividido y la multitud, que evoca a sus dos hijos y su primer amor, Luis Calvo. El resto representa el viaje de Quinchamal y el cultivo de las alfaras. A continuación, nos encontramos con la Violeta ecoplastoc, caminando por los campos de su zona, con los animales representativos de esta zona, el pavo y las tabatós, parte del imaginario de Quinchamal. Ahí vemos a Violeta acompañada de sus hijos en labores de recolección folclórica. Posteriormente, la escena de su viaje a Santiago, con la Pasadón Central y la Virgen del Carmen, siendo reconocida como "Primer Copolancá" y luego recibida a la edad, en 1960, en la casa de la señora de Molino, donde se entabla el diálogo con sus amigos, acompañada de simbas, figuras femeninas raras, personificadas en risos. La escena del Museo de Louvre en París, muestra la importancia de ser la primera latinoamericana en exponer en dicho museo. Tras recibir la noticia de la muerte de su hijo Luis, decide con profundo dolor regresar a Chile, donde cuidará en la corderita de Los Andes y a Violeta representada como un solán, símbolo del espíritu, propio de la artista y folclorista. Dejando esto de la escena en que invita a su hermano Acosor a tomar mate, con los objetos típicos de la cocina de Quinchamal. Es aquí donde se canta su última canción. La obra final es la muerte de Violeta, representada en una bendición de plegaria que llevan su figura, haciendo alusión a los Placeres que, el poeta fernandés de Asturias, Nupersu. Con el elemento final, sus pies se transforman en manos alfareras, que accionan sus memorias y agradecen a la vida que le ha dado todo.

La obra está diseñada en 200 piezas de greda de Quinchamal, se congrega en un fondo de homínido, delado, expuesto en un espacio público, al lado de todos los visitantes en el propio patio de la Casa Museo Violeta Parra.



VIOLETA GUITARRERA

Cerámica y hormigón oxidado anecho 18m x alto 2m.
Militzia Agustí O. y Unión de Alfareras de Quinchamalí.



Camilo Concha, asistente de diseño.
Paul Fieldhouse, forjado oxidado.
Colaboradores: Luis Guzmán y Carlos Acellano.
Conservación: María Lulán Cruzmacher.
Agradecimientos a: Marta Jiménez, Argelia Espinoza y Cecilia Agustí.
2016.

Índice

EDITORIAL	4
-----------------	---

ARTES

Waldemar Sommer: <i>Paisaje chileno iluminando el Metro</i>	7
Margot Loyola: <i>Cantoras de Ñuble</i>	13
Juan Dzazópulos: <i>Germán Bustos: silencio de un tenor excepcional</i>	19
Rolando Saavedra: <i>Tomé y sus nuevas esculturas</i>	26

LETRAS

Theodoro Elssaca: <i>Gonzalo Rojas: voz fundamental de América</i>	32
Alejandro Witker: <i>Hugo Dolmestch, grandeza de la sencillez</i>	41
Bessie León: <i>Nicanor Parra, entrada en la madera</i>	45
Alicia Romero: <i>Pelegrín Martín y Martí. Patriarca de Ñuble</i>	49

SOCIEDAD

Paola Silva Candía: <i>Chupallas de Ninhue</i>	60
Natalia Messer: <i>El Teatro del Lago</i>	64
Damir Galaz-Mandakovic: <i>Aproximación a Tocopilla</i>	69
Esteban Valenzuela: <i>Rancagüinos en la historia nacional</i>	77

PUNTO APARTE

Violeta Grande

Nicanor Parra: <i>Defensa de Violeta Parra</i>	85
Paula Miranda: <i>De Violeta Parra: "árbol lleno de pájaros cantores"</i>	87
Olivia Concha: <i>Encuentros con la música de Violeta Parra</i>	94
Rodrigo Pincheira: <i>El canto de todos que es mi propio canto</i>	100
Luis Merino Montero: <i>Violeta Parra: figura canónica de la música chilena</i>	105
Miguel Letelier: <i>Reencuentro con Violeta Parra</i>	108
Viviana Ormazábal: <i>Quinchamalí y Violeta Parra</i>	112
Consuelo Saavedra: <i>Violeta en Concepción</i>	116
Oswaldo Cáceres: <i>Amores de Violeta en Concepción</i>	120
Enrique Gajardo Velásquez: <i>La visión de un sancarlino sobre una sancarlina</i>	123
Roberto Parra: <i>Violeta Parra</i>	126



ÓRBITA VALÓRICA

Sonia Montecino	128
Patricia Chavarría	129
Arturo Barros	130
Carlos Newmann	131
Theodoro Elssaca	132
José Antonio Viera-Gallo	133
Luis Valentín Ferrada	134
Víctor Pinto	135

CARTAS DE LA ALDEA

Sergio Venegas: <i>Vivir en Lonquimay</i>	137
---	-----

OCUPADO LECTOR

140

REGISTRO

Visita al gobernador	142
Visita a Enacar	143
Quinchamalí en la Escuela de Cultura Artística	144
Casa Natal de Violeta Parra en San Carlos	146
100 guitarras en San Carlos	147
Violeta Parra: ícono de un centro de salud	149
Angel Parra: visita al consultorio Violeta Parra	150
Quinchamalí en la web	151
Miguel Lagos Vargas: <i>Paula Miranda en la UBB</i>	152
Teatro Municipal de Chillán: <i>Violeta 100</i>	154

CARTAS A QUINCHAMALÍ

156

SABÍA USTED QUE

158

PRESENCIA TERRITORIAL

159

Editorial

Nuestra revista arriba a su número 17 con el estímulo de importantes reconocimientos de personalidades de la vida cultural y artística del país, con una creciente implantación en el territorio nacional de Arica a Punta Arenas; todo lo cual nos anima a persistir en el intento de crear una tribuna destinada a la difusión cultural en las regiones.

En el año del Centenario de Violeta Parra, hija de nuestra tierra, no podíamos sino que otorgarle la portada y una buena parte del contenido de este número. Firmas autorizadas se refieren a Violeta destacando sus méritos como una de las grandes figuras de la cultura chilena. Es para nosotros un honor y gran alegría poder aportar desde Ñuble contribuciones para que, en torno a esta conmemoración, Violeta sea más conocida y más valorada, especialmente entre los jóvenes.

Nuestra disposición se enfrentó, una vez más, a dificultades para financiar la iniciativa. No tuvimos éxito en postulaciones a fondos que se abrieron para este propósito, pero nuestra confianza en la fortaleza que hemos conquistado nos alentó a una aventura nueva para la revista: invitamos a nuestros amigos y relaciones a suscribirse por adelantado para intentar realizar este proyecto editorial. En una separata adjunta a este número se rinde cuenta pública de esta convocatoria. Nos sentimos realmente orgullosos de la respuesta que nos han brindado amigos y relaciones a lo largo del territorio nacional. Para todos ellos gratitud por lo obrado. Es un aliento que valoramos para continuar en este camino cuesta arriba pero colmado de satisfacciones.

Violeta y su hijo Ángel Parra. Archivo *El Mercurio*.

Ofrecemos las secciones de costumbre con diversos materiales que estamos seguros serán útiles para nuestros destinatarios preferentes: sistema escolar, medios informativos, agrupaciones culturales y a variados lectores que nos acompañan en cada entrega. Es para nosotros un alto honor volver a contar con la presencia del pintor penquista Guillermo Muñoz Vera, radicado en España, donde brilla como un verdadero talento de la pintura realista. Esta vez nos ha permitido reproducir parte de sus imponentes murales ofrecidos a Chile en la estación del Metro La Moneda en Santiago.

Como siempre contamos con destacados colaboradores cuya generosidad nunca será excesivo reconocer, porque gracias a su disposición es posible esta aventura editorial.





Antes

Ilustración: Jorge Lozano Obreque.

Paisaje chileno iluminando el Metro

Su propia versión del realismo culmina ahora con la ambiciosa interpretación del paisaje, de la topografía chilena que comprende su conjunto de pinturas en la estación La Moneda del Metro santiaguino.

Waldemar Sommer
Crítico de Arte [*]



Trascurrir la historia del hombre entre certezas y dudas, entre fidelidades y deslealtades, entre conquistas seguras y búsquedas fallidas, entre gozos y angustias. Son opciones que su libertad le depara. En el ámbito artístico, por lo menos, la mejor elección es la que termina por perpetuarse en el tiempo. Desde los primeros tiempos lo comprobamos: el pintor de la remota caverna paleolítica ya concibe una obra insustituible, perfecta. En adelante, cada época produce su arte, propio e irrepetible. La evolución de éste constituiría, pues, una cuestión de mirada. Pero en Occidente esa visión adquiere, a partir de la modernidad, una permanencia temporal en progresivo acortamiento. Se terminan los estilos con duración de centurias. Así, el siglo XIX comienza por ofrecer la brevedad cronológica de neoclasicismo y romanticismo, de realismo e impresionismo. Los cien años siguientes traen, junto a supervivencias igualmente cortas, una fuerte frag-

mentación de sus corrientes creadoras.

Paralelo a ello se da el fenómeno del desplazamiento geográfico. Dentro del Viejo Continente, hacia mediados del siglo XX, van cambiando las capitales rectoras de la actividad artística. De un modo paralelo y paulatino, la vanguardia pasa de Europa a Estados Unidos. Asimismo, hasta la aislada Sudamérica empieza a tener algo que decir dentro de la creación visual. No se margina de esa situación global la pintura chilena. Con mayor o menor intensidad, gran parte de las distintas tendencias del mundo contemporáneo hallan su reflejo en ella. Sin embargo, siempre la aclimatación resulta mucho menos radical que en su lugar de origen. Acaso esa misma característica contribuye a permitir la manifestación de un genuino sello suyo: cierto grado de sentido trascendente de la vida. Este suele traducirse en un hondo compromiso con las circunstancias de toda índole por las que atraviesa su tiempo.



Una corriente que se niega a morir, en pleno mundo actual, tampoco escapa completamente de ello. Más aún, esa figuración del todo reconocible adquiere especial profundidad en manos de Guillermo Muñoz Vera. Su propia versión del realismo culmina ahora con la ambiciosa interpretación del paisaje, de la topografía chilena que comprende su conjunto de pinturas en la estación La Moneda del Metro santiaguino. Podría aplicarse a esa serie la sagaz definición de Edgard Allan Poe para el arte: *“reproducción de lo que los sentidos perciben en la naturaleza a través del velo del alma”*. Aunque acá el artista parte de documentación fotográfica y de la concurrencia personal a los distintos rincones del territorio registrados, su imaginación opera con inquieto dinamismo desde las profundidades del alma hasta las manifestaciones exteriores de la experiencia sensorial. No obstante, para que aquella pueda volcarse a través de la mimesis realista con entera propiedad, exige del pintor, como condición indispensable, la más completa maestría manual. En el presente caso, podemos confiar en que la destreza técnica se encuentra asegurada.

Como ocurre con las obras realistas, a primera vista el espectador tiende a captar, acá, nada más que la superficie del paisaje propuesto, los datos evidentes que identifican el sitio geográfico. Una sola mirada basta, por cierto, para apreciar lo

anecdótico, lo cortical de los argumentos propuestos. Ir más allá de eso exige detenimiento, contemplación, penetrar sin apuros dentro de cada cuadro. Pero vale la pena el esfuerzo. Así se llega a palpar la corporeidad, la médula carnosa que sustenta los aspectos visuales del lienzo, la densidad volumétrica que palpita, sugerente, tras cada uno de sus protagonistas figurativos. La vitalidad de éstos emana, entonces, desde sus propias entrañas ilusorias.

En el presente caso, a lograr espesores semejantes contribuye de un modo capital la dosificación de la gama cromática y de las luces dentro de los diferentes panoramas ofrecidos. El color se aplica, pues, dividido en dos grupos que se complementan: fríos y toques de cálidos, todos ellos muy rebajados. Un rico arsenal de grises y de pigmentos austeros, amortiguados, dispuestos mediante veladuras y pinceladas sumarias de segura libertad gestual constituye la base fundamental. La luz, por su parte, se vuelve la de las diversas horas del día. Cada una de ellas es asignada a un lienzo respectivo. Entre uno y otro cuadro se establecen sutiles dosis de diferenciación luminosa. Lo permite un claroscuro tenue, sedoso, capaz de envolver la serie paisajística entera. Tal atributo resulta característico de la producción completa de Muñoz Vera. Color e iluminación, pues, además de contribuir a la unidad formal del amplio conjunto, consiguen atrapar los diversos momentos



de un ámbito natural, dentro de cuya estática serenidad el tiempo nos parece que se ha detenido.

Los catorce cuadros que componen la serie convierten, así, en museo abierto a todo público el recinto del Metro. Las distintas dimensiones de las telas, siempre mayores, se relacionan armónicamente entre sí sobre los muros de opaco color gris azulado del lugar. Ejecutados durante el período 2004-2005, todos alcanzan los tres metros de altura. Pero mientras dos de ellos se extienden hasta casi los doce metros de ancho, otros cuatro poseen poco menos de cinco metros de anchura. En los ocho restantes domina el sentido vertical, con formatos de 1,85 por 3,10 metros. Óleo y resina sobre lienzo encolado, y encima de tabla, constituyen los únicos materiales.

La temática de estas pinturas sigue un orden bastante lógico. Si el centro del andén norte de la estación muestra el mar chileno, la cordillera andina ocupa el frente central sur. Por su parte, las visiones nortinas ocupan el lado oeste del recinto, mientras en el sector este cuelgan las visiones sureñas. En unas y otras, sin embargo, desaparece todo personaje humano. Nada más que de una manera esporádica hay referencias indirectas al hombre. Un grupo de chozas sin gente a la vista, los geoglifos del desierto, la torre emergente de una iglesita, la cruz de un cementerio, los santiaguinos rascacielos iluminados aparecen como los exclusivos testigos de vida pensante.

Comienza el itinerario de nuestro norte con *Valle de la luna*. Impera ahí la luz de amanecida. Rosas, violetas, grises azulosos materializan el contraste entre el relieve rocoso, cubierto por tierra polvillenta, y las masas lisas de montes menos cercanos. Dentro de una composición más insólita, en *Geoglifos* la mirada se ha establecido desde muy abajo, dejando arriba nada más que el retazo de un espeso cielo azul. El sol del mediodía subraya tanto el gris y blanco acerados de un observatorio meteorológico, como los signos precolombinos sobre la arena de cerros pétreos. *Valle del Elqui* muestra una naturaleza más acogedora. La todavía seca luz nortina baña, durante un comienzo de atardecer, el torreón de iglesia en medio del arbolado que se ubica tras praderas en terrazas. Cortinas elementales protegen a éstas de la temible erosión del viento.

El espectáculo poderoso de nuestras altas cumbres pareciera culminar con la amplitud física de *Cordillera de los Andes*. Para sentir la solidez del peso de la masa andina son suficientes la riqueza del efecto luminoso; los cantos hirientes de las rocas; los blancos, untuosos para la nieve permanente, algodonosos en el caso de las nubes; la acertada transición hacia los llanos, que apenas hace entrever el ambiente nuboso de esta vista aérea. A otro mundo nos conduce *Camino a las Termas de Chillán*. Bajo un cielo gris oscuro, amenazante de lluvia, el bosque y la floración incipiente, la bandera patria en medio de las casuchas nos hablan, a la vez, de



primavera y de atmósferas que se van volviendo predominantemente húmedas.

Plena quietud sureña nos trae *Lago Llanquihue*. La luz de un mediodía nublado uniforma los vegetales verdes rebajados y la densidad lacustre de azules grisáceos. La inmensidad de los horizontes australes se encarna en *Estrecho de Magallanes*. Allí se reúnen intensidad de tundras acuosas, grises blanquecinos de fragmentos arbóreos casi fosilizados, azules lejanos de mar y montañas, golpes de ocres en los pastizales. También juega la iluminación venida del cielo con la de la pequeña laguna del primer plano.

En el andén ferroviario del costado contrario, *Cementerio de Pisagua* nos obliga a retroceder hasta el Norte Grande. Constituye una de las imágenes más melancólicas y bellas colocadas en La Moneda. Capta un crepúsculo que se sitúa bordeando la noche. Su claridad mortecina deja todavía actuar a la Cruz de fierro, solitario símbolo de fe, capaz de animar la desnudez, a esa hora desolada, del acantilado y el mar. Entrelazada en el emblema metálico, una pequeña flor marchita insiste en recordar presencia humana. La optimista luz del mediodía invade, mientras tanto, *La Portada*. Allí los blancos espumosos del suave oleaje y los ocres del portal natural tienden a disfrazar la violencia acuática del lugar.

Por un momento, la noche y el Chile más céntrico nos colocan en un *Santiago* de rascacielos artificialmente iluminados. En él, la pantalla formada por la frondosa y negra vegetación pareciera querer acallar el estallido insólito del Manhattan chileno. Muchísimo más elocuente sigue, a continuación, el vasto fresco panorámico *Océano Pacífico*. Si su esplendor luminoso coincide con las escenas costeras de un Sorolla, las pinceladas nerviosas, fragmentadas que definen el extenso primer plano, con el roquerío y la arena saturada de agua, proclaman la observación atenta de un Velázquez. Sus castaños y ocres oscuros, sus breves golpes de azul, dialogan con los grises claros verdosos del dinámico rompimiento de la gran ola. Los distintos estados de esta última, el contraste entre blandura arenosa y dureza de roca, el fugaz desmelenamiento del oleaje por el viento, el ambiente de humedad y sol se hallan representados con ojo y mano de virtuosismo admirable.

La tranquilidad expresiva se recompone con *Araucarias de Nahuelbuta*. La luz crepuscular se torna una sola con aquella que parece provenir de la potencia vegetal del esbelto grupo de árboles. Se da en ellos un movido contrapunto de trazos ordenados e irregulares. La transición ofrecida por las sombras del valle intensifican las claridades en los cerros y, a lo lejos, en la cordillera andina. De nuevo algún testimonio humano aporta la tela siguiente,

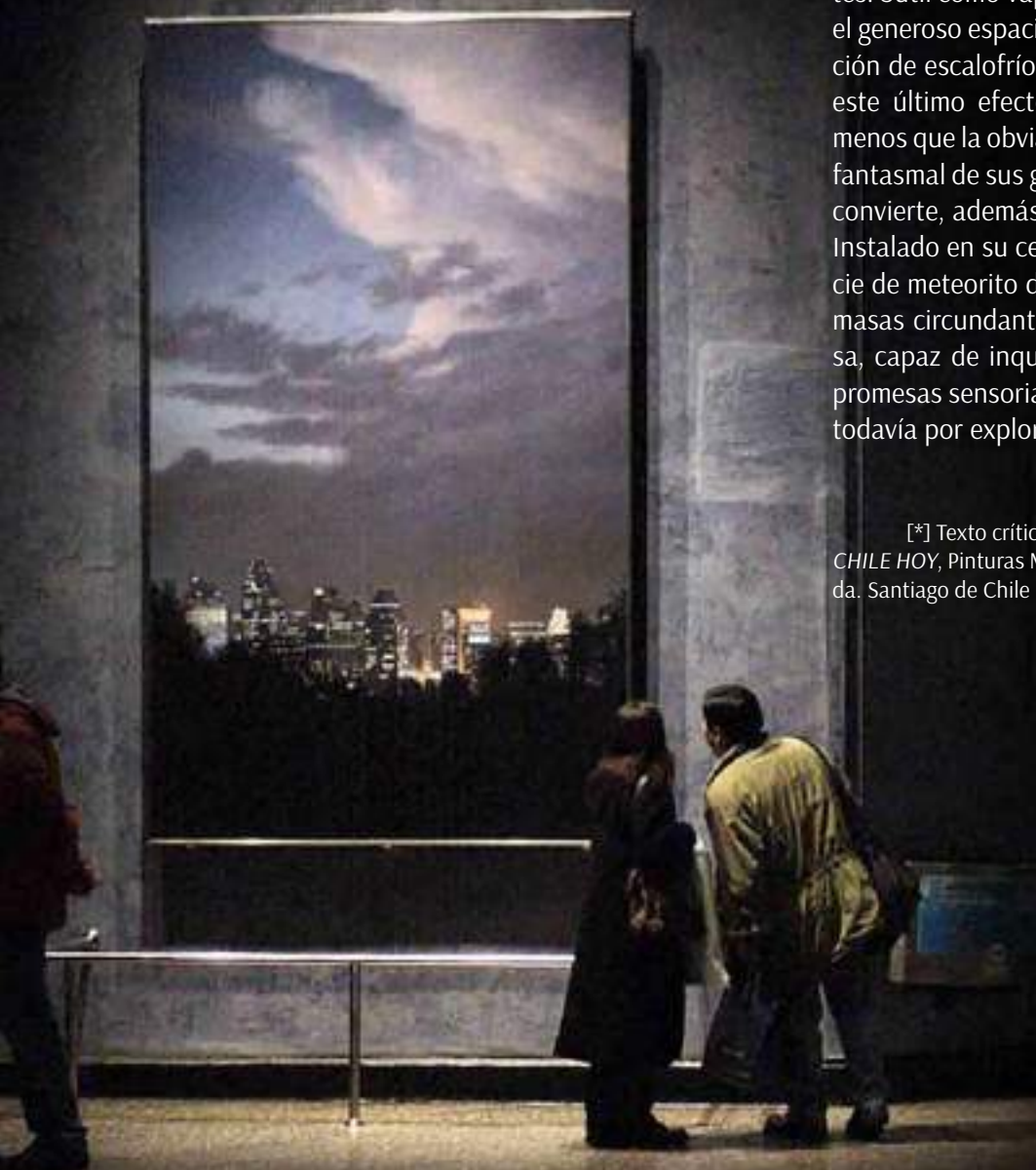


Palafitos de Castro. Su composición pudiera asemejarse a la de *Geoglifos*. La firmeza del dibujo en las peculiares construcciones y en el bote solista encuentra su complemento con la vaguedad formal de la prominente playa y su espontáneo basural semi-enterrado. Luces de amanecida se suman a la soltura del ordenamiento cromático, alcanzando una irradiante unidad pictórica.

La plenitud lumínica de las doce horas parece haberse elegido para destacar la impresión fantasmagórica que produce en el espectador *Glaciar Grey*, conclusión de algún presunto recorrido en la estación La Moneda. Aquí las masas de hielo se individualizan a través de la variedad volumétrica de las muchas caras del ventisquero, a través de la transparencia y el brillo particular de cada uno de sus montículos grandiosos. Azul de Prusia, blancos, violetas resultan sus coloraciones más que suficientes. Sutil como vapor ambiguo, la nubosidad corona el generoso espacio pintado y contribuye a la sensación de escalofrío que el glacial nos provoca. Y con este último efecto expresivo se vincula, bastante menos que la obvia asociación térmica, la apariencia fantasmal de sus gélidos personajes. Uno de ellos se convierte, además, en el actor principal del cuadro. Instalado en su centro mismo, constituye una especie de meteorito de hielo, un poco arropado por las masas circundantes. De él irradia una luz misteriosa, capaz de inquietarnos. Resume con acierto las promesas sensoriales de un extremo mundo austral, todavía por explorarse.



[*] Texto crítico de Waldemar Sommer extraído del libro *CHILE HOY*, Pinturas Murales de la Estación de Metro La Moneda. Santiago de Chile 2005. Páginas 258 a 263.



Cantoras de Ñuble

En su magnífico libro La Tonada, Margot Loyola recuerda con gratitud y emoción a quienes la precedieron o compartieron su pasión por el canto chileno. Con la debida autorización de Osvaldo Cádiz reproducimos las páginas dedicadas a las cantoras chillanejas que compartieron sus afanes.

Margot Loyola
Folclorista



ELENITA CARRASCO

En 1938 mi hermana Estela y yo éramos como dos pajaritas que daban sus primeros aleteos antes de empezar a volar. Por entonces había grandes figuras que querían ayudarnos con su sapiencia. Una de ellas fue Antonio Acevedo Hernández, famoso escritor y dramaturgo nacional, con quien tuvimos una cercanía muy grande. Al poco tiempo de esto vino el terremoto del año treinta y nueve que devastó la provincia de Ñuble. Chillán estaba en el suelo y Antonio Acevedo Hernández, que era un hombre progresista, nos incluyó en un viaje a la zona afectada que había organizado Nataniel Yáñez Silva. Hasta ahí llegamos junto a otros artistas para llevar un poco de alegría a las desoladas víctimas.

Nos dejaron alojadas en una residencial poco segura, pues a raíz del mismo terremoto el establecimiento había quedado en pésimas condiciones. En Chillán pocas casas quedaron en pie y no había mucho donde escoger. Fue en esa oportunidad en

que conocí a Elenita Carrasco. La chillaneja -como popularmente era conocida esta cantora- fue a buscarnos hasta esa residencial y nos acogió en su casa como a dos hijas. A los pocos minutos de haber llegado ya conversábamos animosamente. Se dio entonces una relación de mucho afecto y simpatía mutua y con generosa entrega. Elenita comenzó a enseñarnos la belleza de sus tonadas y los secretos de su oficio.

Elenita había nacido a comienzos del siglo XX en Pinto, una localidad cercana a Chillán ubicada camino a la cordillera de los Andes. Cuando yo la conocí vivía con su madre en una casita modesta que había logrado comprar con su canto y su guitarra. En su carrera artística había integrado dúos femeninos, pero fue como solista que alcanzó renombre. Ella era una mujer de buen talante, que se ganaba la vida cantando en trillas, rodeos, mingacos y fiestas militares. Su repertorio era un mar inmenso de cuecas y tonadas, tanto tradicionales como de autoría propia. Tenía un particular estilo de cantar que tran-



sitaba entre el carácter y prestancia de la cantora urbana y la profundidad espiritual de la mujer campesina. Su guitarra, ajena a toda técnica académica, era interesantísima y variada. *Trinados, sangorreados y picoteados*, se combinaban graciosamente con la gama de *toquíos* rasgueados tan propios de la tonada. Grabaciones como “*El Palomo*” dejaron en parte testimonio del particular estilo de su guitarra. Sin duda ella era una cantora auténtica que pese a haber grabado en muchas ocasiones, nunca perdió el contacto con la tierra.

Pasaba el tiempo y esporádicamente nos volvíamos a encontrar en actuaciones y auditorios. Al cabo de los años la vuelvo a encontrar, ahora viviendo en Coelemu, ya sin su madre. Entonces no quería cantar más... la pena había silenciado su voz. Su tristeza me conmovió y no hallé más que hacer que tomar mi guitarra y cantarle:

*Quien canta su mal espanta
Quien llora su mal aumenta
Yo canto pa' disipar
Las penas que me atormentan.*

No sé si fue el hechizo de las palabras o el ritmo siempre embriagador de la tonada lo que la hizo tomar nuevamente la guitarra después de mucho tiempo de no hacerlo. Ese día volvimos a cantar y juntas revivimos los momentos alegres de los buenos años en que nos conocimos. Desde entonces prosiguió cantando tal como lo había hecho una vida entera.

Nuestro último encuentro fue en Dichato, balneario costero muy cercano a Coelemu. En ese lugar tenía junto a su hija una pequeña residencial, donde cada fin de semana organizaba una peña que más bien parecía una casa de canto. Allí me enseñó su última tonada, “*La feria de Chillán*”, una de las más celebradas y recordadas por el público.

LAS HERMANAS ACUÑA

San Carlos era a comienzos del siglo XX un pequeño pueblo cercano a Chillán, en la provincia de Ñuble. Ahí habían nacido Amanda y Elsa Acuña, dos hermanas que más tarde formarían el famoso dúo “Her-



manas Acuña”, o también “Las Caracolito”, como las rebautizó su público en honor a la gracia con que interpretaban “El Caracolito”, la tonada más popular de su repertorio.

Tal como la gran mayoría de las cantoras de tonada, ellas aprendieron de su madre, una mujer de estirpe campesina que crió a sus hijas enseñándoles a cantar tonadas, valsos, porteñas, refalosas y cuecas tradicionales. Con los años ese repertorio sería un verdadero tesoro que Las Caracolito supieron conservar. Elsa y Amanda poseían brillantes voces de soprano y contralto respectivamente, e hicieron de su canto una profesión que les permitió llegar a la radio, recorrer el país en giras y grabar para sellos discográficos, sin que su canto perdiera su autenticidad y sabor campestre. Sus tonadas eran de formas y métrica variadas: cantaban tonada con estribillo, tonada estrófica con y sin coleo y tonada en décimas; y todo evocaba un Chile profundo, rural, original. Se acompañaban a dos guitarras, luciendo todos los recursos que este instrumento le aporta a la tonada.

Con frecuencia eran invitadas a animar almuerzos campestres, una tradición hoy ya perdida. Así también recorrieron muchos rodeos ayudando con su canto a la ardua tarea del huaso corralero. Pero no solo rodeos conocieron las Hermanas Acuña. Cantaron en importantes teatros, como el IEM (Instituto de Extensión Musical) de la Universidad de Chile. Ellas podían cantar en cualquier escenario y ocasión. Y ¡cómo cantaban! No daban tregua. Fue así como me tocó conocerlas. Fue en Chillán hace ya demasiados años. Estábamos en una reunión en casa de las mismísimas Hnas. Acuña y ellas cantaban y cantaban. Luego se hizo tarde y así siguieron, cantando toda la noche hasta que amaneció, sin repetir ni un solo tema. Muy joviales y buenas amigas tuvieron una suerte de casa de canto itinerante, con la que se instalaron en varios pueblos. Parral y Talcahuano fueron dos de ellos. También realizaron muchas giras con René Largo Farías y el programa *Chile Ríe y Canta*, donde más de alguna vez compartimos el escenario.

Ellas fueron un caso excepcional. Si a las Acuña tuviésemos que calificarlas con palabras de hoy, debiera decirse que fueron un patrimonio de nuestra cultura campesina. Por esa razón la Universidad de Chile las incluyó en la grabación de los álbumes *Aires Tradicionales y Folkloricos de Chile*, y *Antología del Folklore Musical Chileno*, dirigidos por el Instituto de Investigaciones Folkloricas y el Instituto de Investigaciones Musicales. Además de estos volúmenes grabaron otros cuantos para RCA Víctor, obteniendo en pago una centena de sus propios discos, que luego ellas mismas se encargaban de vender entre sus admiradores.

“Las Caracolito” fueron populares y muy queridas por su público. Hasta el día de hoy siguen vivas en la memoria de su pueblo natal y los alrededores. Hoy podemos percibir solo el eco de sus voces en los ríos y en los vientos.

VIOLETA PARRA, GENIAL Y ETERNA

La primera vez que la oí cantaba junto a su hermana Hilda, con quien formaba el dúo “Las Hermanas Parra”, y a quien es justo recordar también por la autenticidad de su potente voz. Ambas llegaron del campo a la ciudad después de haber recorrido caminos cantando en circos, restoranes y quintas de recreo con un repertorio de música popular de la época.

De Violeta Parra se ha dicho mucho y muchas cosas. Por eso quiero recordarla en lo que nos tocó vivir juntas como las amigas que fuimos. Nos conocimos en 1953 cuando ya ambas éramos solistas. Ella cantaba en una fonda dieciochera organizada por los compositores de la época. Violeta cantó entonces *La Jardinera*, una tonada de su autoría que me impresionó hondamente. Cuando terminó le pregunté dónde había recopilado esa bellísima tonada. Por su respuesta algo áspera pude percibir que la pregunta no le cayó muy bien, puesto que ella era la autora. Quizás cuántas incomprendiones anteriores la hacía recelar ante el menor gesto. A pesar de la situación, ese impasse y esa tonada fueron el primer lazo que nos unió en la amistad y el quehacer artístico. Me convertí, entonces, en su admiradora y defensora e hice las primeras transcripciones de sus tonadas. Juntas comenzamos a visitar radios, medios de prensa y universidades, compartiendo con ella lo poco que podía ofrecerle, del mismo modo que muchas precursoras lo habían hecho conmigo diez años antes.

Sin embargo, nada le fue fácil a la Violeta. Nada. Gran parte de su carrera estuvo cercada de incomprendiones e ingratitudes. En un país acostumbrado al sonido brillante y vibrante del estilo criollista, la Violeta sonaba extraña. Con su voz de contralto y su timbre algo oscuro, nos llevaba de un golpe al dolor de la tierra. En ella no había alegorías ni paisajes bucólicos, sino una mezcla de desgarró y esperanza. Tampoco era una mujer complaciente ni resignada. Al contrario, tenía un temperamento apasionado y volcánico que no le permitía concesiones, lo que le acarrió una vida de mucha soledad. Una vez la fuimos a visitar con mi marido a una casona en que vivía cerca de Plaza Egaña. Llegamos. Estaba todo oscuro y nadie contestaba. La casa parecía estar sola. Pero la que estaba sola era Violeta, que llevaba dos días enferma en cama, sin nadie a su alrededor. Fueron dolores como esos, sumados a



una historia de postergaciones, los que junto a su inconmensurable genio musical la llevaron a componer tanta música que, a veces, a nosotros mismos nos costaba comprender en su real dimensión. De su creación musical conocí muchas cosas, más que las cosas que ella recopilaba, porque en el campo del folclore fuimos como dos rosas espinudas y atadas. Recuerdo, por ejemplo, cuando me presentó *El Gavilán*, toda una obra musical de arte contemporáneo, de la que incluso me hizo una grabación en mi propia casa. Eso era algo imposible siquiera de imaginar por aquellos años en que primaba el sonido dulzón del neofolclore, corriente musical que a ella no le gustaba. También le escuché de primera mano *Qué he sacado con quererte*, mezcla de elementos musicales mapuche y testimonio autobiográfico, donde ella dibuja las heridas de su pasión, porque todo lo que ella va relatando existió. Ese tema nos dice tantas cosas de esa sensibilidad que la caracterizaba, porque ahí la Violeta expresa su pena tomando rasgos estilísticos de la música de un pueblo que también ha padecido un sufrimiento, pero que al igual que ella, también ha peleado y nunca se ha resignado.

Valiente era también doña Violeta Parra. ¡Con tan poco hizo tanto! Era una mujer sacrificada que muchas veces invertía lo poco que tenía para salir a trabajar a los campos, a Chiloé, a la Pampa. Allí partía con lo que tenía o con lo que podía, en una época en que no había los fondos públicos para proyectos artísticos que se conocen hoy.


Ella hacía pensar, porque ¡vaya que pensaba! La desasosegaba la existencia, tanto como a mí. Dudaba más de lo que se pudiese pensar. No había para ella certezas en esta vida, como tampoco las había para mí. Muchas de sus composiciones dejan entrever en sus letras esta realidad que la angustiaba y de la que hablaba sólo con algunas personas. Conmigo lo hacía. Nos encerrábamos a tomar mate y no dejaba que nadie nos interrumpiera, porque aparte de la música chilena, nos unían también estos asuntos, cosas de esta vida y de la otra, de la muerte, la trascendencia y el universo todo. En eso éramos como dos gotas de agua.

Pero así también pasaba de la tristeza y la angustia a la euforia. Y así como su dolor conmovía, su iniciativa contagiaba. A fines de un año de mediados de la década de 1960, me la encontré en una calle del centro de Santiago. Venía de la municipalidad caminando apresurada con su guitarra bajo el brazo y se le veía muy dichosa, porque había conseguido apoyo para realizar en la pérgola de la Plaza de Armas, un pesebre vivo para la Navidad y entre los roles que ya en su ingeniosa cabeza había distribuido, recuerdo que San José lo representaría Claudio Lobos y yo a la Virgen María. Así era de ingeniosa y así también de ingenua.

También fueron muchas las cosas que compartimos en nuestra carrera artística y profesional. Participábamos en eventos de un nivel artístico que hoy sería difícil repetir. También nos acompañamos en Europa, en un encuentro que tuvo de dulce y de agraz. Mucho antes de eso pude presentarla como maestra en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile, pero ahí tuvo poco éxito porque aún no era su tiempo: por entonces el público no sabía apreciar el valor de su propuesta. Cuando empezó *La Peña de los Parra*, en Carmen N° 340, ella me invitó varias veces. Luego, cuando se fue de ahí lo siguió haciendo, pero a su nuevo local: La Carpa de La Reina. Sin embargo, eso era muy distinto al ambiente de la peña. La verdad es que la partida a La Carpa fue como un salto a la desolación. Estaba muy lejos de la ciudad e iba muy poca gente, sobre todo en el invierno, donde lo que reinaba era el frío. Muchas veces la acompañamos haciendo el número artístico, mientras ella atendía la cocina y las mesas. Yo cantaba un tema y la Violeta sacaba a mi marido Osvaldo -el Negro, como le decía- y bailaba con él, y cuando estaba su hermano Roberto, que era un cuequero fino, entonces bailábamos con Osvaldo cueca de tres. En eso estuvimos las últimas quince noches antes que mi comadre decidiera irse para siempre.

Ahora, la recuerdo emocionada. Después de su partida las cosas no volvieron a ser iguales. Violeta cerró dramáticamente un ciclo de la historia de este país y parece que su muerte hubiese anunciado la pérdida de otras muchas cosas, de entre ellas, el sentido.

¿En qué trueno, en qué relámpago, en qué volcán estará cantando ahora *La Jardinera* o *La Juana Rosa*, dos de sus inigualables tonadas entre tantas y tantas?

Violeta legó a Chile una obra musical que nos enriqueció como pueblo y nos representó ante el mundo. Pero presiento que tras su partida se comenzaron a cerrar puertas que ya nunca se abrirán. 

La Tonada: testimonios para el futuro. Universidad Católica de Valparaíso, 2006, 288 p. Reproducción autorizada por Osvaldo Cádiz.



*Germán Bustos:
silencio de un tenor excepcional*

Un talento múltiple que brilló en el canto lírico a nivel internacional y cuya trayectoria permanece desconocida en Chile. Una figura que Chillán debe incorporar entre los grandes de su inagotable venero.

Juan Dzazópulos

Investigador. Historia de la música chilena.

Germán Bustos Valderrama, tenor chileno, nació en Chillán el 26 de febrero de 1938.

Fueron sus padres Crisólogo Bustos Suazo y Raquel Valderrama Barros.

Desde muy pequeño mostró su afición al canto, al punto que cuando tenía unos diez años su padre lo llevó al estudio del bajo italiano Gustavo Selva, retirado de escena pero activo como profesor de canto, quien identificó el potencial de su voz y recomendó no intentar educarla hasta que alcanzara naturalmente su maduración en la adolescencia. Poco más tarde, el maestro comenzó a orientar al joven alumno enseñándole algunas canciones.

Germán manifestó a muy temprana edad inclinación hacia el periodismo. A los trece años de edad ya era corrector de pruebas del diario *La Discusión*, el principal periódico de Chillán.

Completó sus estudios secundarios (humanidades) en el Liceo de Hombres de Chillán (1952) y se incorporó a *La Discusión* como redactor deportivo, luego reportero y cronista, a la vez que colaboraba con ilustraciones, a veces talladas en linóleo por él mismo, para imprimirlas en el diario. Paralelamente participó en actividades de grupos literarios y expuso en muestras de arte locales.

En 1955 se trasladó a Santiago, donde dio su bachillerato e ingresó al Instituto de Psicología de la Universidad de Chile. Ese mismo año, recomendado por Gustavo Selva, estudió canto con la gran soprano chilena Sofía del Campo (1884-1964). Poco después se unió al grupo Teatro Lírico Experimental, creado y dirigido por la dinámica maestra de repertorio Marta de la Quintana, con el que participó en numerosos conciertos de divulgación. El año 1957 ingresó al Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, donde estudió con Clara Oyuela (1907-2001) y Federico Heinlein (1912-1999) hasta 1958.

En la capital trabajó en la Agencia Internacional de Desarrollo de los Estados Unidos, fue director de la revista *Empresa*, fundó su agencia GEMA Publicidad,

formó parte del equipo creador de la revista *Desfile* y fue su director de Arte y escribió crónica de libros para la revista *Ercilla*. Hasta su traslado a Estados Unidos, fue director de Arte de la *Revista del Domingo* del diario *El Mercurio*, donde creó el suplemento “*Documentos*”, lanzado en 1969.

Fue su nueva maestra, Lina Santelices, quien lo estimuló a audicionar para el maestro y director de orquesta italiano Anton Guadagno, quien estaba seleccionando voces para el Festival Lírico 1969 del Teatro Municipal. Guadagno lo eligió para el rol de Cassio en la ópera *Otello* de Verdi (1813-1901) programada para abrir la Temporada Internacional. Sin embargo, su debut como cantante tuvo lugar el 12 de septiembre en un concierto lírico organizado y dirigido por Ramón Vinay (1911-1996) a beneficio del CENASCO (Centro de Ex Alumnas del Colegio del Sagrado Corazón), en el que Vinay mismo ofició de maestro de ceremonias.

La voz de Bustos había llamado la atención de Vinay durante los ensayos de *Otello*. Al enterarse de que era chillanejo, lo abrazó efusivamente ante todos, en una clara bienvenida al mundo que él estaba a punto de dejar atrás, a la vez que lo convidó para participar en el concierto del Cenasco.

La noche de la presentación, al anunciar la intervención de su joven coterráneo, explicó que cantaría *Spirto gentil*, aria del cuarto acto de *La Favorita* de Donizetti (1797-1848), una de las composiciones más agudas para tenor que existe en el repertorio para canto. Según recuerdan algunos asistentes, esta interpretación recibió una gran ovación de toda la sala.

El 15 de septiembre cantó su primer rol escénico como “Cassio” junto a Umberto Borsó (*Otello*), Nora López (*Desdémona*), Ramón Vinay (*Lago*) y la dirección de Anton Guadagno.

La temporada de ópera de 1959 marcó un verdadero hito en la historia musical chilena: fue el año en que Ramón Vinay, el más grande *Otello* de la escena operática mundial por más de veinte años, puso fin a su carrera personificando al Moro de Venecia, por última vez, en su propia tierra, como un homenaje a los miles



Como Ernesto en *Don Pasquale*, 1973.

de chilenos que acompañaron con invariable admiración su paso por los grandes escenarios del mundo.

Hubo ese año, por tanto, una feliz coincidencia, se retiraba Vinay y pisaba por primera vez el escenario del Municipal otro tenor chillanejo, Germán Bustos, cuyas aptitudes comenzaban a ser conocidas.

El director, Anton Guadagno, tomó nota de sus condiciones y logró que la Academia de Artes Vocales de Filadelfia le otorgara una beca. A fines de 1969 ya se encontraba con su familia en Filadelfia. Durante cinco años (1970-1974) estudió con el bajo griego Nicola Moscona como maestro de canto y el mismo Guadagno de repertorio. Bustos combinó sus estudios en la academia con diversas actuaciones.

Por ese tiempo, casado con María Alicia Montalva Vergara y con cuatro hijos (María Alicia, Germán Eduardo, Pedro Alfonso y Pablo Andrés), debió financiar la vida familiar trabajando paralelamente como editor de una revista internacional de artes gráficas

publicada por *North American Publishing Company*, haciendo traducciones y como consultor creativo en numerosos proyectos de comunicaciones científicas y de marketing.

Su primera actuación pública en los Estados Unidos fue en febrero de 1970, a solo dos meses de su llegada, en la premier americana de la ópera barroca *The Indian Queen*, de Purcell (1659-1695), presentada en el Museo de Arte de Filadelfia por el grupo Sixteen Concerto Soloists, dirigido por Mark Mostovoy.

Debutó en la Academy of Music de Filadelfia (Philadelphia Lyric Opera) el 27 de octubre de 1970, interpretando el rol de Balthasar Zorn en la ópera *Die Meistersinger* de Wagner (1813-1833), junto a Jess Thomas y Ursula Rhein (1).

Tuvo el honor de compartir escenario con importantes figuras internacionales de la ópera. Entre ellas, la soprano estadounidense Beverly Sills, los tenores españoles Alfredo Kraus y Plácido Domingo, el tenor rumano Ludovic Spiess, la soprano española Montserrat Caballé, los barítonos Ramón Vinay, Vicente Sardinero, Sherrill Milnes, Simon Estes y Peter Glossop, y el bajo puertorriqueño Justino Díaz.

El 28 de marzo de 1971 y en el Civic Center de Filadelfia, cantó el rol de Tonio en la ópera *La Hija del Regimiento*, de Donizetti (1797-1848), versión en idioma inglés.

Como el Duque de Mantua en *Rigoletto*, 1973.





Germán Bustos en *La Hija del Regimiento*, junto a Harry Dvorchak y Diana Reed, 1972.

Como datos destacables de esa representación, el rol de Hortensius lo interpretó el barítono chileno Fernando Rosenthal, por esos años también alumno de la Academy of Vocal Arts (2) y el pequeño rol de “un campesino” lo cantó el tenor italiano Lando Bartolini, igualmente alumno de la Academy of Vocal Arts (3).

Para Bustos fue un gran éxito personal, descolgando en su aria *A mes amis* con sus nueve Do sobregudos, que entregó sin problema alguno.

El 3 de agosto de 1972 cantó, en el Robin Hood Dell de Filadelfia, el rol de Conde de Almaviva en *Il barbiere di Siviglia* (1792-1868), ante una inusual asistencia de 9.000 personas.

Anton Guadagno le solicitó que reemplazara al tenor italiano Luciano Pavarotti en el rol del Duque de Mantua en *Rigoletto*, el 14 de febrero de 1973, en la Academy of Music de Filadelfia. Sin ensayos, con sólo una rápida mirada a la partitura, subió al escenario y cumplió muy dignamente con este compromiso.

Otro gran éxito lo obtuvo al cantar el rol de Don Ottavio en la ópera *Don Giovanni* de Mozart (1756-1791) en New York, el 9 de junio de 1973. Al término del aria *Dalla sua pace*, la orquesta en pleno dirigida por Laszlo Halasz se detuvo para aplaudirlo con entusiasmo.

En julio de 1973 cantó en San Juan de Puerto Rico en las óperas *Fausto de Gounod* (1818-1893) y *Rigoletto* de Verdi. Aunque el rol protagónico (Fausto) no fue unánimemente bien recibido por la crítica ya que estimó que su voz de lírico-ligero no era la adecuada para el rol, el crítico José A. Cadilla del diario *El Imparcial* destacó como sigue: “el timbre es muy agradable, la emisión fácil, la dicción clara y la técnica vocal impecable. Además es un buen actor”.

Se graduó en 1974 con *Certificate of Merit* y el *Premio Whelen* al mejor alumno de la Academy of Vocal Arts. La Ópera de Filadelfia lo designó gerente de la compañía, pero al poco tiempo percibió que las funciones administrativas frenaban su carrera, y prefirió renunciar a ese cargo.

En julio de 1974 firmó un contrato con el Teatro Liceo de Barcelona para cantar allí, en la temporada 1974-1975, el rol de Cassio en *Otello* junto a Gilbert Py, Esther Casas y Gianpiero Mastromei, funciones que comenzarían a mediados de noviembre de ese año (14, 19 y 24 de noviembre).

Sin embargo, en octubre de 1974 sus agentes Eric Semon Associates, los mismos de Plácido Domingo, le ofrecieron un contrato con la Ópera de Israel por un año de actuaciones como miembro estable de la com-

GERMÁN BUSTOS: CRONOLOGÍA ARTÍSTICA

1969

SANTIAGO, Teatro Municipal

Concierto Lírico a Beneficio del CENASCO (Centro de ex alumnas del Colegio del Sagrado Corazón).

“*Spirto gentile*” aria de *La Favorita* (Donizetti). Con Lina Santelices (piano), septiembre 12.

Otello (Rol: Cassio): Umberto Borsó (Otello), Nora López (Desdemona), Ramón Vinay Iago): Anton Guadagno ©, septiembre 15.

1970

FILADELFIA, Art Museum

The Indian Queen (Purcell) (American Premiere) (Roles: Niño y Primer Espíritu Aéreo). Con Sixteen Concerto Soloists: Mark Mostovoy ©, febrero....

CHESTER (Pennsylvania) (Suburban Opera Company)

Pagliacci (Leoncavallo) (Rol: Beppe). Con Giovanni Consiglio (Canio), Karen Saillant (Nedda): Christopher Macatsoris ©, marzo 15.

Lucia di Lammermoor (Donizetti) (Rol: Arturo). Con Osceola Davis (Lucia), Thomas O’Leary (Edgardo), Evans Clough (Enrico), Harry Dworchak (Raimondo): Christopher Macatsoris ©, abril 26.

FILADELFIA, Academy of Music (Philadelphia Lyric Opera)

Die Meistersinger (Wagner) (Rol: Balthasar Zorn). Con Jess Thomas (Walter), Ursula Rhein (Eva) Heinz Imdahl (Sachs), John Macurdy (Pogner), Benno Kusche (Beckmesser), Gary Glaze (David): Anton Guadagno ©, octubre 27.

Lucia di Lammermoor (Donizetti) (Rol: Normanno). Con Beverly Sills (Lucia), Alfredo Kraus (Edgardo), Vicente Sardinero (Enrico), Perry Price (Arturo): Anton Guadagno ©, Noviembre 3.

Aida (Verdi) (Rol: Messagero). Con Ljijana Molmar-Talajic (Aida), Ludovic Spiess (Radames), Sherrill Milnes (Amonasro), Simon Estes (Ramfis), James Morris (Re): Anton Guadagno ©, noviembre 24.

CHESTER (Pennsylvania) (Suburban Opera Company)

Gianni Schicchi (Rol: Rinuccio) Con Robert Frankenberg (Schicchi), Hyoung Hye Kim (Lauretta): Christopher Macatsoris ©, noviembre 29.

FILADELFIA, Academy of Music

Il Trovatore (Verdi) (Rol: Messagero). Con Montserrat Caballé (Leonora), Bianca Berini (Azucena), Plácido Domingo (Manrico), Peter Binder (De Luna): Anton Guadagno ©, diciembre 1.

NEW HOPE (Pennsylvania)

Concierto organizado por la Sociedad Pro Música, *Fantasia Coral* Op. 80, (Beethoven) para piano, orquesta, coro y siete solistas: Roland Fiore ©, diciembre 6.

1971

FILADELFIA, Civic Center (Academy of Vocal Arts)

La Fille du Régiment (Donizetti) (Rol: Tonio) Cantada en inglés, con Marlene Silvers (Marie), Alberto García (Sulpice), Fernando Rosenthal (Hortensius),

Lando Bartolini (un campesino): Vernon Hammond ©, marzo 28.

FILADELFIA, Bucks County Opera Association

La Fille du Régiment (Donizetti) (Rol: Tonio) Cantada en inglés. Con Dian Reed (Marie), Harry Dworchak (Sulpice), Fernando Rosenthal (Hortensius), Lando Bartolini (un campesino): Vernon Hammond ©, mayo 22.

FILADELFIA, Independence Mall

La Fille du Régiment, junio 20 (mismo reparto de mayo 22).

FILADELFIA, Philadelphia Museum of Art

La Fille du Régiment, julio 22 (mismo reparto de mayo 22).

FILADELFIA, Pastorius Park

La Fille du Régiment, julio 28 (mismo reparto de mayo 22).

FILADELFIA, Independence Mall (Little Lyric Opera Company)

Rigoletto (Verdi) (Rol: Duque de Mantua). Con Diana Reed (Gilda), John Fiorito (Rigoletto): Christopher Mactisoris ©, julio 6.

FILADELFIA, Rittenhouse Square

Rigoletto (mismo reparto de julio 6), julio 14.

1972

FILADELFIA, Academy of Music

Il Tabarro (Puccini) (Rol: Un venditore di canzonette). Con Ute de Vergas (Giorgetta), Plácido Domingo (Luigi), Sherrill Milnes (Michele): Anton Guadagno ©, febrero 29.

FILADELFIA, Walnut Street Theatre (Academy of Vocal Arts)

Così fan tutte (Mozart) (Rol: Ferrando). Con Hyoung Hye Kim (Fiordiligi), Mildred Tyree (Dorabella), Marlene Silvers (Despina), William Goeglein (Don Alfonso), Alberto García (Guglielmo): Carl Bamberger ©, marzo 21.

FILADELFIA, Bucks County Opera Association

Così fan tutte (Mozart) (Rol: Ferrando), abril 9 (mismo reparto de marzo 21).

FILADELFIA, Robin Hood Dell (Little Lyric Opera Company)

Il barbiere di Siviglia (Rossini) (Rol: Conte di Almaviva). con Diana Reed (Rosina), John Darrenkamp (Figaro), Vashek Pazdera (Basilio), Michael Li-Paz (Bartolo): Carl Suppa ©, agosto 3.

1973

FILADELFIA, Academy of Music

Rigoletto (Rol: Duque de Mantua). Con Patricia Brooks (Gilda), Susanna Marsee (Maddalena), Peter Glossop (Rigoletto), Harry Dworchak (Sparafucile): Anton Guadagno ©, febrero 13 (Germán Bustos reemplaza al indispuerto Luciano Pavarotti).

HARTFORD, Theatre Bushnell (Opera Association)

Il Tabarro (Puccini) (Rol: Un venditore di canzonette), con Plácido Domingo (Luigi), Sherrill Milnes (Michele), Natale de Lazzari (Talpa): Anton Guadagno ©, marzo 9.

NEW YORK, Hofstra University Playhouse

Don Giovanni (Mozart) (Rol: Don Ottavio). Con Justino Díaz (Don Giovanni), Robert Savoie (Leporello), Janice Yoes (Donna Anna), Janet Alcorn (Donna Elvira), Rebecca Nesmith (Zerlina), John G. Spiro (Masetto): Laszlo Halasz ©, junio 9.

SAN JUAN (PUERTO RICO), Teatro de la Universidad de Puerto Rico

Faust (Gounod) (Rol: Fausto). Con Camelia Ortiz (Margarita), Justino Díaz (Mefistófeles): Richard Karp ©, julio 5-7.

Rigoletto (Verdi) (Rol: Duque de Mantua), con Kate Humey (Gilda), Abraham Lind (Rigoletto), Justino Díaz (Sparafucile): Richard Karp ©, julio 12-14.

FILADELFIA, Robin Hood Dell (The Philadelphia Lyric Opera)

La Traviata (Verdi) (Rol: Alfredo). Con Kathryn Bouleyn (Violetta), Alan Wagner (Germont): Carl Suppa ©, julio 20.

FILADELFIA, Academy of Vocal Arts Theatre

Don Pasquale (Donizetti) (Rol: Ernesto). Con Lisa Carlson (Norina), William Goeglein (Don Pasquale), William McFarland (Dottore Malatesta) (todos alumnos de la Academy of Vocal Arts): Vernon Hammond ©, noviembre 20.

1974

FILADELFIA, Girard College

The Marble Guest (El Convidado de Piedra) (Rol: Don Ottavio). Adaptación del *Don Giovanni* (Mozart) en inglés, con William McFarland (Don Giovanni), Raymond Walters (Leporello), Gail Thomas (Donna Anna), Mary Stockwell (Zerlina), Bernard Tillinghast (Masetto): Gloria Collins ©, mayo 8-18.

1978/1979

NEW YORK, Casa de España (Sociedad de la Zarzuela)

Marina (Emilio Arrieta) (Rol: Jorge), con Sandra Fuenterroza (Marina), Angelo Cruz (Roque), Jesús Zubizarreta (Pascual), José Antonio Piñas (Alberto): Anthony Morss ©, 1978 - febrero 26 / 1979 - marzo 8.

La Canción del Olvido (José Serrano) (Rol: Sargento Lombardi). Con Rafael Lebron (Leonello), Carmen Bejarano (Rosina), Aurora Fernández (Casilda): Anthony Morss ©, 1978 - abril 30.

Doña Francisquita (Amadeo Vives) (Rol: Fernando), con Sandra Fuenterroza (Francisquita), Teresa Pérez-Frangie (Aurora), Hernando Chaviano (Cardona), Jerome Espina (Lorenzo), Noel Ramírez (Don Matías): Anthony Morss ©, 1978 - junio 2 / 1979 - marzo 4.

Luisa Fernanda (Federico Moreno Torroba) (Rol: Javier). Con Lolita Salvat (Luisa Fernanda), Sandra Fuenterroza (Carolina), Aurora Fernández (Mariana), José LeMatt (Vidal): Anthony Morss ©, 1979 - mayo 6.

Bohemios (Amadeo Vives) (Rol: Roberto). Con Sandra Fuenterroza (Cossette), Aurora Fernández (Pelagia), Elinor Amlin (Cecilia), Hernando Chaviano (Victor), Joel Brody (Jean): Anthony Morss ©, 1979 - noviembre 18.

pañía para cantar, si lograba llegar a tiempo a Israel, como primer tenor en las óperas *Don Pasquale*, *La Traviata*, *Il barbiere di Siviglia* y *Les Contes d'Hoffmann* y *Lucia di Lammermoor*. Bustos aceptó de inmediato.

Viajando a España el avión hizo escala en Londres, donde se enteró por la prensa de una grave crisis económica israelí, cuya libra había sido devaluada en un 50%, haciendo imposible el acuerdo inicial. En Barcelona encontró un ambiente hostil derivado de conflictos entre el Teatro del Liceo y la Academia de Artes Vocales. Esto le obligó a regresar a Estados Unidos, manteniendo sus honorarios completos. En New York intentó reanudar sus actividades musicales pero ya las temporadas estaban programadas y no encontró oportunidades.

Por esta razón, Germán Bustos se reincorporó al mundo de la publicidad, aunque participó en la Sociedad de la Zarzuela de Nueva York con gran éxito, en numerosas obras auspiciadas por el Departamento de Extensión Cultural de la Embajada de España y presentadas en *La Casa de España* (1978 y 1979).

Lamentablemente su carrera como publicista le impidió cantar todo lo que hubiera deseado y a menudo debió rechazar tentadores contratos.

Franco Rosatti, destacado empresario italiano, intentó, sin éxito, convencerlo para que regresara al canto con un concierto en Nueva York. A Rosatti se atribuye el comentario: “*¡Me atrevería a decir que Bustos es uno de los tres mejores tenores lírico-ligeros del mundo...excepto que no sé cuáles son los otros dos!*” (4).

En *Lucia di Lammermoor*, 1970, junto a la gran soprano Beverly Sills.



EL CHILENO QUE UN DÍA REEMPLAZÓ A PAVAROTTI



Aunque a muchos les pueda parecer broma de inocentes, hay que contarlo: ex director de Arte de *Revista del Domingo*, el tenor Germán Bustos, reemplazó a Luciano Pavarotti en la Ópera de Filadelfia. Ahora figura como el único varón chileno en el *Diccionario Biográfico de la Ópera*, editado por el *New York Times*.

El Mercurio, Revista del Domingo. 27-VI-1982.

Este comentario se une a las positivas opiniones y críticas que destacaron su versatilidad al abordar composiciones desde el siglo XVII hasta mediados del siglo XX y dominio de la diversidad de idiomas que éstas requerían.

En 1991, cuando era vicepresidente ejecutivo y director creativo del conglomerado publicitario CommonHealth (agencia de publicidad farmacéutica), fue elegido Chairman (presidente del Directorio) de Opera at Florham, compañía profesional de la Universidad Farleigh Dickinson, de New Jersey. Ese mismo año, el Departamento de Música propuso su candidatura a la Rectoría de la Universidad, iniciativa que no prosperó.

Aquí se pierden las huellas de este promisorio tenor chileno. Las opiniones al respecto coinciden en señalar que no siguió el camino para el que sus fenomenales condiciones vocales parecían destinarlo. Para Bustos dar un Do, un Re e incluso un Fa sobreagudos no constituía problema alguno, a la vez que en las palabras de la crítica norteamericana, poseía “una voz limpia, brillante, ágil, casi desapegada del instrumento que la producía, al tiempo que ofrecía un momento lírico finamente labrado, lleno de introspección y poesía”. Habría sido tal vez el tenor “rossiniano” de su generación, como tiempo después lo fueron Rockwell Blake y más recientemente Juan Diego Flórez.

Por otra parte se ha dicho de él que “era demasiado intelectual” para poder tener éxito en la ópera. Es cierto ya que Germán Bustos es un hombre de vasta cultura, poseedor del grado de doctor en Psicología que obtuvo en Estados Unidos; escritor, ilustrador, diseñador gráfico, diestro caricaturista, consultor

ejecutivo para varias compañías internacionales y un políglota que habla fluidamente cinco idiomas y otros cinco a nivel coloquial. Tradujo al portugués la obra *De la dictadura a la democracia*, del profesor Gene Sharp de la Universidad de Harvard.

Es miembro de la Academia de Ciencias de Nueva York, la Sociedad de Psicología de los Estados Unidos (APS) y de la Asociación Internacional Pro Ciencia Psicológica.

Germán Bustos vivió en New York, ocupando cargos ejecutivos en empresas internacionales de publicidad hasta 2008, año en que, junto a su esposa brasileña, la Dra. Lourdes Nery (psicoanalista) se trasladó a vivir en Curitiba (Brasil), donde residen actualmente (2016).

Su nombre aparece en el “Who’s Who in Opera” del *New York Times* y es el único cantante masculino chileno que aparece en esta publicación, que incluye a la soprano Claudia Parada y a la mezzo soprano Laura Didier-Gambardella.

Notas:

- (1) Para un detalle de las presentaciones de Germán Bustos en diversos teatros de Filadelfia y otras ciudades de los Estados Unidos, remitirse a la “Cronología Artística”.
- (2) De regreso a Chile se dedicó profesionalmente a la fotografía.
- (3) Lando Bartolini se convirtió en un destacado tenor lírico spinto y cantó en el Teatro Municipal de Santiago en cinco temporadas de ópera (1983-1984-1986-1988 y 1990).
- (4) *El Imparcial*, San Juan, Puerto Rico. En folleto promocional en inglés, sin fecha.

Tomé y sus nuevas esculturas

El empresario Jaime Eriz ha tenido la deferencia con su clientela de regalarle en cada visita una mirada a hermosas esculturas en fierro de Américo Becerra. Las obras enriquecen el patrimonio turístico de Dichato y plantean un hermoso desafío para que otros empresarios pongan a la mercancía el valor agregado del arte como un regalo para quienes lo favorecen con sus compras. Toda una lección que debería tener seguidores.

Rolando Saavedra Villegas
Tomé-Dichato



En el sexenio 2011-2016, la comuna de Tomé ha tenido un sorprendente incremento escultórico. Nada menos que cinco esculturas han sido instaladas en diferentes puntos urbanos. Cinco de ellas son de un mismo autor, del reconocido artista Américo Becerra Pinto (1980 -).

En las obras de Américo Becerra Pinto, se amalgaman con singular acierto Arte y Reciclaje Metálico. Nada escapa a la visión creativa del escultor, que acertadamente sabe descubrir tanto el tamaño como la posición certera que deberá ocupar el rodamiento, perno, tuerca, herramienta o fragmento de maquinaria industrial o automotriz, para que se transforme en pieza ineludible de la composición escultórica.

De alguna manera Becerra Pinto es una suerte de Rey Midas de los desechos metálicos, ya que gracias a su toque artístico creativo logra dar valor trascendente y superior a aquellos fierros que después de ser abandonados, estaban indefectiblemente condenados a transformarse en inútiles acumuladores de óxido o en el mejor de los casos ser vendidos por kilo, para ser fundidos nuevamente.

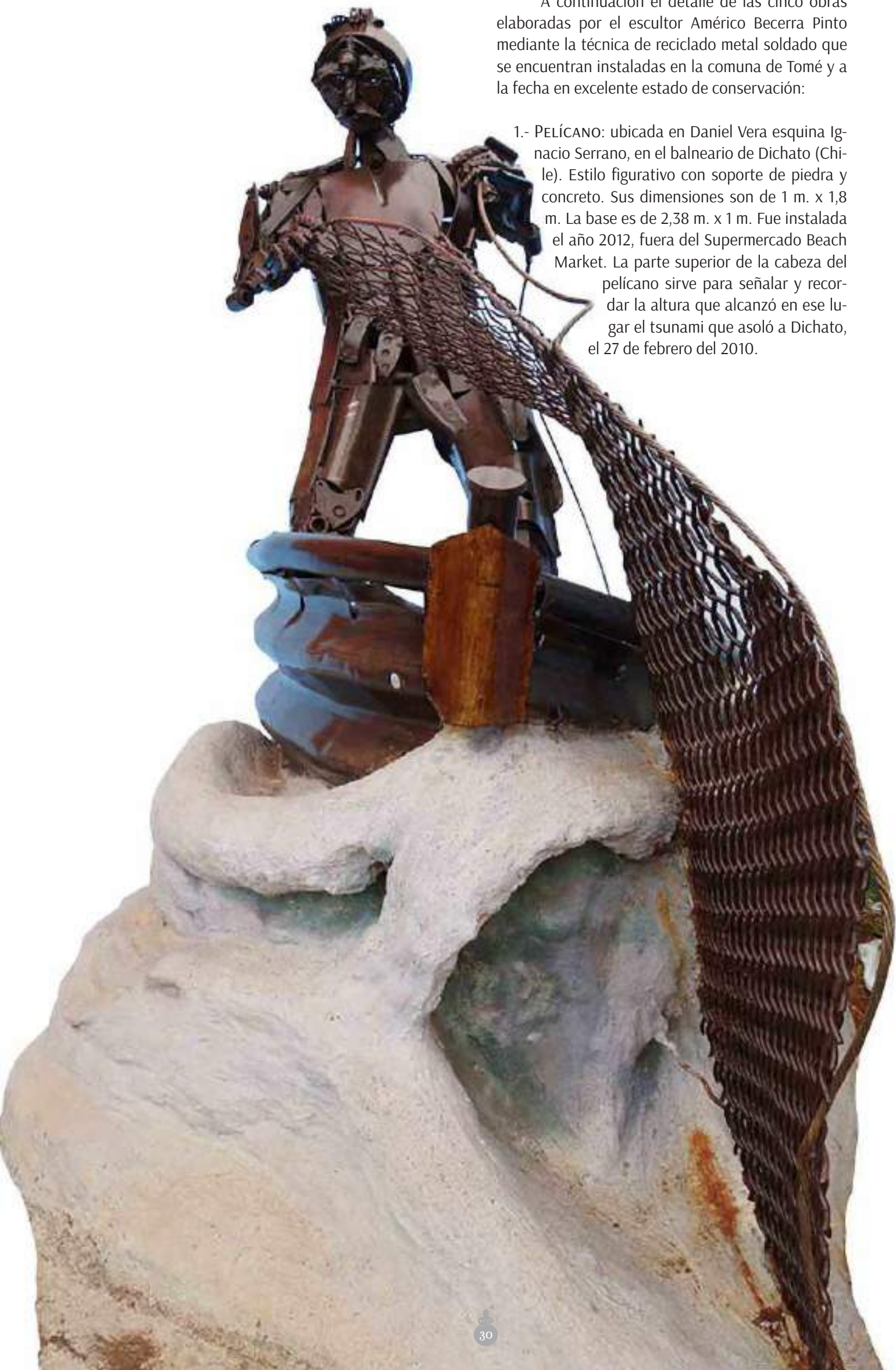
Las toneladas de metales que han tenido el privilegio de ser utilizados por Becerra Pinto para dar origen a su variadas, reconocidas y reconocibles obras, no solo se han salvado del infierno (fragua o crisol) sino que de acuerdo al emplazamiento en que reposan, han adquirido permanente existencia terrenal y algunas de ellas, por su temática, bien pueden aspirar a reconocimiento celestial.

Las cinco obras de Américo Becerra que residen en forma permanente en la comuna de Tomé, fueron financiadas íntegramente por el empresario Jaime Eriz Flores y se encuentran emplazadas al interior o en torno a sus establecimientos comerciales y turísticos. En poco tiempo se han transformado en hitos o referentes identitarios y vivo ejemplo de compromiso social de quien ha hecho posible que el arte escultórico se integre a la comunidad gracias al aporte privado. Por ello, y sin exagerar, podemos decir que Jaime Eriz es el primer mecenas escultórico de la Comuna de Tomé.



A continuación el detalle de las cinco obras elaboradas por el escultor Américo Becerra Pinto mediante la técnica de reciclado metal soldado que se encuentran instaladas en la comuna de Tomé y a la fecha en excelente estado de conservación:

- 1.- PELÍCANO: ubicada en Daniel Vera esquina Ignacio Serrano, en el balneario de Dichato (Chile). Estilo figurativo con soporte de piedra y concreto. Sus dimensiones son de 1 m. x 1,8 m. La base es de 2,38 m. x 1 m. Fue instalada el año 2012, fuera del Supermercado Beach Market. La parte superior de la cabeza del pelícano sirve para señalar y recordar la altura que alcanzó en ese lugar el tsunami que asoló a Dichato, el 27 de febrero del 2010.





2.- DANIEL Y LOS LEONES: ubicada en Vicente Palacios 2908, Km 1, camino a Dichato. Estilo figurativo con soporte de piedra y concreto. La figura que representa a Daniel es de metal reciclado, en cambio los dos leones son de concreto armado y fueron confeccionados por el escultor tomecino Claudio Ortega. La figura de Daniel mide 1,60 m. x 1,10 m. La base es de 4,80 m. x 2 m. Fue instalada el año 2013 en el acceso del establecimiento Beach Store Ferretería. Composición de carácter religioso, que representa al profeta Daniel (nacido el siglo VII antes de la era cristiana) en el foso con los leones y que se salvó de ser devorado gracias a su fe, “*certeza de lo que se espera y convicción de lo que no se ve*” (Hebreos 11:1). Daniel representa fe, sabiduría y rectitud. Su nombre significa “*Dios es mi Juez*” o “*Justicia de Dios*” y es venerado por cristianos, judíos, islamistas y de la fe Baha’i.

3.- PESCADOR: ubicada en Enrique Molina 594, Frutillares, Tomé Alto. Estilo figurativo con soporte de piedra y concreto. Sus dimensiones son de 4 m. x 2,2 m. La base es de 5 m. x 2,1 m. Fue instalada el año 2014 en el acceso del Supermercado Beach Market. Esta figura es un homenaje a los hombres de mar y a la vez un recuerdo del 27F, dado que muchos pescadores guiaron a sus familias hacia Frutillares para protegerlas del inminente tsunami.

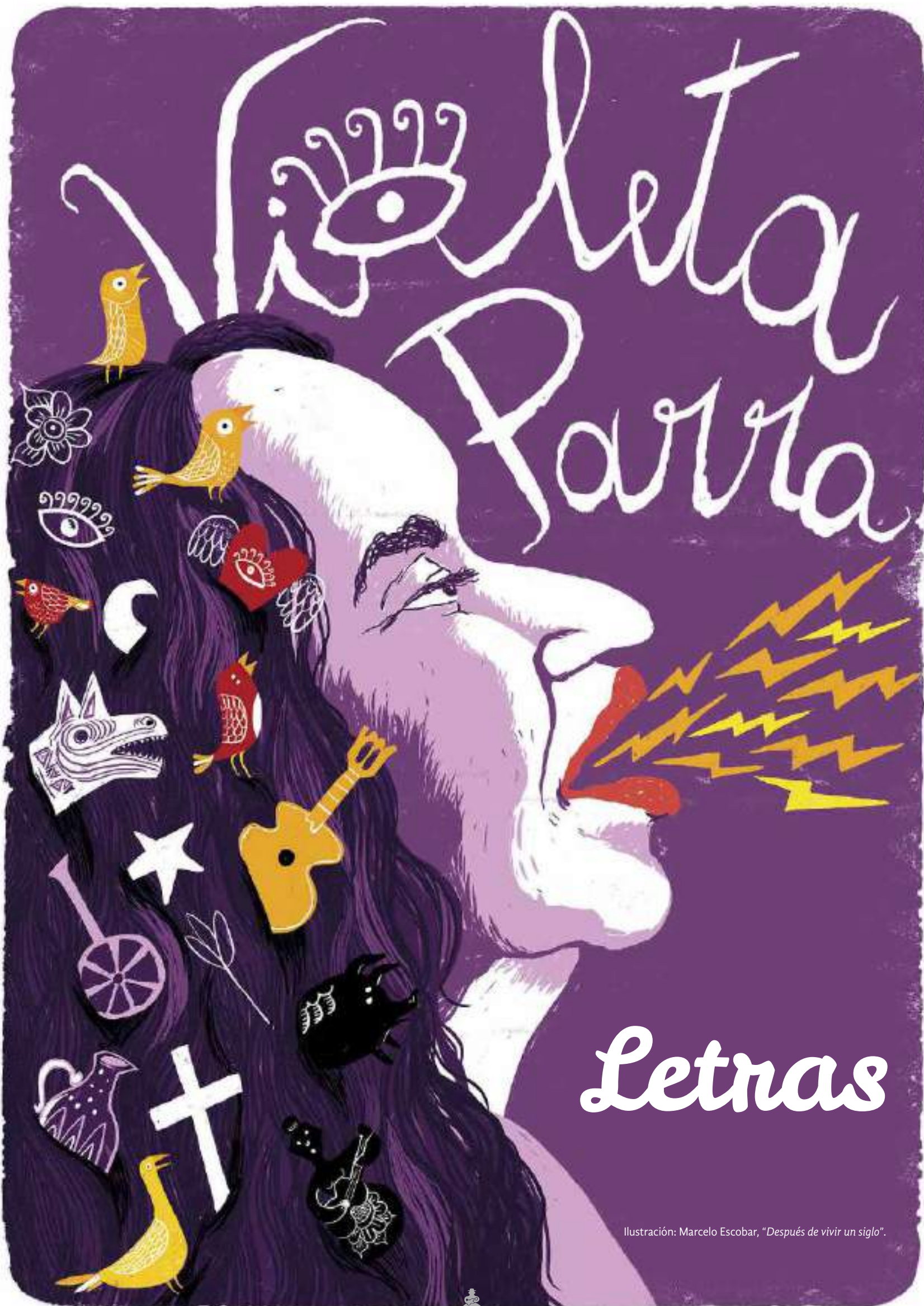


4.- PIRATA: ubicado en Daniel Vera 1440, Dichato, subiéndose hacia Pingueral. Estilo figurativo con soporte de acero. Sus dimensiones son de 2,3 m x 1,45 m. La base es circular, 90 cm diámetro x 3 cm grosor. Fue instalada el año 2015 en el acceso de las cabañas turísticas “El Mirador”. Fue elegido como figura alegórica para representar el espíritu aventurero que posee el turista, que se atreve a conocer diferentes lugares y tiene por preferencia estar cerca del mar.

5.- CÓNDOR: ubicado en Vicente Palacios 3088, camino a Dichato. Estilo figurativo con soporte de piedra y concreto. Sus dimensiones son de 4 m. x 1,6 m. La base es de 1,5 m. x 1,15 m. Fue instalada el año 2016 en el acceso del establecimiento Beach Store Mueblería. Es un homenaje al ave más grande y longeva de América del Sur. Junto al huemul son parte del escudo nacional. El cóndor simboliza poder, libertad y fidelidad.

Finalmente, expresamos nuestras efusivas felicitaciones a Américo Becerra por su arte y a Jaime Eriz por su iniciativa de incorporar significativas esculturas en sus establecimientos comerciales.





relamp

23, 29 y 30 de
Lunes 1997

Cartas
Alta
Instituciones
Curso de Estudios
y adhiere



Gonzalo Rojas:

voz fundamental de América

A Gonzalo Rojas, el poeta del relámpago que nunca se apaga, al que anduvo por estas calles, en los cafés, salones y mercados, presencia que aún anda por aquí, donde lo he visto y lo sigo viendo.

Theodoro Elssaca
Fundación IberoAmericana

Poeta del silencio y de la muerte, presto a enamorarse, enarboló un sentido sagrado de los versos.

En la tertulia en que recordó a entrañables amigos como Huidobro, Rulfo y Paz, nos dijo “yo también me estoy yendo, ahora voy a desnacer”.

Rojas siempre fue un hombre extraordinariamente libre y ese principio es parte importante de su legado, libertad que se refleja en el erotismo expresado en parte de su obra.

Fue parido en el sur profundo de Chile. Nació en Lebu, capital de la provincia de Arauco, Región del Biobío, el 20 de diciembre de 1916. Lebu, originalmente Leufu, significa “torrente hondo” en mapuche. Allí convivió con el aguacero, el volcán, el borde oceánico, los estratos minerales, los acantilados. Su padre era profesor devenido en minero del carbón y por ello Rojas estuvo en el borde abismo junto a la carbonífera Lota, a las profundidades, a los subterráneos de la tierra.

RELÁMPAGO SURREALISTA

Siendo niño, uno de sus hermanos pronunció la palabra “relámpago” en medio de una tormenta, y fue tal el impacto que ese solo concepto le causó, que en un ingenuo juego infantil de las palabras comenzó -sin darse cuenta- a entrar en la poesía. Tal vez por ello, explora en la escritura automática de los surrealistas y participa del grupo la Mandrágora. Testimonio



Gonzalo Rojas, Premio Cervantes 2003, el más prestigioso reconocimiento de la literatura en habla hispana. Rojas es creador de un universo propio, que se define en la línea de lo que podemos llamar la tradición de la modernidad.

ineludible de su discutida adhesión es que aparecen sus poemas desde el primer número de la revista del mismo nombre, que los agrupaba, con marcado protagonismo de Teófilo Cid, Enrique Gómez-Correa y Braulio Arenas, al que se suma un muy adolescente Jorge Cáceres. Bregaron influenciados por el Creacionismo Huidobriano y las corrientes vanguardistas literarias que venían desde Europa, impulsadas por la exaltación del inconsciente en poetas como Guillaume Apollinaire, el Conde de Lautreamont, Louis Aragón y Paul Eluard, en torno a los Manifiestos que realizaron con André Bretón, a quien Rojas conoció en su primer viaje a Europa, en 1953.

Respecto al proceder y contexto del grupo chileno, el crítico Bernardo Subercaseaux sostiene que la Mandrágora fue “*un discurso vanguardista de obturación de la realidad y, como tal, uno de resistencia espiritual, con una lógica artística y no social. Fue una estética surrealista y freudiana asumida “rabelesianamente”, sin medias tintas, tras lo cual estaba el intento de una vanguardia radical en lo estético, que estuviera totalmente fuera de la realidad, o que se derramara de tal modo sobre ella hasta hacerla desaparecer*”.

Octavio Paz, en *Los Hijos del Limo*, consideraba al grupo la Mandrágora como el único auténticamente surrealista de Latinoamérica.

VUELTA A LAS RAÍCES

Unos años más tarde, Rojas evita las elipsis de las modas y se aparta del surrealismo para entrar a las honduras de sus propias raíces, las de sus orígenes, con obras como *La Miseria del Hombre*, con la que ganó el concurso literario de la Sociedad de Escritores de Chile, SECH, en 1946. El premio consistía en la edición del volumen. Pasaron dos años y nunca hubo tal publicación, por lo que Rojas decidió retirar sus manuscritos y financiar por cuenta propia su primer libro. Finalmente fue publicado por la imprenta Roma de Valparaíso, en 1948, adonde se había trasladado a vivir. Se trataba de un modesto taller porteño especializado en afiches de circo. Para esa pequeña imprenta este era el primer trabajo “grande” que realizaban. El poeta sufrió el proceso editorial y de correcciones. Al ver el naciente ejemplar exclamó “*es el libro más feo del mundo*”.

Aún los pesares del novel poeta estaban por comenzar, pues su primer libro fue atacado sin piedad por varios críticos. Sin embargo, fue muy elogiado por Gabriela Mistral:

“Caro Gonzalo Rojas / Hace solo una semana que tengo su libro. Me ha tomado mucho, me ha removido y, a cada paso, admirado y, a trechos me deja algo parecido al deslumbramiento de lo muy

original, de lo realmente inédito. ... Lo que sé, a veces, es recibir el relámpago violento de la creación efectiva, de lo genuino, y eso lo he experimentado con su precioso libro...

Acepte mis congratulaciones.

Gabriela.

Hotel Mocambo, Veracruz, México”.

Meses más tarde recibe una nueva carta manuscrita, de dos páginas, fechada por la maestra de América, en julio de 1948, en Santa Bárbara, California, que fue muy estimulante para Rojas y que atesoraba en sus baúles de recuerdos.

En *La Miseria del Hombre*, Gonzalo Rojas ya dialogaba con los arcanos y nos estremece con versos como:

“Me arranco las visiones y me arranco los ojos cada día que pasa.

No quiero ver ¡no puedo! Ver morir a los hombres cada día”.

Son las imágenes de una infancia marítima y fluvial, en su Lebu natal, paraje remoto, puerto maderero y carbonífero, infierno donde los mineros cavaban hondo el roquerío sub marino ante diluviano, con el gas grisú a punto de estallar.

Pero también está el amor que lo redime de ese sufrimiento y lo lleva a sentidos delirios, hasta escribir poemas como “*Las Hermosas*”, que comienza con estos versos:

*“Eléctricas, desnudas en el mármol ardiente que pasa de la piel a los vestidos,
turgentes, desafiantes, rápida la marea,
pisan el mundo, pisan la estrella de la suerte con sus finos tacones
y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle,
y echan su aroma verdemente”.*

En *Retrato de Mujer* nos dice:

*“Ponte el vestido rojo que le viene a tu boca y a tu sangre,
y quémame en el último cigarrillo del miedo al gran amor, y vete descalza por el aire que viniste con la herida visible de tu belleza. Lástima de la que llora y llora en la tormenta.*

No te me mueras. Voy a pintarte tu rostro en un relámpago tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible, una nariz arcángel y una boca animal, y una sonrisa que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuelva de tu frente, mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu”.

En ese primer libro evoca a Violeta Parra en su viejo Chillán y a César Vallejo con su hueso húmero, en versos que marcarían definitivamente su impronta de poeta mayor. Entre sus sucesivos libros cabe destacar *Contra la Muerte*, 1964, sobre el que Rojas explicó, es “*un rechazo a la literatura, si es que ella es embalsamamiento del pensamiento*”.

Al año siguiente viaja a China, donde estuvo con Puyi, el último emperador, el que huyó de la ciudad prohibida y luego de la invasión nipona a Manchuria. Fue prisionero, “reeducado” y terminó siendo jardinero del Jardín Botánico de Beijing. Rojas nunca creyó en las palabras de Puyi. “*Es un discurso aprendido*”, me dijo con desazón.

Publica *Oscuro*, 1977, del que Eugenio Montejo ha destacado “*la angustia numinosa, la revelación del amor y el testimonio del tiempo*”.

De *Oscuro* cito un fragmento del poema a su madre muerta, Celia:

1 Y nada de lágrimas; esta mujer que cierran hoy / en su transparencia; ésta que guardan / en la litera ciega del muro / de cemento, como loca encadenada / al catre cruel en el dormitorio sin aire, sin / barquero ni barca, entre desconocidos sin rostro, ésta / es / únicamente la / Única / que nos tuvo a todos en el cielo / de su preñez. / Alabado sea su vientre
2 Y nada, nada más; que me parió y me hizo / hombre, al séptimo parto / de su figura de marfil / y de fuego, / en el rigor / de la pobreza y la tristeza, / y supo / oír en el silencio de mi niñez el signo, / el Signo / sigiloso / sin decirme / nunca / nada.

El poeta alguna vez me dijo: “*Mi madre era una mujer que hablaba poco, a pesar de su gracia, su brío y su luz. Recibí de ella un destello verdadero de mujer. Algo absolutamente necesario y que para mí fue definitivo: el silencio, el sigilo*”.



En 2003 es invitado de honor al Festival de Medellín, donde lee *Ochenta veces nadie*. En agosto de 2006 asiste a la Cátedra Alfonso Reyes, en Monterrey, donde pone en valor la importancia de disentir. Pensar, pero disintiendo. Debatir. Rojas conoció a Alfonso Reyes en abril de 1959, mismo año en que el apolíneo autor de *Mallarmé entre nosotros*, deja de existir.

Qedeshim Quedeshoth, 2009, es una de sus últimas antologías, publicada a los 91 años y que se valora por incluir doce poemas inéditos. Armando Uribe ha declarado que Rojas “es autor de poemas que van a quedar en la lengua castellana para siempre”.

EL POETA GREGARIO

La trayectoria de Gonzalo Rojas se ve enaltecida por su generosidad gregaria en la creación de los legendarios Encuentros de Concepción, a comienzos de la década del '60 y a los que asistieron entre otros autores: Julio Cortázar, Ernesto Sábato, Mario Benedetti, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Miguel Arteché, Lihn, Teillier, Volodia Teitelboim, Luis Oyarzún, Fernando Alegría, Parra y Neruda, y pintores como Oswaldo Guayasamín. También participaron poetas beat como Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti. Según Carlos Fuentes y José Donoso, esos encuentros son la cuna del boom latinoamericano.

Con la misma entrega participó a mediados de los años '60 de los Encuentros de Poesía Joven, del Grupo Trilce y del Grupo Arúspice, en Valdivia y otras ciudades del sur de Chile. Fue cuando celebró sus cincuenta años, 1966, e impulsó a los jóvenes en las cátedras y en la fraternidad creadora que fue formándose en torno a los encuentros y talleres.

Profesor de literatura y más adelante diplomático, Gonzalo Rojas Pizarro pierde a su padre en las minas del carbón cuando tenía apenas 3 años.



Gonzalo Rojas y Theodoro Elssaca elevan sus copas celebrando a las musas. Detrás se ven los tótem de piedra esculpidos por Vicente Gajardo en Santa María da Feira, Portugal, 2006.

Le dedica el poema Carbón: *“Ahí viene / embarrado /, enrabiado contra la desventura, furioso / contra la explotación, muerto de hambre”*. Versos que surgen luego del período que él mismo llamaba “larvario”, dedicado a la lectura intensa de los clásicos griegos y latinos, a Rimbaud, Baudelaire y los españoles del Siglo de Oro.

De allí recuperó la secular pregunta platónica *“Qué se ama cuando se ama...”* para convertirla de manera genial en interrogación poética y dejarla suspendida en el aire resonando por décadas. También esas sabias lecturas entroncaron al esplendoroso niño tartamudo de Lebu con los grandes lamentos funerarios de la humanidad, con el poema mesopotámico “Gilgamesh”, hasta llevarlo o elevarlo a ser el longevo poeta del cántico, investigador siempre silabeando, en la búsqueda de nuevos lenguajes, distorsionando la sintaxis hasta el límite y más allá del límite con la valentía del inconformismo del que es capaz de penetrar en aquel silencio de su evocativo poema al silencio, en el oxígeno encontrado en Heráclito, en el polvo de estrellas que seremos ardiendo en el aire.

En esos periplos se encontró con Matta, con quien realiza *El Quijote de Matta en diálogo con Gonzalo Rojas*, exposición de litografías y libro del diálogo imaginario del poeta chileno con el personaje cervantino. Trilogía de autores. Rojas declara: *“Para mí Matta es el relámpago y parece gobernarlo todo...”*.

Regresó a Chile a comienzos de los '80 y se reunió en Concepción con Enrique Lihn, Jaime Gjordano, Omar Lara, Pedro Lastra y Oscar Hahn.

PREMIOS Y HOMENAJES

Escribió sobre el desposeído, la prostituta, el minero, como una reivindicación de lo popular y humano. Emprendió un combate para ligarse con la aventura de cavar hondo en la mina, desde las trincheras de su poesía. Abordó la obra como forma de vida, de existencia, mirando con ojos nuevos hasta crear una cadena significativa en la línea metafísica del enfrentamiento con el abismo. ¿Qué es el amor? ¿Qué somos?

Su manera de tomar a Eros y Tánatos es muy moderna y yuxtapone lo genealógico y las vertientes de lo numinoso, plasmación que lo sitúa en la post vanguardia histórica, donde su poética aparece renovada en los cruces con Huidobro y Matta.

En 2006, doce universidades chilenas, entre ellas la Universidad Católica, lo postularon al Premio Nobel de Literatura, reconociendo en Rojas una obra de original sentido, de un giro novedoso en su estilo y ritmo. Una huella importante como maestro de nuevas generaciones.

Entre la vanguardia y lo cotidiano, nunca se detuvo ni un minuto en su vasta obra y enfrentó las cosas con sencillez, sentido social, apasionado erotismo y más hondamente con un misterio. Postura que asumió en el reto de escribir después de Huidobro y Neruda, emergiendo su figura como el último de los sublevados.

Verdadero poeta del asombro, errante, incansable viajero y buscador, Gonzalo Rojas se sentía un jovencito silabeando el mundo a los 94 años. Creador de múltiples neologismos, ha promulgado “*el respiro, la imaginación, el amor loco, de todo eso carece el paisaje actual*”, me señaló durante nuestra última conversación.

Recibió en vida los más altos premios y homenajes. El Premio Nacional, el Octavio Paz, el Reina Sofía, y en 2003 el Premio Cervantes, son algunos de los reconocimientos que coronaron la existencia de “El Poeta más Poeta”.

Su despedida estuvo en los ojos del mundo. Muere el 25 de abril de 2011. Poetas, escritores y pintores surgieron sentidas manifestaciones por el último viaje del bardo chileno, que cautivó a un amplio público lector con su generosidad y humor juvenil. Mientras Rojas envejecía, su creación poética se hacía joven.

MIS ENCUENTROS CON GONZALO ROJAS

Desde comienzos de los años '80, visité a Gonzalo Rojas en distintos lugares y épocas. Las conversacio-

nes que tuvimos aún me habitan. Me encontré con él en México, donde comentamos los tiempos aciagos de América Latina y confesó “*lo irreparable es el hastío*”, sabia sentencia que marcaría mi rumbo.

Más tarde fuimos vecinos en Madrid, donde nos reuníamos con Sergio Macías y Pepe de Rokha, que también venían del país azteca a la tierra de Alberti, a quien veíamos con frecuencia en el Círculo de Bellas Artes. Gonzalo y su amada Hilda R. May, esposa y musa de ardientes versos, inspiradora de piezas como *Vocales para Hilda* y *Los Amantes*, eran ya parte del entorno en que compartíamos nuestras preocupaciones literarias. En otra ocasión asistimos junto a Alfredo Matus Olivier y Roque Esteban Scarpa a los Homenajes a García Lorca (1986, quincuagésimo aniversario luctuoso del poeta granadino), donde disertaban los amigos sobrevivientes al bardo asesinado. También recuerdo haber acompañado en esos años a Gonzalo al Ateneo de Madrid, a una inolvidable ponencia del erudito Dámaso Alonso, sobre El Misterio de la Poesía.

Compartir con Gonzalo Rojas era una experiencia con todos los sentidos, más de alguna vez nos juntamos en La Puerta del Sol o la Plaza Mayor, en opíparas celebraciones que incluían la barroca paella valenciana de mar y montaña con butifarra, caracoles y setas, regada con vino de la Rioja Alta de la región española del valle del Ebro. Esta puesta en escena inducía una interminable sobremesa de encendida tertulia, por la que iban pasando, al caer la tarde, otros comensales de diversas latitudes. Entrábamos a los debates sobre las visiones estéticas de la poesía contemporánea, con asesinatos literarios o





Gonzalo Rojas y Theodoro Elssaca inaugurando la exposición itinerante "El Quijote de Matta en Diálogo con Gonzalo Rojas", en el Palacio Consistorial de Santiago. Abril 22 de 2010.

laureles para algunos connotados autores. Una tarde me dijo con gesto de complicidad *"no soy poeta de las certezas, más bien soy de las preguntas o de las aproximaciones. No hay que entender nada en la poesía, la poesía se respira"*.

Siempre atento a los nuevos vientos en la poesía, captó los últimos adelantos con su espíritu "viejóven". A comienzos del 2005, viajó a Santiago y lo acompañé al homenaje que le hicieron los pintores de Chile en el Centro Cultural de España, donde cientos de jóvenes se acercaron al vate, influenciados por su vehemente obra impregnada de modernidad. Al día siguiente lo recogí en el Hotel Orly, en cuyo café, el Caffeto, coincidimos varias veces con Claudio Giacconi o Gastón Soublette. Ahí Gonzalo almorzó un enorme lomo a lo pobre coronado con dos huevos fritos, de súbito agarró una servilleta y esbozó algunos versos: *"los poetas son de repente"*, me dijo chispeante.

Continuamos la conversación cerca de allí, en el Drugstore, donde estaba el recordado dramaturgo Jorge Díaz, que vivía de manera intermitente entre Madrid y Santiago. Bebí con el poeta un café árabe muy cargado y aromático, para capear la fría llovizna, mientras hablamos de la manifestación de lo sagrado en la poesía, de la música de las esferas y de la danza de los derviches, de su veta metafísica y del mundo clásico y divino. Fue cuando me contó, iluminado el semblante, su nuevo y extraordinario proyecto, que consistía en hacer un encuentro de escritores en Santiago, similar a los de Concepción, pero específicamente sobre la poesía mística, sobre el oriente, los sufíes y los poetas árabes y para ello convocar a nuestro país autores de Siria, Egipto, Persia, Líbano, Jordania o Palestina. Me hablaba con fascinación juvenil de esta sorprendente posibilidad, lo decía y explicaba con sus ojos encendidos, como el relámpago que siempre lo acompañó.

Ese ideal era reivindicador de su sentido sagrado del verso y sin duda marcaría un hito trascendente para Chile y Latinoamérica, sin embargo, no se alcanzó a realizar esta interesante iniciativa. El plan lo tenía tan claro, que entiendo hoy ese lúcido deseo como una tarea pendiente y que pudiera ser un sentido futuro homenaje a su vertiente más filosófica.

Hace algunos años lo visité en Chillán, donde Rojas, sin esfuerzo, encontraba el libro preciso en medio de millares de volúmenes, rodeado de recuerdos de los países que fueron testigos de su travesía, como la famosa cama china, con espejos de tres siglos, traída de Beijing. Todo ello dispuesto en una casa larga y continua como un tren, cuyos vagones ocultaban sorprendentes secretos, que al paso se iban revelando en una sucesión que parecía reflejar su trayectoria, rematada en un rosedal y un mirador.

También lo visitaba en su secreto refugio que bautizó con uno de sus poemas, "El Torreón del Renegado", situado camino a las Termas de Chillán, donde encontré ejemplares de la revista Vuelta, fundamental en la difusión de su poesía, en la época en que estrechó amistad con Octavio Paz y el grupo enlazado a esa significativa publicación literaria. Poeta de lo real e imaginario, asomado al barranco sobre un río, al que siempre regresa, para conjurar los exilios con su afanoso grito "Chillán de Chile arriba".

Con motivo de su centenario, he tenido el honor de dar varias ponencias sobre su vida, obra y legado en: la Universidad de Santiago de Compostela, la de Lugo y en la XIX Cumbre Poética Iberoamericana, en la Universidad de Salamanca, en España. También fui invitado a inaugurar el simposium "Nacimiento del *Relámpago*", con una clase solemne, en el Teatro Municipal de Chillán.

Su voz sonora, vibrante, recitando desde el alma los versos de Pound, de Hölderlin, del tormentoso Vallejo o de su admirado Virgilio, nos acompañará largamente, así como el recuerdo de su animada presencia, que forjó una poesía que corre como una vertiente de amplio registro y múltiples variantes, donde podemos encontrar la ternura, el deseo, lo pagano o lo mitológico, junto al atributo, la fuerza, el poderío y la belleza de los grandes poetas del último siglo.

Desde hoy Gonzalo Rojas, junto a Neruda, Mistral, Huidobro, de Rokha, Parra y otros cíclopes, pasa a formar parte del numen inmortal de los Poetas de Chile, que han llevado nuestro nombre alrededor del mundo. Rojas lo hizo siempre con su querida gorra marinera, suspensores y bufanda roja, como otro signo de rebeldía de este alumbrador de palabras que nos mostró el otro lado de las cosas.

Con su muerte el firmamento se hace más vasto y sus versos renacen a la eternidad. 

A portrait of Hugo Dolmestch, an older man with grey hair and glasses, wearing a dark suit, white shirt, and patterned tie. He is seated in a dark, ornate chair against a background of wood paneling.

HUGO DOLMESTCH: GRANDEZA DE LA SENCILLEZ

*Episodio para grabar en la memoria. Aproximación a un
chileno excepcional.*

Alejandro Witker
Taller de Cultura Regional UBB

El 20 de agosto del 2016 será para quien suscribe esta crónica una fecha inolvidable por cuanto, más allá de la conmemoración histórica, ocurrió un hecho sencillamente impactante en lo personal. Después de celebrada la conmemoración o'higginiana en la plaza de Armas de Chillán, las autoridades, siguiendo una tradición, fueron invitadas por el alcalde a degustar un café en espera de la hora para dirigirse a Chillán Viejo donde se realiza el acto oficial.

En medio de la amable plática, Pedro Aguirre Charlín, presidente del Instituto O'Higginiano de Chile, tuvo la gentileza de presentarme a don Hugo Dolmestch, presidente de la Corte Suprema de Justicia, a quien regaló un ejemplar de nuestra revista *Quinchamalí. Artes, Letras, Sociedad*. Al mencionar mi nombre, don Hugo me retuvo la mano para preguntarme: “¿Es usted el mismo profesor que en 1968 dictó un curso en una Escuela de Temporada organizada por la Universidad de Chile en Parral?”. Mi respuesta fue afirmativa.

Enorme fue la sorpresa cuando don Hugo comentó ante el grupo más cercano: “venía saliendo de la Escuela Normal de Curicó y tuve la oportunidad de participar en esta jornada y ser alumno del profesor con quien ahora me encuentro tan inesperadamente”.

Los comentarios sobre la jornada que don Hugo recordaba perfectamente y sus generosos conceptos sobre aquellas clases me causaron una profunda impresión. ¡Cómo no sentirse halagado ante un recuerdo contado con palabras serenas pero con evidente afecto, salidas de labios de la primera autoridad de la justicia chilena! Imposible no registrar el hecho como un laurel excepcional más en una larga trayectoria pedagógica donde he podido recoger un manojito de laureles que valen más que premios o reconocimientos institucionales. En este marco decidí enviar un libro de mi autoría a tan distinguido “ex alumno”. A la sorpresa de aquel encuentro se agregó una carta en que se reiteran evocaciones que serán virtuales condecoraciones en esta hora final de un profesor de historia que escogió la provincia por “convicción y doctrina”.

Pero el agasajo habría de tener todavía otro capítulo: al teléfono escuché la voz de don Hugo, quien me llamaba para invitarme a compartir una jornada de

su mayor intimidad: reunión en su paraíso vegetal en la cordillera de Chillán con amigos y amigas con los que viene compartiendo el pan, el vino, la poesía y la alegría de vivir durante más de 30 años.

“Quiero que usted sea un invitado especial a esta cita donde vamos a recordar a un poeta chillanejo que a lo mejor usted conoció, Mario Mora Arteaga (1940-1995), con quien protagonizamos un encuentro que guardo entre los más hermosos jalones de mi vida”.

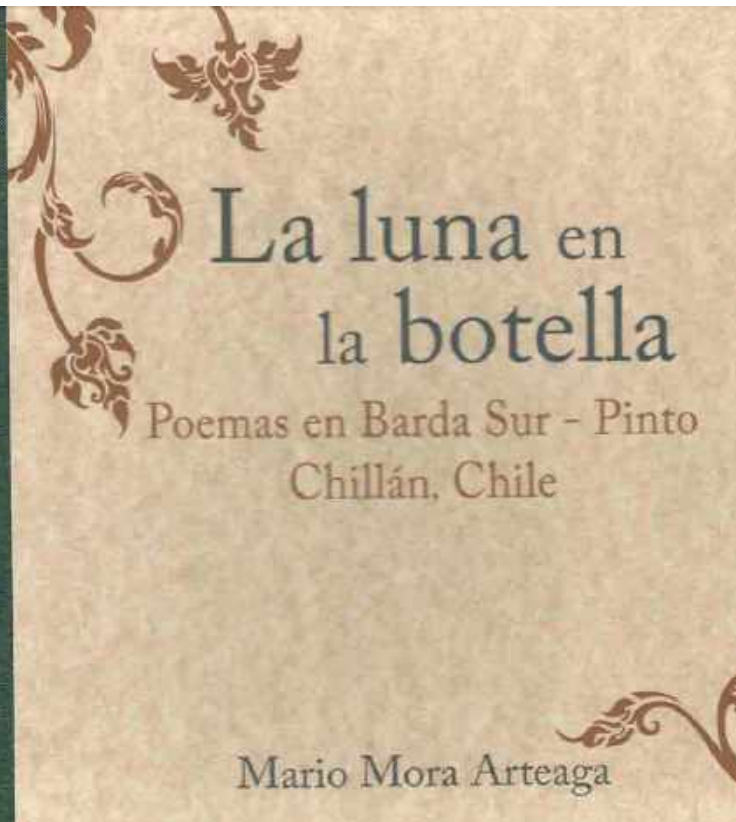
Efectivamente conocí a Mario en la Universidad de Chile, Chillán. A través de relaciones supe de su brillante desempeño profesional, que habría de llevarlo a la Tesorería Regional del Biobío. En ese cargo tuve la oportunidad de sostener algunas conversaciones que me revelaron a una personalidad de fuerte profesionalismo y simpatía, pero no recuerdo haber conocido entonces sus cultivos literarios.

Agradecí con sincera emoción tanta distinción y me dispuse a esperar la fecha: 7 de enero del 2017. Don Hugo se ocupó de enviarme a un familiar a buscarme a mi casa, “para que no se pierda. Para que pueda compartir un buen tinto lo mandaré a dejar a su casa”, agregó. Así ocurrió.

La cita tenía un hermoso propósito: cerrar un ciclo de verdad, juventud, sueños e ilusiones, rindiendo, de paso, un homenaje a un amigo poeta que ya hace muchos años se fue de este mundo.

La historia, en pocas palabras, es la siguiente:

“En el año 1981, en circunstancias que yo era Juez de Letras de Bulnes, el día 1º de diciembre -fecha de mi cumpleaños- llegaron hasta nuestra casa dos matrimonios amigos de Parral -los García Martino y los Valenzuela Soto- a saludarme por ello, trayéndome como regalo una botella de whisky Chivas Regal, de doce años, que en esa época representaba un muy apreciado regalo. Nos invitaron a comer a Chillán y esa noche, cuando volvimos a casa, abrí la caja y pensé: “¿Cuándo se dará la oportunidad para abrir esta botella?”, que por cierto tenía que ser compartida. En ese momento, espontáneamente tomé un lápiz y escribí en el interior de la caja lo siguiente: “Esta botella se abrirá para celebrar la llegada del Siglo XXI o...” y guardé



en un rincón cualquiera ese regalo. Pasado un tiempo, mi señora descubrió la anotación y me preguntó qué significaba ese “o” alternativo. Tuve que contarle que contenía una aspiración o sueño, que era “... o cuando sea ministro”.

Pasó el tiempo y se cumplió aquella ilusión, antes del siglo XXI, por lo que tuve que preparar el festejo previsto, el cual concreté en nuestra casa de la cordillera, con la asistencia de mis amigos más cercanos y algunos parientes, por cierto que de noche y a la intemperie.

Llegó ese día de verano, se cumplió el ritual y los asistentes compartieron la satisfacción del sueño logrado y casi todos hicieron uso de la palabra. Pronto la luna llena decidió acompañarnos y... todo fue sólo alegría.

Pasó un buen tiempo y un día mi vecino, el poeta Mario Mora Arteaga, me dijo que él había entendido aquella fiesta a su manera y que, también a su manera, había consignado lo allí sucedido. Me entregó, entonces, un poemario en que intenta reflejar aquella ocasión. Son siete poemas que cantan lo ocurrido, habiéndome expresado el poeta que eran sólo para mí, por lo que él no dejó copia para sí ni los publicaría de modo alguno, por lo que yo estaba en condiciones de disponer libremente su destino.

Sin embargo, en un poco tiempo más empecé a preguntarme la opinión respecto de los versos, a lo que yo contesté que “si eran míos, podría hacer con ellos lo que se me ocurriera”, lo que no le gustó mucho, por lo que olvidamos el asunto. Y fue así como a fines de ese año redacté una carta de saludo por Navidad y Año Nuevo y se la envié a cada uno de los que estuvieron presentes en aquella fiesta, acompañándoles

fotocopia de los versos. En una parte de la carta dije que “pienso y espero que, más temprano que tarde, podamos reunirnos para escuchar de labios del propio poeta su lectura y mejor explicación”. Nada de eso sucedió, nuestro amigo poeta falleció en el intertanto y la historia pasó al olvido.

No obstante todo lo anterior, y teniendo en consideración que el origen de todo esto fue un sueño de juventud que felizmente se cumplió al asumir como presidente de la Corte Suprema -que por cierto es el último escalón de mi carrera- y sin que necesariamente esto constituyera otro específico sueño, decidí cerrar el círculo, lo que hicimos el 07 de enero último, con asistencia de los mismos que compartimos la primera botella o sus representantes, porque ya varios no están en este mundo, más Ud. que tuvo la gentileza de acompañarnos”.

A 30 años de aquella velada, con la presencia de la señora Irma Tapia, viuda del poeta y de su hija Claudia Mora Tapia, don Hugo recordó la historia, hizo leer por algunos invitados los poemas de Mario y luego nos regaló a todos la primera edición de estos poemas en un libro de lujo: *La luna en la botella. Poemas en Barda Sur-Pinto-Chillán, Chile*. El relato de esta historia tuvo el sello de la serenidad y sencillez de un magistrado que no sólo tiene pergaminos para llegar a las alturas de la justicia chilena, también luce las fibras de una exquisita sensibilidad, su deslumbramiento por la magia de la poesía.

Fue emocionante escuchar sus recuerdos como niño humilde de Parral adentro (1944), sus años de normalista, sus estudios de leyes, el ingreso a la judicatura hasta llegar a un lugar donde su persona despierta respeto y simpatía de parte de quienes tienen el privilegio de conocerlo. Su discurso al asumir la presidencia de la Corte Suprema de Justicia es el retrato fiel de su noble personalidad y nos parece que, por su propio valor y su vinculación con nuestra tierra, merece ser recuperado y lo ofrecemos en esta edición.

Mario Mora Arteaga.



LA LUNA EN LA BOTELLA

Mario Mora Arteaga

Era feliz la noche
 como sueño de niño:
 Canto o rocío fresco
 sobre el suelo y las almas.
 Mensaje en el cielo
 ¿Alegría o silencio?
 La voz del hombre, entonces,
 rasgó la luna llena.
 -Se deshacen los ojos
 gota a gota en el viento-
 Era un licor de siglos
 vaso a vaso guardado.
 Ni una indiscreta estrella
 orilló los secretos.
 Así llegó el momento
 de luces y verdades.
 Premoniciones rotas
 o simplemente ciertas.
 Las palabras, a veces,
 son espadas o plumas.
 ¿Acaso la caricia
 de soles o de nubes?
 El tiempo es consejero
 de ayeres o futuros:
 Trae lutos o flores
 o risas o misterios.
 La luna era mensaje
 venido de otros cielos.
 Se acababa la noche
 presagio del mañana:
 Bebimos en las manos
 del hombre, hasta saciarnos.
 Luego llegó la música
 -cristales de otro tiempo-
 se escapó por el aire
 un sonido de estrellas.
 El calor de la lumbre
 entibió los recuerdos...
 Y luego, los adioses
 entre canto y silencio:
 La luna en la botella;
 el hombre fue una lámpara.

S/ed., s/l, 2016, pp. 98-99.



De izquierda a derecha: Claudia Mora Tapia, Ruth Ulloa de Dolmestch, Hugo Dolmestch Urra, Irma Tapia viuda de Mora.

En ese recorrido quisiera compartir con ustedes una de las señales más potentes de su grandeza: tras asumir el cargo de presidente de la Corte Suprema, por protocolo corresponde presentar en La Moneda los saludos al Presidente de la República. Al precisarse el día y la hora de la audiencia, llamó al Palacio de La Moneda para decir que no deseaba llegar hasta allí *“con la cabeza gacha o cojeando, y ello porque de este triunfo y alto honor, mi mujer es dueña del 50% o a lo mejor un poco más, por lo que agradecería a la señora Presidenta que me recibiera con ella. Por fortuna en La Moneda se entendió y, salvada la escena de la fotografía oficial, pude compartir con Ruth uno de los momentos de mayor emoción de mi vida”*.


Una trayectoria de esfuerzo iniciada en las peores condiciones de un rincón del pueblo chileno y que pudo cambiar el destino con estudio, voluntad y disciplina. Recordó una anécdota aleccionadora con su madre: *“miraba una breva que estaba muy alta y comenté en voz alta que me gustaría comerla... mi madre la miró y me dijo ‘anda por ella o piensas esperar que se caiga sola. Si la quieres búscala’... Sabia enseñanza de una mujer prácticamente sin instrucción escolar pero a quien la vida le había enseñado que había que luchar para conseguir lo que se quería...”*.

Don Hugo al parecer no olvidó aquella sencilla pero sabia lección: salió a buscar la vida sin esperar milagros ni tampoco culpar a otro de sus desgracias. Paso a paso, demostrando sabiduría, no sólo en el mundo del Derecho, también en la vida cotidiana, donde sin alardes pero con tino fue avanzando hasta llegar a la cumbre.

Aquella jornada en torno al recuerdo de la luna, de una botella, de la amistad cristalina, se ha incorporado al álbum más selecto de mi tiempo. Debo confesar que conocer a Hugo Dolmestch ha sido para mí un gran descubrimiento que agradezco a la vida. ¡Qué grandeza puede alcanzar la sencillez cuando brota de un alma transparente!



Nicanor Parra, entrada en la madera



Nadie antes había subyugado a Parra en su grito de escándalo que abofetea al lector dejándolo estupefacto, mas el madero de su tierra lo aprisionó para siempre a sus raíces, convirtiéndolo en “madera de poeta”, silencioso, pero siempre desafiante, con un grito de rebeldía a flor de labios

Bessie León Troncoso
Grupo Literario Ñuble

El poeta, el potro salvaje e indomable de la poesía chilena, el irreverente, el que rompe y orada el pensamiento, se quedó tallado en la madera de castaño de los vírgenes bosques y copihuales de San Fabián de Alicó, como fauno salvaje de la selva.

Se quedó quieto y sereno a medida que las manos fuertes y sensibles del tallador fueron rompiendo también esquemas de secretas maderas olvidadas, para hacer surgir la figura del poeta, entre nudos y fibras olorosas, desgranadas en virutas del árbol milenario que creciera en el silencio de los siglos, entre hierbas, arbustos y humedales, bajo soles y lunas, entre sombras y resplandores de truenos y relámpagos.

El profesor de pantalones verdes, como la selva de su tierra, se quedó de pie para siempre, leyendo el libro de oro de su historia, mientras el poeta vio *“moverse sus corrientes secas y escuchó a sus vegetales oceánicos y sintió el crujir de noche y furia sacudida y morir las hojas hacia adentro incorporando materiales verdes a su inmovilidad desamparada”* y se adentró en la madera, como Neruda en su poema. En ese trozo de madera modelada por gubias y partidores, formones y martillos, Juan Francisco Orellana Sánchez, un hijo de esas mismas tierras “parrianas” nacido entre maderos y aserradores, quien siendo niño talló sus propios juguetes, se dio al desafío de aprisionar la leyenda del poeta de su tierra y lo inmortalizó en madera, mientras al golpe de martillo volcaba en ella sus propios sentimientos. El poeta se volvió tallador, adentrándose hondo en el corazón del castaño y el tallador fue poeta con el ritmo de su canto vegetal y entonces fueron uno, madera y poesía, poesía y madero, un gran concierto.



Juan Orellana junto a uno de sus discípulos, Luis Felipe Díaz, alumno de del Liceo Jorge Alessandri de San Fabián de Alico.



Nadie antes había subyugado a Parra en su grito de escándalo que abofetea al lector dejándolo estupefacto, más el madero de su tierra lo aprisionó para siempre a sus raíces, convirtiéndolo en “madera de poeta”, silencioso, pero siempre desafiante, con un grito de rebeldía a flor de labios, mientras “*en la empinada Torre de la Montaña, canta como un pájaro suelto, la nieve y la mañana*”, según Pablo.

Queríamos conocer al tallador que esculpió esta estatua y lo fuimos buscando por las calles tranquilas del pueblo montañoso, hasta que al final de las casas dimos con su refugio. No estaba, pero Elizabeth, su mujer, nos permitió entrar a su taller. Fue como entrar a un recinto secreto, lleno de sorpresas, diferentes máquinas -que según su esposa, algunas de ellas fueron hechas por don Juan Francisco-, herramientas, mesas formadas por troncos caprichosos y en el centro de los mesones, una enorme estatua de Santo Domingo de Guzmán, de antigua data, que estaba restaurando.

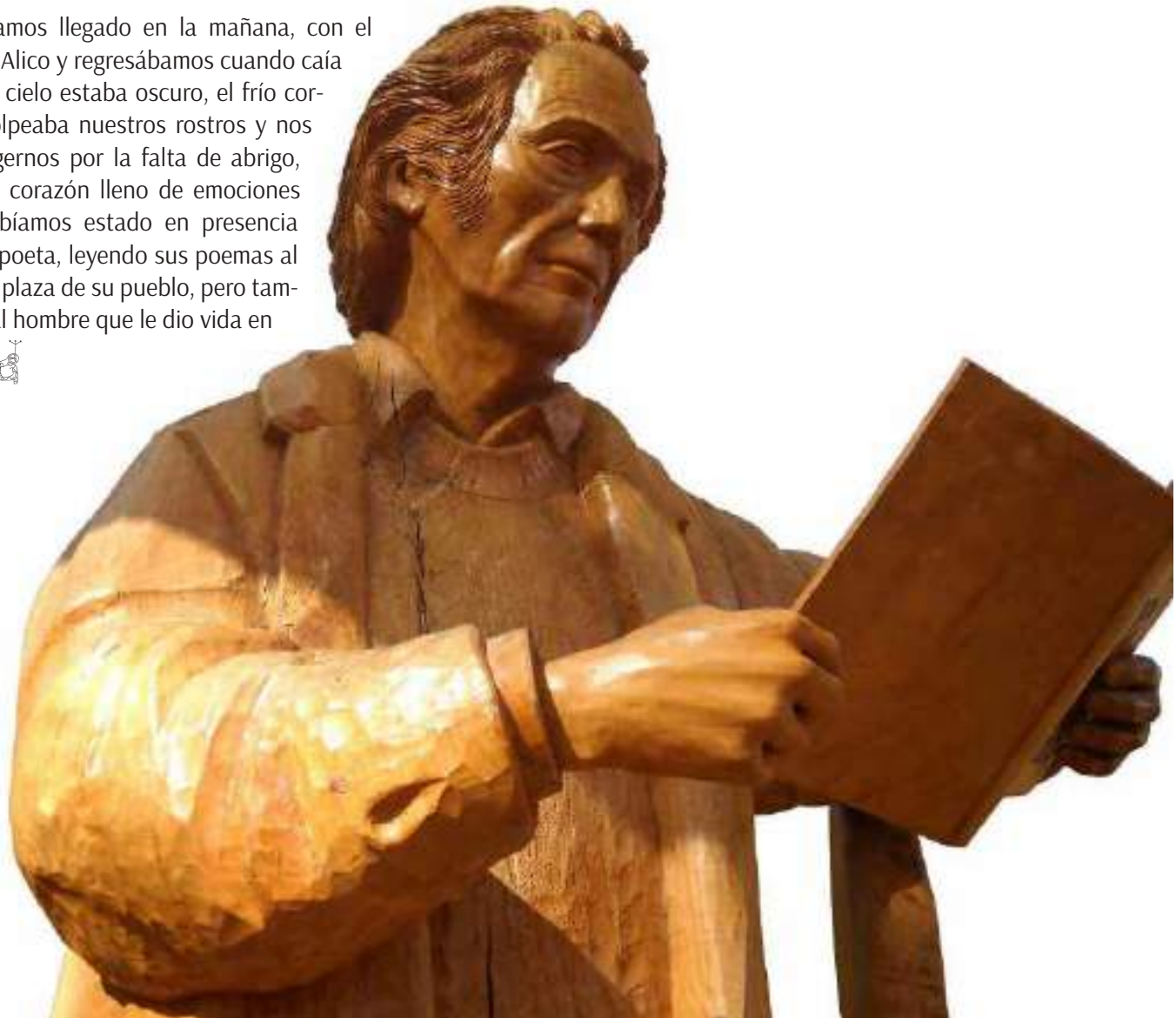


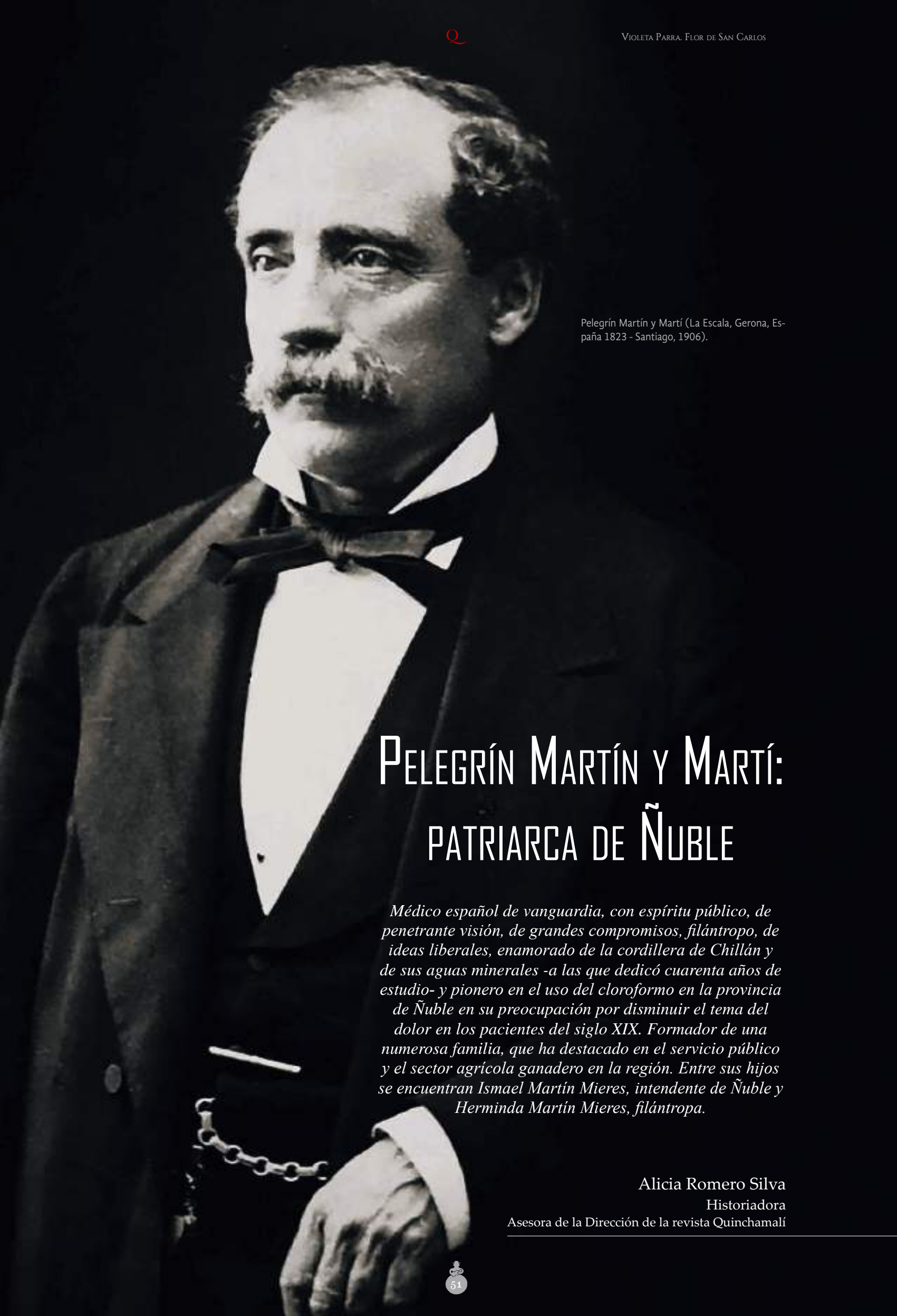
Elizabeth nos iba explicando con orgullo el trabajo de su esposo y nos permitió tomar fotos y aún nos mostró un hermoso Cristo crucificado en una cruz ornamental que Juan Francisco había tallado para ella. En fin, nos había permitido ver el mundo del tallador.

Luego nos contó que su marido estaba en esos momentos en el taller para los alumnos del Liceo Jorge Alessandri Rodríguez, hasta donde llegamos. Afortunadamente nos permitieron entrar hasta la misma sala donde estaba trabajando con sus alumnos, lugar emotivo para mí como profesora, porque volví a sentir la mística del educador que se entrega por completo a sus alumnos. Entre mesones y virutas, él iba traspasando su arte y supervisando el trabajo de sus pequeños alumnos, interesados en lograr sacar de la madera pájaros y formas con sus pequeñas manos, logrando, apasionadamente, dar vida. El golpe de sus martillos sobre gubias y partidores era hermoso espectáculo de niños, pequeños artistas, cual pájaros carpinteros sacando canciones a los trozos de raulíes.

Fue un día significativo, habíamos encontrado no sólo la obra del tallador, sino que también al maestro en su arte, que transmitía su técnica a pequeños con alma de artistas, futuros talladores.

Habíamos llegado en la mañana, con el sol sobre el Alicó y regresábamos cuando caía la noche, el cielo estaba oscuro, el frío cordillerano golpeaba nuestros rostros y nos hacía encogernos por la falta de abrigo, pero con el corazón lleno de emociones nuevas. Habíamos estado en presencia de Nicanor poeta, leyendo sus poemas al viento en la plaza de su pueblo, pero también junto al hombre que le dio vida en la madera.



A black and white portrait of Pelegrín Martín y Martí, a man with a mustache, wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a dark bow tie. He is looking slightly to the left of the camera.

Pelegrín Martín y Martí (La Escala, Gerona, España 1823 - Santiago, 1906).

PELEGRÍN MARTÍN Y MARTÍ: PATRIARCA DE ÑUBLE

Médico español de vanguardia, con espíritu público, de penetrante visión, de grandes compromisos, filántropo, de ideas liberales, enamorado de la cordillera de Chillán y de sus aguas minerales -a las que dedicó cuarenta años de estudio- y pionero en el uso del cloroformo en la provincia de Ñuble en su preocupación por disminuir el tema del dolor en los pacientes del siglo XIX. Formador de una numerosa familia, que ha destacado en el servicio público y el sector agrícola ganadero en la región. Entre sus hijos se encuentran Ismael Martín Mieres, intendente de Ñuble y Herminda Martín Mieres, filántropa.

Alicia Romero Silva

Historiadora

Asesora de la Dirección de la revista Quinchamáli



ANTECEDENTES BIOGRÁFICOS

El doctor español Pelegrín Felip Salvi Martín y Martí (La Escala, Gerona, España 1823 - Santiago 1906), hijo de Tomás María Martín y de Francisca Martí, estudió en la Universidad de Barcelona, donde se tituló de Licenciado en Medicina y Cirugía en 1847, con la memoria *¿Existe realmente la combustión humana?* Se estableció en Chile en 1848 (1).

En agosto de 1848, el doctor Martín contrajo matrimonio con la señorita Isidora Mieres Lantaño, hija de José Miguel Mieres y de Rosario Lantaño, familias oriundas de Chillán, Concepción y Los Ángeles, con quien tuvo trece hijos.

Como dijera el también doctor chillanejo Federico Puga Borne, Pelegrín Martín fue un “Patriarca de Ñuble”, fundador de una familia que sobresalió en los distintos ámbitos de la vida pública, social y económica de la provincia.

Los hijos del matrimonio Martín Mieres fueron: Pelegrín, Ismael, Carlos (dos hijos con el mismo nombre fallecidos), Leoncio, Manuel, José Miguel, Carmen, Arturo, Mercedes, Isidora, María del Rosario (fallecida adolescente) y Herminda Martín Mieres (1866-1938), ésta última, filántropa al igual que su padre e Ismael Martín Mieres, intendente de Ñuble, entre los años 1899 y 1908.

De esta primera familia conformada por Pelegrín Martín y Martí e Isidora Mieres Lantaño, descienden las siguientes familias: Martín-Yávar, Martín-Urrutia, Martín-Gatica, Garmendia-Martín, Martín-Soto, Muñoz-Martín, Martín-Villalobos, Martín-Navarrete, Martín-Álamos, Martín-Sánchez, Sanhueza-Martín, Martín-Solar, Urrutia-Martín, Gazmuri-Martín, Martín-Larraín, Martín-Brunet, Martín-O’Reilly, Aldunate-Martín, Martín-Mardones, Munita-Martín, Aguilera-Martín, entre otras.

El doctor Pelegrín Martín y Martí fue nombrado como académico investigador por la Universidad de Chile, según consta en los Anales de la universidad en el año 1850, bajo un Decreto Supremo del Gobierno de don Manuel Bulnes Prieto

(1841 - 1851). Permaneció vinculado a esa casa de estudios superiores el resto de su vida.

Radicado en la ciudad de Chillán, capital de la provincia de Ñuble, el doctor Martín, junto a su familia, desarrolló los siguientes cargos y participaciones: fue director y benefactor del Hospital de Chillán, miembro de la Corporación Municipal y miembro de la Junta de Educación y de la Junta Provincial de Beneficencia de la provincia de Ñuble. Además, participó en la creación de diversas instituciones de beneficencia y de bien común en Ñuble y Chillán, como director de la Biblioteca Municipal, impulsor del Cuerpo de Bomberos, socio fundador del Club de Ñuble, benefactor de la Escuela Práctica de Agricultura, entre otros cargos.

Ismael Martín Mieres. Intendente de la provincia de Ñuble, entre los años 1899 y 1908. Benefactor público, filántropo, socio fundador del Club de Ñuble y del Cuerpo de Bomberos. En revista *Zig-Zag*, número especial dedicado al Centenario de Chillán, noviembre de 1935.



Pelegrín Martín y Martí falleció en el año 1906 a la edad de 83 años en la ciudad de Santiago y su esposa Isidora, once años más tarde en 1917. Ambos descansan en el mausoleo familiar en el Cementerio General de Santiago, ubicado en la calle Romero.

EL MÉDICO ESPAÑOL EN CHILE

En 1850, con tan solo 27 años de edad, el doctor Martín fue invitado por el Gobierno de Chile, a través del presidente Manuel Bulnes y por el rector de la Universidad de Chile, Andrés Bello, a integrar el cuerpo de académicos de la universidad y ser miembro investigador de la Escuela de Medicina. Fue el doctor Lorenzo Sazié, decano de la Facultad de Medicina, quien había presentado a Martín al Consejo de la universidad.

Por aquel entonces, ya habían arribado al país otros médicos europeos tales como: Juan Miquel y García Salazar, español; Guillermo Blest Mayben, irlandés y Lorenzo Sazié, francés.

En Chile, el doctor Pelegrín Martín fue uno de los pioneros en el uso del cloroformo, entre otros como el doctor Juan Miquel y el doctor Lorenzo Sazié. Martín sería así, el primer médico en usar este procedimiento de anestesia general en la provincia de Ñuble, llevando así, a la ciudad de Chillán, tecnología médica europea de vanguardia. También podemos señalar que fue uno de los primeros médicos en publicar sobre el tema en este país.

Martín escribió algunos artículos y libros sobre medicina, realizando principalmente estudios sobre las aguas minerales de las Termas de Chillán, entre los que cabe mencionar: *Del Cloroformo i sus aplicaciones*, memoria leída ante la Facultad de Medicina en 1851 y publicado en los *Anales de la Universidad de Chile*; *Folletines sobre las aguas sulfurosas de Chillán, publicados en el diario Aurora del Ñuble hacia 1856*; *Baños de la cordillera. Estudio sobre las aguas sulfurosas del Chillán en 1858*; *Estudios Médicos sobre las aguas termales de Chillan, 1869*; siendo su última edición la más completa: *Baños de la Cordillera del Renegado. Estudios médicos sobre las Aguas Minerales del Chillán en 1889*. Con estos trabajos de análisis de las propiedades de las aguas y un extenso corpus de casos médicos en que éstas eran favorables para una extensa nómina de enfermedades, el doctor Martín se constituyó en un referente sobre los estudios del tema a nivel nacional. A él se referían y le citaron médicos y naturalistas contemporáneos, tanto nacionales como extranjeros.

El doctor Martín había realizado una investigación sobre el cloroformo y la había leído ante los facultativos de esa casa de estudios superiores,



Herminda Martín Mieres (Chillán 1866 - Viña del Mar 1938). Casada en primeras nupcias con Anfión Muñoz y Muñoz y en segundas nupcias con Lisandro Anguita. Filántropa, cuya fortuna dejó testada para construir unas salas del Hospital de Chillán, pero cuya suma heredada era tan cuantiosa, que alcanzó para construir uno de los hospitales más modernos de Chile en 1945. Chillán la recuerda con el nombre del hospital y el nombre de una calle tras la municipalidad de la ciudad, cuyos terrenos también le pertenecieron en vida. Archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional.

para cumplir con las formalidades necesarias estipuladas para el ingreso de sus miembros.

Se instala en Chillán a cargo del hospital bajo el período de la intendencia del general Rondizzoni (1856-1857). En la Memoria del Intendente entregada al Ministerio del Interior, se encuentran pormenores de los adelantos en materia del hospital y del buen tratamiento entregado a los enfermos en ese recinto de salud de Ñuble. Rondizzoni señala respecto de su periodo y del hospital: “Con motivo de haberse ausentado de la provincia el médico de la ciudad que antes lo asistía, tuve la oportunidad de colocar en su lugar al acreditado profesor don Pelegrín Martín, cuya contraccion y dedicacion y celo han sido una ventaja adquirida por el hospital que recibe sus servicios” (2).

Más tarde, en 1882, Martín fue postulado en la terna para ocupar el cargo de decano de la Facultad de Medicina. En esa ocasión quiso reeditar su obra sobre los baños de la cordillera, en una versión aumentada y corregida, la cual llegó a publicar en el año 1889 con el título de *Estudios Médicos sobre las Aguas Minerales del Chillán: Baños de la cordillera del Renegado*, justificando su publicación con la siguiente razón:

“para qué publicándose viera la Universidad que no había sido un tan inútil miembro” (3).

Este trabajo de más de seiscientas páginas, publicado en 1889 en la Imprenta Nacional, contiene un cúmulo de observaciones médicas y notas a pie de páginas muy reveladoras de la historia médica regional, además de un sinnúmero de observaciones, recomendaciones y juicios de índole administrativa y económica de ese centro termal, recopiladas en más de cuarenta años de servicios médicos en la provincia de Ñuble, como director del Hospital de Chillán y como médico en el establecimiento de la cordillera.

Respecto del pionerismo, de la aplicación de la anestesia general en la ciudad de Chillán, la doctora Ximena Aguilera Martín, descendiente del doctor Martín, agrega respecto de su desempeño médico:

“...además tiene el crédito de haber administrado por primera vez anestesia general en Chillán y sus alrededores, siempre con la intención de suprimir el dolor físico, para efectuar en mejor forma los procedimientos médicos, y por sobre todo porque le interesaba neutralizar positivamente los efectos del dolor. Con esta finalidad, utilizó el cloroformo en toda clase de operaciones, extracciones de dientes, partos, reducciones de hernias, reducción de fracturas y luxaciones, afecciones tetánicas, tumores dolorosos y muchos otros casos. Este hecho ha sido reconocido en múltiples publicaciones relacionadas con la historia de la anestesia, como en “Interrelaciones entre las ciencias médicas en Chile”, de Juan Colin Montandon; “Los orígenes de la anestesia en Chile, revisión histórica”, de Elba Muñoz; “En relación con el advenimiento de la antisepsia y la asepsia en la cirugía chilena”, de Sergio Zúñiga; “Dar a luz en Chile, Siglo XIX: De la ciencia de hembra a la ciencia obstétrica”, de María Soledad Zárate; “Historia de la anestesia en Sudamérica”, de Adolfo Héctor Venturini; Francisco Javier Villanueva: “La primera administración de una anestesia general en Chile”, de Juan Pablo Álvarez” (4).



Pelegrín Martín y Martí. *Baños de la cordillera. Estudios médicos sobre las Aguas Minerales del Chillán. Última edición corregida, reformada, aumentada de 1849 a 1889.* Imprenta Nacional, Santiago, 1889. Archivo de Juan Ignacio Basterrica S.

El doctor Pelegrín Martín fue académico de la Universidad de Chile en la Facultad de Medicina desde el año 1851 hasta su muerte en 1906. Estuvo por lo tanto, más de medio siglo vinculado a la universidad y fue miembro vitalicio del cuerpo de académicos de esta casa de estudios.

ESTUDIO SOBRE LAS AGUAS MINERALES DE CHILLÁN

El tema de las aguas minerales de Chillán adquirió gran importancia en la pluma del doctor Martín. Recién casado y establecido en Ñuble con su esposa, Martín viajó por primera vez a los Baños de Chillán en 1849, internándose a caballo en la cordillera junto a algunos amigos.

Cabe recordar que el naturalista polaco Ignacio Domeyko había realizado su primer viaje con fines científicos en 1848, solo un año antes que Pelegrín Martín.

Pocos años después, el doctor Martín escribió sobre las propiedades curativas, a instancias del intendente de la provincia, José Rondizzoni, hombre visionario y de gran experiencia. Martín se dedicó al estudio de estas aguas, realizando uno de los más destacados aportes a la ciencia en esta materia.

En el epígrafe y el prólogo de su obra corregida y aumentada de 1889, la cuarta edición entrega valiosa información sobre los baños de la cordillera del Renegado. Su obra es la principal fuente

Familia Martín Mieres, Con motivo del matrimonio de una nieta de Pelegrín e Isidora, Rosario Martín Yávar, con el militar Julio Sanhueza Pacheco, la familia se tomó esta fotografía, en Santiago en la Navidad de 1893. Publicada en diario El Sur de Concepción, 2007.

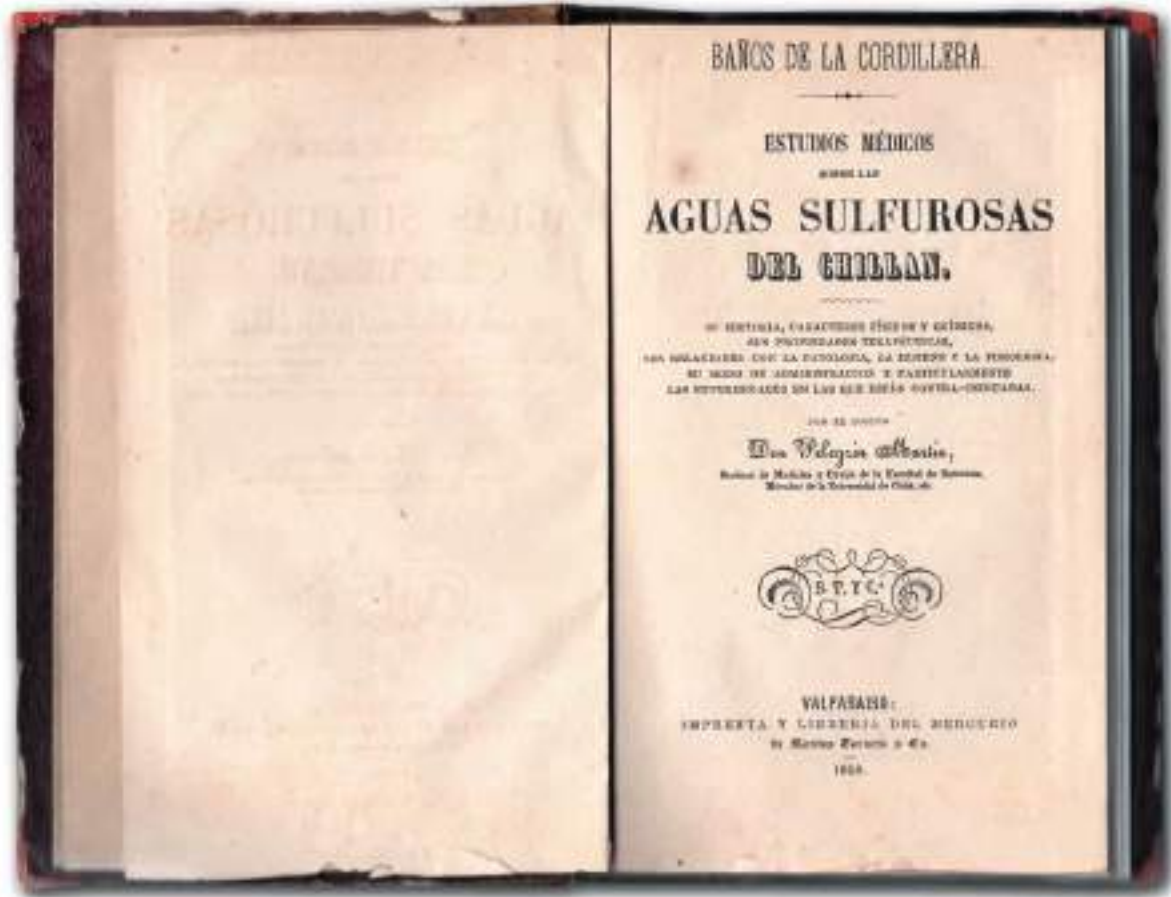


Hospital San Juan de Dios de Chillán. En revista Zig- Zag, número especial dedicado al Centenario de Chillán, noviembre de 1935.

sobre el tema de las aguas minerales de Chillán. Como señaló el propio Martín: *“Mi trabajo tendrá muchas faltas aun, pero tiene el mérito de haber sido escrito en los mismos baños (el prólogo en Santiago, la conclusión en Chillán), mucha parte al pie de su manantiales, envuelto las más veces en vapor i respirando azufre; quemándome, gustando sus malos sabores, tocando como se dice su realidad i sus necesidades; viendo los mismos enfermos que aumentaban mi material; observando i analizando a la vista de muchos i oyendo a todos”* (5).

Recordando su primer viaje, Martín señaló: *“Hace cuarenta años que fui por primera vez a los baños de la cordillera. Ibamos de a caballo i éramos siete de comitiva. Don Estevan Acuña, hombre práctico tratándose de montaña, nos daba razón de cuanto le preguntábamos referente al viaje emprendido (los caminos eran dudosos, espuestos, i sus bosques inmensos); cuando en los altos de la hermosa vega que riela a los pies de la Esperanza, nos dijo deteniéndose en la primera agua: “aquí los realistas se rehicieron cuando la famosa batalla de la Vega de Saldías, para ser derrotados por Freire al otro día”* (6).

Continúa el doctor Martín con su relato: *“Y sabe, compadre, que en esa noche, añadió don José Antonio Zúñiga, creí ver el fantasma en medio de las nubes que bajaban del Nevado entre rayos, relámpagos i truenos i desde un mirador que mi padre tenía en los altos del Papal”*. I seguimos para alojar esa noche en la Casa de Piedra: gruta grande i caprichosa, del centro de cuyo alto cae un hilo de agua tan fresca como regalada. *“Pablo Pincheira 1817”*, leyó don Nicolás Alamos, escrito sobre piedra, con la punta de un puñal. *“Esto significa, habla don Manuel Serrano, que el famoso*



Pelegrín Martín y Martí. *Baños de la cordillera. Estudios médicos sobre las Aguas Sulfurosas del Chillán*. Imprenta y Librería del Mercurio de Santos Torner y Ca., Valparaíso, 1858. Archivo de Ximena Aguilera Martín.

bandolero que con solo cien hombres, supo pasear las pampas de Buenos-Aires, trayendo de allá rico botín, aquí precisamente sería el reparto entre los felices que merecieron volver". Zúñiga, volviendo a su tema sobre el condenado, contó de un penitente, que allá dos centurias atrás, i según crónicas, había sido vilmente mutilado por los pehuenches; precisamente el fraile que al otro día nos mostraría diseñado por la entrada de una gruta en los altos del Castillo. "Aquí fue donde maldijo a Dios i se dio al Diablo; i por eso desde entonces su forma entre el granito, señala el valle donde por haber renegado, penando vijila por cuantos van donde la salud i la vida, que él buscó i no pudo hallar". Al día siguiente le vimos con la capilla calada i el brazo estendido, dentro monte i entre riscos inaccesibles. Llegados donde el viejo Astudillo, que vivía cerca del puente del Renegado. Añadió a lo que sabíamos: que para él, siempre que hai estruendos en el alto del cajón donde las aguas calientes, es seña que el Padre anda suelto. Que una vez le salió a su abuelo en los Panganillos i lo mandó donde los franciscanos, para que rogaran por él i mucho; i que él mismo lo vio en otra ocasión en los Cerrillos, de hinojos sobre el duro suelo, orando i jimando, i en otra, sentado sobre la piedra negra al pie del salto de los Suspiros, donde el réprobo llorara su falta eternamente.

¿I yo qué digo a todo esto? Tres palabras: fanatismo, superstición, credulidad (7).

De esta forma, nos enteramos de primera fuente cómo fue ese primer viaje de 1849 del doctor español Pelegrín Martín a las Termas de Chillán.

SUS ESCRITOS Y OPINIÓN SOBRE LAS AGUAS MINERALES DE CHILLÁN

Hacia 1856, el doctor Martín había sido invitado por el general José Rondizzoni Cánepa (Mezzani, Italia 1788 - Valparaíso 1866), intendente de la provincia de Ñuble (1856-1857), a redactar las observaciones sobre el empleo de las aguas minerales de aquella cordillera. A mediados del siglo XIX, los Baños de Chillán habían comenzado a adquirir una fama que iba en aumento por la propiedad de sus aguas sulfurosas, las que curaban enfermedades como afecciones cutáneas, reumatismo y enfermedades venéreas, entre otras.

En el epígrafe de su obra *Baños de la Cordillera del Renegado. Estudios médicos sobre las Aguas Minerales del Chillán* en 1889, el doctor Martín señaló el objetivo de este libro suyo: "Cuando en 1882 merecí el segundo lugar en la terna para el decanato de la Facultad, comprendí deber compensar tal homenaje con algo útil i provechoso, i pensé dar una última mano a este trabajo, para que, publicándose, viera la Universidad que no había sido un tan inútil miembro" (8).

Martín añadió a lo ya señalado: “Yo había estado dos veces en el establecimiento termal (entonces rudimentario), en 1849 por curiosidad i por estudio i en 1854 por necesidad (cólico); i si bien no había hecho aún estudios serios sobre la localidad i sus aguas, en cambio tenía el resultado de repetidas aplicaciones, en las que el mejor éxito había correspondido a la indicación; así fue que al publicar en 1856 un ensayo médico sobre los baños de la cordillera, como folletín de un periódico (*La Aurora de Ñuble*), no me llevaba más objeto que hacer bien a los enfermos i ser útil a la localidad de mi residencia. Ya yo preveía su alcance.

Algunas personas coleccionaron aquellos folletines, otras no pudiendo merecer el completo, me rogaban formar un cuadro que sirviera de guía para ir a los baños” (9).

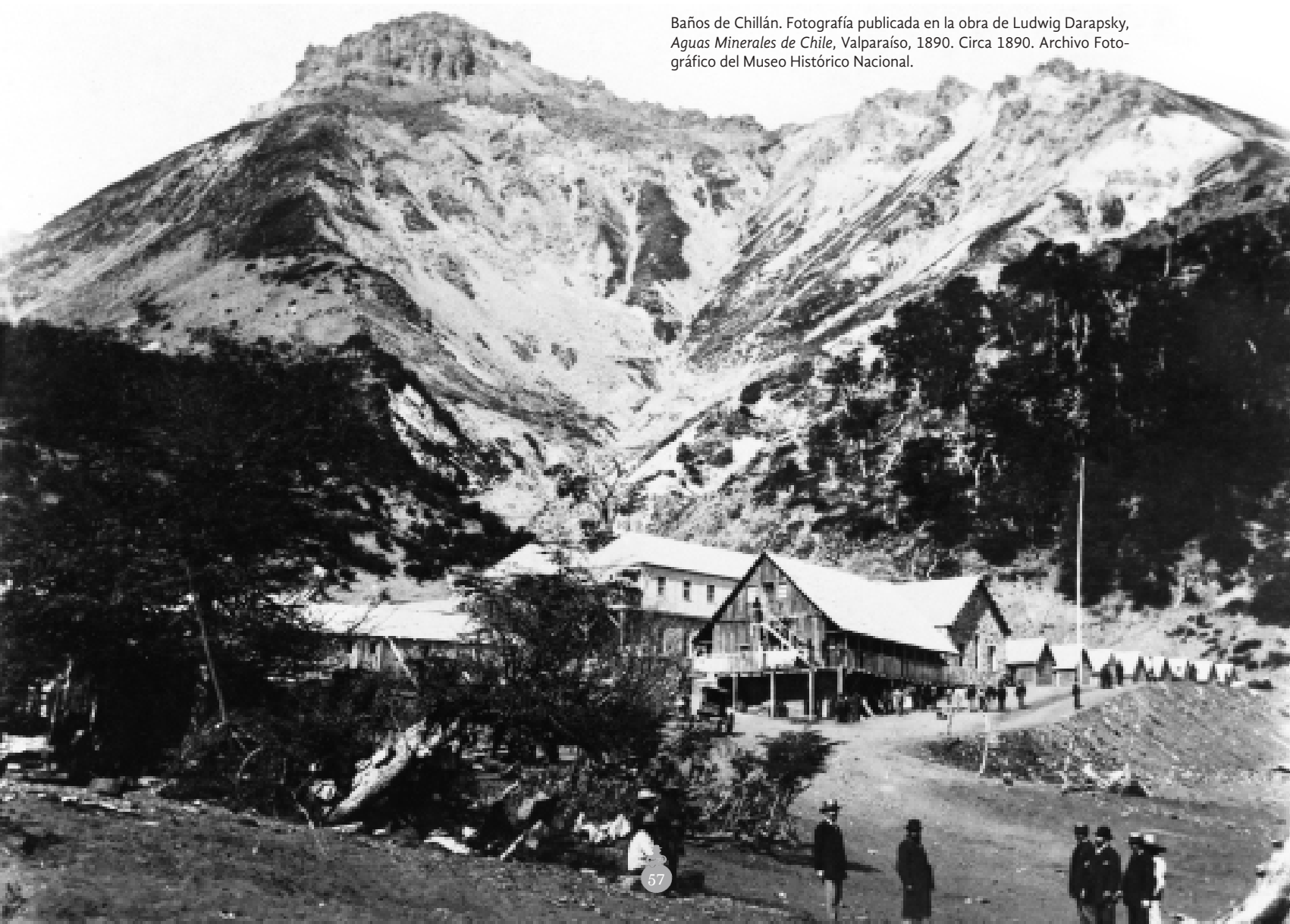
A mediados del siglo XIX en Chile, sólo se contaba con la investigación de Ignacio Domeyko, publicada en los *Anales de la Universidad de Chile: Viaje a las cordilleras de Talca i Chillan*, en el año 1849. No obstante, este trabajo estaba más bien escrito para instruir a los naturalistas y médicos sobre la geología de la cordillera de Chillán, la física y química de sus aguas minerales. Se requería, por aquel entonces, una guía más amplia y práctica

sobre la materia y esa necesidad es la que vino a suplir el doctor Martín con su primera publicación de 1858, *Baños de la cordillera. Estudios médicos sobre las aguas sulfurosas de Chillán*.

En 1869, Martín reflexionaba acerca de la necesidad de mejorar y ampliar esa investigación, de vaciar en una nueva edición todas esas anotaciones y observaciones que había tomado en sus múltiples viajes a los baños de la cordillera de Chillán, y de las nuevas conclusiones a la luz de los estudios de otros facultativos que comenzaron a aparecer en ese período. Además, a todo lo ya mencionado, se sumaba que se había agotado la edición de 1858. Fue así como publicó la tercera edición de 1869, más completa que las dos anteriores.

En 1889, por última vez, el doctor Pelegrín Martín se dio a la tarea de reformar, corregir y aumentar su trabajo, y publicó entonces: *Baños de la cordillera del Renegado. Estudios médicos sobre las Aguas Minerales del Chillán, subtitulada: Su historia, actualidad i porvenir; sus caracteres físicos i químicos; sus propiedades terapéuticas; sus relaciones con la economía, la historia natural, la patología, la higiene y la fisiología; su modo de administración i particularmente las enfermedades en las que están indicadas i contra-indicadas*.

Baños de Chillán. Fotografía publicada en la obra de Ludwig Darapsky, *Aguas Minerales de Chile*, Valparaíso, 1890. Circa 1890. Archivo Fotográfico del Museo Histórico Nacional.



Pelegrín Martín señaló respecto de esta última publicación: *“En 1856, en 1858 i en 1869, confieso que mi obra no es completa; i a la última la digo reformada; ahora no solo corrijo, sino que añado: nociones sobre las aguas minerales en jeneral i en particular, noticias precisas recién adquiridas sobre los más de los puntos de que antes trataba; observaciones recojidas en estos últimos veinte años, sobre las mismas enfermedades que describía i sobre otras nuevas, en las que el influjo de las aguas i vapores termales se desconocía o no era bien precisado; medios para hacer más salubre aquel lugar, para hacer menos mefítico su aire i para hacer más grata su morada; indicaciones para evitar los temporales que allí se pueden experimentar, para hacer mas llevadera entonces su localidad i no perder con los cambios atmosféricos, los provechos i esperanzas de un viaje hijiénico o curativo a estas termas, que han venido a ser la providencia de tantos”* (10).

Luego, sobre los contenidos de su obra, Martín agregó: *“Muchos de los capítulos conocidos, han sido considerablemente aumentados, otros han sido preciso refundirles i hasta en la parte económica le señalo al médico de los baños sus obligaciones, a las autoridades les hago palpables ciertas necesidades; i al administrador le indico los cuidados i desvelos que necesita de su parte un establecimiento como aquel. También*

en la parte médica estudio otras dolencias i doi algunas nociones de su enfermedad, antes de pasar a la práctica de que antes solo me ocupaba. Además, como bueno el conocer cuanto útil se ha escrito sobre los baños de la cordillera de Chillán, y aun sobre establecimientos análogos, he intercalado donde se pudo i era preciso, los mejores trozos de las diferentes publicaciones que conozco sobre la materia, escritos hasta hoi por médicos i naturalistas así nacionales como extranjeros que han visitado, o que han hecho trabajos importantes sobre tales aguas minerales. Asimismo, copio i comento con oportunidad, cuanto bueno he leído en autores de nota sobre hidrolojía, que han escrito en estos últimos tiempos; i para hacer mas entretenido mi libro donde correspondía he narrado hechos, i aun historias, que he presenciado allá, o que allí he sabido se han sucedido. Ello es que las notas, son una mezcla tan científica como amena; pues si bien principio con una leyenda i termino por un milagro; en su decurso me ocupo de cuanto he señalado, hasta describir para mejor intelijencia i donde era preciso (lo mas abreviado sí), las funciones de relación, de nutrición, de reproducción de nuestro organismo, entendido, sin desatender mis propósitos. Tales mejoras dan ya de sí una idea ventajosa del mejor interés que se asume esta publicación respecto de sus anteriores; así es que, atendido su objeto i ampliación me prometo una mejor acojida” (11).

Familia Martín en las Termas de Chillán. Enrique Martín Yávar el primero de derecha a izquierda. Circa 1° de enero de 1948. Archivo de Familia Aguilera Martín.





Familia Martín en las Termas de Chillán. De izquierda a derecha: séptimo Enrique Martín Yávar y décimo tercero Ismael Martín Urrutia, terrateniente de San Nicolás, Ñuble. Circa 1° de enero de 1948. Archivo de familia Aguilera Martín.

Respecto de la opinión del doctor Pelegrín Martín sobre las aguas minerales de Chillán, podemos citar el siguiente párrafo de su obra: *“La excelencia de estas aguas termo-minerales irá día por día siendo más conocida i si Europa tiene un Carlsbad i un Baden en Austria, un Baresges i un Vichy en Francia, un Panticosa i un Alhama en España, un Seltz i un Ems en Prusia, un Caldas i un Vidago en Portugal, un Porla en Suecia, un Epsom en Inglaterra, un Aix en Italia, un Spá en Beljica; si Africa tiene un Hamman en Constantina; si Asia tiene un Labat cerca de Jerusalén; si la América del Norte tiene un Zarátoga en Nueva York; i la América del Sur, un Trincheras en Venezuela, un Brioso en el Perú, un Caixambú en el Brasil i en la Argentina los manantiales del Rosario de la frontera; que en general puede decirse son las fuentes minerales principales del mundo; la termas de Chillán en el sur de Chile, son quizá superiores; por su diversidad, por su temperatura, por su composición, por sus efectos. Cuando la ciencia les acuerde el lugar que algún día se merecerán serán numerosos los bienes que procurarán a la humanidad doliente”* (12).

Se puede concluir que los elementos que distingue el doctor Martín de las aguas minerales de Chillán son cuatro: su diversidad, su temperatura, su composición y sus efectos.

Hombres de ciencia como Ignacio Domeyko, Ludwig Darapsky, Federico Puga Borne y Rodolfo Serrano Montaner mencionan y citan al doctor Pelegrín Martín en sus investigaciones y en publicaciones realizadas en los *Anales de la Universidad de Chile*.

FUNDADOR DE LA BOMBA ESPAÑA DE SANTIAGO

El año 2013, la Décima Compañía de la Bomba España de la capital cumplía 121 años de existencia, fundada en el año 1892. El 25 de mayo la Compañía asistió en pleno al Cementerio General de Santiago, con el objetivo de realizar una romería de homenaje a sus fundadores y mártires. En aquella ocasión, la Compañía se detuvo para realizar un homenaje frente al mausoleo de Pelegrín Martín y Martí. Allí,

en la calle Romero, en el sector histórico del campo-santo, se le rindieron los honores acostumbrados para la ocasión a su fundador.

BENEFACTOR DE CHILLÁN


El doctor Martín fue director del Hospital de la Beneficencia Pública de Chillán, establecimiento que se encontraba construido en los terrenos que había donado su suegro José Miguel Mieres.

Fue miembro de la Corporación Municipal de Chillán. Desde allí aportó numerosas ideas para la buena gestión de la municipalidad en pos del mayor progreso de la provincia de Ñuble.

Entre otras variadas instituciones a las que Martín estuvo vinculado en la ciudad de Chillán, podemos mencionar: miembro de la Junta de Educación de la provincia de Ñuble; miembro de la Junta Provincial de Beneficencia; en 1878 fue socio fundador del Club de Ñuble, uno de los primeros clubes de Chile, junto al Club La Unión de Santiago; fue impulsor y benefactor del Cuerpo de Bomberos de la ciudad de Chillán, fundado en 1880. También fue benefactor e impulsor de la creación de la Escuela Práctica Agrícola, fundada en el año 1895 y fue Martín el primer director de la Biblioteca de Chillán.

COROLARIO

A 194 años de su nacimiento y a 111 años de su muerte, Pelegrín Martín y Martí merece el reconocimiento no sólo como profesional de la Medicina, sino como miembro de la Corporación Municipal de Chillán y como alguien que colaboró e impulsó grandes obras en beneficio de la provincia de Ñuble y la ciudad de Chillán, donde se le debiera recordar con el nombre de un consultorio, o de alguna calle a lo menos.

La idea está fundamentada en forma sucinta en este artículo, pero existen mayores fuentes para observar el compromiso y acción de este patriarca de Ñuble. 

Notas:

1. Los datos de su nacimiento fueron tomados de la página de family-search, de España, la que indica que nació en La Escala, Gerona, el 8 de Julio de 1823 y esta información coincide con la de la Universidad de Barcelona, que indica la edad que tenía al momento de titularse. Basándonos en la obra del investigador español Antonio Palomeque Torres: "La Universidad de Barcelona desde el Plan Pidal de 1845 a la ley Moyano de 1857". En ella encontramos a la generación de Licenciados en Medicina y Cirugía de 1847 en dicha universidad, indicando entre los datos del doctor Martín, la edad de 23 años, en julio de ese año, p. 791.
2. Rondizzoni, José: *Memoria que el Intendente de Ñuble como Presidente de la Municipalidad de Chillán presenta a la Corporación sobre el estado del servicio comunal*. Valparaíso, 1858, p. 12.
3. Martín y Martí, Pelegrín: *Baños de la cordillera del Renegado. Estudios médicos sobre las aguas minerales del Chillán*, p. IV.
4. Romero Silva, Alicia y Basterrica Sandoval, Juan Ignacio: *Termas de Chillán*. Aguas milagrosas, Impresora Trama, Concepción, 2017.
5. Martín y Martí, Pelegrín: Ob. Cit., p. IV.
6. Autor Cit.: Ob. Cit., p. IV.
7. Autor Cit.: Ob. Cit., p. V.
8. Idem.
9. Autor Cit.: Ob. Cit., p. VIII.
10. Autor Cit.: Ob. Cit., p. IX.
11. Autor Cit.: Ob. Cit., p. IX y X.
12. Autor Cit.: Ob. Cit., p. XI y XII.

Mausoleo de Pelegrín Martín y Martí e Isidora Mieres Lantaño, ubicado en el Cementerio General de Santiago, en el sector histórico, calle Romero, entre las calles Dávila y Arriarán. Archivo de Alicia Romero S.



Pelegrín Martín

Sociedad



Ilustración: Alfredo Cáceres.

Chupallas de Ninhue



Innovación en su cadena de valor, mediante el rescate de tradiciones, oficios y variedades locales de trigo para la fabricación de cuelchas.

Dra. Paola Silva Candia
Agronomía. Universidad de Chile

Chupallero José Rivas Los Corteses, Ninhue.



Ninhue es una comuna del Valle del Itata que está ubicada en el secano interior de la cordillera de la Costa. Esta zona se caracteriza por poseer un clima mediterráneo con lluvias concentradas en invierno, una topografía escarpada y un 73% de sus suelos con algún grado de erosión. La distribución de la lluvia condiciona la producción a cultivos que crecen en otoño-invierno como trigo, cebada, avena, lentejas y garbanzos. Se desarrolla una producción vitivinícola artesanal de secano y una ganadería menor, sustentada sobre una pradera mediterránea, constituyendo así la llamada “agricultura tradicional”. El área y rendimiento de los cultivos ha disminuido en el tiempo, especialmente los manejados por la pequeña agricultura familiar campesina, caracterizada por una pequeña escala de producción, baja rentabilidad, alta migración campo-ciudad y una población con avanzada edad. El aumento de la rentabilidad económica, sustentabilidad y calidad de vida de estos sistemas de secano ha sido la preocupación de muchos gobiernos e instituciones nacionales e internacionales, quienes han intervenido desde lo tecnológico sin mucho éxito. Una nueva propuesta para trabajar en zonas como ésta, debe abordar la situación desde una óptica integral, en donde el pilar fundamental esté puesto en las comunidades, sus valores y sus saberes ancestrales que le dan identidad y diferenciación a su zona.

En este sentido, Ninhue destaca por su saber ancestral de elaboración de “Chupallas de paja trenzada de trigo”, artesanía registrada como de valor cultural y patrimonial de la Región de Ñuble. Esta labor

Agricultor Andrés Constanzo, Alberto Arce y agricultor César Constanzo. Pachagua, Quirihue.





Colchandera Sandra Muñoz. Pachagua, Trehuaco.

la han realizado de generación en generación, encontrándose las primeras referencias a fines del siglo XVI-II. Sin embargo, es probable que sus orígenes acompañen a las primeras siembras de trigo que se hicieron en la zona. En la actualidad, el 70% de la población de Ninhue trabaja directa o indirectamente en esta actividad. La confección del trenzado de paja de trigo o “cuelcha” es llevada a cabo por las “colchanderas y colchanderos”, artesanos de familias de pequeños agricultores, en las cuales son las mujeres las principales cultoras de este desconocido oficio que abarca, incluso, las comunas aledañas a Ninhue como Trehuaco, Quirihue, Portezuelo y San Nicolás. El precio de compra de las cuelchas lo fija el “chupallero” en función del color, grosor y calidad del tejido. El chupallero es un artesano que también es parte de la agricultura familiar campesina, actuando muchas veces como agricultor y siendo pariente de colchanderas y colchanderos de la zona, o estableciendo una relación de confianza y compromiso con ellos que se refleja en la relación de “casero y casera” que logran. En la actualidad, el oficio de chupallero es eminentemente masculino. En su gran mayoría venden de manera informal, al por mayor y a un público objetivo que es agricultor o campesino, donde el huaso principalmente vinculado al rodeo es quien más valora y paga por su trabajo.

Desde enero de 2016, la Universidad de Chile, en conjunto con la Asociación de Artesanos de Ninhue, lleva a cabo un trabajo financiado por la Fundación para la Innovación Agraria (FIA) titulado “Innovación en la cadena de valor: Chupallas de Ninhue, mediante el rescate de tradiciones, oficios y variedades locales de trigo para la fabricación de cuelchas”. Su equipo técnico es interdisciplinario e involucra ingenieros agrónomos, expertos en adaptación de variedades, desarrollo rural y marketing, un antropólogo/sociólogo experto en el área rural, un historiador de la zona, una diseñadora gráfica experta en páginas web y un artista visual que desarrolla las técnicas de la serigrafía, más numerosas memorantes y tesis de la Universidad.

Este proyecto diagnosticó tres problemas que enfrenta la cadena productiva de las “Chupallas de Ninhue”: i) la pérdida y escasa producción de variedades locales de trigo específicas para el tejido de la cuelcha, ii) la extinción del oficio de las colchanderas, y iii) una deficiente comercialización de los chupalleros. A partir de esto, se plantea como objetivo general mejorar y valorizar la cadena productiva de las “Chupallas de Ninhue”, trabajando los siguientes aspectos:

1.- La recuperación, caracterización y difusión de las variedades locales de trigo para la fabricación de

Un trigal para cuelcha en Pachagua, Quirihue.





Agricultor y colchandero Florencio Fernández, de Antiquero, Trehuaco, junto a Paola Silva, Maruja Cortés y Linka Zerega.

cuelchas. Aquí los agricultores de cada sector de las comunas de Ninhue, Quirihue y Trehuaco han mantenido variedades específicas de trigo que usualmente se han perdido de otros sectores de estas mismas comunas. Se colectaron 10 variedades locales de trigo, sin embargo variedades como Carrera y Cuaderno presentes en la memoria colectiva, no pudieron ser encontradas. Las variedades colectadas están en la actualidad sembradas en predios de estos mismos agricultores y están siendo caracterizadas por los profesionales de la Universidad de Chile.

2.- Se está fomentando la valorización de la cadena de producción de las Chupallas de Ninhue, por medio de la revalorización de toda la cadena y del proceso de elaboración de las chupallas, la cual comienza con la siembra de las variedades locales de trigo, sigue con el trabajo manual de cosecha, limpia y trilla de estos trigos, cuyas cañas no pueden ser dañadas para ser tejidas. Las colchanderas y colchanderos realizan el “despitonado” o separación de la sección de la caña que es usada para tejer, y seleccionan por calibre las pajas para posteriormente tejerlas. La valoración de la cadena se muestra en la página web www.chupallasycuelchas.cl, creada por este proyecto en donde cada eslabón de la cadena se destaca por su importancia. Por otra parte, el proyecto también desarrolló el documento de extensión “Colchanderas del Itata: Tejedoras de la Paja de Trigo” el cual será entregado a las personas que tomen los cursos de tejido de cuelcha que se harán en ferias de artesanía en Santiago y otros sitios turísticos.

3.- Los chupalleros darán sustentabilidad a su arte

a través de la mejora en los eslabones mencionados, como también competitividad con la incorporación de la marca “Chupallas de Ninhue” que será protegida a través de la obtención de la denominación de origen. En la actualidad, se trabaja en la formación de una cooperativa que les permita una labor colaborativa y el ingreso a una comercialización formal, se buscará ampliar su mercado al nicho que valore el patrimonio y las tradiciones conocido como “Turista cultural”. Para ello, el producto se revalorará, destacando y mostrando el largo y artesanal proceso de elaboración de la chupalla a través de un documento que tenga este relato en castellano e inglés, acompañado de una serie de imágenes que ilustran el proceso, creadas especialmente para este proyecto. También se está trabajando en el establecimiento de alianzas estratégicas que permitan posicionar esta artesanía como un símbolo de identidad que enriquezca las rutas turísticas de la zona central del país, especialmente las del Valle del Itata en la Región de Ñuble.

La revalorización del trabajo y saberes ancestrales de la comunidad asociada a la Cadena de Valor Chupallas de Ninhue puede además tener efectos positivos anexos a los objetivos de este proyecto, como es el empoderamiento de sus actores y con ello la posibilidad de ser generadores de su propio desarrollo y el de su territorio.

Equipo del proyecto: Paola Silva, doctora en Agronomía; Maruja Cortés, doctora en Economía; Alberto Arce, doctor en Sociología; Marcelo Becerra, ingeniero agrónomo; Marcos Castillo, técnico agrícola; Fabián Irribarra, historiador; Belén Morales, diseñadora gráfica; Luis Arias, artista visual.

Teatro del Lago:

Una historia de música y tradiciones chileno-alemanas

Los orígenes del Teatro del Lago están muy vinculados a la influencia de los alemanes en la zona de Frutillar, una especie de ciudad musical donde afloran todo tipo de artes. El teatro, eso sí, costó tiempo y esfuerzo. Solo la construcción de este espacio tomó más de una década. Hoy, el teatro cuenta con 6 años de existencia, y mantiene dos grandes sueños: mejorar la educación en Chile y entregar más espectáculos artísticos nacionales e internacionales de calidad.

Natalia Messer
Periodista. Concepción

Más de 1000 butacas posee el espacio Tronador-Sala Nestlé. Para que la acústica fuese perfecta, la sala fue acondicionada por el especialista alemán Karlheinz Mueller.

Frutillar evoca tanto a esos pintorescos pueblos alemanes, suizos o austriacos. Definitivamente, recorrer estas zonas es adentrarse en un importante capítulo de la colonización alemana en Chile.

A mediados del siglo XIX, muchos alemanes se establecieron en países como Argentina, Brasil y Chile. Se estima que unos 40.000 inmigrantes alemanes llegaron a la zona de Llanquihue; en su mayoría se desempeñaron en labores agrícolas y ganaderas.

Estos inmigrantes alemanes se asentaron en gran parte de las actuales regiones de Los Ríos y Los Lagos, especialmente en ciudades como Valdivia, Osorno, Llanquihue y Frutillar.

Y especialmente en Frutillar -localidad sureña que se encuentra en la ribera oeste del lago Llanquihue-, ¡la influencia germana salta a la vista! Desde las fachadas de las casas, hasta incluso algunos de sus habitantes, la mayoría descendientes de colonos alemanes, y a quienes, a veces, se les puede escuchar hablando con fluidez la lengua de Goethe.

CIUDAD MUSICAL

Pero en Frutillar no se puede olvidar a una protagonista clave para la historia y desarrollo de esta ciudad.

Es que “la música” vendría siendo el corazón o el alma de Frutillar. Por algo también es el símbolo del escudo ciudadano.

Los frutillarinos y visitantes no solo respiran aire puro y fresco o se asombran con la belleza del volcán Osorno, sino que también se fascinan escuchando hermosas melodías que salen de los violines, acordeones, guitarras, pianos y otros cuantos instrumentos más.

La música se respira. No por nada son tan famosas las Semanas Musicales de Frutillar, todo un emblema que se viene realizando desde 1968.

Para el año del Bicentenario, Frutillar también adquirió protagonismo con la inauguración de un edificio sustentable que no solo albergaría salas, escenarios, butacas y artistas.

El Teatro del Lago apareció en 2010 de manera majestuosa y muy de frente al Lago Llanquihue.

El teatro es algo más que un espacio para las artes, pues se trata de un proyecto que quiere revolucionar culturalmente a Chile.

LOS PRIMEROS

El aporte de tradiciones que hicieron los colonos alemanes permitió que cientos de actividades artísticas se multiplicaran a través de los años.

Es por eso que la música unió también a tantas generaciones. Y fueron varias las personalidades quienes se encargaron de fomentar los lazos y difundir la cultura, especialmente en Frutillar.

Un ejemplo fue el profesor, poeta y músico Jakob Junginger. Durante 40 años, Junginger, quien llegó a Chile un 30 de junio de 1888 en el barco Totmes, educó a generaciones y creó el conjunto coral mixto "Liederkrantz".

Otros que dejaron huellas musicales en la ciudad fueron Alfredo Daetz, comprometido en impulsar el desarrollo de las artes; la pianista y violonchelista Flora Inostroza; el organista Robert Dick, quien por 25 años fue director del Instituto Alemán y quien invitó a otro descendiente de alemán, Arturo Junge, el hombre detrás de las semanas musicales de Frutillar, a realizar encuentros corales en la bahía, con su agrupación Singkreiss.

Y son, además, estos encuentros los que atraen a músicos de todas latitudes y que transforman a Frutillar en una especie de polo musical.

NACE DE LAS CENIZAS

Con las semanas musicales, más una buena cantidad de grupos corales -no se puede dejar de mencionar al famoso Männerchor (coro de hombres), dirigido un tiempo por Junginger y que nace en 1904-, se genera una reputación en la zona.

Décadas más tarde, bajo la inspiración de todas estas mezclas de tradiciones chileno-germanas,

La influencia germana está muy presente en los orígenes de Frutillar, localidad ubicada a la orilla del Lago Llanquihue (Región del Los Lagos).

La educación es vital para el Teatro del Lago. Estudiantes de diferentes colegios de la Región de Los Lagos desarrollan sus talentos a las orillas del Lago Llanquihue.



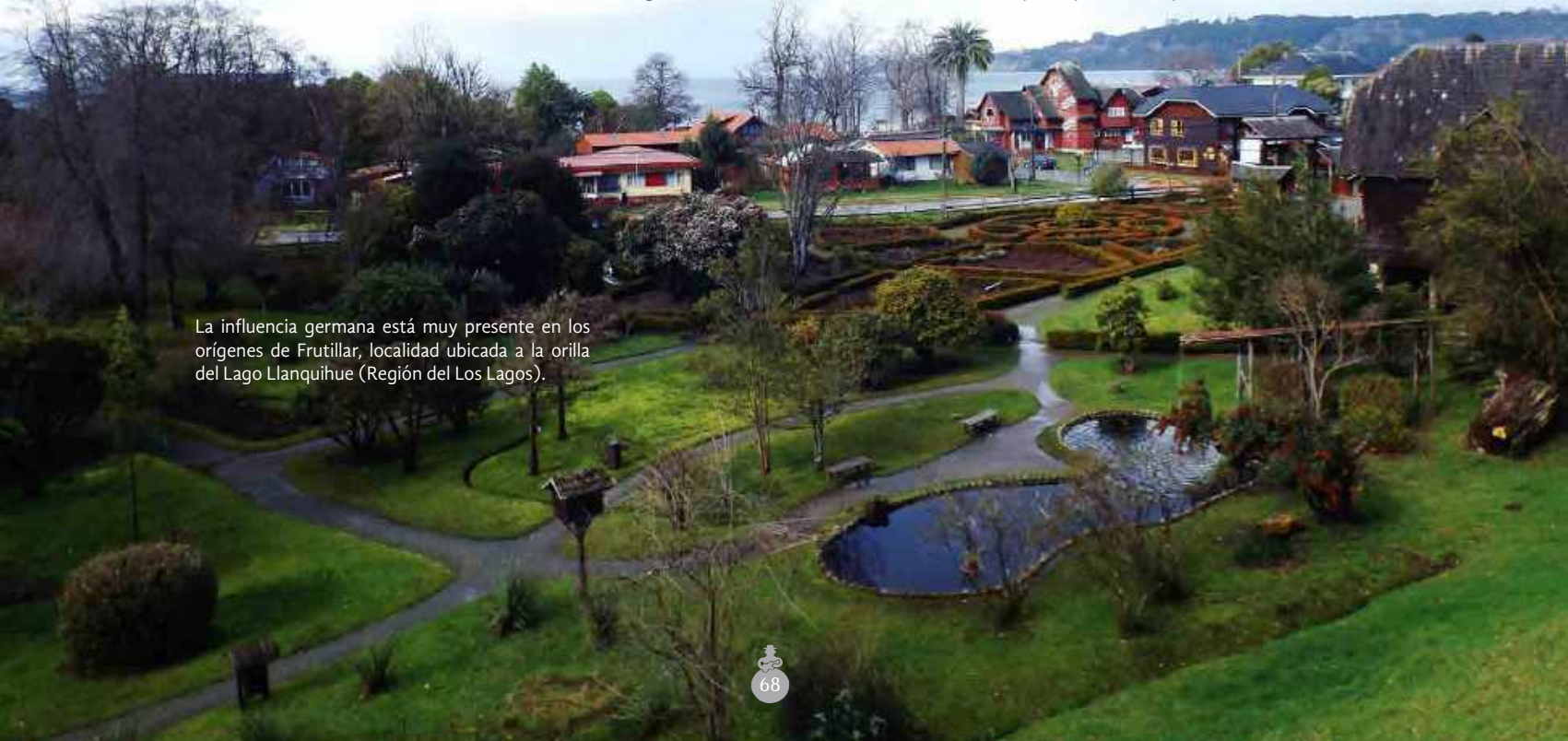
surge la idea de construir un teatro a gran escala.

La pianista y violonchelista Flora Inostroza, junto al empresario alemán Guillermo Schiess, acuerdan con la Municipalidad de Frutillar que el lugar para la construcción del teatro será donde se encontraba el antiguo Hotel Frutillar, destruido en 1996 por un devastador incendio.

La figura de Guillermo Schiess es importante en la creación del teatro. Vendría siendo algo así como uno de los pilares de este proyecto. Schiess tenía 23 años cuando llegó a Valparaíso el 6 de julio de 1948, tras huir del ejército ruso, quienes lo tomaron por prisionero durante la II Guerra Mundial. Pudo llegar a Chile gracias a que logró escapar cuando era trasladado en barco a Liberia.

Y con Schiess ya establecido en Chile y el apoyo de cientos de músicos, vecinos y descendientes de alemanes, un 27 de enero de 1998 se instaló la primera piedra que dio inicio a la construcción del teatro.

Para mala fortuna, ese mismo año fallece don Guillermo Schiess, lo que aplaza un poco las cosas.



Tendrán que pasar cinco años para que Nicola Schiess, hija del empresario y su marido Uli Bader retomen el proyecto artístico.

El Teatro del Lago se inaugura después de más de 12 años de trabajo el 6 de noviembre de 2010. Un año complejo para Chile; ya había sucedido el terremoto del 27/F y las inversiones no estaban en su mejor momento.

Aun así, esto no fue excusa para que el teatro, cuya inversión fue de 44 millones de dólares, se materializara y comenzara a funcionar.

MAESTROS Y NOVATOS

En los más de 11 mil metros cuadrados y en las más de mil butacas que tiene el teatro, uno se puede maravillar escuchando algún concierto clásico o viendo un espectáculo de danza, porque por cierto que los programas artísticos son variados y los invitados también de lujo.

Desde el maestro ruso Valery Gergiev, hasta la soprano chilena Verónica Villarroel o la bailarina argentina del Royal Ballet de Londres Marianela Núñez, también madrina de la escuela de danza del teatro.

De ver y escuchar a maestros a convertirse en uno. El corazón del Teatro del Lago está enfocado en la educación.

“La filosofía del teatro parte de una premisa muy simple, pero poderosa: la música y las artes mejoran la calidad de vida de las personas”, dice desde Frutillar Alejandra Flores, gerente de Educación del Teatro del Lago.

La idea es transformar el sur de Chile en un polo de educación artística, donde personas de todo el mundo, también del país y de la Región de los Lagos puedan encontrar un desarrollo de calidad en Frutillar.

“Hay que fomentar más el arte y hay que entender que a través de éste se unen mundos. Nosotros creemos que el arte es necesario para el desarrollo de las personas”, dice Nicolás Bär, actual gerente general del Teatro del Lago.

Actualmente, el espacio cuenta con varios proyectos y programas de educación que van orientados a jóvenes o a personas que no están tan familiarizadas con el arte. La idea, como explican en el teatro, es fomentar la educación artística en Chile. Sobre todo en un momento en que se discuten reformas de mejora a la calidad.

Por lo mismo, el Teatro del Lago cuenta con una escuela de artes, que tiene actualmente más de 400 alumnos y que ofrece cada año variadas ofertas de cursos: desde aprender a tocar un instrumento, cantar o bailar danza contemporánea. Pero además de esto, hay un programa que va en directo beneficio a los colegios de la Región de los Lagos.

Tomando un poco la historia de los movimientos corales sureños (Männerchor, Liederkrantz, Singkreiss), el Teatro del Lago ofrece capacitaciones para coros escolares.

“Queremos hacer crecer el movimiento coral en el sur de Chile. Por eso en este minuto capacitamos a 19 colegios. Lo que se hace es que se va directamente a trabajar a los colegios de la zona para que se potencien y fortalezcan”, explica Alejandra Flores.

LA MAGIA DEL SUR

Durante sus 6 años de funcionamiento, el Teatro del Lago ya se ha convertido en un símbolo característico de Frutillar. Pasear por ahí y no fotografiar el edificio, sería como ir a Concepción y olvidarse del Campanil o pasear por Chillán e ignorar la catedral o el monumento al libertador Bernardo O’Higgins.



Se estima que unos 40.000 inmigrantes alemanes llegaron a la zona de Llanquihue; en su mayoría se desempeñaron en labores agrícolas y ganaderas.

“El teatro se ha transformado en una especie de ícono y eso significa que las cosas culturalmente hablando se pueden hacer bien, con ambición y con una visión de largo plazo”, asegura Carmen Gloria Larenas, directora artística y de Comunicaciones del Teatro del Lago.

Sobre esta “visión a largo plazo”, el Teatro del Lago es un claro ejemplo de aquello. El proyecto tomó 12 años en concretarse y conocido es que no fue de la noche a la mañana. Esa es la enseñanza que también busca transmitir esta clase de proyectos.

Porque el arte no es rápido y los artistas menos. Claudio Arrau, Pablo Neruda, Gabriela Mistral o Marta Colvin son el resultado de años de trabajo, metódico y sacrificado.

“Proponemos un desarrollo cultural que va a de a poco y creo que eso es innovador, distinto, por eso


el teatro ha calado fuerte y ya es una organización reconocida y valorada”, asegura Carmen Gloria Larenas.

No se puede negar también que un lugar como Frutillar pudo haber sido determinante en este florecimiento de las artes. Desde el Teatro del Lago reconocen que la influencia musical de la zona y lo que ocurre, en general, en el sur de Chile, influyó en que un proyecto de este tipo alcanzara tanto éxito.

“Lo que pasa en el sur de Chile no pasa en el norte, para bien y para mal, ni tampoco en el centro. El Teatro del Lago recoge, de alguna manera, esa tradición con los alemanes.... Los alemanes y los austriacos que llegaron para hacer patria aquí y traían consigo su cultura. Esa cultura tenía que ver con el canto y las misas luteranas. De ahí viene este profundo amor por la música”, dice Carmen Gloria Larenas.

Ese profundo amor por la música contagió. Tampoco importaron las distancias al momento de construir un teatro tan grande. Se cayó el mito de que todo se concentra en las grandes ciudades.

“Estamos a 1000 kilómetros de Santiago y le-jísimos de cualquier otra ciudad. Hay otros ejemplos de teatros así en el mundo, pero por lo general se encuentran cerca de las capitales. Este, además, fusiona cultura y naturaleza”, agrega Nicolás Bär.

Cultura y naturaleza que funcionan muy bien en el sur de Chile. Y queda claro que la influencia germana habrá sido determinante para el desarrollo de este tipo de proyectos o quizá solo se cumplió ese dicho que “en el sur hay magia”. - 

La Casa Richter se encuentra en Frutillar Bajo y pertenece también al Teatro del Lago. En esta escuela de las artes se puede aprender canto, pintura, baile y música.





Ferrocarril de Tocopilla al Toco.

Aproximación a Tocopilla

Luces y sombras de una ciudad minera emblemática del norte de Chile.

Damir Galaz-Mandakovic Fernández
Historiador. Tocopilla

ORÍGENES BOLIVIANOS

Los orígenes de Tocopilla están remitidos a la presencia de los *Camanchaqueros*, o los mal llamados *Changos* hasta 5000 años a. C. Pescadores recolectores que se desplazaban en sus balsas confeccionadas con cuero de lobo de mar.

En el siglo XIX, el puerto se conecta con el mercantilismo europeo gracias a la explotación cuprífera en los cerros costeros. Al mismo tenor, las covaderas del Departamento Litoral de Bolivia, esparcidas en un territorio de difícil subsistencia, atrajeron a numerosos aventureros. La deslumbrante prosperidad ofrecida por el guano, fue un poderoso estímulo migracional para chilenos y europeos.

El 17 de febrero de 1842, el gobierno boliviano celebró con empresas contratistas un convenio de sociedad para la explotación y exportación del guano. Carlos Barroilhet, francés vecindado en Valparaíso, participa en esta ceremonia representando a la empresa Gibbs, Crawley y Cía. En el puerto de Cobija le es endosado un pedimento minero para explotar tres minas ubicadas en el cerro *Tocopilla*, el emplazado en la Quebrada de Duendes, 18 leguas al norte de Cobija. Barroilhet, sin saberlo, era portador del germen que daría origen a un pujante puerto minero.

Barroilhet se asocia con Zenón Urbistondo y Pe-

dro Alessandri, empresarios que, con escrituras públicas de fecha 14 de febrero de 1843, constituyen la Sociedad Mineralógica de Tocopilla. Barroilhet aportó las minas ubicadas en cerro Tocopilla, Alessandri el capital de explotación y Urbistondo debió venir a vivir a Tocopilla para administrar el mineral. Los mineros requeridos para iniciar la explotación en el naciente mineral, fueron reclutados en las vecindades de Valparaíso.

Urbistondo, el administrador, no sólo proyectaba, organizaba y controlaba la labor de sus trabajadores, sino que también por su condición de primeros habitantes, debieron dedicarse a construir las casas que los albergarían.

El 29 de septiembre de 1843, el prefecto de Cobija comisionó al francés Domingo Latrille y a Mariano Benavides, como secretario de la Prefectura, para que realizaran las mensuras del poblado naciente. De acuerdo con el decreto boliviano, su ubicación exacta fue fijada en la Bahía Algodonales, en 22 grados, 5 minutos y 47 segundos de latitud sur y 70 grados, 13 minutos y 50 segundos de longitud oeste. Tocopilla pasa a ser reconocido por Bolivia con la categoría de puerto menor.

En las décadas sucesivas, la presencia masiva de ingleses y chilenos en tierras bolivianas despertó conflictos políticos y económicos, desencadenado en la cruenta Guerra del Pacífico.

Estibadores en puerto.





Mapa de la segunda región de Antofagasta.

CAMBIO DE NACIONALIDAD

A contar del 22 de marzo de 1879, Tocopilla pasa a ser forzosamente una ciudad chilena. Se inició un proceso conocido como “chilenización”, que en la práctica significó una transformación cultural profunda expresada en el cambio de nombre de las calles, la implementación de una nueva escuela pública, una nueva iglesia y la presencia violenta del Ejército. Proceso que además de marcar una línea imaginaria (un nuevo mapa) marcaba otra línea centrada en el imaginario racial. Construyó al peruano y boliviano como enemigo desde una supuesta inferioridad basada en lo étni-

co, en lo indígena. Chile, triunfante en la guerra, buscó diferenciarse y se proyectó como “país blanco”, en ello contribuyó el mito de “país blanquecino” consolidado por el discurso militar, mito biológico que surge de la “mezcla” supuesta del mapuche, conquistadores y encomenderos. Esa mezcla, fruto de la guerra, dio pie al espíritu de “raza” y la virtud militar chilena: unión, orden, disciplina; los elementos considerados como claves en la conformación de la nación. En pocas palabras, el blanquecino es el fin al indio puro, porque éste se extingue por el hambre, guerra, epidemia y trabajo. En este proceso suman a la iglesia católica y allí el mito se adorna con caracteres de revelación teológica, por ello adquiere legitimación. Una vez superada la guerra, el enemigo y las categorías racistas de superioridad/inferioridad, van operando entre inmigrantes europeos o asiáticos.

La relación entre peruanos, bolivianos y chilenos en Tocopilla fue conflictiva, en especial con la conformación de las Ligas Patrióticas, especie de milicias urbanas, pandillas que acosaban a los peruanos y bolivianos. Cabe recordar que los nativos pasaron a ser extranjeros sin moverse de la ciudad.

SALITRE: EL BOTÍN DE LA GUERRA

Chilenos e ingleses comienzan a organizar a nivel industrial la explotación, el traslado y el embarque del salitre. El impulso dado por la concesión otorgada por el Estado chileno al británico Edward Squire, significa la construcción de un atrevido ferrocarril salitrero que atraviesa la cordillera de la Costa, generando un mayor flujo financiero por parte de capitales europeos. Llegan a Tocopilla las grandes compañías salitreras que implican la construcción de muelles, casas gerenciales, casas para sus empleados, la generación de todo un movimiento portuario que engendró un rasgo cosmopolita, de una activa vida comercial y de una bohemia nocturna que vino a ser el sello identitario. Arribaban decenas de veleros ansiosos por el salitre y vapores con pasajeros también ansiosos pero por trabajo.

Aquel proceso, iniciado a finales del siglo XIX, llegó a tomar las dos primeras décadas del siglo XX. Llegan grandes compañías ligadas a la explotación y exportación del nitrato, entre ellas *Folsch & Martin*,

Fotografía en el puerto salitrero y capital de la energía. Tocopilla, 04 de julio de 1917.





Descarga de salitre y carbón del puerto.

Anglo Chilean y Nitrate Agencies. Como así, de la misma manera, la compañía *Anglo Chilean Nitrate and Railway*. El pequeño caserío inicial raudamente se iba transformando en una pequeña metrópolis, en donde el intercambio comercial y la gestión de grandes negocios marcaban la pauta ciudadana. En 1899 el ferrocarril traslada 215.475 toneladas de carga y 20.025 pasajeros, que en 1909 han aumentado a 307.919 toneladas y 45.512 personas.

Las grandes colonias extranjeras que existían en Tocopilla no solo dominaban las actividades mercantiles, sino que también dominaban los aspectos de la “vida social”. Ellos crearon múltiples mutuales y organizaciones de Socorro Mutuo, entidades benéficas, cuerpos de Bomberos y el connotado Club de la Unión.

Llegaban grandes tiendas importadoras de productos lujosos que proporcionaban a la comunidad finas lozas, perfumes, porcelanas, cristalerías, sedas, géneros, lujosos pañuelos, sombreros y también cigarrillos. Del mismo modo existía el contrabando de una diversidad de alcoholes exóticos. La vida nocturna era cada vez más agitada y bullida; se escuchaban múltiples idiomas y los colores de piel eran heterogéneos. Algunos se quedaron y la población dejaba de ser flotante.

Iniciando el siglo XX, existían alrededor de cinco mil habitantes, pero se presentaban dos segmentos en la población: uno marcado por la elite, constituido sustancialmente por inmigrantes europeos, quienes eran comerciantes y grandes agentes salitreños; y otro grupo al extremo: el sector obrero, tales como pirquineros, lancheros, estibadores y empleados particulares. Ambos grupos estaban separados por un gran abismo social y cultural. Se configurarían encapsulados grupos de tertulias en juntas sociales, en donde la prosapia y alcurnia del origen determinaba todo. Empero, en el otro sector, el obrero se desenvolvía con el analfabetismo y el alcoholismo,

entre la dureza del trabajo y la insalubridad de las barracas levantadas en las laderas de cerro.

CIUDAD DE LA ENERGÍA

Los ingleses imprimían en el norte de Chile un sello imperial en el salitre. Por su parte, los norteamericanos obtienen los derechos de explotación del cobre en Chuquicamata. Para tal proyecto era necesario una gran termoelectrica en Tocopilla: el puerto más cercano a la gran mina.

El 28 de marzo de 1914, la Intendencia de Antofagasta, a través del subsecretario del Ministerio del Interior, informa del decreto que autorizaba la instalación de la planta: “...apruébese el proyecto presentado por el señor James Walmsley, por los señores Duncan Fox y Compañía, representantes de The Chile Exploration Company para instalar planta eléctrica en Tocopilla, para transmitir energía de alta tensión a Chuquicamata, con conformidad al plano y memoria explicativa que quedan archivados en la oficina técnica de acuerdo a la Ley N°1665 del 4 de agosto de 1904 sobre permiso de instalaciones eléctricas. (...) autorizase al Gobernador de Tocopilla para que en representación del Fisco firme la escritura pública a que debiera reducirse el presente decreto. Barros Luco, Rafael Orregos, Julio Fabres” (Arch. Gobernación de Tocopilla. Decreto N° 457, 28 de marzo de 1914. Intendencia de Antofagasta, a través del subsecretario del Ministerio del Interior).

En el mismo mes, se instalaron las cuatro primeras unidades que significarían el montaje de dieciséis calderas de 600 caballos de fuerza y cuatro turbinas que producirían cuarenta mil kilovatios. Las instalaciones fueron construidas por la Casa Siemens-Schuckert. En 1915 la compañía funcionaba con diez calderas Babcock provistas con tubos para agua para que, de este modo, se produjera vapor saturado a 215 libras, el cual al ser sobrecalentado obtenía una temperatura

Central termoelectrica Norgener.





Inmigrantes de origen chino en Tocopilla, durante el siglo XX.

de 525 Fahrenheit. Desde todas estas instalaciones se inició un sistema de postación que atravesaba toda la cordillera de la Costa y luego la depresión intermedia hasta llegar a Chuquicamata, situada a 140 kilómetros y a una altura de 2.760 metros sobre el nivel del mar. Desde la costa se iniciaba esa larga fila de altas torres transportadoras. *“La energía total que en forma de corriente trifásica a 100.000 voltios llega de Tocopilla, es transformada a 5.000 voltios y convertida a continuación la mayor parte de ella en corriente continua de un promedio de 235 voltios, mientras que el resto sufre una segunda transformación a 500 voltios en la misma estación y auxiliada con estación auxiliar distante a 400 metros de la principal”* (Martínez Rodríguez, Gerardo, en *“Orígenes y desarrollo de Chuquicamata bajo la Chile Exploration Company”* 1943. Pág. 214).

Ya en 1916, la planta de Tocopilla se constituyó en una de las más modernas del mundo y en una de las primeras en transmitir energía eléctrica a tan alta tensión. En esa misma fecha poseía una potencia mayor que la de las empresas que en el futuro formarían CHILECTRA, las que abastecían a Santiago y Valparaíso. Según Gerardo Martínez, Tocopilla y la planta eléctrica *“con su capacidad ampliada en la década del treinta, superaba la potencia de Electric Power, que abastecía de electricidad a Washington D.C. De la energía entregada por la planta de Tocopilla, entre un 75 % y 85 % eran destinadas al proceso electrolítico”*.

INMIGRANTES

El carácter multinacional y la expresión de una ciudad fragmentada, fueron consolidando las colonias de inmigrantes. Griegos con sus panaderías y lecherías; yugoslavos con sus mercerías y ferreterías; chinos con sus carnicerías y restaurantes; italianos destacaban en grandes almacenes especializados en telas; españoles con hoteles y venta de ropa. Los alemanes estaban vinculados también a las salitreras y sus tranques, como por ejemplo H. B. Sloman, líder hidroeléctrico en la cuenca del río Loa. Estaban también los ucranianos

con sus paqueterías; japoneses y sus peluquerías, sin olvidar a los franceses que vincularon Tocopilla con el capitalismo mercantil europeo en el siglo XIX, como los hermanos Latrille.

En este escenario, los tocopillanos fueron testigos de una inmigración que generó una acumulación financiera inédita en la ciudad. La tecnología casera, el acceso a los automóviles, la arquitectura monumental, los mejores juguetes, la adquisición de productos alimenticios exclusivos, la conservación de frutas y hortalizas en grandes refrigeradores durante todo el año, las actividades de ocio, las fatuas fiestas, las vestimentas importadas, los viajes de vacaciones. En fin, muchos elementos que establecieron una gran diferencia entre el tocopillano, marcado por su *morenidad*, y el europeo de gustos ostentosos, a su vez diferenciador fenotípico con el autóctono. ¿Acaso los tocopillanos se sintieron discriminados o desplazados en su propio espacio? Estos inmigrantes se transformarían en el transcurso de su estancia en empleadores de muchos tocopillanos, desbordándose la misma localidad, transformándose en la elite local, vinculada a la política, comercio y empresariado.

Se consolidaba el imaginario basado en la supuesta superioridad del europeo, básicamente determinada por el *color blanco*. Contribuía en ello el proceso de chilenezación que intentó desprestigiar la figura del nativo, del nuevo nortino, además de las teorías evolucionistas y positivistas. Ese mismo imaginario, era eurocéntrico y contemplaba a Europa como cuna de la civilización y desarrollo.

CRISIS MUNDIAL

Los estertores del sistema Shanks en la zona de El Toco, fueron significativas, en cuanto constituyó una presión ante las autoridades políticas por buscar soluciones circunstanciales a los cesantes y sus familias que, al tenor del cierre de las oficinas salitreras, debían abandonar la pampa hacia sus tierras de orígenes, cuando no podían integrarse a otras oficinas o cantones. Muchos fueron itinerantes desde el cantón de Taltal hasta la provincia de Tarapacá. *“La situación de aguda crisis de este Departamento con motivo de la casi total paralización de las faenas salitreras y la falta de embarque de salitre en este puerto, han motivado el éxodo de obreros y sus familias al sur en una forma considerable que puede decirse sin lugar a dudas que la población del Departamento no es actualmente superior a treintaicinco mil personas...”*. (Archivo de la Gobernación de Tocopilla, carta del gobernador Antonio Pastos Banda, n° 134, dirigida al Min. Interior. 12 de junio de 1932).

De esta forma Tocopilla se transforma en una especie de “pasillo”: era el puerto que ofrecía el em-



Vista nocturna de la ciudad de Tocopilla.

barque de regreso, originando aglomeraciones de cesantes. En 1932, el desierto se va quedando vacío. Una a una, las antiguamente productivas oficinas salitreras dejan de generar ganancias para el país, los bajos precios del salitre sintético implican que la industria del nitrato reduzca aún más el número de trabajadores.

El bajo presupuesto existente en Chile fue destinado mayormente a la conformación de una institución de carácter asistencialista en una situación desesperada, que por otro lado también buscaba frenar las pasiones y peticiones de los obreros pobres. Es así que desde el Estado se instaura la Olla del Pobre, pasajera institución que se encargó de alimentar a miles de tocopillanos y tocopillanas sulfurados ante la hambruna y la desnutrición.

“Departamento de Tocopilla

A primero de diciembre de 1932, en cumplimiento del Decreto de la Gobernación N° 403, Don Ezequiel Pinto Ovalle procedió a entregar Julio Kloques, Inspector Provincial del Trabajo, los servicios de cesantía de esta ciudad y Departamento” (Archivo Gobernación de Tocopilla, 1 diciembre 1932, Acta, folio 2-8).

Hombres	Mujeres	Niños	Guaguas	Total
4.884	4.014	3.936	1.458	14.292

Tabla 1. Cantidad de beneficiados por la Olla del Pobre durante el año 1932.

Indiscutiblemente es sorprendente la gran cantidad de personas auxiliadas por la Olla del Pobre; es decir, si en Tocopilla a la sazón del año 1930 había 18.290 habitantes, más de catorce mil se alimentaron durante casi un semestre a expensas del Estado.

El deambular y la vida errante de estos cesantes en la ciudad fue una constante en su estadía. La disminución en la calidad de la salubridad tendría un duro efecto. Desde esa condición afloraron enfermedades que diezmaron la población, una de ellas fue el Tifus Exantemático.

De pujante puerto salitrero, Tocopilla se tornó en una de las ciudades más golpeadas por la gran depresión mundial.

II GUERRA MUNDIAL

Luego del infausto aluvión del 25 julio de 1940, la ciudad trataba nuevamente de levantarse, se iniciaba el proceso de reconstrucción con un paso cansino. A su vez, el puerto cosmopolita nortino se proyectaba al mundo como polo de desarrollo clave en el norte de Chile. Contribuyó en eso la gran compañía termoeléctrica norteamericana: The Chile Exploration, poseedora de grandes reservas de petróleo. Al mismo tiempo, Tocopilla tomaba relevancia por ser el lugar de embarque del salitre y por los dueños mismos de las salitreras: casi todos ingleses.

El rumor y la psicosis de ataque no se dejó esperar: simulacros de guerra y de ataque aéreo en la costa, *toques de queda*, las noches sin ningún poste encendido o lo de las ventanas con cartones o cortinas gruesas con tal de no dejar pasar la luz hacia el exterior, esto último era férreamente fiscalizado por la policía. Otros rumores hablaban de submarinos que recorrían las costas del norte.

El Cuerpo de Defensa de Costa se vio obligado a redoblar sus esfuerzos para dar protección al litoral y artillar los puertos por donde se exportaba cobre y salitre. La tensión en Chile aumentaría cuando Japón ataca en Pearl Harbour y EE.UU. entra a la guerra.

Chile aún se conservaba imparcial, pero la guerra se veía ahora más cerca y la presión política de las principales potencias aliadas, haría envolver a la ciudad finalmente por su causa, más cuando Chile era un significativo exportador de materias primas estratégicas. Y era allí en donde figuraba Tocopilla, puerto artillado y protegido por el Cuerpo de Defensa de Costa de Chile. Para este propósito defensivo se recibirían

Manifestaciones públicas en las calles de Tocopilla por mejoras a la salud.





Vista tomada desde los cerros de la ciudad de Tocopilla.

de EE.UU. cuatro grupos motorizados de artillería de costa, cada uno de dos baterías, en total 16 cañones Puteaux, calibre 155/38 mm, con todo el material y equipo orgánico asociado, lo cual fue un significativo aporte para la modernización y el desarrollo del Cuerpo de Defensa de Costa. Enlaces telefónicos, la defensa local con ametralladoras calibre 50 (con cañón liviano enfriado por agua) y dos proyectores de iluminación de 60" M-42. Cada batería traía sus vehículos orgánicos. Lo que incluía jeep "Willys", camiones GMC 6x6 de 2,5 toneladas y algunos carros tipo comando, marca Dodge, de $\frac{3}{4}$ toneladas. Toda la tecnología de punta era para la protección costera a través de estos cuatro puntos definidos como estratégicos.

Al comenzar 1943, el Cuerpo de Defensa de Costa despliega sus medios y personal, incluso convocando oficiales y reservistas, acelerándose la organización y puesta en marcha de los nuevos Grupos de Artillería de Costa Motorizados en el puerto de Tocopilla. Todo este aparataje también incluía la capacitación por parte de norteamericanos altamente especializados.

Los apagones nocturnos anunciados por sirenas se cansaron de esperar los imaginarios ataques japoneses.

CRISIS ESTRUCTURAL

En la segunda mitad del siglo XX, los desequilibrios económicos conllevaron a una desestabilización de la economía local, en primer lugar por la mecanización de las faenas de embarque del salitre, en donde la tecnología reemplazó al hombre de modo feroz, dejando una estela de cesantía a contar del año 1961. Debemos sumar el cambio del modelo económico en los setenta que consolidó una estructura de subdesarrollo, de asimetría de crecimiento, estancando la economía de Tocopilla. A este último punto, agreguemos la gestión del Estado y las políticas de mercado liberales que han

favorecido a los grandes intereses económicos en desmedro de los pequeños productores, los favoritismos a la gran empresa, por lo general foránea, facilitando el llamado vicio de la *Concentración Territorial* consistente en la acumulación de inversiones en una sola localización, generándose grandes polos de desarrollo desequilibrantes. Tocopilla, al estar al centro de tres grandes polos -Antofagasta, Calama e Iquique-, sufre con la tendencia, persistente y generalizada, de la aglomeración de actividades productivas y de la población ligada a ella en los centros de desarrollo mencionados, lo cual ha dado origen a la conformación de estructuras desequilibradas en lo que respecta a la distribución espacial de las fuerzas productivas y al desarrollo diferenciado en distintas partes del espacio regional.

Todos estos fenómenos económicos, que estructuraron una crisis, han derivado en que gran parte de la juventud de Tocopilla emigre en busca de trabajo y estudios superiores, generando un estancamiento, y de pronto, decrecimiento poblacional. Se observa un fenómeno de fuga. Las escasas ofertas laborales contribuyen a este abandono, o bien, impulsa a los jefes de hogar a trabajar en la gran minería con un sistema de turnos que los ausenta por largos periodos de su hogar, generándose una ciudad de *padres ausentes*.

En los últimos años, a esta crisis estructurada de la localidad, se ha tenido que sumar otro problema: la alta contaminación ambiental por efecto de estas mismas termoeléctricas, siendo su impacto en la salud una materia preocupante. Desde el año 2001 hasta el año 2007, la utilización de petcoke generó que en el año 2006 Tocopilla fuese declarada Zona Saturada de Contaminación. Anterior a este desacierto con el ambiente, ya se había sufrido por décadas la polución generada por la Compañía Minera de Tocopilla, la cual vertía todos sus desechos en el mar. Paralelamente, en la década del 80, la contaminación del agua potable a través del arsénico marcaba la pauta.





Efectos del terremoto del 2007 en Tocopilla

Si contemplamos nuestra realidad en cifras, veremos que las estadísticas oficiales revelan que Tocopilla tiene altos índices de cáncer y enfermedades cardiovasculares. Ya lo mencionaba el Servicio de Salud de Antofagasta en el año 2011: entre 2003 y 2008, la tasa de mortalidad de la comuna se disparó, para llegar a ser la mayor de la región y una de las más altas del país. Incluso, en 2005, su índice dobló al promedio de la zona: alcanzó 8,8 contra 4,4. La cifra a nivel país fue de 5,3. Otro guarismo alarmante se direcciona a los datos que maneja el cementerio local, en el cual se sepultan entre 16 y 18 fallecidos, marcando el año 2010 una consignación de 196 defunciones, es decir, uno de cada 120 tocopillanos. Por otro lado, en el 2008, la tasa de mortalidad infantil en la provincia de Tocopilla fue de 14,2. El promedio nacional se situó en cerca de la mitad: 7,8.

TERREMOTO-RECONSTRUCCIÓN

El miércoles 14 de noviembre del año 2007, a las 12:40 hrs., un terremoto sacude al poblado de Quillagua. El epicentro en el pequeño poblado hizo que las ondas sísmicas llegasen a Tocopilla con una magnitud de 7,7 grados Richter.

Las consecuencias: dos fallecidos y un centenar de heridos. Se contabilizó alrededor de 15 mil damnificados. Se constataba la existencia de un 90% de casas con algún tipo de daño parcial, daños severos o casas simplemente derrumbadas. La arquitectura afectada era pública, edificaciones institucionales como la Municipalidad, la Comisaría de Carabineros, el Hospital Marcos Macuada, la ex escuela La Providencia, etc. También centros comerciales, faenas mineras y un gran número de recintos privados. El impacto del terremoto en la materialidad alcanzó también a las carreteras urbanas e interurbanas. Se detenían las actividades productivas y laborales.

Se contabilizó, dentro de un total de 6.909 ca-

sas consignadas en la comuna, el 41% de las construcciones con daños estructurales mayores, bienes inmuebles debieron ser demolidos, mientras que un 42% indicó algún tipo de daño. Todo este catastrófico panorama nos hablaba de un total de 2 mil 800 viviendas destinadas a reconstrucción y 2 mil 900 viviendas destinadas a reparaciones.

Las faenas mineras evidenciaron voluminosos derrumbes, perdiendo materiales, maquinarias y equipamientos que impidieron la continuidad de las labores. Se contabilizó que al menos 50 faenas de microminería fueron destruidas, lo que devino en una baja productiva significativa. Por ejemplo, en octubre de 2007 se producían alrededor de 15 mil toneladas y en diciembre sólo 7.400 toneladas de cobre.

Frente al colapso habitacional, se organizaron campamentos en las calles: carpas y muebles fueron armando improvisadas habitaciones. Entre centenas de replicas sísmicas, la presidenta de Chile se paseó por las improvisadas tolderías y decretó a Tocopilla como Zona de Catástrofe. En los finales del año 2013, aún quedan campamentos...

Campamentos de mediaguas construidas tras el terremoto.





Patricio Mekis (1928 - 1979). Escultura frente al Teatro Municipal de Santiago.

RANCAGÜINOS EN LA HISTORIA NACIONAL

Esteban Valenzuela Van Treek
Dr. en Historia, académico de la U. A. Hurtado

Mi mejor amigo es de Chillán y me llevó un día a una picada con paredes repletas de sus héroes y artistas. Es Carlos Godoy Hernández, un destacado profesor que ya es más rancagüino con sus 37 años de avecindado. Y ahora Alejandro Witker, de la revista *Quinchamalí*, me pide desde Chillán pensar en Rancagua para un artículo de su bellísima revista, donde la patria de las regiones surge fecunda, cosmopolita y constructora del tiempo y el espacio. Lo discutimos con un vino blanco del Itata y un pastel de jaibas en el restaurant de la pescadora *La Morenita* en Dichato.

ESCRITORES

La estrella fulgurante, que se asoma más alto que todos, es el poeta del alba **Óscar Castro Zúñiga**. Él es el habla que se reproduce, el dicho y el verso que

Óscar Castro (1910-1947).

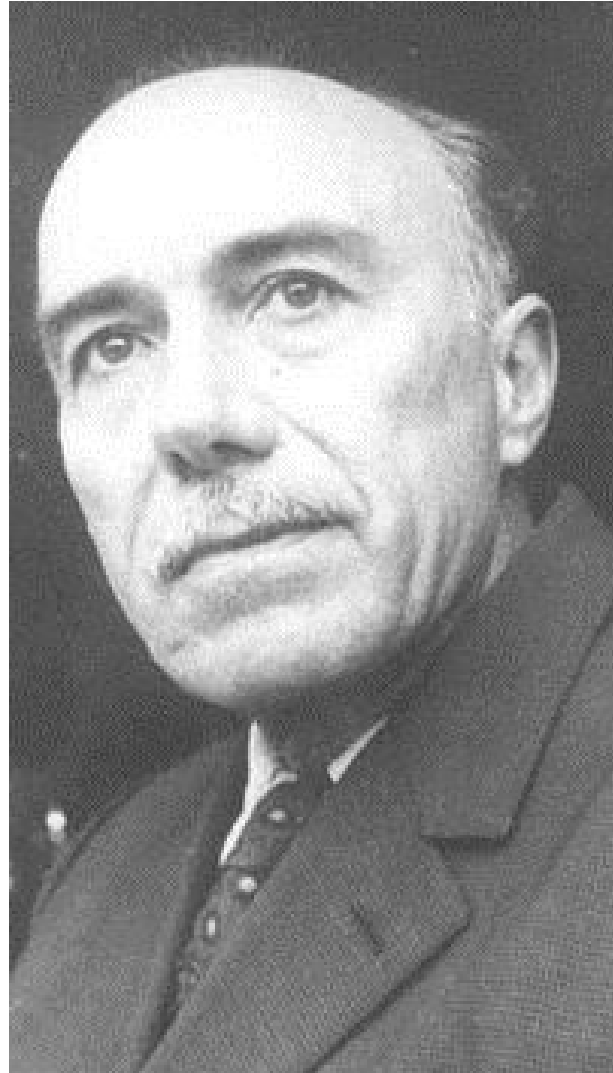


Óscar Castro legó a Rancagua su viuda nonagenaria, Isolda Pradel, que siguió homenajéandolo cada primero de noviembre. Murió en 1947. *"Eres esposa en el día, pero en la noche eres novia"*, me dijo siete veces Isolda Pradel que así le susurraba todas las noches Óscar Castro para ponerse en "la buena". El poeta era andariego, se perdía en la cordillera de la Costa para esperar el alba payando en Chancón, en las quintas de recreo del Barrio Estación de Rancagua, o en su mutismo místico que le hacía esperar el amanecer y cantar una y otra vez al lirio, al rocío, al aroma de la Comarca del Jazmín, al sol despertando mineros y arrieros, buscadores de oro, a putas y mafiosos, a curas y estudiantes. Ernestina Zúñiga, renombrada Isolda, fue inagotable en prolongar el legado de su amado. Joven se enamoró de los versos del profe de bigote y mirada amable. Lo fue a buscar y él la llevó de inmediato bajo el sauce. Así me lo confesó el año 1993, cuando como alcalde tuve la peregrina idea de levantarle un monumento a Óscar Castro en Rancagua, frente al liceo con su nombre, sentado en un banco, de bronce y leyendo, para que todos nos fotografiáramos con el más letrado hijo de la ciudad provinciana, mestizaje de la cultura campesina y minera. Pero su viuda eterna -65 años su viuda inútil, esperándolo sin fin-, me dijo que por ningún motivo: *"usted está loco, Óscar no quiere eso, el desea que se lea su poesía, allí mismo donde me llevó desde la Plaza hacia la acequia chica (Freire) para doblar hasta la confluencia con la acequia grande (la Alameda), donde me besó hasta el alba escuchando el agua, en el lugar donde él de niño pobre jugaba con un barco de papel, sus sueños de infancia"*.

Se hizo la voluntad de Isolda: apoyamos la edición de la antología *Los mejores poemas de Óscar Castro*, publicada en Los Andes, con el apoyo de Juan Andrés Pina y la selección de Juan Antonio Massone. Isolda ayudó a seleccionar los poemas del Paseo Óscar Castro, allí en esa esquina de sus besos, donde hasta hoy en bancos de cemento se leen los versos y una pileta de la escultora Ximena Burón dibuja las sombras de una pareja sin rostros que se entrelazan. Isolda enviudó en 1947, cuando Oscar Castro murió a los 37 años de tuberculosis. Desde entonces, todos los primero de noviembre lo homenajeó en el Cementerio 1 de la ciudad junto al grupo literario *Los Inútiles*, que Castro formó en el puerto sin mar y sin gentes que era Rancagua, donde lo cultural parecía inútil, entonces, ellos serían *Los Inútiles* que amarían a la capital huasa y minera por quienes la despreciaban.

se repite, los libros que se reeditan y piratean, el citado en los textos escolares, quien combina el amor profundo al terruño contra todos los que desprecian a Rancagua, creando para ello el *Grupo Literario Los Inútiles*. Se sumó al costumbrismo social crítico con novelas dolorosas como *La Vida Simplemente*; la saga policial y apasionada de *Llampo de Sangro* y *Lina y su Sombra*; el lirismo provinciano de flores, frutos, animales y rocíos en la *Comarca del Jazmín*; y los poemas universales y musicalizados por los Cuatro de Chile, tan señeros como *Para que no me olvides* y *Romance de Barco y Junco* con música de otro rancagüino notable, el compositor **Ariel Arancibia**, quien es hijo del autor del himno de Carabineros, **Arturo Arancibia**.

Los Inútiles perviven y en sus debates surgieron plumas irónicas y con descripción densa de la vida de la ciudad, donde resaltan *El Remate* de **Raúl González Labbé** y el cuento *Míster Jara* de **Gonzalo Drago**, originario de San Fernando, región de O'Higgins. Este último es una figura literaria que merece ser destacada por sus reconocimientos de la crítica especializada: *El purgatorio* (novela), *Cobre* (cuentos mineros), *Surcos* (cuentos campesinos), *Óscar Castro hombre y poeta*, y *Epistolario*, entre otras. Imposible no incluir el nombre de **Baltazar Castro**, escritor, político y orador notable. Entre sus obras destacan *Sewell* y *Mi Camarada Padre*.



Gonzalo Drago (1906-1994).

Baltazar Castro (1919-1989).



LA COMARCA DE LOS ARTISTAS

También expandimos el territorio hacia los cuatro puntos cardinales para hablar de personajes claves que fueron parte de lo dividido: parroquia de Rancagua, comuna, provincia y capital de región. De esta forma podemos mencionar a muchos artistas de la increíble y ya conurbada Graneros, donde el arte es esencia y se vincula con la ciudad; desde el gran cantante **Budy Richard** con su pegajosa "*la vida se me va como agua por los dedos*"; los payadores a lo humano y lo divino de Chancón, **Salvita Pérez** y el barbón del guitarrón chileno **Francisco Astorga**, mítico en sus duelos con el gran **Tranka Castillo** de Rancagua. La zona ha sido pródiga en payadores, entre ellos el huaso **Leonel Sánchez**. En premios a la chilenidad destaca al folklorista **Miguel Gutiérrez**, que con el *Grupo Graneros* y los niños en *Los Grillitos*, ha sido ejemplar en dar vida cotidiana a la cueca que pervive.

Pero la mismísima Rancagua parió al cantante chileno de renombre, ídolo mundial del bolero, hit de venta en México por décadas (desde los 60), **Lucho Gatica**, quien con su hermano **Arturo Gatica**



Luis Enrique Gatica Silva (1928-....).

realizó una mezcla de música de raíz chilena con las canciones mexicanas, colombianas y cubanas, todo desde su dúo. Resonaron en el Barrio Estación de la ciudad histórica, enjambre de quintas de recreo, restaurantes, hotelitos y casas alegres. Allí confluía el tren al sur, el ramal a Doñihue y su agua ardiente, el tren a Sewell con mineros sedientos de amor.

La tradición bolerista y romántica la hizo perdurar durante 40 años desde la Extensión Cultural de El Teniente (EXTECU), el director **Horacio Maldonado**, donde actuaron y nacieron a los escenarios las estrellas **Carolina Soto**, **Katherine Orellana** y **José Luis Arce**, entre muchos que conquistaron las pantallas y las audiencias.

POLÍTICOS DE CALIBRE

José Victorino Lastarria fue el ideólogo progresista por excelencia del Chile del siglo XIX, el hombre que bregó por instituciones democráticas tras el periodo autoritario portaliano, quien enfatizó la importancia de la educación y la ciencia en el desarrollo nacional con la generación literaria de 1842, y fue clave en las rebeliones políticos-sociales encabezadas por el *Club de la Igualdad* en 1852. Lastarria, liberal en su época (la izquierda decimo-

nónica), comparte con Francisco Bilbao, Santiago Arcos y Vicuña Mackenna un sitio preponderante en los intelectuales que bregaron por reformas bajo un fuerte influjo francés (se critica cierto tono extranjero de dicha generación) en el entonces Estado chileno en formación.

Germán Riesco: un presidente en el Cachapoal.

Tras las guerras civiles en la década de 1850 y de 1891 hubo complejos periodos de reparación y restauración del consenso. A Germán Riesco, nacido en la ciudad, le tocó ser presidente entre siglos, y lidiar no solo con las odiosidades de la guerra interna, sino también con las luchas de diferentes facciones parlamentarias que hacían caer gabinetes mensualmente. Con todo, bajo su administración continuaron grandes obras de infraestructura y una mayor inversión en educación primaria. No supo responder con reformas a las primeras manifestaciones obreras en Chile.

Florencio Durán: el médico que presidió el PR.

Su tumba en el Cementerio Uno siempre tiene flores. Fue un médico que hizo su tesis sobre la tuberculosis que mataba a muchos, como el cólera a inicios del siglo XX. Llegó a ser presidente del Partido Radi-

José Victorino Lastarria (1817-1888).



cal, aliado de Pedro Aguirre en todo el esfuerzo de educar, desarrollar la CORFO con polos industriales en regiones y ampliar el sufragio a las mujeres.

Patricio Mekis: nacido en Santiago, pero instalado en Rancagua desde los 10 años de edad junto a su padre. Conquistó Santiago, combinó el carisma con un espíritu práctico y emprendedor. Su familia tenía un negocio pionero de automóviles en calle San Martín. Ayudó a fundar el Club O'Higgins, fue clave en que fuésemos sub-sede del mundial del 62, como alcalde dio impulso a la multiplicación de áreas recreacionales y verdes en la ciudad (entre ellas, la entrañable Plaza de la Marina) impulsó el Instituto Inglés y el Club de Campo Los Lirios, fue diputado nacional con primera mayoría. Hasta aquí temas de interés para Rancagua, pero luego viene su salto a la capital; Mekis se convierte a mediados de los 70 en alcalde de Santiago y pasa a la historia no solo por su amabilidad, sino por un plan de remodelación urbana del centro que no se veía desde Vicuña Mackenna y la remodelación del Santa Lucía. Patricio Mekis crea el Paseo Ahumada, remodela el Parque O'Higgins, inicia campañas públicas por el ornato y el embellecimiento de la capital. Se le critica, por cierto, el origen no democrático de su mandato, aunque en estricto rigor el alcalde de Santiago siempre fue designado en Chile hasta 1992. El monumento que le recuerda caminando y sonriente frente al Teatro Municipal le expresa optimista como fue siempre, hasta su trágica muerte en su casa de descanso del Lago Vichuquén.

Nicolás Díaz: el amante fervoroso de esta región. El político por excelencia ha sido Nicolás Díaz, DC por los cuatro costados, quien no solo dejó huella como alcalde en el convulsionado período de fines de los sesenta, que implicó erradicar conventillos y callampas, sino también al proyectar el Balneario Cachapoal y el nuevo edificio consistorial. Fue ardoroso oponente de Allende, pero también tenaz opositor a la dictadura militar. Luego es electo senador y luchó por la legislación antitabaco que desafió poderosos intereses económicos. Fue clave para el mundial del 62 y para el Jamboree en los '90s en Codegua, así como para iniciar junto a sus hijos el levantamiento en Rancagua de la única Iglesia del afamado arquitecto catalán Antoni Gaudí fuera de Europa.

LA CIUDAD DE LOS SINDICALISTAS QUE HICIERON TEMBLAR A LA MONEDA

El negro Héctor Olivares: cuando el cobre se para... Entre los viejos y no tan viejos mineros, se nombra con fervor casi religioso el nombre de Héctor Olivares Solís, el "Negro" Olivares, quien a pesar de su buen carácter y sentido del humor, fue un



Rodolfo Seguel (1953-....).

luchador sindical implacable especialmente en los 60s. De mañoso lo acusaron muchos cuando, siendo Frei padre presidente, encabeza el movimiento de solidaridad con la huelga de El Salvador, y La Moneda conoce por primera vez el peso incontenible de los trabajadores del cobre, "el sueldo de Chile". Líder sindical, fue a la escuela en Rancagua y conoció el mundo de Sewell y los campamentos de Caletones y Coya. Uno de sus logros fue alcanzar el fondo de 5% de las ventas del cobre para la provincia minera. Para la nacionalización del cobre que se firmó en Rancagua, hubo hombres claves que además se opusieron a la larga huelga por doble sueldo que encabezó la mitad de El Teniente contra la Unidad Popular: **Etiel Moraga** se volvió un mito de coherencia.

Guillermo Medina. De la pesadilla de Allende al predilecto de Pinochet. Guillermo Medina es por cierto un nombre que desata amores y odios, pero fue indiscutiblemente un actor central del sindicalismo gremialista por un cuarto de siglo. Se dice que fue pro DC, que trabajó por la candidatura socialista de Olivares, que su hijo mayor era partidario de la UP. Los que defienden su adhesión a la dictadura, dicen que Medina en el Consejo de Estado de los adláteres, defendió que CODELCO siguiera siendo estatal ante los neoliberales.



Dinora Rosales (1919-2005).

ARTISTAS QUE REMECIERON LA PLÁSTICA

Ximena Cristi nació en Rancagua casi por casualidad, pero recuerda sus veraneos en los fundos familiares en los alrededores de la ciudad. Los críticos plásticos e historiadores del arte nacional la nombran en todas las reseñas serias de los más destacados artistas nacionales del siglo. Su pintura delicada, que conjuga intimismo y pasión exterior, rompió la hegemonía masculina de nuestra historia plástica, dominada por hombres desde el siglo XIX. A ella se suma **Dinora Rosales**, madre del muralista **Pedro Sepúlveda**, quien con una pintura de origen indoamericano pone en forma sencilla y minimalista el retrato social.

El *Chagall chileno*, como le llaman, es **Claudio Goycolea**, quien con su pintura única, en la que logra dibujar la niebla y la noche, ha recreado a gran tamaño la vida de Chancón, los bares de Rancagua, la Tragedia del Humo por las galerías mineras del año 1945 que mató en Sewell a 360 trabajadores, y la épica provinciana del Cardenal Caro.

Rodolfo Seguel: el comienzo del fin del autoritarismo. Cuando se lee cualquier libro o ensayo sobre la transición a la democracia en Chile, se ubica su inicio en la crisis económica de 1982 y el llamado a la primera protesta nacional realizado por la Confederación de Trabajadores del Cobre el 11 de mayo de 1983, presidida por un joven sindicalista de Caltones, el rancagüino Rodolfo Seguel. Después es despedido, encarcelado en varias oportunidades y tuvo que librar batallas judiciales para mantener su cargo sindical, del cual también se le trató de eliminar. Le llamaron el “Lech Walesa Chileno”. Detrás de Seguel hubo un grupo clave de sindicalistas tenientinos que cambiaron la historia: los comunistas **Manuel Rodríguez** y **Rodemil Aranda**, el mapucista **René Barra**, los DC **Emilio Torres** y **Eugenio López**, el socialista **Armando Garrido**, entre hombres inolvidables.

Samuel Román (1907-1990).





José Vicente Gajardo (1953-....).

Gonzalo Vial Vial (1934-....).



La escultura también ha cobijado en la zona al afamado **José Vicente Gajardo**, originario de Tomé, que trabaja en la piedra negra de la Rinconada de Doñihue. Gajardo se inspiró en el gran escultor de Rancagua **Samuel Román**, autor de obras monumentales diseminadas por Chile, entre ellas el Monumento a Enrique Molina, que domina el Campus de la Universidad de Concepción, la bellísima *Novia del Viento* que fue elegida entre cientos como la mejor obra para recibir a los millones de viajeros que llegan a Chile por el Aeropuerto Pudahuel. Samuel Ramón también esculpió el monumento a Balmaceda en la Plaza Italia, y a las educadoras en calle Dieciocho. Además, formó la Escuela de Canteros, que educó a decenas de grandes escultores, entre ellos su propio hijo Héctor (creador del *Monumento a la Batalla de Chacabuco*). Felizmente, la Alameda de la ciudad cuenta con dos de sus obras, las que instalamos hacia 1994: *La Pachama* y *el Beso*.

EMPRESARIOS Y EMPRENDEDORES

El ícono de la potencia agroindustrial de Rancagua también se remonta hacia 1880, cuando en la ciudad **Nicolás Rubio** creó la Conservera Sudamericana y envió a Europa miles de cajas con duraznos en conserva.

Jesús Diez partió con una micro (góndola) por los caminos de tierra entre Codegua y Rancagua para luego, junto a la familia, hacer crecer el negocio de Tur Bus, que se afincó en el Barrio Estación. Pero, sin duda, **Gonzalo Vial Vial** es el ícono empresarial de la zona, no solo porque Agrosúper ha llegado a ser la principal empresa de carnes blancas del continente y creadora de trabajo, sino también por la apuesta de uso de bonos de carbono para modernizar las plantas con mayor responsabilidad ambiental, crear un colegio de excelencia en Lo Miranda y contribuir al desarrollo regional. 🏡



Punto Aparte

1. Violeta Grande

Ilustración: Ivonne Berney, "Se va enredando enredandó".
Óleo sobre tela. 2015-2016.

Defensa de Violeta Parra

Nicanor Parra

Dulce vecina de la verde selva
Huésped eterno del abril florido
Grande enemiga de la zarzamora
Violeta Parra.

Jardinera
locera
costurera
Bailarina del agua transparente
Arbol lleno de pájaros cantores
Violeta Parra.

Has recorrido toda la comarca
Desenterrando cántaros de greda
Y liberando pájaros cautivos
Entre las ramas.

Preocupada siempre de los otros
Cuando no del sobrino
de la tía
Cuándo vas a acordarte de ti misma
Viola piadosa.

Tu dolor es un círculo infinito
Que no comienza ni termina nunca
Pero tú te sobrepones a todo
Viola admirable.

Cuando se trata de bailar la cueca
De tu guitarra no se libra nadie
Hasta los muertos salen a bailar
Cueca valseada.

Cueca de la Batalla de Maipú
Cueca del Hundimiento del Angamos
Cueca del Terremoto de Chillán
Todas las cosas.

Ni bandurria
ni tenca
ni zorzal
Ni codorniza libre ni cautiva
Tú
solamente tú
tres veces tú
ave del paraíso terrenal.

Charagüilla
gaviota de agua dulce
Todos los adjetivos se hacen pocos
Todos los sustantivos se hacen pocos
Para nombrarte.

Poesía
pintura
agricultura
Todo lo haces a las mil maravillas
Sin el menor esfuerzo
Como quien se bebe una copa de vino.

Pero los secretarios no te quieren
Y te cierran la puerta de tu casa
Y te declaran la guerra a muerte
Viola doliente.

Porque tú no te vistes de payaso
Porque tú no te compras ni te vendes
Porque hablas la lengua de la tierra
Viola chilensis.

¡Porque tú los aclaras en el acto!

Cómo van a quererte
me pregunto
Cuando son unos tristes funcionarios
Grises como las piedras del desierto

¿No te parece?

En cambio tú

Violeta de los Andes

Flor de la cordillera de la costa
Eres un manantial inagotable
De vida humana.

Tu corazón se abre cuando quiere
Tu voluntad se cierra cuando quiere
Y tu salud navega cuando quiere
Aguas arriba.

Basta que tú los llames por sus nombres
Para que los colores y las formas
Se levanten y anden como Lázaro
En cuerpo y alma.

¡Nadie puede quejarse cuando tú
Cantas a media voz o cuando gritas
Como si te estuvieran degollando
Viola volcánica!

Lo que tiene que hacer el auditor
Es guardar un silencio religioso
Porque tu canto sabe adónde va,
Perfectamente.

Rayos son los que salen de tu voz
Hacia los cuatro puntos cardinales
Vendimiadora ardiente de ojos negros
Violeta Parra.

Se te acusa de esto y de lo otro
Yo te conozco y digo quién eres
¡Oh corderillo disfrazado de lobo!
Violeta Parra.

Yo te conozco bien

hermana vieja

Norte y sur del país atormentado
Valparaíso hundido para arriba
¡Isla de Pascua!

Sacristana cuyaca de Andacollo
Tejedora a palillo y a bolillo
Arregladora vieja de angelitos
Violeta Parra.
Los veteranos del Setentaynueve
Lloran cuando te oyen sollozar
En el abismo de la noche oscura.
¡Lámpara a sangre!

Cocinera

niñera

lavandera

Niña de mano

todos los oficios

Todos los arreboles del crepúsculo
Viola funebris.

Yo no sé qué decir en esta hora
La cabeza me da vueltas y vueltas
Como si hubiera bebido cicuta
Hermana mía.

Dónde voy a encontrar otra Violeta
Aunque recorra campos y ciudades
O me quede sentado en el jardín
Como un inválido.

Para verte mejor cierro los ojos
Y retrocedo a los días felices
¿Sabes lo que estoy viendo?
Tu delantal estampado de maqui.

Tu delantal estampado de maqui,
¡Río Cautín!

¡Lautaro!

¡Villa Alegre!

¡Año mil novecientos veintisiete
Violeta Parra!
Pero yo no confío en las palabras
¿Por qué no te levantas de la tumba
A cantar

a bailar

a navegar

En tu guitarra?

Cántame una canción inolvidable
Una canción que no termine nunca
Una canción no más

una canción

Es lo que te pido.

Qué te cuesta mujer árbol florido
Álzate en cuerpo y alma del sepulcro
Y haz estallar las piedras con tu voz
Violeta Parra.

Esto es lo que quería decirte
Continúa tejiendo tus alambres
Tus ponches araucanos
Tus cantaritos de Quinchamalí
Continúa puliendo noche y día
Tus tolomiros de madera sagrada
Sin aflicción

sin lágrimas inútiles

O si quieres con lágrimas ardientes
Y recuerda que eres
Un corderillo disfrazado de lobo.



De Violeta Parra: "Árbol lleno de pájaros cantores"

"Has recorrido toda la comarca desenterrando cántaros de greda y liberando pájaros cautivos entre las ramas".

(*"Defensa de Violeta Parra"*, Nicanor Parra).

Paula Miranda H.P.
Universidad Católica de Chile



En su defensa fraternal, Nicanor destaca la ardua labor de investigación y recopilación que su hermana comenzó a realizar en 1953 y que no se detuvo nunca.

Las imágenes sostenidas en versos de sáfica adónica, nos muestran a una Violeta recorriendo un lugar unido por lazos fraternos, geográficos e históricos y realizando allí dos acciones vitales para la *pervivencia de esa comunidad: desenterrar “cántaros de greda” y liberar “pájaros cautivos”*. Los cántaros son concretamente vasijas tradicionales de la alfarería chilena (que a Violeta le preocupó rescatar), pero la palabra también contiene los fonemas de cantos y cantores. El sentido más acertado de Nicanor se concentra en su última imagen: *“liberando pájaros cautivos/entre las ramas”*: todo el canto enterrado y prisionero, podrá finalmente ser liberado a partir de su acción de rescate. Sentido reforzado en otra imagen de la Defensa...: *“Árbol lleno de pájaros cantores”*, donde Violeta se convertirá en un ente nutricio colmado de esos pájaros que ella misma ha liberado.

Violeta se había propuesto reconstruir un mapa, cultural y acústico, que diera cuenta de todo lo que somos y habíamos sido como país, pero desde la huella indeleble de su música y cantos, de todos los cantos: de norte a sur, de mar a cordillera, incluyendo la isla de Rapa Nui. Le interesaron en ese recorrido las versiones anteriores al siglo XIX, arraigadas en el mundo popular chileno y no solo en las escenificaciones folclóricas de la nación. Todo para revitalizar la cultura popular y tradicional, negada sucesivamente por las versiones oficiales de la chilenidad y que también otros músicos e investigadores se habían ocupado de rescatar, especialmente desde los años 40 en el Instituto de Investigaciones de Música Tradicional de Chile de la Universidad de Chile. La diferencia mayor con todos ellos, es que Violeta incorporó todo eso creativamente a su obra y que lo *con-fundió* con sus propios quehaceres artísticos. Lo que ella es como creadora, se lo debe en parte a esas cientos de voces y tonalidades que ella fue recopilando a partir de 1953 y que la convirtieron al correr de los años en la folclorista más experimental y en la vanguardista más tradicional de nuestra música y de nuestra poesía. Por eso en su canción cantan siempre otros y otras, otros mundos y otras épocas: *“Y el canto de todos, que es mi propio canto”*.

Un poco menos de la mitad del total de su repertorio corresponde a canciones de recopilación, el que ella difundió bajo su personal interpretación, especialmente a partir de 1960 en diversos discos y también en dos libros. Cada una de estas obras

de difusión, especialmente los seis volúmenes de *El folklore de Chile*, coincidió además con un determinado momento estético y vital: lo recopilado la comprometía siempre vitalmente, no era una coleccionista de objetos, sino alguien que encontraba en esos cantos algo que le concernía profundamente: como mujer, como sujeto social, como artista, como “poeta de la música”, como chilena. Por ello su arte debe ser entendido en una doble vertiente creativa: la de sus composiciones originales y la de la recreación e interpretación de piezas de la tradición. Ambos quehaceres son un acto de creación (*poiesis*), aunque sólo uno produzca temas originales y, el otro, canciones reapropiadas. Aquí nos ocuparemos del sentido que tuvo esta última labor, la que debe ser entendida también como un proceso determinante para la eclosión creativa y multiartística que vivirá su obra a partir de 1957. Una eclosión cuyo hito inicial es la escritura de sus *Décimas. Autobiografía en versos* (ejercicio antropológico de autoconocimiento y de definición de su personalidad y autoimagen), seguido de sus primeras obras experimentales y transgresoras, como *El gavilán* y las anticuecas; sus primeras canciones sociales y su trabajo plástico.

Describiremos aquí cuáles fueron sus modalidades y “objetos” de recolección, en qué momentos las hizo y cuáles fueron sus formas de difusión.

“DE ARRIBA P’ABAJO DESENTIERRANDO FOLKLOR”

Lo anterior es la personal mirada de Violeta sobre su labor de investigación y que quedó testimoniada en sus *Décimas. Autobiografía en versos*. El registro de su labor de recopilación quedó consignado en varias cintas y cuadernos de recopilación, algunos de los cuales han sido difundidos, aunque queden varios por ser conocidos. Parte de ellas se publicó más tarde en sus dos libros: en *Poesie populaire des Andes* (1965) y en *Cantos folklóricos chilenos* (ideado en 1959 y publicado póstumamente en 1979). También en diecisiete singles y en sus LP: *El folklore de Chile* (seis volúmenes editados entre 1956 y 1958), *Chants et danses du Chili* (dos volúmenes de 1956), *Cantos de Chile* (1956) y *El folklore según Violeta Parra* (1962). Además, difundió lo encontrado de manera atípica al realizar programas radiales y proyectos, como la creación del Museo de Arte Popular y Folklórico en Concepción y el de la Carpa de la Reina, inaugurados en enero de 1958 y en diciembre de 1965, respectivamente. En esas acciones Violeta recopiló y difundió importantes géneros de la canción tradicional chilena, especialmente: el canto a lo poeta (en sus vertientes de canto a lo divino, a lo humano y de



Violeta y su hija Isabel Parra.

payá), la cueca, la sirilla, el vals y la tonada. Especial interés tuvo ella en el *ülkantun*, canto ancestral del pueblo mapuche, pero que es el único que Violeta no difundió, debido a que sentía un profundo respeto por él y pensaba que *“si alguien debía dar a conocer esos cantos rituales, con el necesario respeto, tenía que ser un representante de ese pueblo”*, según testimonia su hijo Ángel Parra¹. Esta última vertiente ha sido solo recientemente valorada, a partir de nuestro hallazgo de cuatro cintas con cantos y entrevistas de Violeta Parra a siete *ülkantufe* mapuche, las que permanecieron absolutamente ignoradas durante cincuenta y ocho años en el Archivo Sonoro de la Universidad de Chile.

En el medio radial, inicialmente ella participa en programas como *Fiesta Linda* de radio Corporación y en *Minería*, para en 1954 realizar junto a Ricardo García en radio Chilena el programa *Canta Violeta Parra*, dirigido por Raúl Aicardi y que tenía un formato semidocumental, con una historia de un hecho folclórico en cada audición. El programa tendrá

un éxito masivo durante más de un año, hasta que la radio se cierra por problemas internos, concluyendo con eso el programa.

“DESENTERRANDO CÁNTAROS DE GREDÁ”: LOS LUGARES Y LAS PERSONAS

Violeta Parra conocerá el canto popular durante toda su infancia, especialmente en Lautaro (1921-1927) y en Chillán (1927-1932). Allí nutrirá su imaginario de las canciones y festividades campesinas que va experimentando de manera directa y vivencial. El primer contacto lo hace a través de sus padres, de su madre cantora, nacida y criada en Malloa, y de su padre, *“hombre de ciudad, profesor de primeras letras y de música”*. Dice Violeta: *“El repertorio de mi padre estaba formado por habaneras, valeses, tonadas y canciones pueblerinas, cantos de salón, románticos, característica esencial que distinguía los cantos urbanos de fines de siglo con los cantos folklóricos de la misma época”*². Ya estando ella en Santiago y a instancias de su hermano Nicanor, Violeta comienza una intensa labor de recopilación que no se detendrá sino hasta su muerte, pero que alcanzará entre los años 1953 y 1959 su nivel más intenso y prolífico.

Cuando se decide a estudiar Chile como *“el mejor libro de folklore que se haya escrito”*, estando ya ella en Santiago, es a su mamá Clarisa Sandoval a quien primero le *“solicitará”* algún verso o canción y luego a cantoras y cantores que la van lanzando, como en una espiral, hacia más y más fuentes, rurales y de los márgenes semi-urbanos. En su voz quedarán, de esta experiencia oral, innumerables influencias tonales y expresivas, poéticas y musicales.

Dedica los primeros años a la investigación de la tradición folklórica de la Provincia de Ñuble, especialmente en torno a las cantoras de tonadas y muy especialmente del canto a lo poeta (a lo divino, a lo humano y payá). Luego amplía su campo de acción hacia el norte chico de Chile (Vicuña) y hacia la zona central (entre Ovalle y Maule), concentrándose de manera especial en el canto a lo poeta y en la cueca. Luego, hacia el sur de Chile (1957-1958), con especial atención en Concepción (en la región del Biobío) y en la región de la Araucanía, especialmente en Lautaro y Freire, lugares donde conocerá y se deslumbrará con el *ülkantun* mapuche. En los últimos años de labor, se sumerge en los ritmos de la isla de Chiloé (valeses, sirillas, periconas), algunos de raíz huilliche y en algunas piezas del folklore nortino: *“ella grabó en cinta magnética los cantos de la Fiesta de la Tirana y, aparte de esto, tuvo contacto con muchos cantores pampinos y les grabó sus repertorios”*³, testimonia Gastón Soublette, quien en muchos casos le transcribió en pauta la música de aquellos repertorios, pues ella no escribía música.



Toda esta labor la realizó con muy poco apoyo institucional (*“miseria y padecimiento me dan los versos que encuentro”*, le dice a Nicanor en sus Décimas), aunque tiene contacto esporádico con importantes universidades: es contratada por la Universidad de Concepción entre 1957 y 1958 para recopilar patrimonio folclórico de la zona y dictar clases en escuelas de temporada en la ciudad; es colaboradora y dona material importante al Instituto de Investigaciones de Música Tradicional de Chile de la Universidad de Chile, en 1958; y es contratada puntualmente por la Universidad Católica del Norte, en 1959, para *“ofrecer unas clases de folclore”*⁴. Su vínculo más importante es sin duda el que mantiene con la Universidad de Concepción, donde el rector David Stitchkin la contrata para realizar labores de recopilación y estudio del folclore en la zona, especialmente de cantos y costumbres, por mediación de Gonzalo Rojas (poeta y gestor de extensión en esa universidad). La Universidad de Concepción vivía un radical proceso de reforma universitaria y fue la primera institución de investigación que abrió sus puertas a la folclorista, valorándola como formadora al llamarla *“profesora”* y *“conferencista”*⁵. Es un momento en que Violeta Parra se siente reconocida y apoyada de manera institucional, sirviendo esto de gran estímulo para su labor investigativa y creativa. En su trabajo de investigación en Concepción, Violeta comenzó por Hualqui y terminó fundando, por propia iniciativa y con el apoyo de la universidad, el Museo de Arte Popular y Folklórico en Concepción, en enero de 1958. Se asombró ella con la gran cantidad de instrumentos antiguos que encontró en la zona

(gramófonos, arpas, guitarrones, charangos, cultrunes, panderetas), pero también con los cancioneros tradicionales, con la cultura mapuche y con las alfarerías tradicionales, como la de Quinchamalí. Conoció allí además a numerosos artistas, pintores, músicos y escritores.

Violeta averigua rigurosamente dónde puede encontrar cantores *“viejitos”* y *“auténticos”* (como ella misma les llamaba) y una vez que lo logra, los conoce de cerca, conversa y comparte con ellos sus saberes, costumbres y creencias, sus dichos y expresiones, sus cantos y versos, los géneros de esos cantos, sus formas musicales. En ese proceso crea vínculos de amistad, pues a muchos lugares ella retornará en más de una ocasión. Una de sus estrategias era partir ella misma cantando y siempre les retribuía con algún presente, aunque a veces fuese solo con su propio canto. *“Si a mí no hay que tenerme vergüenza, yo soy cantora también”*⁶, le dice en Lautaro al ùlkantufe Juan López Quilapán, cuando este se muestra algo tímido frente a la petición que ella ha hecho de los cantos. Violeta descubre en esos cantores y cantoras no sólo textos, sino sobre todo elementos que le ayudarán a ella misma a construir su imagen: modos de hablar, de ser, de pensar, de erigirse como sujeto autónomo y sobre todo de cantar. Los giros, el humor, la desinhibición, la sabiduría acumulada, el repentismo, la pasión carnal de las cantoras de tonadas, la fina y delicada cultura que observa en ellos, la ritualidad y espiritualidad del canto a lo divino (Isaías Angulo) y del canto de machi (María Painen Cotaro), es lo que marcará para siempre todos sus quehaceres y toda su obra de creación.

En este sentido, a Violeta no solo le interesa el objeto que va a rescatar, sino que incorpora los procedimientos y técnicas de esos y esas culturas a su propia obra. Recompone además en algunos casos fragmento a fragmento algunas piezas folclóricas, con cuidado y precisión. Lo que estos cantores le regalan así a Violeta es algo mucho más valioso: le ofrecen la manera en que ella deberá revitalizar la tradición desde su propio arte. De ellos, Violeta aprende destrezas que ningún investigador había notado en esta poesía, pues lo que ellos recopilaban eran objetos y no personas. De esa manera, Violeta supera ampliamente la labor etnográfica y antropológica, otorgándole a ambas nuevo status y nuevos desafíos metodológicos. No conozco en esta línea trabajos similares, sí probablemente de parte de artistas como Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Rolando Alarcón o el mismo Víctor Jara.

“LIBERANDO PÁJAROS CAUTIVOS”: FORMAS DE DIFUSIÓN

La difusión la hará a través de discos, programas radiales o conferencias universitarias. A medida que Violeta recopila, irá haciendo una rigurosa selección del material para grabar algunas de esas piezas bajo su personal interpretación, agregándoles su propia puesta en escena y vivacidad. A inicios de los años 50 ella prefiere el folklore a sus propias composiciones (todavía escasas), y del mismo ofrece el siguiente testimonio: “*amo y venero el canto a lo humano y a lo divino desde el punto de vista del texto literario y del punto de vista musical*”⁷. Pero para que esta

labor cobrara su pleno sentido, era necesario que el público chileno estuviese comprometido con este proyecto, lo que lamentablemente no sucedía. Todavía en 1960 Violeta Parra se quejaba: “*Me enojo con medio mundo para salir adelante, porque todavía ni la décima parte de los chilenos conoce su folklore, así es que tengo que estar batallando casi puerta por puerta, ventana por ventana. Es harto duro todavía, es como si estuviera empezando recién...*”⁸. Hay un tono permanente de cansancio debido a la labor titánica que tiene que realizar y a la falta de comprensión por parte del público chileno.

La primera canción difundida con alto impacto data de 1953, cuando realiza la grabación de un single en el que se incluye el tema *Casamiento de negros*, el que alcanzó gran popularidad en la radio. La primera cuarteta fue tomada por Violeta de la tradición, pero las siguientes estrofas son creaciones de ella, aunque coincida con algunas otras versiones en ciertos aspectos narrativos y poéticos (la de Francisco de Quevedo y la recogida por Manuel Dannemann en San Felipe). Ese mismo año graba su tonada original *La jardinera* y *Qué pena siente el alma*, esta última reconstituida fragmentariamente desde la tradición. Éstas son canciones cuya base melódica y estructura poética están basadas en la tradición, pero a las que se ha agregado incipientemente el sello personal de Violeta, anticipando su condición de compositora. También es gracias a su acción que el canto a lo divino o el guitarrón se empiezan a escuchar en la radio por vez primera, ampliando con ello sus públicos y circulación, pero también revitalizando el trabajo de los propios cantores. Don Alberto





Cruz de Salamanca, cantor a lo divino recopilado por ella, recuerda: “*En la radio están cantando a lo divino, les dije a todos. Desde entonces que les estamos cantando a los angelitos otra vez*”⁹.

Luego serán editados cinco singles de recopilación folclórica, lo que impulsa a Raúl Aicardi a invitar a Violeta Parra para difundir la tradición en el programa *Canta, Violeta Parra*, que tenía un formato semidocumental, con una historia de un hecho folclórico en cada audición, junto a Ricardo García. Ese mismo año, 1954, los cronistas de espectáculo le conceden significativamente el Premio Caupolicán a la mejor folklorista del año. Se hace sentir con fuerza entonces la irrupción de Violeta Parra en el medio radiofónico, y compite con programas como *Esta es la fiesta chilena* y *Fiesta linda* o con exponentes de esa tendencia como Los Cuatro Hermanos Silva, Sylvia Infanta y los Baqueanos o Ester Soré, entre otros, quienes reinterpretan la tradición, especialmente tonadas y cuecas. Estos conjuntos o solistas se acercan más a la lógica del espectáculo de la época y trabajan sobre imágenes campesinas algo estereotipadas: candorosas e idílicas en términos del paisaje del campo, del roto, el amor pícaro; bajo cierta simplificación emotiva y narrativa. Rasgos que nos son propios de las piezas tradicionales más ancestrales que está recopilando Violeta.

Esta intensa labor coincide también con su primer viaje a Europa entre 1954 y 1956, momento en

el que Violeta Parra es invitada al V Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en Varsovia, para luego quedarse viviendo dos años en Francia. Allí, en París, grabará sus dos discos de larga duración con el sello Chant du monde, quien lanza sus discos *Chants et danses du Chili* (vol. I y II), con una gran cantidad de temas recopilados del folclore y de muy variados géneros (cuecas, refalosas, canciones rapanuis, parabienes, villancicos y algunos cantos a lo poeta). En 1956 graba en París *Violeta Parra-Cantos de Chile*. En el mismo año, en Santiago: *Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. I* (Odeón); *Violeta Parra acompañada de guitarra. El folklore de Chile. Vol. II* (Odeón); en 1957 *La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile, Vol. III*; *La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile. Vol. IV* (Odeón); en 1960, *Toda Violeta Parra. El folklore de Chile. Vol. V* (Odeón); en 1965, graba *Cuecas* junto a su hija Isabel Parra. Sin contar las innumerables versiones póstumas de estos trabajos.


Otras facetas menos conocidas de esa difusión son las clases, charlas o cursos de folclore que ella realiza en el sur y en norte de Chile, especialmente clases prácticas de bailes, cantos, instrumentos y costumbres campesinas. Ofrece además, en Ginebra, distintas charlas sobre los cantores que ha recopilado, con una interacción con el público muy cercana y donde seduce a este con la belleza, didactismo y sabiduría de las personas y las piezas que ha recopilado.

“MISERIA Y PADECIMIENTO ME DAN LOS VERSOS QUE ENCUENTRO”

Pero el proyecto de difusión más emblemático fue el de la Carpa de la Reina. El 17 de diciembre de Violeta inauguró el proyecto al levantar con grandes esfuerzos la carpa de circo en la comuna de La Reina y durante más de un año produjo una serie de espectáculos alternativos musicales y festivos allí, lugar donde presentará folclore chileno y latinoamericano: música, cantos, bailes, comidas y juegos. Para la época, Violeta había recorrido cientos de escenarios en Chile y Europa e implementado diversos proyectos de difusión. Estaba convencida de la importancia de acercarse al público, para que a su vez este se acercase de mejor manera al arte tradicional. Ese proyecto estaba destinado a la “*difusión del folklore y arte nacional*” por medio de espectáculos multimediales y escuelas del folclore, muy semejantes a los contextos en los cuales ella había recopilado los cantos campesinos, claro que ahora instalada en la lógica del espectáculo moderno. El lugar, ubicado en la calle La Cañada 7200, fue entregado a Violeta en concesión y por treinta años por el entonces alcalde de la comuna de La Reina, Fernando Castillo Velasco. Violeta no sólo realizaba labores de producción técnica, sino también artística. Estuvo muy preocupada de que el lugar pudiese reproducir de la manera más fidedigna posible las costumbres, cantos, bailes y entonaciones campesinas e indígenas, populares de tipo ancestral, para lo que contrataba cuidadosamente a los artistas que debían subir al escenario y cada detalle era atentamente trabajado. Es así como se incorporan varios artistas: el grupo mapuche Huenchullan, el joven grupo Chagual (chilote), el Grupo Quelentaro, Roberto Parra, Héctor Pavez, Lautaro Parra y numerosos conjuntos andinos. Además, en la carpa se organizaban juegos, competencias y participación por parte del público en diversas actividades interactivas y uno de los premios era por ejemplo artesanía en greda negra de Quinchamalí. Gente que conoció el proyecto, recuerda con gran aprecio el cuidado por los detalles y el ambiente chileno popular que emanaba: una mezcla de circo y ruca mapuche, especialmente por el fogón central, del que se sacaban pequeños braceritos que eran puestos en las mesas, como multiplicando su calor. Se recuerda también a una Violeta Parra preocupada por todo, siendo lo menos importante probablemente su propia actuación.

Lamentablemente, su implementación, en plena década del sesenta, se vio condenada al fracaso. Lo más complejo del proyecto fue hacer frente a la falta de público: cuando se llenaba había setenta personas, y había noches que no llegaba nadie; en circunstancias que el local había sido proyectado para doscientas personas. Pero Violeta persistió, por su carácter, por la relevancia de un proyecto así, por la fortaleza de sus raíces campesinas e indíge-

nas, por la convicción respecto de la importancia de difundir así los cantos chilenos, porque sus hijos y familia seguían apoyándola y porque pasaba por una de las etapas más plenas en lo creativo de toda su trayectoria. En el mismo año crea *Las últimas composiciones*, disco que debe ser pensado como la síntesis y expresión más plena de toda su obra. Pero para ella era más importante el proyecto y la energía se fue apagando o consumiendo. Ese proyecto de difusión del folclore que tanto la obsesionó, fue también su condena. Allí donde ella vislumbró la posibilidad de que Chile recobrara su reencuentro con lo más genuino y auténtico de su cultura, espejo en que muy pocos quisieron reconocerse, Violeta sintió que era preferible cantar un día domingo en el cielo, que seguir sufriendo la incompreensión de la gente: “...ya que este mundo soberbio/ me ha destinado este oficio / y malhaya el beneficio, / como lo dice el proverbio”¹⁰.

Pese a ese gesto trágico e irremediable, ocurrido en febrero de 1967, su labor sigue hoy más vigente que nunca y su importancia crece día a día, impactando desde los años setenta toda la música y la cultura chilenas. Aún quedan decenas de grabaciones y material de recopilación que espera ser revalorado en el presente y que hacen que la conmemoración de su centenario la traiga de vuelta como si siguiese viva, bajo la forma de un “árbol lleno de pájaros cantores”. 

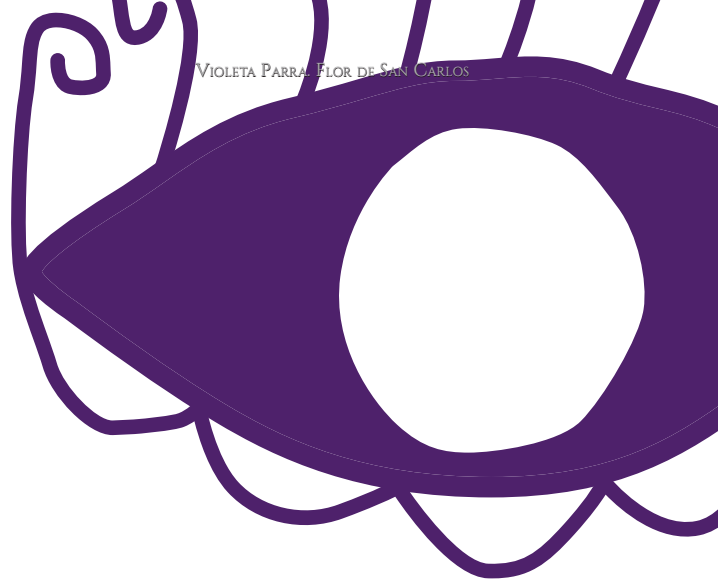
NOTAS:

1. Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Santiago: Catalonia, p. 118.
2. Testimonio de Violeta Parra en *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago: Editorial Nascimento, 1979, 64.
3. *Gracias a la vida. Violeta Parra Testimonio*. Subercaseux, Bernardo; Patricia Stambuck y Jaime Londoño. Santiago: Editora Granizo- Ceneca, 1982, 48.
4. Este último dato es testimonio de su hija Isabel Parra y está consignado en *El Libro mayor de Violeta Parra*. 108. Los datos referidos a las otras dos universidades están ampliamente respaldados en todos los estudios sobre la vida y obra de Violeta.
5. Se le nombra así en el material de difusión de la IV Escuela Internacional de Verano de la Universidad de Concepción (enero de 1958). Allí Violeta ofreció un curso de cueca y guitarra. Pero su vínculo con la U. de Concepción tiene además otros hitos: en mayo de 1957 había ofrecido un recital en el Salón de Honor de dicha Universidad; en junio de 1958 actuó en la inauguración de la II Escuela de Invierno de la U. de Concepción en Chillán y el 5 de enero de 1960 ofreció una conferencia en la VI Escuela Internacional de Verano en la misma casa de estudios superiores.
6. Parra, Violeta. *Conversación*. Carrete 096: Recolecciones de Violeta Parra en Temuco. Archivo de Música Tradicional Chilena. Universidad de Chile, 1958.
7. Entrevista de Mario Céspedes en el Hotel Bío Bío en 1960. Recopilado en *Violeta Parra en el Aula Magna de Concepción*. Fundación Violeta Parra y Sello Oveja Negra, 2010.
- 8 *Ibíd.*
9. Testimonio recogido por la propia Violeta en la Conferencia en la Universidad de Concepción, 1960. Recopilado en Violeta Parra. *En el Aula Magna de Concepción*. Sello Oveja Negra y Fundación Violeta Parra, 2010.
10. *Décimas. Autobiografía en versos*. 24.

Encuentros con la música de Violeta Parra

El propósito central que motivó mi apasionado y tenaz trabajo: contribuir a que circulara y se apreciara un trabajo musical de Violeta Parra que había quedado en gran parte disperso, en silencio y en las sombras.

Olivia Concha Molinari
Universidad de La Serena



En 1965, por concurso, me incorporé como coordinadora de Pedagogía en Música en la naciente Universidad de Chile, sede Chillán. Venía de obtener mi diploma de Piano-forte en el Conservatorio de Milán.

Los años de estudio en Milán -a mediados del s. XX- me nutrieron de experiencias musicales y culturales significativas, como la intensa práctica instrumental y la participación en la riquísima vida musical directa (la TV estaba recién apareciendo como medio público), datos que conformaron mi perfil como estudiante y que a continuación me permitiré de esbozar, con el fin de contextualizar y relacionar -años después- mi interés por la música y la figura de Violeta Parra.

Como joven inquieta y apasionada estudiante, la estadía en Milán me permitió asistir durante años a conciertos, recitales, concursos y festivales ofrecidos semanalmente por la ciudad en diferentes teatros, salas y círculos al más alto nivel de intérpretes (1), que complementaban mis estudios, conocimientos e investigaciones, generaban interrogantes, producían asombro, placer, entusiasmo y emociones profundas. Mi descubrimiento y estudio de la música europea era *in crescendo* (2).

Otra vertiente de mi conocimiento musical se nutrió del encuentro con la canción italiana a través del sureño Domenico Modugno, quien antes de “Volare” (1958) había comenzado a emerger en la radio como un interesantísimo intérprete -y luego autor- de un repertorio ‘popolare’; él me introdujo en el mundo de la *canzone napoletana*, cuyos orígenes se pierden en las arcaicas raíces de la colonización griega (s. VIII a.C.) de la cual aprendí y conocí posteriormente muchos otros intérpretes tradicionales y autores modernos. Modugno cantaba la tradición de Sicilia y de Nápoles, donde la proverbial belleza melódica, la temperamental gestualidad vocal e interpretativa del cantor popular, la exótica fonética dialectal -del siciliano y del napolitano- claramente articulada, me atrajo como un imán hacia un misterioso mundo que estaba a kilómetros de distancia desde el punto de vista geográfico, histórico y cultural de Milán.

DE MILÁN A CHILLÁN

El cambio de vida de Milán a Chillán fue interesante en diferentes planos, lo que me significó desentrañar otros valores y establecer nuevas interacciones con el entorno social, cultural, musical y político.

Entre esas nuevas experiencias asomó Violeta Parra a través de la radio y de cantantes locales. Fui conociendo sus canciones, teniéndose presente que mi manejo del repertorio folclórico chileno en 1965 era sólo anecdótico (*Yo vendo unos ojos negros / Mi banderita chilena*). Las canciones de Violeta me impactaron cultural, estética, emocionalmente. Fue tal el interés que causó en mí su trabajo y personalidad musical, que viajé a Santiago dos veces para escucharla en la carpa de La Reina.

Escuchar en vivo a Violeta Parra fue un acontecimiento trascendente en cuanto a la excelencia, la calidad y belleza de sus textos musicales y líricos, la peculiaridad del timbre vocal, el ímpetu expresivo contenido y mesurado en lo interpretativo más interior que externo, exento de estridencias, sumida e incrustada ella misma en la guitarra, con una concentración intro e intrínsecamente profunda, como todo autor e intérprete de música, que ama la música, su inmanencia.

El encuentro directo me emocionó pero sobre todo me interesó y la ingresé en mi consciencia como gran y excelente músico, intérprete, autora, poetisa, guitarrista. En ambas ocasiones quise intercambiar algunas palabras con ella para agradecer su música, su canto, su guitarra. No pudiendo establecer un diálogo atractivo, inhibida como yo estaba por su calidad y maestría, comenté: “Violeta, me llama la atención la palabra ‘huifa’ que se repite de vez en cuando en las cuecas... ¿sabe Ud. de dónde sale?” Ella me miró y contestó: “No sé...; mira, yo la escucho cuando cantan y la repito”. Evidentemente mi pregunta era sin trascendencia y no daba pie para el diálogo. ¡Cuánto lamenté no poder conectarme con Violeta! En el Conservatorio de Santiago (de esos años), al comentar con algunos de mis colegas el gran interés que me provocaba la música y la figura de Violeta Parra, sentí que fui considerada como una snob.



Violeta Parra y su hija Isabel, hacia 1950.

La noticia del suicidio de Violeta, en 1967, la escuché por radio en Chillán. Me impactó y marcó. Consideré una injusticia el desaparecimiento tan dramático de una mujer con aquella fuerza interior y belleza en el canto, en las ideas, en las músicas que creaba.

Meses después comenté en Santiago con algunos colegas y amigos la pérdida que había sufrido el mundo musical. Por los pasillos de la Facultad de Artes (U. de Chile), encontré al compositor Alfonso Letelier, quien me dijo *“He sabido que Ud. está interesada en la música de Violeta Parra”*. Yo asentí; él, amablemente me dijo entonces: *“Venga mañana a almorzar a mi casa, ¿puede?, le haré escuchar algo”*.

Nuevamente se produjo el encuentro con Violeta Parra: a meses de su suicidio escuché por primera vez *El Gavilán* y algunas de las *Anticuecas* grabadas por mi compañero de Conservatorio Miguel Letelier, hijo de Alfonso. Con asombro y gran emoción tomé contacto con aquel legado musical desconocido, póstumo. Alfonso Letelier, amable, cordial, empático, tal vez para dar oxígeno al encuentro, me contó algunas anécdotas de su relación con Violeta, a quien él invitaba (y ella se invitaba), a su casa de Aculeo, lugar campestre en las afueras de Santiago. Recuerdo que él dijo:

“Violeta se sentaba al segundo día de su llegada en la parte trasera de la casa... y sin saber cómo, los y las campesinas comenzaban a llegar como abejas al panal y allí cantaba ella, cantaban ellos...era la abeja reina de la colmena”. Antes de retirarme le pregunté: *“¿Qué hará Ud., don Alfonso, con esta grabación?”*. *“Llegará el tiempo, Olivia, llegará el tiempo”*, me dijo.

DE CHILE A ITALIA

Pasó el tiempo, vino el golpe de Estado, fui exonerada de la Universidad de Chile, era perseguida en Chillán, debí viajar fuera de Chile y encontrándome en Genzano, Italia (1975) en el estudio de los Inti Illimani, contratada por ellos para un breve curso de lectoescritura musical, durante una pausa comencé a contar que en 1967 yo había escuchado en casa del compositor Alfonso Letelier, música desconocida de Violeta Parra como *El Gavilán*. No alcancé a terminar la historia cuando uno de ellos me interrumpió: *“No te preocupes, recién ha salido en París la grabación de El Gavilán, tocada y cantada por Violeta”*. Escuchamos atentamente la grabación y fue otro encuentro esta vez jubiloso, liberador, porque *El Gavilán*, desconocido públicamente hasta esa fecha, ya andaba volando por el espacio.

DE VUELTA A CHILE

Regresé en 1981 a Chile con mi familia y en 1986 conocí en Santiago al joven compositor Rodolfo Norambuena. En alguno de nuestros encuentros me comentó sobre su deseo de conocer a Nicanor Parra. Le comuniqué que yo lo había conocido en 1967 porque lo habíamos invitado desde la Universidad de Chile-Chillán a acompañarnos en un homenaje a Violeta.

Llamé a Nicanor, quien cordialísimo, nos invitó a su casa de La Reina. Fue un encuentro muy especial: Nicanor tarareó la melodía de la *“primera canción inventada por Violeta, que dedicó a su muñeca”*. Yo la escribí al vuelo en un papel, Nicanor se sorprendió. *“¿Puedes escribir la música que escuchas?”* Rodolfo explicó que yo tenía oído absoluto. *“Entonces podrías escribir la música de Violeta”*, dijo Nicanor. No me pareció una predicción interesante... las canciones ya habían sido transcritas y publicadas en Italia.

Pero entonces recordé lo que el poeta me había confiado en Chillán en 1967: *“Violeta dejó una maleta en Suiza con rollos de cinta magnética que contienen canciones, música, entrevistas...”*. Entonces le pregunté: *“¿Fuiste a Ginebra a buscar la maleta que dejó Violeta?”* y Nicanor nos dijo que la



Violeta junto a su hija Carmen Luisa en una fonda en Ginebra, 1963.

maleta estaba allí en su casa con las cintas y la grabadora Grundig donde ella componía y registraba sus entrevistas, sus encuentros y recopilaciones en terreno. Esa tarde fue larga, terminó de madrugada: Rodolfo conectó cables entre la grabadora Grundig y una casettera, ya que Nicanor tenía miedo que al escuchar las cintas, éstas se destruyeran. Mientras sucedía la transferencia, comenzamos a escuchar en un clima expectante y de gran conmoción, la voz, entrevistas y música, fragmentos, canciones de Violeta Parra, esperando ser desveladas 19 años después de su trágica muerte.

LAS PERDIDAS ANTICUECAS

Durante esta audición le conté a Nicanor de mi encuentro con *El Gavilán* y las *Anticuecas* en casa del compositor Alfonso Letelier. Nicanor nos dijo que Letelier le había ofrecido una grabación años antes, pero que él no se había movido para obtenerla; íbamos de sorpresa en sorpresa. Insistimos con Rodolfo Norambuena en que Nicanor debía

llamar a Alfonso Letelier y recuperar esas pérdidas *Anticuecas*. Y así lo hizo. Desde esa tarde -en 1986- comenzó nuestro trabajo en equipo que duraría algunos años. Rodolfo y yo nos dividimos las obras para guitarra y las transcribimos.

No siendo yo guitarrista, Nicanor me invitó a rescatar un piano de cola francés que él había dejado años atrás en su casa vacía de Conchalí, para que yo pudiera apoyarme en las transcripciones. Y así sucedió.

Pasé dos veranos en la casa de La Reina, transcribiendo, reuniéndome con Rodolfo, compartiendo nuestras transcripciones (3).

Durante mi primer verano en La Reina alternaba mi trabajo de transcriptor -de vez en cuando- con Roberto, otro miembro de la familia Parra, que andaba jardineando y silbando con sorna una cumbia: “¿*Qué hiciste abusadora, qué hiciste?*”. Cuando yo hacía alguna pausa larga, aparecía el así llamado “tío Roberto” con su guitarra tocando






vales, sentado cerca del piano. Yo me unía y tocábamos durante un tiempo, siendo una experiencia insólita y atractivísima. De vez en cuando, un tango: ¡otro mundo! Y ¡cuánto aprendizaje para mí! Un día, estando por allí también Nicanor, Roberto detuvo nuestro vals y me propuso: “¡Hagamos una cassette Olivia!” Nicanor comentó con ironía “claro, una cassette con la Olivia” y hasta allí llegó la cosa. Lo más singular fue cuando quise -torpe y descuidadamente- imitar arpegios *cuequeros* en el piano (sin conocimiento ni práctica alguna de mi parte). El tío Roberto me detuvo ‘en seco’. “Siga con su Beethoven no más Olivia”, se paró y se fue. Se acabó la magia, triunfó la ética de la sabiduría popular (“*pastelero a tus pasteles*”).

CONCLUSIÓN

Mi encuentro directo con Violeta Parra, su música y la investigación que coordiné en equipo con Nicanor Parra y Rodolfo Norambuena nos condujo a recuperar, reunir y transcribir en un corpus coherente, sus composiciones para guitarra, varias de ellas desconocidas, que posteriormente analicé en el artículo “*Violeta Parra: compositora*” (4).

Este trabajo fue sellado -por mi parte- al entregar públicamente al concertista en guitarra chileno Eulogio Dávalos, en julio de 1990 en el Teatro Municipal de La Serena, las 5 *Anticuecas* transcritas por mí como señal de estimación y aprecio, pues Violeta antes de morir le había comunicado su intención de entregárselas (5)

Dávalos estrenó las *Anticuecas* el 12 de diciembre de 1991 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, concierto que fue transmitido por radio Nacional de España a todo el país, solemnizado por el embajador de Chile Juan G. Valdés y el agregado cultural Marco Antonio de la Parra. Debo agregar que entregué otras composiciones también a mi compañera del Conservatorio santiaguino y amiga, la Dra. Ruby Reid, que las estrenó en clavecín en un concierto privado en West Berholt Essex, Inglaterra, en el mismo período.

Ese fue el propósito central que motivó mi apasionado y tenaz trabajo: contribuir a que circulara y se apreciara un trabajo musical de Violeta Parra que había quedado, en gran parte, disperso, en silencio y en las sombras. 

NOTAS

(1) Pude escuchar a extraordinarios pianistas como Cortot, Backhaus, Gieseking, Arrau, Benedetti Michelangeli, Gilels, Cziffra, van Cliburn, Gulda, Richter. A mi compañero Maurizio Pollini, vencedor del Concurso Chopin a los 18 años, a la joven argentina Marta Argerich en su primer concierto en la Scala a los 16 años, vencedora del Concurso Busoni; pude asistir a conciertos de violinistas como Heifetz, Oistrach, Milstein, Menuhin, Uto Ughi; en la Scala escuché a la Callas (“Norma”) y a los chilenos Claudia Parada, Marta Rose y al chillanejo Ramón Vinay en su famosísimo rol de “Otello”; en el Teatro Nuevo, asistí a conciertos de Luis Armstrong y del Modern Jazz Quartet, entre otros tantos protagonistas y repertorios.

(2) Cabe mencionar que para superar el penúltimo examen de Diploma en Piano, debí estudiar 24 Preludios y Fuga del Clavecín Bien Temperado de J. S. Bach (12 del primero, 12 del segundo volumen) y 24 Estudios del Gradus ad Parnasum de M. Clementi, entre otras obras.

(3) Luego de haber concluido las transcripciones con Norambuena, éste invitó al guitarrista Mauricio Valdebenito, quien realizó la digitación de las “*Composiciones para guitarra*”, publicadas en 1994 por la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y la Fundación Violeta Parra. Luego se unió al equipo el musicólogo R. Torres, quien hizo grabar un master en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile con las obras transcritas.

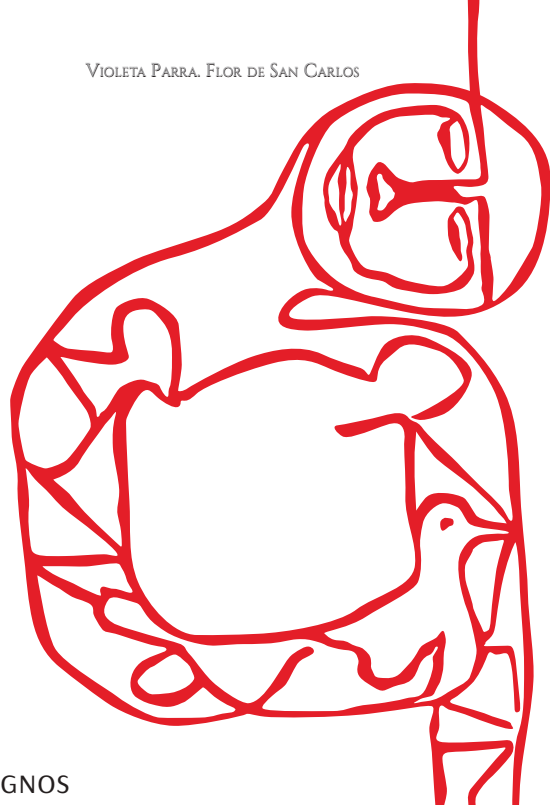
(4) *Revista Musical Chilena*, Año XLIX, enero-junio, 1995, N°183, pp. 71-106.

(5) Diario *La Época* de Santiago (domingo 12 de agosto de 1990, 2º cuerpo, p.9) en una entrevista a Nicanor se entrevista también a E. Dávalos.

El canto de todos que es mi propio canto

Este año se cumplen 50 años del disco Últimas composiciones de Violeta Parra, álbum único e imprescindible para la música popular chilena. Obra maestra, innovadora y trágica que contiene la biografía de la autora de Gracias a la vida y también la historia de nuestro país y su gente.

Rodrigo Pincheira
Periodista y académico
Concepción



Quienes la escucharon enmudecieron. Fue un silencio que anunciaba algo peor. Unas canciones que Violeta Parra le hizo oír a algunos amigos y al gerente de EMI Odeón Chile, Rubén Nouzeilles y que grabó a finales de 1966 después que regresara de su largo viaje por Europa y antes de partir a Magallanes con *Chile, Ríe y Canta*, donde estrenaría esas canciones que presagiaron su destino.

Han pasado 50 años del disco *Últimas composiciones de Violeta Parra* (RCA Víctor, noviembre de 1966), registro total, único, límite y que cambió para siempre la historia de la música popular chilena. Este es el álbum de canciones como *Cantores que reflexionan*, *Maldigo del alto cielo*, *Mazúrquica moderna*, *Una copla me ha cantado*, *El guillatún y las conocidas* *Run Run se fue pa'l Norte*, *Volver a los 17*, *Rin del angelito*, y claro, *Gracias a la vida*. Completan el álbum *El Albertío* (dedicada a Alberto Zapicán), *Pupila de águila*, *La cueca de los poetas*, *Pastelero a tus pasteles* y *De cuerpo entero*.

Es el álbum que tiene la marca de la desilusión amorosa causada por la ruptura y la partida del músico y antropólogo suizo Gilbert Favre. Pero también lleva la indolencia de las autoridades, su fracaso con la carpa de La Reina y la incomprensión del público que la estaba dejando sola. Y ese dolor, esa angustia y ese desamor quedaron impregnados en los surcos de la placa. Últimas canciones que parecen clausurar su ciclo vital desde totalizadores absolutos, sublimaciones, símbolos, códigos solemnes, himnos trágicos y agradecidos.

Últimas composiciones tiene en total catorce canciones originales y contó con la participación del músico uruguayo Alberto Zapicán (voz y bombo), y sus hijos Ángel e Isabel Parra. Grabado en cuatro pistas y en monofónico, Violeta tocó charango y el cuatro venezolano, que ella llamaba guitarra, después de conocerlo en 1963.

DESCIFRANDO SIGNOS

La musicóloga, autora del reciente libro *Yo no canto por cantar: cantares de resistencia en el cono sur*, y doctora en Estudios Americanos Patricia Díaz, señala que este disco es un álbum fundamental, no solo porque alberga magníficas obras poéticas cantadas, “sino porque en sí es un fonograma perfecto, como pocos en la música popular. Algo así como *Tapestry* de Carole King o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de Los Beatles, ya que es un todo donde cada una de sus partes es una obra en solitario. Cada pieza es un mensaje y un párrafo dentro de una gran carta de despedida”.

Mientras que para la licenciada en Filosofía, autora de *El diablo en la música: La muerte del amor en El gavilán*, de Violeta Parra, Lucy Oporto, la importancia reside en que se resalta la canción de autor. “Ella buscaba dar forma a una canción con contenido reflexivo frente a la realidad, tanto en la letra como en la música, en oposición a la canción entendida como producto comercial y objeto de consumo (vigente hasta hoy), una línea también desarrollada por el movimiento de la Nueva Canción Chilena”. Para Oporto, este disco tiene una importancia filosófica pues “plasma una integración entre ética y estética ya que Violeta buscaba que sus oyentes desarrollaran una capacidad de escucha auténtica y profunda con el fin de ampliar el horizonte de su conciencia, más allá de lo social y político”.

La musicóloga chillaneja, investigadora de Violeta Parra y actual docente de la Universidad Alberto Hurtado, Lorena Valdebenito, señala que la trascendencia de este disco reside en que “proyecta un trabajo sólido en su oficio como cantautora que ya venía trabajando desde 1961 y que aquí escribe de manera diferente, pues recrea elementos folclóricos que había asimilado y los transforma en canciones de autor. De este modo, se advierte un perfecto equilibrio entre líneas melódicas muy novedosas y un lirismo desbordante y creativo”. Valdebenito



añade que esta grabación no fue comprendida en su tiempo, no porque que era un mal trabajo, sino porque el estilo de estas canciones no encajaba dentro de las músicas que se habían hecho y se estaban haciendo en la época. “¿Qué música –pregunta la docente universitaria– había hecho Violeta? Probablemente las primeras canciones de autor de la música popular chilena, con un sonido renovado y moderno”.

OBRA TOTAL Y FUERA DE LOS LÍMITES

Carmen Oviedo, en el libro *Mentira todo lo cierto: tras la huella de Violeta Parra*, argumenta que el álbum es una “summa” de sus temas recurrentes tratados con acierto y profundidad: la muerte, la inocencia de la juventud, la evocación mística de los elementos y la crítica ácida. El guitarrista penquista, musicólogo y docente de la U. de Chile, Mauricio Valdebenito, indica que la idea de una summa se encuentra ya antes en Violeta. Tanto en sus Décimas, que ella proyecta incluso al infinito, como en su afán recopilatorio del folclore; en el título de sus discos dedicados a la cueca y a la tonada. “No creo que sea la summa sino que la prolongación de una gran síntesis”.

Lucy Oporto propone una visión distinta: “Sin duda al ser la última gran obra de Violeta grabada en vida, cuyo título fue, además, escogido por ella, puede ser considerada como una culminación. Es uno de sus trabajos más personales y diferenciados”.

Patricia Díaz es más categórica y tiene otra mirada. “No estoy de acuerdo porque ella es una trovadora que se va agigantando con los años y es normal que utilice todas especies del arte de trovar. No presenta algo nuevo porque lo nuevo es ella misma y su creación, en tanto, obra propia rompedora de convenciones con el género popular. Este disco es un libro sonoro de poesía cantada”.

Summa o síntesis, Violeta Parra parece ir más allá de los límites musicales, de la convención de la canción. Como decía ella misma, “La canción es un pájaro sin plan de vuelo que jamás volará en línea recta”. Traspasar las fronteras incluso la de su vida.

Lorena Valdebenito cree que efectivamente logró un gran nivel expresivo pero siempre desde su oficio de cantautora, porque desde otras perspectivas autorales, en las que también incursionó, logró llegar a un límite expresivo. “Por ejemplo, en su música para guitarra sola, en piezas como *El Joven Sergio*, o *las Anticuecas*, logra excelentes niveles de ejecución de la guitarra, logrando una síntesis entre recursos técnicos de la guitarra docta y la guitarra popular, que hoy podríamos llamar guitarra latinoamericana”.

Valdebenito añade que otras cumbres expresivas son *La jardinera*, *Puerto Montt está temblando*, *la Cueca larga* o en *El gavilán* cuando logra una gran profundidad musical, simbólica y conceptual.

Lucy Oporto va más allá. “Ella poco después de editar este disco se suicidó. Y el título escogido, *Las últimas composiciones*, indica que aquí ella terminaba de entregar las últimas manifestaciones de su arte conscientemente, al menos hasta donde esto era posible para ella, en un trance así, tan crucial. Por eso, tiene un carácter de despedida, sobre todo en “*Gracias a la vida*”, que presenta un recorrido y una rememoración de su proceso de conocimiento y autoconocimiento. Continuar más allá y romper todas las amarras significaba la muerte”. Patricia Díaz no cree en esta ruptura de Violeta y califica este disco como un testamento poético y no espera ir más allá en tanto arte, sino más allá en tanto existencia.

EL AMOR ES TORBELLINO

Es posible advertir que el amor es el tema que cruza todo el disco tratado en diversas dimensiones: sublimado, vitalista, sublime, fatal, desafiante, lúdico, trágico, social, comunitario y humanista. Sin querer reducir la obra de Violeta, Lorena Valdebenito está de acuerdo con esta afirmación. “El amor cruza toda su obra y específicamente este disco. El amor se apropió de Violeta y Violeta de él, no sólo como uno de los tópicos más recurrentes en su creación sino que también en su vida. Y no sólo el amor de pareja, que es el tipo de amor con el cual más ha sido vincu-



La noche que Violeta cantó *Gracias a la vida*. En la foto junto a Fernando Alegria.

lada principalmente en una lectura un tanto simple sobre su historia de vida". La musicóloga explica que las diferentes formas de amor aparecen en el disco porque Violeta podía amar y abordar el amor polisémicamente. "Sin embargo, en su concepto sobre el amor, prima una perspectiva existencial junto con la visión del héroe romántico, y en este sentido sería un amor trágico que la llevará a la tragedia, cuando dice que 'el amor no siempre construye, casi siempre destruye'".

Patricia Díaz está muy de acuerdo con que el amor domina en todo el disco. "Por eso yo he titulado *Fragmentos del discurso amoroso de una canción*. Las últimas composiciones de Violeta Parra, al libro que estoy desarrollando, pues al considerar que es un álbum que produce un ser enamorado, aunque sea fatalmente enamorado, está en estado de 'sujeto enamorado', tal como describe Roland Barthes".

Oporto coincide en que el amor es el gran asunto tratado por Violeta en su obra, predominando aquellas del amor en relación con la muerte y en lucha contra la traición, o el amor como instrumento de engaño. "Así también, su entendimiento del amor como fundamento de la realidad, sin el cual ésta no existiría, ni tendría una forma inteligible".

LUCES BROTABAN DEL CANTOR

Existe coincidencia que en este disco Violeta Parra propuso novedades y cambios tanto en la música como en el uso de instrumentos. Una transformación tan potente que, a partir de allí, comenzó una gran renovación en la música chilena. Víctor Jara llegó a afirmar que "Violeta abrió el camino y nosotros seguimos por ahí".

Lorena Valdebenito se explaya. "Es muy interesante el recorrido musical que encontramos en este disco, porque hay una riqueza asombrosa desde todos los elementos constructivos (melodía, armonía, ritmo, forma) y expresivos (timbre, dinámica y agógica) de la música. Por una parte, el timbre es explorado en instrumentos que prácticamente no habían sido utilizados en Chile como el charango en Mazúrica moderna, *El Albertío* y en *Gracias a la vida*;



Violeta en la carpa de La Reina, 1965.



Violeta Parra junto a Gilbert Favre.

el cuatro venezolano que se tocaba para interpretar ritmos como el joropo Violeta lo usa en El guillatún; una canción con evocación mapuche. Pero eso no es todo: tocó el charango arpegiado en Mazúrquica moderna o la guitarra limpia y arpegiada en Cantores que reflexionan y Pupila de águila”.

Valdebenito cree que si pensamos este disco como un testamento musical, dejó como herencia: tres sirillas (*Gracias a la vida, Volver a los 17, Maldigo del alto cielo*); tres rines (*Run Run se fue pa'l norte, El Albertío, El rin del angelito*); una polka (*Cantores que reflexionan*); tres cuecas (*La cueca de los poetas, Pastelero a tus pasteles, De cuerpo entero*); un lamento (*Una copla me ha cantado*); un huayno (*Pupila de águila*); un ritmo mapuche reelaborado (*El guillatún*) y una mazurca (*Mazúrquica moderna*). Desde el tiempo musical (la agógica), jugó con la gradación del ritmo de sirilla: una lenta en *Gracias a la vida*, mediana en *Volver a los 17*, y más animada en *Maldigo del alto cielo*, como también aplica un súbito cambio al final de *Run Run se fue pa'l norte* y *El Albertío*, que dialoga muy bien con el contenido del texto.

ME HA DESANGRADO LA VOZ

La voz de Violeta Parra se oye diferente en este disco. Dulce, conmovedora, triste, desolada, trágica. El semiólogo Roland Barthes dice que es en la voz donde

estalla la diferencia de la música, y Lucy Oporto ratifica esta tesis al sostener que la voz de Violeta aquí “se va apagando. Por momentos, se la oye como cansada y desgastada, pero plena de expresión e intensidad. Tal vez, porque la muerte ya estaba instalada en su corazón”. Lorena Valdebenito va más allá al sostener que Violeta se escucha diferente a todos sus trabajos musicales anteriores. “Es posible que esto, argumenta, se relacione con el momento en que aparece su disco y la cercanía de su muerte, habiendo pasado por previos períodos de gran soledad e introspección. Violeta logra proyectar una voz mucho más personal, porque su sonido refleja muy bien el espíritu de cada canción y su expresividad conecta con cada emoción, que aparece imponente como si cada canción por sí misma fuese una obra de arte. Escucho una clara diferencia entre la voz de una Violeta cantautora y una folclorista, esta es mucho más abierta y nasal, y la de cantautora, más íntima y profunda”. Finalmente Patricia Díaz argumenta que no hay una voz especial porque ella cantaba así. “Nunca le importó mucho que su voz no fuera impostada o estudiada. Justamente su voz grave y raspada es la que llega más profundamente en sus canciones. Es la primera que en América Latina -en tanto lo que muestra la industria cultural- utiliza ese tipo de voz para expresarse, después lo veremos como natural en los rockeros, especialmente los de lírica dramática como Kurt Cobain, y tal vez Woody Guthrie en los EE.UU y que emula Bob Dylan después”.

Violeta Parra: figura canónica de la música chilena

Junto con cantar al amor, Violeta denunció en muchas de sus canciones las múltiples formas en que se manifiesta la pobreza en Chile y las causas que la condicionan. En esto fue una auténtica artista-ciudadana, de acuerdo al término acuñado por el destacado artista visual José Balmes. Es así como Al centro de la injusticia (1964-1965), puso de manifiesto las profundas desigualdades sociales de Chile.

Luis Merino Monteros
Facultad de Artes. Universidad de Chile



Violeta Parra junto a uno de sus tapices en una feria artesanal hacia 1960.



En su figura se conjugan una serie de rasgos que se han establecido como característicos de la música chilena. Uno de ellos es la importancia que la familia ha tenido en la formación, quehacer y proyección de tantos músicos nacionales. Este fue el caso de Violeta Parra Sandoval (San Carlos, 4 de octubre de 1917-Santiago, 5 de febrero de 1967). En una entrevista realizada por Magdalena Vicuña Lyon y publicada en la *Revista Musical Chilena*, N° 60 (1958), Violeta recuerda a su padre Nicanor Parra Parra, profesor primario, como “*el mejor folklorista de la región y lo invitaban mucho a las fiestas*”. De su madre, Clarisa Sandoval Navarrete, evoca que “*cantaba las más hermosas canciones campesinas mientras trabajaba frente a su máquina de coser, era costurera*”. Entre sus hermanos figura el gran poeta Nicanor Parra y el recordado músico y hombre de teatro Roberto Parra. La obra creativa de Violeta se proyectó en sus hijos Isabel Parra (Santiago, 1939) y Ángel Parra (Valparaíso, 1943), además de su nieta Tita (Cristina) Parra (Santiago, 1956). De acuerdo al musicólogo Juan Pablo González, fue la misma Violeta quien le enseñó a Tita sus primeras canciones, junto a la percusión y la guitarra, desde que Tita tenía cuatro años de edad.

Resulta natural, por lo tanto, que Violeta iniciara en la década de 1950 una denodada y exhaustiva labor de recolección e investigación de la música campesina chilena de tradición oral. Se pueden mencionar, a modo de ejemplo, los registros que se conservan en el Archivo de Música Tradicional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, puesto que figuran en algunos de ellos los diálogos que la misma Violeta sostuvo con las cantoras campesinas. Tal es el caso de los registros efectuados por Violeta alrededor de 1958 que se incluyen en el CD *Música tradicional chilena de los 50*, editado por el musicólogo Víctor Rondon (2001). Se trata de tres canciones provenientes de Chiloé: *Los misterios dolorosos*, una oración cantada cuya práctica se remonta a los albores de la evangelización chilota a comienzos del siglo XVII, interpretada por Rosario Díaz viuda de Reyes; la famosa *Salve* chilota entonada por María Guillermina Andrade y otra cantora no identificada; y el *Canto al Niño Dios de Praga*, que se interpreta en la novena que se le dedica y que está cantada también por María Guillermina Andrade.

En paralelo, inició Violeta su trayectoria como compositora. La reinterpretación que hiciera de la música vernácula chilena una música y poeta como




Miren como sonríen (1960-1963), presenta en una melodía de sirilla-canción una denuncia quemante de los dobleces y falsas promesas de los políticos ante la gente, apoyados en la fuerza represiva y en el doble estándar de la iglesia pre Concilio Vaticano II. En *Por qué los pobres no tienen* (1961), denuncia el adormecimiento de la gente apaciguados por la actitud de una iglesia preconiliar. En *Arauco tiene una pena* (1960-1963), presenta en un estilo chicoteado la postración del mapuche ante los mismos chilenos. En *Según el favor del viento* (1960-1963), presenta las miserias del sureño, en especial el chilote, en la melodía y ritmo de la sirilla. En *Y arriba quemando el sol* (1960-1963), denuncia la miseria del minero en un estilo musical nortino. En la cueca *Los pueblos americanos*, denuncia que estos pueblos “se sienten acongojados, porque los gobernadores, mi vida, los tienen tan separados”.

En cambio en sus *Anticuecas* (1957) y *El gavián* (1959), ambas para guitarra sola, junto a *Gracias a la vida* (1966), entre otras de sus obras, se sumerge en el acervo vernáculo, para desde ahí plasmar una elaboración creativa propia de una originalidad sublime. Por ello su obra creativa ha servido de inspiración a tantos compositores de todos los tipos de música en Chile, América y el resto del mundo, y la canción *Gracias a la vida* es un componente esencial del canon de la música nacional, desde la perspectiva de la sociedad chilena en su conjunto.

ella, íntimamente adentrada en el alma popular, guarda un parangón con la labor que desarrollara Margot Loyola en nuestro país o Astor Piazzola con el tango argentino. El modo como Violeta integró la poesía y la música en su obra es otro importante rasgo de la música nacional, toda vez que muchas de las obras maestras creadas en Chile conciertan la poesía con la música.

En la entrevista a que se ha hecho referencia, Violeta recuerda que escribió su primera canción a los nueve años de edad para su muñeca de trapo, y que desde entonces empezó a componer y escribir versos. Y agrega: “a raíz de mi primer amor surgieron mis propias tonadas”. Una de ellas es *Por la mañanita*, una tonada compuesta por Violeta en 1953 en el más puro estilo campesino.

Junto con cantar al amor, Violeta denunció en muchas de sus canciones las múltiples formas en que se manifiesta la pobreza en Chile y las causas que la condicionan. En esto fue una auténtica artista-ciudadana, de acuerdo al término acuñado por el destacado artista visual José Balmes. Es así como *Al centro de la injusticia* (1964-1965), puso de manifiesto las profundas desigualdades sociales de Chile, con las carencias en salud de los pobladores y la dependencia del país del capital extranjero. En *Cantores que reflexionan* (1964-1965), contrapuso la verdad y la mentira en el estilo de la refalosa. En

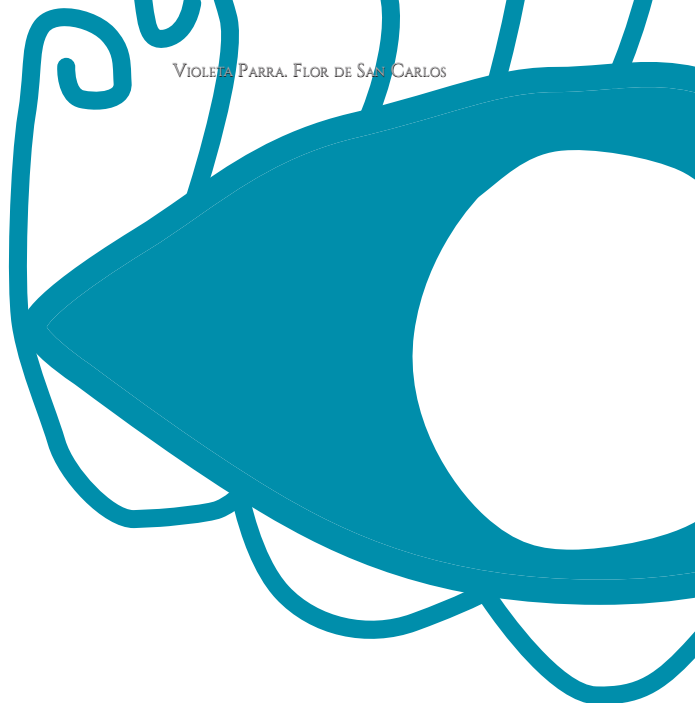
De ahí que el legado creativo de Violeta Parra sea parte de Chile, pero también de toda la humanidad. 



Reencuentro con Violeta Parra

No se puede catalogar a Violeta Parra fuera del folclore o como una especie de transición hacia otras esferas musicales más academicistas. Lo de ella es la esencia del mismo. Incluso me permito afirmar que su obra musical roza la “sublimación” del folclore en su más amplia expresión, e intentaré explicar esta afirmación a partir de su obra maestra “El Gavilán”.

Miguel Letelier Valdés
Premio Nacional de Música 2008
Academia Chilena de Bellas Artes



ES difícil socializar el concepto del Chile profundo. En un país en que la influencia de culturas extranjerizantes, ávidamente asimiladas por las masas carentes de valores culturales arraigados, el alma o núcleo de la chilenidad desdibujada en su aspecto exterior, pero fuerte y dramática en su estructura y proyección como entidad cultural, emerge sólo excepcionalmente y en esta ocasión nos referimos específicamente a ella.

Tuve el privilegio de conocerla por los años 60, cuando peregrinaba por el Chile central recogiendo y grabando cuanta canción encontraba hasta en las más recónditas localidades rurales. Fue así como llegué a la zona de Aculeo, en ese tiempo una mina de oro para investigadores de lo folclórico y autóctono, donde poseíamos una propiedad y de allí nació -unidos por el interés de la música y sus diferentes manifestaciones- nuestra sólida y profunda amistad. De esa forma me adentraba cada vez con más asombro en la personalidad de un verdadero artista. Modestia, simplicidad, espontaneidad, nobleza de sentimientos, y por qué no decirlo, un cierto toque de ingenuidad rodeaban a esta figura sentada con su cabello sobre la cara, inclinada en su silla con la guitarra.

No se puede catalogar a Violeta Parra fuera del folclore, o como una especie de transición hacia otras esferas musicales más academicistas. Lo de ella es la esencia del mismo. Incluso me permito afirmar que su obra musical roza la “sublimación” del folclore en su más amplia expresión, e intentaré explicar esta afirmación a partir de su obra maestra “El Gavilán”. Si bien sus dotes artísticas abarcaron no sólo el camino de la música, sino también la poesía, la pintura, el bordado y otras manifestaciones estéticas de alto interés y contenido, es en el aspecto musical donde nos detendremos para analizar sus excepcionales condiciones como creadora.

La síntesis del ser (Weltanschauung) colonial (español) y el araucano que dio origen al trasfondo del mundo sutilmente intangible de lo que ha sido el Chile Central, lo ha logrado Violeta de una manera abstracta pero al mismo tiempo ultra concentrada y directa, al dar a luz este poema dramático de sobresaliente nivel artístico que llamó *El Gavilán*. Más aún; se conjugó en esta ocasión un texto extraordinario que se funde de una manera magistral con el despliegue armónico y secuencial de su desarrollo musical. A través de este relato, el que va presentando a modo de friso el drama pasional de quien se siente destruida por un amor mentiroso, Violeta lo expone mostrando lo más profundo de la raíz hispano indígena de Chile.

“*Veleidoso*”, “*ingrato mal avenida*”, “*pretencioso*”, “*fastidioso*”, son algunos de los epítetos con que la autora anatematiza a tan cruel y despiadado amante (ella ya no lo quiere, o tal vez le teme. Dice al comienzo: “*yo te quise, tú me hiciste un juramento y yo te creí*”. Continúa en un monólogo sin respuesta: “*¿Dónde estás prenda querida/ que no escuchas mi lamento/ tal vez te habrás olvidado/ que hiciste un juramento?, juramento sí, sí, sí, sí...*”).

Luego relata su huida al monte (Nótese: ella no huye por una calle o a campo traviesa; lo hace hacia el cerro, un cerro poblado de arbustos espinosos y hostiles, de litres, espinos y tebos, sintiéndose perseguida). Desoyendo imprudentemente las advertencias de la “gente” que le señalaba que el *gavilán tiene garras*, decide correr *monte arriba* para refugiarse en la cima y desde allí tal vez combatirlo desde una posición más estratégica, en el sentido real y figurado. (“*Tanto que me decía la gente/gavilán, gavilán tiene garras/ y yo sorda seguí monte arriba/gavilán me sacó las entrañas*”). Sin embargo “estallan los truenos” y la “confunden los siete elementos”. Pero ya está perdida (“*de mi llanto se espantan las aves, mis*



gemidos confunden al viento”), cae víctima del gavilán, quien le destroza las entrañas. Pide ayuda: “¡ay de mí!”, pero nadie la escucha. Está sola, víctima del amor que creyó sublime y que terminó en brutal tragedia.

Al interpretar ella la obra, la transforma formalmente en un caos, ya que su escaso conocimiento de formas musicales le impide organizar el material en forma lógica. Sin embargo, analizándolo ordenadamente, se llega a una sucesión de secciones comparables -guardando las debidas distancias- de la técnica de Stravinsky en *La Consagración de la Primavera*. Estas son totalmente independientes entre sí, desde el punto de vista de la génesis formal. La graduación dramática de estas secciones va desde una cueca a dos voces, al principio, hasta una sucesión de acordes disonantes, al final, en ritmo binario.

Violeta no sabía escribir música. No conocía ni a Debussy ni a Stravinsky. No podía anotar en un pentagrama sus composiciones. La simple audición de esta obra, junto también con las *Anticuecas*, llama poderosamente la atención a un músico. La base rítmica, armónica y formal del folclore chileno de la zona central del país en su manifestación más generalizada, esto es la dupla cueca-tonada, es llevada por Violeta a un nivel de estilización y desarrollo desconocido y no sobrepasado hasta hoy.

El Gavilán comienza con una secesión de terceras, algunas menores y otras mayores que producen desde la primera nota una sensación ácida e incomfortable que refleja -en forma genialmente descriptiva y artísticamente impecable- su dolorosa desazón al desenmascarar y culpar al causante de su drama. Los ejes tonales se desplazan en forma ambigua de tónica a dominante, recurriendo a continuos cromatismos para su movimiento. Este hecho -el cromatismo- reiterado deliberadamente, es ajeno a todo lo conocido en el folclore hasta este momento.

Los intervalos de cuarta de esta sección dan un cariz perentorio a la acusación. Estos intervalos son más duros auditivamente que las terceras o las quintas. Sólo un talento innato fuera de lo común intuye esta abstracta relación intervalo-intencionalidad, sin haber pasado por un curso más que elemental de análisis musical. Sin embargo, un apoyo tonal permanente en el bajo (“pedal armónico” en música) dulcifica el pasaje. Mal que mal, el amor -aún en estas circunstancias- tiene un matiz de dulzura.

Una nueva sorpresa se manifiesta ante el oyente en la sección siguiente. El ya citado párrafo “*tanto que me decía la gente*” se involucra en una armonía de escala por tonos, combinada con cromatismos que se producen al alternar terceras mayores y menores. La autoacusación de la protagonista por no haber considerado las advertencias de “la gente” adquiere en la música un carácter contrito, extraño y bellamente sombrío. La mezcla de vernáculo y lo hispano ¿un lejano Albéniz? adquiere caracteres de síntesis perfecta, de una rara sutileza y refinamiento artístico cautivante.

En este momento aparece -viene- quien terminará por destrozarla, esta vez físicamente. Violeta usa el acorde de 9ª con todo desparpajo. Las sílabas **ga-vi-lán** están al servicio de cada nota; ya no importa deformar el término ni ponerlo al revés, tampoco acentuarlo donde no corresponde. “*En el monte quedé abandonada/gavilán me sacó las entrañas*”. En esta lucha final todo se destroza, incluso el vocablo gavilán. Las 9ªs huecas como puntos de apoyo seguidas por 4ªs figuradas endurecen el

total armónico, simulando una desesperada defensa ante el atacante. La llegada definitiva del gavián junto con los truenos y el viento se representa por un motivo rítmico binario -ya no más cuecas y tonadas- que da aún más aspereza a la escena y las disonancias se suceden a distintas alturas, lo que yo llamaría una súper intelectualización o “sublimación” de los elementos folclóricos.

Finalmente, ella muere a manos del gavián. Una sucesión de acordes disonantes de seis notas, repetidos en forma de “ostinato”, siempre en tiempo binario, constituye el clímax de la obra.

Junto a esta extraordinaria creación, las *Anticuecas*, numeradas del 1 al 5, fueron también grabadas por primera vez desde su fuente original por el suscrito. Dicha obra es digna también de un análisis aunque más técnico y especializado, lo que rebasa el marco de este artículo, por lo que haremos una descripción somera de ella.

Son piezas aún más intelectuales y abstractas que *El Gavián*, adquiriendo características de ejercicios o estudios para guitarra. También “sublimizan” -otra vez el término- el folclore, esta vez exclusivamente la cueca.

La búsqueda que Violeta Parra emprende en las *Anticuecas*, sobre todo en alguna de ellas, lleva a la convicción de que la compositora intenta sobrepasar el marco estilístico preestablecido, incursionando en terrenos que, si bien le son desconocidos a su mundo sonoro, le resultan atractivos y fáciles en su intuición de ir siempre “más allá” en el esquema musical vernáculo. Nuevamente en esta obra se funde lo hispánico y lo ancestral -lo “telúrico”- como diría el talentosísimo autor argentino Ariel Ramírez- de una manera a tal punto homogénea que pareciera que ello existió desde siempre.


En general, se puede confirmar un intento de ampliar cada vez más la búsqueda extrema de estilizaciones rítmicas y armónicas, las que llevan por momentos el esquema de la cueca a un estatus de algo absolutamente nuevo y sorprendente. No se puede dejar de mencionar tampoco que para ejecutar dichas piezas existe una alta exigencia técnica en el uso de la guitarra.

Quiero destacar, por último, una deliciosa canción llamada *La Noche de San Juan*. En estilo tradicional, no exento de cierta ingenuidad pero con marcado sello personal (el permanente uso de la tónica con una sexta agregada), se va repitiendo una armonía bajo una tierna y triste historia de una familia de palomos, que de cuatro en cuatro van



siendo muertos por un cazador y su “maldita carabina”. Los doce comensales, mientras devoran a los palomitos, advierten el arma asesina tras unos cardenales. Las desgraciadas aves están ahora en “una nube del cielo”, tal vez junto a San Juan.

Nada más bello, triste y delicado creo que pueda haber producido nuestro folclore.

Como conclusión a estas referencias sobre la parte más maciza de la obra de Violeta Parra, solo me cabe comentar que estamos frente a un talento e intuición musical y artístico absolutamente extraordinario y poco común, más aún cuanto no contó con medios profesionales de aprendizaje, ni técnicos ni composicionales. 

Quinchamali y Violeta Parra

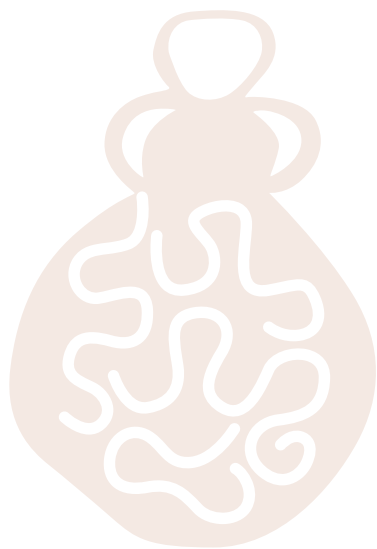
En el presente artículo se llevará a cabo un ejercicio interpretativo de la obra visual de Violeta Parra. A modo de ejemplo, dos de sus obras serán comparadas con ceramios de Quinchamali, para sostener que este imaginario visual sería un componente basal en la plástica de Parra.

Viviana Hormazábal González
San Carlos

Fotografías: MAPA
Universidad de Chile / Museo Violeta Parra



Violeta Parra, *La cantante calva* (1960), yute bordado con lanigráfica, 138 x 173 cm. Colección Museo Violeta Parra.



LA ALFARERÍA DE QUINCHAMALÍ

La localidad de Quinchamalí se sitúa a unos 30 Km. al suroeste de Chillán, en la Provincia de Ñuble. Su alfarería es uno de los productos artesanales chilenos más valorados en el país y el extranjero, siendo la coloración negra de estos ceramios su característica más distintiva. Las investigaciones realizadas en la primera mitad del siglo pasado señalan que los objetos allí elaborados en pleno siglo XIX eran de uso doméstico, cerámica utilitaria, *loza grande* o de *línea abierta*, según la nomenclatura de las artesanas (1) del lugar. Habría sido a inicios del siglo XX cuando la tendencia decorativista, ornamental, *loza chica* o de *línea cerrada*, comenzó a entrar y aparejarse a las piezas utilitarias, conformándose la tradición alfarera que conocemos hoy.

Se cree que el arribo del tren a Quinchamalí cerca de 1907 habría sido fundamental para el vuelco hacia lo ornamental, pues facilitó que las artesanas viajaran a Chillán para vender sus cerámicas en el mercado. Y sería este contacto campo-ciudad el motor de cambio para esta artesanía. Las figuras decorativas más antiguas conocidas son la *guitarra* y el *chancho alcancía* de tres y cuatro patas, que fueron registrados por primera vez a principios del siglo XX. Pronto las loceras comenzaron a modelar jinetes, *vaquitas parías*, burros, pavos, patos y gallinas.

CRUCES ENTRE VIOLETA PARRA Y LAS LOCERAS DE QUINCHAMALÍ

Existe un tronco cultural común entre las loceras de Quinchamalí y Violeta Parra, ambas pertenecen a las tierras de Ñuble. Violeta nació en San Carlos en 1917 (2), pero pasó su primera infancia y parte de su adolescencia en la ciudad de Chillán. En ese entonces, figuras como la guitarra eran ya parte del espectro formal de las artesanas de Quinchamalí y eran vendidas en el mercado de la misma ciudad. Por lo que Violeta tuvo su primer acercamiento a esta tradición en su fracción ornamental allí.



Botella antropomorfa, Quinchamalí, primera mitad del siglo XX. Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.

“CANTARITOS DE QUINCHAMALÍ” EN ARPILLERAS Y ÓLEOS

En la arpillera *La cantante calva* de 1960 (fig. 1), se observan dos personajes en el sector izquierdo cantando y tocando el arpa, mientras en la derecha se encuentra un tercer personaje junto a un perro. Tita, nieta de Violeta, describe la historia detrás de esta obra: “...la Viola estaba en cama bajo reposo para sanarse de la hepatitis, ocupando su tiempo en las arpilleras, cuando no se le ocurre nada mejor que le llevemos al perro para sujetarlo de pie y ella pudiera bordarlo. Nos costó un mundo mantener al perro en esa postura, pero así quedó perfectamente bordado en la arpillera *La cantante calva*” (4).

Si bien esta arpillera no se ciñe a las reglas de la perspectiva euclidiana, se puede identificar un segundo plano donde se observa una serie de cántaros similares a las piezas quinchamalinas. Se reconocen de izquierda a derecha botellas-cántaro, una *guitarra* y jarros zoomorfos (figs. 2, 3, 4 y 5).

Por otro lado, en el cuadro *Velorio del angelito* de 1964 (fig. 6), Violeta representa la tradición popular de considerar a los infantes fallecidos como angelitos, y velarlos vestidos con un alba blanca y alitas. Al centro, pero en segundo plano en el espacio pictórico, está el angelito. En el sector izquierdo está la cantora de platinados cabellos que asiste al velatorio. En el sector derecho hay cinco cerámicas sobre un mueble, una de ellas es negra con esgrafiados blancos: el sello de la alfarería quinchamalina (figs. 4 y 5). Es probable que se trate de una *guitarra*, figura de barro que espejea a la cantora “real” que tiene al frente.

Otras obras donde Violeta representa cerámicas quinchamalinas o hace referencia a este imaginario son *Cristo de Quinchamalí* (1959), *Fiesta en casa de Violeta* (1964), *La muerte del angelito* (s/d) y *El pájaro y la grabadora* (s/d).

LA TRADICIÓN ALFARERA QUINCHAMALINA EN LA OBRA VISUAL DE VIOLETA

Sin embargo, existe una relación más profunda y determinante entre la obra visual en general de Violeta Parra y las formas escultóricas quinchamalinas, que va más allá de bordar o pintar estas piezas.

Violeta posee un sello particular en la forma de construir sus personajes, lo que nos lleva a reconocer sus obras a primera vista. Esta estampa que distingue la obra visual de Parra podría deberse al tránsito de un lenguaje telúrico tridimensional a un



“Mujer con ave”, Quinchamalí, segunda mitad del siglo XX. Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.

Además, hay datos que apuntan a un contacto humano directo. Práxedes Caro (1914-1994), una de las loceras más famosas de Quinchamalí, conoció a Violeta Parra cuando ambas participaron en las Ferias de Artes Plásticas del Parque Forestal en 1959 y 1960. Relata que “cuando llegamos a Mapocho, al Forestal, ahí estaba la feria. A nosotros nos tocó, aquí estaba la Violeta Parra, aquí estaba Manzanito el de los mimbres y todos así” (3).


Este contacto humano y tradición cultural común habría marcado la obra de Violeta. Sus primeros trabajos plásticos fueron figuras en greda que exhibió y modeló *in situ* en la Primera Feria de Artes Plásticas en 1959. Violeta hacía ceramios de las mismas temáticas que abordó en sus versos y canciones, y posteriormente, en óleos y arpilleras. Modelaba “guagüitas por ponderación” (angelitos), “cuadros por padecimiento” y también cantoras. Y luego, en varios de sus tapices y cuadros representó piezas de greda quinchamalinas, como en las obras *La cantante calva* y *Velorio del angelito*.



espacio bidimensional, pues ella se inició en las artes visuales modelando cerámicas. Pero además, si observamos los distintos personajes que inundan sus arpilleras y óleos (5), podemos notar que estos nos remiten a las piezas de greda quinchamalinas. Es decir, al igual como sucede con su música y poética, en las que investigó en terreno a cantores y cantoras para hacer de estos el componente basal de su creación musical; Violeta hace parte de su trabajo visual elementos que toma de tradiciones artesanales, como el bordado y la cerámica.

Violeta no solo trabaja con estas piezas típicas introduciéndolas en sus óleos y arpilleras como objetos en la escena representada, sino que además hay en sus obras una puesta en escena del lenguaje escultórico quinchamalino, el que es asimilado e integrado en la pintura y tapicería, específicamente en la construcción corporal de los personajes y expresiones faciales (figs. 7 y 8). La tradición alfarera quinchamalina se hace presente en la obra visual de Violeta, desde sus primeras pruebas en barro hasta sus bordados y pinturas. Trabaja sobre ése corpus de imágenes y las interpreta a su manera. Devora el lenguaje de las alfareras de Quinchamalí, lo digiere, procesa y trabaja con él con su gesto propio.

Los trabajos plásticos, poéticos y musicales de Violeta demuestran su capacidad de integrar y sintetizar tradiciones. Está constantemente volviendo a sus raíces y ejerciendo cambios e innovaciones sobre ésta, así nace su obra. Trabaja con la tradición de su pueblo y para su pue-

blo, creando obras que éstos puedan leer y con las que se puedan identificar. 

NOTAS:

- (1) Esta artesanía era de exclusividad femenina.
- (2) Según la partida de nacimiento hallada en dicha ciudad. Sin embargo, Isabel Parra en *El libro mayor de Violeta Parra* (2009) sostiene que nació en San Fabián de Alico, en la precordillera, hacia el Este de San Carlos.
- (3) TAC, *Quinchamalí, cultura urdida entre gredas, arados y cerezos*, LOM Ediciones, Santiago, 1994, p. 147.
- (4) PARRA, Isabel, *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009, p. 115.
- (5) La arpillera *La cantante calva* es un ejemplo claro de esto.

BIBLIOGRAFÍA

- FUNDACIÓN VIOLETA PARRA. *Violeta Parra. Obra visual*, Ocho Libros editores, Santiago, 2012.
- HERNÁNDEZ, Baltazar. *Las artes populares de Ñuble*, Universidad de Chile, Chillán, 1970.
- HORMAZÁBAL, Viviana. "La tradición alfarera de Quinchamalí. Panorama actual de la cerámica negra en Quinchamalí y Santa Cruz de Cuca", En: *Quinchamalí en el Imaginario Nacional*, Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2013.
- HORMAZÁBAL, Viviana. *La obra visual de Violeta Parra. Un acercamiento a sus innovaciones conceptuales y visuales a través del análisis iconográfico de arpilleras y óleos*, Tesis para optar al grado de Licenciada en Artes, Mención Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2013.
- LAGO, Tomás. *Arte Popular chileno*, Editorial Universitaria, Santiago, 1971.
- LAGO, Tomás. *Cerámica de Quinchamalí, Edición especial de Revista de Arte*, n° 11-12, Universidad de Chile, Santiago, 1958.
- MONTECINO, Sonia. *Historias de vida de mujeres de Quinchamalí*, Ediciones CEM, Santiago, 1985.
- MONTECINO, Sonia. *Quinchamalí: Reino de mujeres*, Ediciones CEM, Santiago, 1986.
- PARRA, Isabel. *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2009.
- PARRA, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*, Catalonia, Santiago, 2006.
- PARRA, Violeta. *Décimas. Autobiografía en verso*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2006.
- TAC. *Quinchamalí, un pueblo donde la tierra habla*, Impresión Arancibia hnos., Santiago, 1987.
- TAC. *Quinchamalí, cultura urdida entre gredas, arados y cerezos*, LOM Ediciones, Santiago, 1994.
- VALENZUELA, Bernardo. "La cerámica folklórica de Quinchamalí", En: *Archivos del Folklore Chileno*, n° 8, Universidad de Chile, Santiago, 1957.

Alcancía zoomorfa, Quinchamalí, primera mitad del siglo XX. Colección Museo de Arte Popular Americano - MAPA. Universidad de Chile.



Violeta Parra en Concepción

Recuerdo especialmente algo que ponía de manifiesto la fuerza de su carácter y la importancia que daba a lo que hacía: se molestaba mucho -y lo expresaba de inmediato y sin rodeos- si los asistentes conversaban y no ponían la debida atención a su música.

Consuelo Saavedra Quiroga
Escultora
Concepción

La

primera vez que tuve noticias sobre la existencia de esa gran mujer debió ser en el año 1954, a través de la radio, el principal medio de información en los hogares de aquellos tiempos.

Un día cualquiera, ocupados en los ajeteos propios del ruidoso nido de seis hermanos, de pronto mi padre apareció en mi cuarto con los ojos brillando de lágrimas diciendo: *“Ven, en la radio está cantando una mujer increíble... tienes que escucharla”*.

Frente a la radio, impresionados, escuchamos la voz un poco áspera pero a la vez dulce de la cantante, de la que se desprendía un sobrecogedor y profundo sentimiento. Nunca habíamos escuchado nada parecido. Al igual que mi padre, me emocioné muchísimo.

La canción trataba sobre una muchacha campesina que quiere casarse y los padres se resisten a que su hija se vaya de su lado:

*“Un ‘hija mandan pedir y la madre se dilata
Porque en ella se retrata
Porque en ella se retrata, siendo su hija tan querida
Si te sentís aburrída cástate pues hija ingrata...”*

Era algo que venía de lo profundo de la tierra campesina. La cantante era Violeta Parra, personaje aún totalmente desconocido en ese entonces.

Pasaron unos años y, en el campo donde pasábamos los veranos, en Ranguelmo, volví a encontrarme con ella. Violeta, junto a Guadalupe del Carmen y sus corridos mexicanos, acaparaban el interés de las familias campesinas de la zona. Allí escuché sus primeros cantos a lo divino.

En la primavera de 1957 yo estudiaba escultura en la Escuela de Bellas Artes de Concepción, ubicada

en Víctor Lamas esquina con Caupolicán, frente al Liceo de Hombres (donde actualmente se encuentra la Escuela Técnica Femenina). En una hermosa edificación rodeada de jardines, nos reuníamos un grupo de variadas edades: se iniciaba para nosotros esa pasión por el arte que duraría toda la vida.

Esa primavera nos enteramos de que Violeta Parra había sido invitada a nuestra ciudad por la Universidad de Concepción, y que junto a su familia vendría a alojarse a la escuela.

Yo estaba muy entusiasmada con la posibilidad de hacer amistad con aquella cantora que me había hecho llorar años antes. Y llegado el momento, ahí estaba Violeta Parra con sus hijos Isabel, Ángel y Carmen Luisa, y la pequeña Tita, hija de Isabel. Ocuparon un sector de la escuela, y lo que era una pequeña sala de exposiciones a la entrada se transformó en el Museo de los Instrumentos Musicales.

Por entonces, yo cursaba el último año de liceo, y cada día después de clases me dirigía allí para escucharla cantar. Quizá por el interés y entusiasmo que yo mostraba me aceptó desde un comienzo, y así - pese a la diferencia de edades- nació una amistad que duraría para siempre. En esos primeros tiempos en Concepción, Violeta trabajaba junto al musicólogo Gastón Soublette, que grababa las canciones que la investigadora había recopilado en los campos.

Producto del diario encuentro y de su larga estadía, se produjo una relación de gran empatía, una profunda amistad entre Violeta y los artistas plásticos, profesores y alumnos que asistían a esta escuela. En adelante las fiestas se hicieron más frecuentes, siempre con la participación de Violeta como cantora acompañada de su guitarra.

Recuerdo especialmente algo que ponía de manifiesto la fuerza de su carácter y la importancia que daba a lo que hacía: se molestaba mucho -y lo expre-



Violeta Parra. Gentileza Familia Benavente.

saba de inmediato y sin rodeos- si los asistentes conversaban y no ponían la debida atención a su música.

En una de estas fiestas conocí a quien luego sería mi marido, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés, que también tuvo una relación de profunda amistad con Violeta. En aquellos días él escribía sus primeros guiones, y lo hacía en la máquina de escribir que ella tenía en el museo. Algunos años después, las dos veces que Violeta viajó a Bolivia para reunirse con Gilbert Fabre, su compañero, estuvo en nuestra casa en La Paz. Su ruptura con el músico suizo quedaría plasmada en la bellísima *Run Run se fue pa'l norte*.

A menudo hacíamos largos paseos por el Parque Ecuador. Ella siempre haciendo algún tejido a crochet, pues no desaprovechaba instante alguno para dar rienda a su capacidad creadora.

En el verano de 1958 se realizó un Salón Nacional de Artes Plásticas en Concepción y allí obtuve el Premio Regional de Escultura. La entrega de premios

se haría en el Salón de Actos de la Municipalidad. Al enterarse de esto, Violeta me dijo: “¿Tienes un vestido apropiado para recibir tu premio? Porque siempre andas con soleritas floreadas... yo te prestaré mi vestido color crema, ese con falda y chaquetita...”.

Así fue como recibí el premio de manos del alcalde Marcos Ramírez usando el vestido que me prestó Violeta, que me hacía ver mayor y “era más apropiado a las circunstancias”, según ella.

La permanente cercanía que hubo entre Violeta y la gente de la escuela, favoreció la especial atención de su parte hacia el pintor Julio Escámez, que allí era profesor de pintura. Por su parte, en esos días, Julio mantenía una relación amorosa con una muchacha muy joven.

Una tarde que llegué a visitar a Violeta -como lo hacía todos los días-, encuentro a la que ya consideraba mi amiga totalmente amurrada. Y me dice: “Quiero que hagas algo...”.

Fuimos hasta la escalerita de madera que conducía hacia un segundo piso donde estaban los talleres de los profesores Pancho Rodríguez y Julio Escámez y, señalando la puerta del taller de Julio que se veía a través de la baranda, me indica.

“Allí adentro está Julio con esa mujer, quiero que subas y mires por el ojo de la cerradura y me digas qué está haciendo ese par...”.

Pese a mi incondicionalidad, esto me pareció demasiado: “¡No, yo no haré eso Violeta... de ninguna manera!”.

Me miró enojada. “¡Bueno, entonces lo haré yo!”. Y subiendo, se arrimó a escutar por el hoyito de la chapa.

¿Qué vio? No lo sé. Pero se apartó con una cara terrible, se detuvo unos instantes frente a la escalera, y luego se dejó caer con gran ruido por los escalones, quedando en el descansillo, un par de metros más abajo, aparentemente inconsciente. Así pareció, por lo menos, ante mis ojos crédulos. Luego del estrépito, se abrió violentamente la puerta y apareció la pareja que mira con espanto a Violeta tirada dramáticamente, boca abajo. Julio se le acerca y le dice con voz suave: “Violeta, qué te ha sucedido, cómo ha sido esto...”, y la levanta cuidadosamente en sus brazos llevándola hasta su cama.

Violeta empieza dar señales de vida y no puede impedir una simulada sonrisa al mirarme.

Finalmente, la relación sentimental entre Julio y Violeta se afianzó, y durante un tiempo fueron una pareja habitual para nosotros. Pero el carácter

difícil de Violeta hizo que Julio pronto quisiera terminar aquello, lo que ponía a Violeta muy agresiva. Ejemplo de esto fue la ocasión en que, una noche, luego de una discusión especialmente fuerte, Julio salió disparado hacia el Parque Ecuador, en frente de la escuela. Violeta lo siguió, increpándolo a viva voz, muy enojada. Para escapar de sus iras, él comenzó a subir por el cerro Caracol y ella, tras suyo. Julio, ya desesperado, corría por entre los árboles en medio de la oscuridad, logrando escabullirse; pero en la huida perdió sus anteojos. Sin ellos el pintor no veía nada -debo añadir- menos en la noche y en un bosque. Tuvo pues, que quedarse allí hasta que comenzó a clarear, y recién bajar cautelosamente del cerro para llegar hasta su taller.

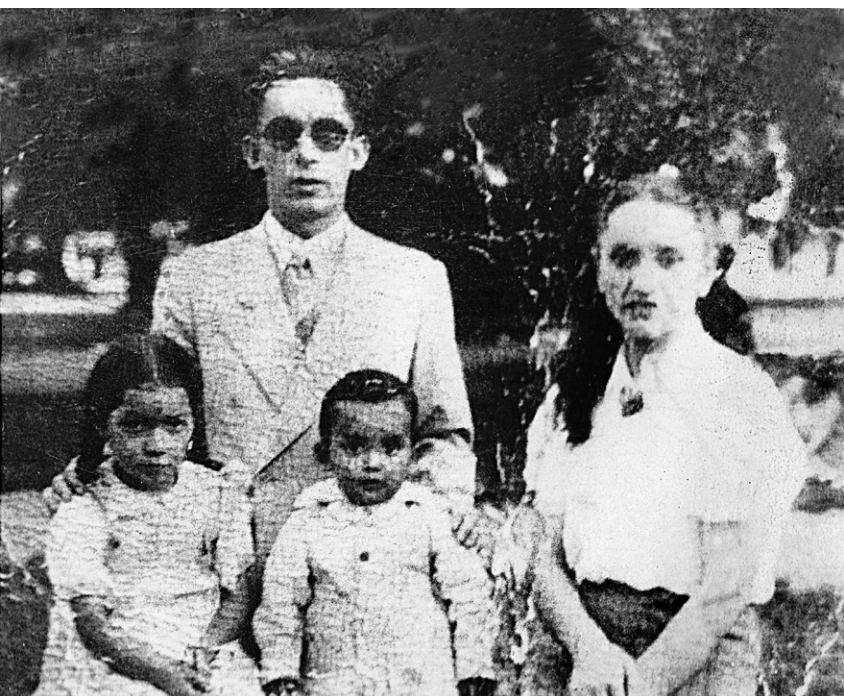
Esto marcó el final de la relación sentimental entre ambos.

Para todos nosotros era algo extraordinario escuchar a Violeta. Recuerdo que fuimos en grupo al concierto que hubo en el Teatro de la Universidad de Concepción, donde ella sorprendió al público con canciones en francés.

En las fiestas que se hacían en la escuela, Violeta siempre cantaba, pero como es común en un ambiente así, no todos ponían la debida atención, y -como he dicho antes-, ella se molestaba mucho cuando percibía esto, lo que estimaba un desaire de la audiencia. Sus protestas crearon, en más de una ocasión, un cierto malestar entre los que éramos sus cercanos.

Fue así como comenzaron a hacerse encuentros sin invitarla. Encuentros clandestinos. Lo malo fue que ella se enteró.

Violeta Parra, hijos Isabel y Ángel y Luis Cerezeda. Gentileza Familia Benavente.



Violeta Parra con su hijo Ángel. Gentileza Familia Benavente.

En una ocasión, estábamos reunidos en la casa del arquitecto Maco Gutiérrez y, en lo mejor del jolgorio, se escuchó el timbre de la puerta. Alguien va y abre... ¡Horror! Ahí estaba Violeta con muy mala cara y, antes de que el amigo saliera de su estupor, ella levanta dos gallos que traía agarrados de sus patas y los lanzó al medio de la habitación a través de la puerta y se fue sin abrir la boca.

Hasta ahí llegó la fiestita, nos sentíamos muy culpables porque de verdad la queríamos mucho. Nunca más se hizo una fiesta sin ella y su guitarra.

No se habló nunca más de lo sucedido y pareció que Violeta no guardó resentimiento, ya que tampoco tocó ese tema y siguió cantando para nosotros, aunque algunos se distrajeran y conversaran.

Y así llegó a su fin el verano de 1958, en que pudimos disfrutar de su música y conocer a fondo la riquísima personalidad de Violeta. Más tarde, mientras estudiaba escultura, la visité con frecuencia en su casa de la calle Carmen, en Santiago.

Creo, sinceramente -cosa que agradezco al destino- haber conocido a fondo a esta maravillosa mujer, al menos durante un importante período de su vida creadora. 🐛



Amores de Violeta en Concepción

Recuerdos personales de un testigo de su tiempo penquista.

Oswaldo Cáceres González
Arquitecto

En las *Décimas* de Violeta Parra se incluyen tres textos titulados *Engaños en Concepción*, *Con mi litigio de amor* y *La muerte con anteojos*, que corresponden a una relación amorosa que Violeta tuvo durante su estada en Concepción, allá por 1957. A nosotros nos tocó conocerla en esa época, ya que, habiendo obtenido por concurso el proyecto del edificio del personal de la universidad, a fines de 1956, nos debimos trasladar desde Santiago para desarrollar y dirigir esa importante obra.

Por ese entonces me encontré, también, con el pintor Julio Escámez, a quien conocía desde Santiago, ya que era de los amigos de Bellas Artes con los cuales teníamos relación en la escuela por la Federación de Estudiantes y por las actividades plásticas de un grupo que integraban José Venturelli y Guillermo Núñez.

Escámez pertenecía a la Sociedad de Bellas Artes de Concepción, heredera de la antigua escuela creada por Adolfo Berchenko, en cuyo edificio se instaló a trabajar y vivir Violeta Parra, en Víctor Lamas esquina Caupolicán, contratada por la Universidad de Concepción.

Dicen las crónicas que el objetivo de ese contrato era formar un Museo de Arte Popular, pero ello no llegó a hacerse efectivo, pues museo no se formó ninguno y lo que Violeta estaba haciendo eran recopilaciones del folclore de la zona, para lo cual salía a los campos y traía a los cantores y, ahí mismo en el local, les grababa lo que sabían. Tenía también algunos instrumentos antiguos en la sala que llamaban Museo de Música Popular, como guitarrones, charangos y cultrunes, más fotografías, todo o casi todo lo cual quedó en el museo existente en la casa de Pedro del Río Zañartu, en Hualpén, creado más que nada gracias al Dr. Hernán San Martín, que era su

director por esos años. Lo que Violeta estaba haciendo era efectivamente eso, recopilación de canciones, siguiendo la recomendación que le había hecho su hermano Nicanor, quien según nos contó ella misma, le había dicho que si se quería dedicar a componer canciones debía juntar por lo menos unas mil del folclore. Resultado de eso es el material que grabó en diversos discos editados por la Universidad de Chile y las *Décimas* que dejó grabadas en la radio de la Universidad de Concepción.

En esa época, Julio Escámez estaba pintando un mural en el edificio de la Farmacia Maluje, de propiedad de la familia Contreras Maluje, el que se había construido según diseño de los colegas y ex-alumnos míos Carlos Martner, también pintor, Sergio Bravo, arquitecto y cineasta y el matrimonio Javier Gutiérrez y Betty Fishman, que vivían en Concepción y con los cuales teníamos relaciones de trabajo. En esa época Julio estaba enamorado de una joven y hasta pensaba casarse. Sobre todo ella tenía mucho interés en casarse con él. La había incorporado a su mural en varias partes, pero por su vinculación con la academia entró en relación con Violeta, la que era por lo menos 10 años mayor que él. Violeta pasó a dominar la situación, le hizo borrar a la niña del mural y pelear con ella, a la que trataba como “esa india”, por lo demás, muy hermosa.

Se organizaban allí peñas con chupilcas y canciones interpretadas por Violeta en un programa rígido que por nada cambiaba, pues “no estaba para amenizar fiestas”. Lo mismo sucedía cuando actuaba en *El Quijote*, donde daba algunos recitales a la hora de comida, ya que, ante una pregunta nuestra de por qué no tocaba alguna canción con guitarrón, respondió que *El Quijote no era para guitarrón*.

Violeta participaba en fiestas que se hacían, sobre todo, en casa de los Gutiérrez, y era ella la que llevaba la iniciativa con Julio. La niña trató con

Mural móvil de Violeta Parra, por Ernesto “Pititore” Guerrero Celis, homenaje de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción.




varios recursos femeninos de recuperar a su novio, pero al final perdió la partida y se eclipsó su presencia, al igual que en los dibujos y en el mural. Violeta, en su campaña de recopilación, fue con Javier Gutiérrez -quien estaba en esos años muy interesado en el cine-, a la fiesta de San Sebastián, un 20 de enero, grabando allá canciones y finalmente escenas para un futuro documental.

La relación con Julio luego decayó y entró en crisis violenta, tanto que ella le destruyó varios cuadros con un gran cuchillo de cocina, lo que espantó bastante al amigo pintor, quien temió por su vida frente a las furias de Violeta. Poco después ella se fue con sus hijos a Santiago y al mismo tiempo Escámez partió al extranjero, encontrándose años más tarde con los versos que Violeta le dedicara en la primera edición de las *Décimas*. En todo caso, Violeta también quedó incluida en el mural, al igual que el novelista Daniel Belmar, el grabador Pedro Millar, su esposa de entonces Juana Gutiérrez y el pintor y arquitecto Nemesio Antúnez, quien participó en una Escuela de Verano de la Universidad de Concepción por esos años.

No sabemos exactamente la fecha hasta la cual Violeta permaneció en Concepción, pero seguramente no más allá de 1959, pues para el terremoto de 1960 estaba de paso por Puerto Montt, como lo relata en una de sus canciones.

Un recuerdo importante que queda de Violeta en Concepción es una escultura de madera de su cara, que le estaba realizando Hugo Pereira, fechada en 1959, la cual se conserva en la casa de Albino Echeverría, ya que su autor se trasladó hace algún tiempo a vivir a Santiago. De esta manera, queda esta imagen de ella, además de la otra pintada por Julio Escámez en el mural de la Farmacia Maluje, donde se efectuó una gran fiesta para su inauguración con "Sombras chinas" realizadas en madera por Albino Echeverría y pintadas por Julio Escámez, participando también Pancho Rodríguez.

Después de fallecida Violeta y habiendo asistido varias veces a la Peña de los Parra, le pregunté a Ángel por qué no recuperaban el material que Violeta había dejado en la radio de la Universidad de Concepción, como parte de los frutos de su estada en esta ciudad. Tiempo después los editores de las *Décimas* y los discos se instalaron durante semanas en Concepción y se recuperó ese material, existiendo una segunda edición de las *Décimas* que no sé por qué separa su experiencia en Concepción del resto, seguramente por ignorarse la relación concreta que tuvo con esta ciudad, como lo hemos tratado de narrar aquí. 

Fuente: *La Gaceta del Río-Río*, 6-XI-1983, pp. 8-10.



La visión de un sancarlino sobre una sancarlina

Una magistral síntesis musical y humana donde los grandes centros de Chile: Chiloé, Temuco, Chillán, Santiago, Iquique, están representados en su canto.

Enrique Gajardo Velásquez
Dramaturgo. Inecuch

Hace 31 años, un 5 de febrero de 1967, en la lejana comuna de La Reina (Santiago) donde tenía su carpa, ante los árboles del parque “la Quintrala”, la vida de Violeta Parra se detuvo por propia decisión da la artista, que se veía agobiada por la soledad. Había nacido en San Carlos, provincia de Ñuble, en 1917. Antes de cumplir dos años, su familia se trasladó a Chillán, donde vivió su primera infancia en el pintoresco barrio de Villa Alegre. A los doce años, Violeta Parra escribió sus primeras composiciones. Comenzó cantando en humildes circos, bares, cabarets, en un estilo convencional, a tono con las corrientes de moda.

En 1953-1954 surge la verdadera Violeta Parra, cantando a “lo humano” y a “lo divino” en radio Chilena y de ahí, paulatinamente, lanzándose al primer plano del arte folclórico nacional. La artista fue recogiendo la sabiduría de nuestro pueblo, llenándose de los estilos de los cantores, aprendiendo ritmos y músicas, interesándose por el conjunto de las expresiones artísticas de nuestro país. Gracias a sus pacientes años de trabajo, conoció el estilo más ancestral que nos caracteriza, supo de nuestra forma de ser, de nuestra visión del mundo, de los dramas y las alegrías que aquejan a los habitantes de todas las zonas del país. Gracias a su talento innato, Violeta Parra pudo ir más allá de la mera interpretación o reproducción del material investigado, que no deja de ser considerable. En su segunda etapa, la de creación, consigue unir un magistral talento a un recorrido empapado de folclore.

Violeta Parra pudo, en primer lugar, realizar una magistral síntesis musical y humana donde los grandes centros de Chile: Chiloé, Temuco, Chillán, Santiago, Iquique, están representados en su canto, en lo que es estilo artístico de la región y también en los sufrimientos y alegrías de su estilo de vida.

En segundo lugar, la artista crea introduciendo elementos cultos que universalizan un folclore muchas veces en estado puro. El lenguaje y los rit-



Escultura de Violeta Parra donada por el Grupo Literario y Cultural Toqui-hua de San Carlos, emplazada en la Plazoleta Violeta Parra de la Población Camilo Henríquez.


Escultura de Violeta Parra en plaza de armas de San Carlos, obra del escultor Oscar Sánchez.

mos tienen su base y están henchidos de formas folclóricas, pero llevados a través de una depuración, a una altura casi cósmica. Es por ello que viene a resultar más chileno que lo chileno. Al trabajar con elementos del folclore y elevarlos, la artista hace de cada composición y creación casi un símbolo de lo nuestro.

En 1955 Violeta participa en el Festival de la Juventud en Polonia. En París graba su primer disco, para el Museo del Hombre. De vuelta a Chile, graba numerosos discos con canciones tradicionales y propias. A la recopiladora infatigable e intérprete genial, se une simultáneamente la creadora original de música y letras, la tapicera que inventa técnicas y materiales, la ceramista, la pintora.

Expone en Buenos Aires. Viaja a Finlandia, Alemania, Italia, Unión Soviética, España, Francia. En París actúa con éxito durante tres años con sus hijos Isabel y Ángel. Allí edita un libro suyo: *Poesía popular de los Andes*. Da recitales y expone en Ginebra. En 1964 expone en el Louvre. Regresa a Chile a fines del mismo año.

Violeta Parra se extraña de que en su propia tierra la gente no valore su trabajo, aparte de su grupo de amigos. Inicia, paulatinamente, un camino de soledad y tristeza. Pero antes compone sus obras de mayor trascendencia. Escribe sus *Décimas*, autobiografía en verso popular. Trata de superar una íntima angustia y desesperación. Pero está cansada y está sola. Durante 1966 intenta cortarse las venas. No lo logra. El fin trágico sobreviene un domingo de febrero a las seis de la tarde.

La guitarra quedó silenciosa junto a sus tapiques, hace 31 años. Pero cada 5 de febrero, recordando a Violeta Parra, habrá ocasión para que aquellos que no quisieron oírla por su canto renovado, puedan meditar en la fuerza de su talento y en la significación de su arte. 

Cauce Cultural N° 72, primer semestre 1998.

Escultura de Violeta Parra por Cristina Urrutia Sepúlveda, Casa Museo Violeta Parra.



Violeta Parra

Roberto Parra Sandoval

En San Carlos tú naciste una florida mañana
con repique de campana a este mundo viniste
con un quejido muy triste te recibió la matrona
a la preciosa paloma la cuidaron con anhelo
que bajó del blanco cielo con un trinar de bordón.
Tu padre Nicanor Parra, tu abuelo José Calixto,
guitarreros por lo visto hombrones de mucha garra
tocan violín y guitarra, profesor de regimiento
vibran esos instrumentos cuando llegan a sus manos
bailan moros y cristianos, el sol en el firmamento.

La madre doña Clarisa fue cantora campesina
como calandria divina a lo lejos se divisa
con Nicanor hacen trizas portón y ventanales
con sus trinos de zorzales lanza su nota al viento
llora el violín de contento, alegran los manantiales
la viola está creciendo en su cuna de colihue
la acompañan los chirigües, el Tito la está meciendo
su mamá está cosiendo pañales pa' su Violeta
el domingo está de fiesta la golondrina cantora
es una flor soñadora, a las siete se despierta.

La sancarlina se vino en ese tren chillanejo
feliz estaban los viejos probando un rico vino
para acortar el camino pollos, huevos y tortilla
feliz está la chiquilla arreboza en un chalón
con su cara de arrebol esta cabra maravilla.

Violeta de los caminos como agua transparente
te admira toda la gente al oír tus lindos trinos
tu canto es lo más divino, Violeta Parra predijo,
tu padre siempre lo dijo cuando hizo la comedia
tu juiste la primera estrella te admiro con regocijo
Entre pitos y un tambor, van a remontar el vuelo
se despiden del abuelo, a Santiago el moscardón
se prepara el profesor, la mamita con su hijo
cantando con regocijo muy sentado en el andén
están anunciando el tren don Nica de punto fijo.

El tren llegaba su fin, vivimos cerca del río
más ancho que el Bío-Bío se agrandaba el Cautín
la Violeta un figurín, jugaba con sus hermanos
en ese mismo verano se mejoró de la peste
ta' floreciendo la suerte, el señor tendió su mano
del río a la calle nueva la Violeta de diez años
canta como papagayo, con su padre se lo pasaba
debajo de la ramada, con sus hermanos queridos
eran todos muy unidos, con muy buenas enseñanzas
su padre nunca se cansa con su Violeta de lirio.

Maravillosa Violeta, sos una gran escritora
además de ser cantora te embarcaste en cuartetos
con la guitarra completa todo lo hay imaginado
con razón habís triunfao, estás ganando la guerra
después de una vida perra nadie se para a tu lado.



Punto Aparte



11. Órbita valórica

S algo enhebra Violeta Parra, es la cultura campesina, mestiza y popular, con los sistemas de representación letrados, urbanos y progresistas. En su cuerpo se instalan las costuras de esos dos universos proponiendo un nuevo rostro a los imaginarios chilenos. Cuerpo de mujer que sufre, ama y se rebela contra los estereotipos androcéntricos y clasistas, el de Violeta Parra se desplaza desde la figura de la cantora -como emblema de campos y márgenes sociales (representada en la figura de la guitarrera quinchamaliana)- hasta la imagen de la creadora e intérprete que traspasa las fronteras y condensa el espíritu de una época. Costurera de los dobladillos sociales y de las denuncias de las desigualdades étnicas, Violeta Parra es la aguja incansable que punza en las deudas de inclusión todavía no saldadas en nuestra cultura.

SONIA MONTECINO AGUIRRE



Gracias a Violeta

Patricia Chavarría Z.
Premio Nacional de Folklore (1985)

Entre fines de los años setenta y mediados de los ochenta tuve la oportunidad de conocer a los cultores Dorila Rojas de la comuna de Portezuelo, Pedro Obrequé, radicado en Chiguayante y Rosa Viveros Cid de la comuna de Hualqui. Los tres fueron afamados cantores en sus comunidades y conocieron a Violeta Parra en los años 1957 y 1958, tiempo en que le entregaron su saber musical, heredado de sus antepasados. *“La Violetita si que era buena cantora”, comentaba Dorila. “Yo la escuché cantar y también aprendió lo que yo sabía. Me gustaba mucho como tocaba la guitarra”, añadía.*

Por su parte don Pedro contaba: *“tuve el honor, el orgullo de cantar con ella cuando vino a la Universidad de Concepción a dar un concierto. Me pidió que la acompañara. Gracias a ella yo valoré lo que sabía”.*

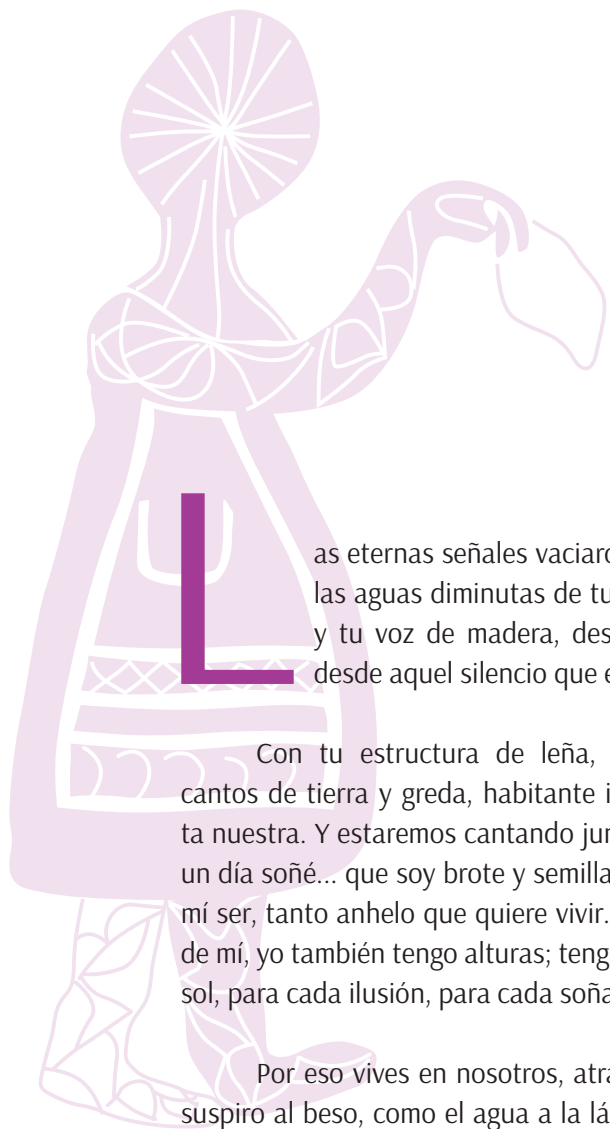
Rosa Viveros compartió con Violeta en varias sesiones de grabación. *“La señora Violeta fue muy cariñosa conmigo. Era una persona muy sencilla, muy corriente. En mi casa era una más, pelando papas, acarreando agua. Ella le tenía mucho cariño a todo lo que fuera del campo, sobre todo el canto”.*

Estos testimonios escuchados en el trabajo de recolección de campo nos acercan a una dimensión un tanto desconocida de Violeta Parra. La profunda relación afectiva que tenía con cada una de las personas que entrevistaba nos revela la valoración que ella daba a las expresiones de la tradición. Estudiaba y recogía experiencias, involucrándose con la vida de las comunidades rurales.

Violeta nos dejó una verdadera escuela para quienes recogemos, estudiamos y difundimos el patrimonio tradicional campesino.

Gracias Violeta.





Las eternas señales vaciaron tu rumbo en las aguas diminutas de tus ojos silentes, y tu voz de madera, desliza palpitaes, desde aquel silencio que elegiste.

Con tu estructura de leña, nos heredaste cantos de tierra y greda, habitante inmortal: Violeta nuestra. Y estaremos cantando junto a ti, porque un día soñé... que soy brote y semilla y que vibra en mí ser, tanto anhelo que quiere vivir. Porque dentro de mí, yo también tengo alturas; tengo cumbres y un sol, para cada ilusión, para cada soñar.

Por eso vives en nosotros, atrapada, como el suspiro al beso, como el agua a la lágrima... Violeta Parra.

ARTURO BARROS MEDINA



Violeta Parra

Carlos Newmann Flores
Profesor normalista

El Hombre por esencia es un ser creador. Esta capacidad intelectual y racional es la que a través de su existencia le ha permitido progresar y desarrollarse creando diferentes culturas de acuerdo al lugar y al tiempo en que le correspondió vivir y convivir. Una de las manifestaciones culturales del ser humano es la música, y esta, a través de sus variadas manifestaciones, le permite exteriorizar sus sentimientos, expresar sus sueños, sus amores o desamores, sus estados de ánimo, su crítica social o política, etc. El artista que ha sido dotado de un talento especial y genuino, vacía a través de esta facultad su mundo interior colocando el alma y lo mejor del espíritu humano en la creación de sus obras, convirtiéndose a veces en un genio o un virtuoso en este arte.

Violeta Parra fue uno de esos genios. No fue producto de un conservatorio ni de un centro intelectual. Nació talentosa, creció y se cultivó en el campo como la mejor flor silvestre. Bebió la savia generosa que da nuestra tierra, se impregnó de sus leyendas y tradiciones, se invistió con la armadura genuina que otorga la cultura del pueblo para defender con su canto, con sus versos y con la entereza de la mujer chilena, las diferencias de clases, los convencionalismos e injusticias sociales.

Violeta Parra creó una cultura musical muy sui-géneris que la sitúa en un lugar muy alto y preferencial dentro de nuestra música folclórica. El gran legado artístico que entregó a Chile y al mundo entero, es la mejor herencia cultural para las generaciones venideras que deseen expresar a través del canto y de la música el amor por sus tradiciones, por su tierra y por los valores de identidad nacional.

Su espíritu creador, orientador e impulsor, marcó una huella en el recate de la música del campo chileno. La trayectoria artística de esta cantautora multifacética, es considerada de gran valor y trascendencia para el mundo artístico en general y una fuente de inspiración permanente para los amantes de la música folclórica que no se cansarán nunca de darle "*Gracias a la Vida*" y al campo chileno por haber engendrado esa linda flor silvestre llamada Violeta Parra.

Violeta Parra: alma de Chile

Theodoro Elssaca

Música, arpillera, pintura, escultura, canto, poesía y símbolo.

Los aportes de Violeta Parra transgreden los límites de un solo género creativo. De forma espontánea, se paseaba cultivando los distintos medios de expresión para plasmar el alma de Chile.

A menudo utilizó esos canales para denunciar la miseria y poner en tela de juicio los asuntos políticos y sociales de su tiempo, que son de todos los tiempos. Envuelta en un halo de sencillez y valor, emergió con su voz desde el barro de San Carlos de Itihue.

Hoy percibimos la poderosa vigencia de su rescate y legado, cuyo reconocimiento mundial es creciente. Su exposición en el Pabellón Marsan, del Louvre, en el París del año '64, ha dejado huellas, y su *Gracias a la Vida*, traducido en decenas de idiomas, es un himno universal que une a los ignotos pueblos, despertando el sentimiento entrañable de solidaridad que la impulsaba.

Violeta, tesoro de nuestro patrimonio, es la mujer poliédrica que salió en busca de su utopía y que puntada tras puntada bordó arte y existencia.





Reconocimiento en París

La recuerdo tocando y cantando en su carpa en los altos de La Reina en Santiago. Eran tardes frías y los asistentes -la mayoría jóvenes de los 60- nos dejábamos llevar entre la denuncia social y el amor perdido comiendo sopaipillas y vino caliente. Estaba naciendo la *nueva canción chilena*. ¡Quién podía imaginar que sus canciones recorrerían el mundo y que poco tiempo después pondría fin a su vida! Tenía solo 50 años. Con ella partieron a los cielos nuestras esperanzas de entonces.

Chile es un país de efemérides. Celebramos guiados por el calendario. En el centenario del nacimiento de Violeta Parra, nos unimos para prolongar nuestro cariño y homenaje a esta excepcional folclorista, cantautora, poeta y artista plástica. Fue acogida por la Universidad de Concepción donde funda el Museo Nacional del Arte Folklórico. Fue la primera artista latinoamericana que expuso sus bordados en el Louvre.

Violeta alcanzó la fama a pulso, sin cejar nunca en su compromiso de vivir intensamente, violentamente si parafraseamos a su hermano Nicanor. La tercera de los hermanos Parra Sandoval fue hija de la pobreza y de la cultura de Ñuble (poco importa la disputa sobre su origen entre San Carlos y San Fabián de Alico). Llegó a ser una artista de talla mundial y un referente de nuestra identidad como país. En todas las latitudes e idiomas se entona su *Gracias a la vida...*, y ¿quién no ha querido *Volver a los diecisiete* exclamando *¡qué pena siente el alma!*, *¡corazón maldito!*, *¡qué he sacado con quererte!*?

En los largos tiempos de exilio junto a sus hijos Isabel y Angel, nos pasábamos *recordando a Chile*.

Para todos nosotros, Violeta es una lección de los desmesurados logros de la voluntad de ser, usando un concepto de Gabriela Mistral. No es ni será nunca una *Paloma ausente*.

JOSÉ ANTONIO VIERA-GALLO

VIOLETA, FLOR NATURAL, HUMILDE Y HERMOSA DE LOS CAMPOS CHILENOS

Luis Valentín Ferrada V.

Violeta Parra -su vida y su obra- es posiblemente el testimonio más alto y elocuente para demostrar una verdad irredarguible que la sociedad chilena ha ocultado desvergonzadamente durante largos y tristes años: la principal vertiente que ha nutrido y engrandecido nuestro patrimonio cultural proviene de nuestro registro campesino y no del urbano como con farsantería desenfadada se le ha hecho figurar.

Nuestra cultura de raíz campesina es la auténtica, la original, la que posee identidad inconfundible con toda otra; mientras la urbana es, en general, el mero producto de la imitación y del 'copismo' de las fuentes de modas extranjeras que desde antiguo conmueve siempre a nuestra vulnerable conciencia social. Continuará siendo seguro -pese a quien le pese- que para conocer los latidos del alma nacional no hay más senderos que los abiertos con las manos limpias de Violeta y de los contados creadores nuestros que, a fuerza de dignidad, han vencido desde la humildad tan solo con las herramientas de la autenticidad.



VIOLETA PARRA

Es el personaje más influyente del folclore nacional y de una altura artística que nadie podrá igualar.

Su origen campesino y sus vivencias con la gente sencilla generó en su andar creacional y recopilatorio la mezcla perfecta, para dar como resultado obras llenas de la más pura expresión popular, engendradas en la misma raíz de nuestra patria pobre, sufrida y necesitada.

Su canto social superó nuestra propia tierra y sus canciones se escuchan en todo el mundo, en versiones disímiles, desde aquellas puramente folclóricas, hasta con destacados arreglos líricos y sinfónicos.

Su influyente accionar generó el nacimiento de la Nueva Canción Chilena, ante cuya imagen permanecen aún varios exponentes, quienes siguen y difunden sus pasos.

Con una fuerte personalidad, desde temprano asumió que los suyo era una misión cultural con trascendencia y es lamentable que solo para los chilenos más adultos, sea conocido su talento y aporte a la cultura tradicional chilena.

Estamos en deuda con Violeta, ya no bastan los homenajes, se requiere permanencia en las aulas, en los medios, en la historia diaria, para que se advierta “cómo quieren en Chile, al amigo *cuando no es forastero*”.

VÍCTOR PINTO SOTO
Presidente del Centro Cultural COPELEC

Cartas de la Aldea



Por Macarena Salazar, *El Mercurio*.

Vivir en Lonquimay

Plano de Lonquimay, 1 septiembre de 1898.

No es fácil vivir en Lonquimay... nunca lo ha sido. Desde los primeros habitantes que pisaron estos parajes hasta hoy (pleno siglo XXI), este territorio ha marcado a fuego a su gente. Sin duda acá se hace patria todavía.

Sergio Venegas
Profesor
Lonquimay

Para hablar de Lonquimay debemos, inevitablemente, contextualizar señalando algunos datos de su geografía y su historia. Territorio de valles entre dos brazos de la cordillera de los Andes, uno de los cuales limita con Argentina (por lo que es un pueblo fronterizo), pequeño en su cantidad de habitantes pero el más extenso en cuanto a espacio comparado con las otras comunas de la región. Lonquimay es un territorio cordillerano donde abundan diversos ríos afluentes del gran Futaleufú (gran río) conocido en la actualidad como Biobío que nace acá, en la laguna Galletué y que cruza todo el territorio abriéndose huella entre las montañas...Por eso canto: “*Biobío viene tu nombre resbalando / entre las piedras milenarias / vienes desde el corazón de Galletué / casi rudo volcán, casi araucaria. / Vienes desde la nieve como un trueno / derramando tu cintura de montaña...*”.

Acá en Lonquimay encontramos apretados follajes de lenguas taciturnas, cristalinos caudales de immaculados ríos que serpentean al fondo de estrechos valles o cajones; montañas impenetrables que rodean el pueblo, araucarias fornidas que enterraron sus raíces entre los duros roqueríos; aloçadas vertientes desparramándose cerro abajo hacia los húmedos mallines; cumbres de trasnochadas nieves, potreros de apretados coironales.

Con respecto a su historia, hay que señalar que Lonquimay es parte del territorio pehuenche ancestral, pueblo ubicado entre Chillán y Villarrica por ambos lados de la cordillera.

La primera mención que se tiene del pueblo pehuenche fue la del capitán español Pedro de Leiva, quien en 1563 los describe como “...indios de diferen-

tes talles y aspectos que los demás de Chile, porque todos sin excepción son delgados y sueltos; aunque no menos bien dispuestos y hermosos, por tener los ojos grandes y rasgados y los cuerpos muy bien hechos y altos”.

Según datos aportados por Luis de la Cruz en su *Tratado importante para el conocimiento de los indios peguenches según el orden de su vida*, escrito el año 1806, éstos son de “piel oscura, estatura regular aunque más altos que los mapuches (robustos y de baja estatura) y más bajos que los tehuelches (altos y corpulentos), pelo negro abundante que sujetaban con una faja llamada trarilonco, cara redonda, nariz por lo regular chata, dientes blancos y durables, piernas musculosas y bien formadas, pies y manos pequeños”. Vivían en toldos hechos con largas ramas cubiertos con cueros de animales, probablemente guanacos y bovinos o caballares, las cuales cambiaban de sitio de acuerdo a la época del año. Estos toldos o habitaciones, según el testimonio de Jerónimo de Pietas, quien llegó hasta la zona de Icalma en 1729, “...las mudan tres veces al año, porque en invierno viven a orillas del río o de la laguna..., la primavera y parte del verano en las vegas, al pie de la montaña, y el fin del verano y el otoño en los pinares, en lo alto de la cordillera”.

Por eso este pueblo está conformado por pehuenches y colonos chilenos. Estos últimos llegaron repatriados desde Neuquén el año 1896 por ser expulsados por el gobierno argentino de la época ante un inminente conflicto armado por cuestiones limítrofes y fueron ubicados justamente en estas tierras para “hacer soberanía” y proteger el territorio. Este hecho generó la creación de un pequeño poblado en 1898 conocido como “Villa Portales” y desde algunas décadas atrás como Lonquimay, topónimo mapuche difícil de interpretar hoy con un sentido correcto. Se traduce generalmente como “monte tupido”, “cabeza buena”.

No es fácil vivir en Lonquimay... nunca lo ha sido. Desde los primeros habitantes que pisaron estos parajes hasta hoy (pleno siglo XXI) este territorio ha marcado a fuego a su gente. Sin duda acá se hace patria todavía. Es un lugar verdaderamente hermoso como paisaje con sus grandes montañas nevadas en el invierno, sus imponentes araucarias, ríos, lagunas, el volcán... sus anchos valles, paisaje que asombra y que atrae al turista, sin duda, tanto en invierno como en verano, tal vez para muchos todo el año. Pero no es fácil vivir acá.

Durante más de cien años de su historia, acá la vida ha corrido difícil, pero a la vez simple, muy simple. Sus habitantes han sabido sobrellevar lo inhóspito del territorio, el aislamiento, la pobreza, el olvido... y se han adaptado y han creado un estilo de vida propio. Acá hay historias y recuerdos. Se habla de antiguas cacerías de guanacos, de bandadas de au-

tardas anidando en los potreros y la gente recogiendo sus huevos en canastos. Se habla de tiempos en que las viejas parteras llegaban a un rancho de a caballo y se respiraba tranquilo confiando en la experiencia de esas manos. Tiempos en que la lenta nieve caía silenciosa en el poblado y eran tres a cuatro meses dolorosamente solos, lejos de las preocupaciones del Estado, tiempos en que había que abrir huellas y cruzar a pie la cordillera para ir a comprar a Curacautín las necesidades más urgentes. Tiempos de carretas y caballos, tiempos de palenques en cualquier esquina, tiempos en que las abuelas tejían sus ovillos de lana escuchando algún bolero por la radio mientras sobre la estufa a leña hervían frescos piñones traídos desde el campo. Aún se ven algunas yuntas de viejos bueyes rumiando las últimas alfalfas del potrero...

Acá la gente sobrevive muchas veces con el maderero (corte y venta de trozos de árboles nativos que aún quedan: lengas, pellines, raulíes) o con la venta de leña. “Los rudos hachazos se clavan incesantes por todos los costados / y las duras astillas se acumulan / sobre los coirones y los quilantos. / Golpe de lentas hachas y cansancio. / De pronto tiemblan los follajes, / crujen los gruesos troncos y los árboles caen / y retumba hacia adentro en la montaña primitiva / el clamor de los pehuenes milenarios”. Después al aserradero, donde de todas las montañas llegan los camiones con los gruesos trozos de nativo: soberbias araucarias cortadas a punta de corvina, apelinados raulíes centenarios, fugitivos cipreses de Contraco. Y así pulgada a pulgada nacían las húmedas maderas: seis por seis, diez por diez las gruesas basas se iban acumulando en los castillos.

Los pehuenches sobreviven recogiendo piñones para luego venderlos en el pueblo, otros campesinos viven de sus crianzas de chivos y ovejas mayormente. Hubo un tiempo en que se sacaba oro de manera artesanal en los ríos. Pacientes, a puro pulso, removían gramo a gramo las silenciosas vetas, challando en silencio sus esperanzas y fracasos.

Así se fue construyendo este pueblo pintoresco, hecho a pulso sin duda, con sus calles ovaladas y



Estación de trenes Sierra Nevada, Lonquimay, año 1971.



Plaza de Lonquimay, año 1998. Fotografía de Sergio Venegas.



Tren a Lonquimay, año 1985. Autor: Pepe Rey. Curacautín.



su única plaza en el centro del poblado; este pueblo que ha sobrevivido el rigor de las erupciones volcánicas y los terremotos blancos y las sequías; este pueblo que huele a cerezos a fines de noviembre; este pueblo donde el puelche sacude las hojas de los álamos; este pueblo donde aún nos despierta el bramar de los terneros; este pueblo donde los queltehues cuidan los jardines y donde los choroyes recorren los sitios en bandada buscando las últimas manzanas de mayo.

Por estas tierras se pensó alguna vez unir el Pacífico con el Atlántico a través del ferrocarril y por eso se rompió la dura cordillera. Casi 10 años demoró la hazaña y desde 1939 hasta hace muy poco, el túnel las Raíces fue, con sus 4.528 metros, el más largo de Sudamérica. Luego, allá por 1960, llegó el tren a Lonquimay, pero se quedó estancado acá y nunca llegó a la frontera. Ahora ya no están ni los durmientes...

Somos un territorio aislado y, sin embargo, aún así somos felices; nos conocemos casi todos los vecinos, y de seguro muy pocos nos sabemos los nombres de las calles, pero sabemos llegar a todas partes. Y todavía queda gente que hace tratos y los cierra sólo con un apretón de manos. Todavía acá la gente es buena...

Por estos lugares los campesinos practican el semi nomadismo, esto es, llevan sus animales a los valles y los pastizales de la más alta cordillera, tierras fiscales destinadas para ello por el Estado, tierras de pastoreo donde no hay cercos ni casas, sólo ranchos para resguardarse y en donde las familias están 3 a 5 meses viendo engordar sus ganados.

Así es Lonquimay, donde muchos llegamos por un tiempo y no queremos irnos. Donde su gente ha sabido superarse gracias a su propio esfuerzo, a pesar del aislamiento y las distancias.



OCUPADO LECTOR



Violeta se fue a los cielos

Ángel Parra

Catatonía, Santiago 2006, 187 págs.

“En mi memoria está guardado, como un tesoro enterrado en otros tiempos, lo que quiero contar. Simplemente vivencias y recuerdos. Momentos de privilegio de la mano de mi madre, en tanto hijo hombre. Único”.

El libro mayor de Violeta Parra

Isabel Parra

Cuarto propio, Santiago 2011, 221 págs.

Contiene una recopilación de textos escritos por Violeta Parra, sus canciones, décimas, poemas, cartas y fotografías. También reúne algunos textos de la Isabel Parra, Ángel Parra y gente ligada a Violeta. publicado en 1985 por Libros del Meridión en Madrid.



Décimas: autobiografía en verso

Violeta Parra

Pomaire, 1970, 213 págs.

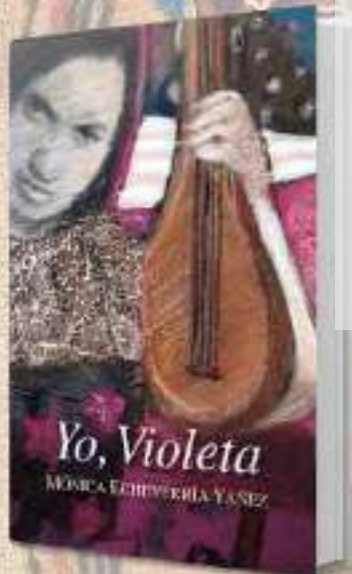
Autobiografía, canciones, arpilleras. Glosario. Incluye poemas dedicados a Violeta de Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha.

Volver a los 17

Violeta Parra

Los Andes, Santiago 1996, 144 págs.

Reúne 75 canciones compuestas o recopiladas por la artista chilena Violeta Parra. Su tema unificador es el amor, uno de los más frecuentes del folclore de América Latina. Compilación de Juan Andrés Piña.



Yo, Violeta

Mónica Echeverría

Plaza Janés, Santiago 2010, 198 págs.

Violeta Parra nos habla en primera persona de sus orígenes, de su pobreza, del ímpetu que la llevó siempre a dar un paso adelante, de cómo llegó sola a Santiago todavía siendo una niña, de la ayuda incondicional de su hermano Nicanor, de sus amigos, de los viajes al extranjero, del éxito y el fracaso, de la felicidad y el desconsuelo.

Violeta Parra: el canto de todos

Patricia Stambuk-Patricia Bravo

Pehuén Editores, Santiago 2011, 181 págs.

Un documento único sobre la vida íntima de Violeta, desde su nacimiento a su muerte, contada por las personas que estuvieron más cerca de la artista en Chillán, Santiago, Buenos Aires, Polonia y París.



*Violeta Parra, La vida intranquila***Fernando Sáez**

Sudamericana, Santiago 1999, 176 págs.

Esbozo biográfico bien logrado que aproxima a la turbulenta vida de una mujer auténtica que dejó en el arte una huella impecable.

*Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche***Paula Miranda - Elisa Loncon - Allison Ramay**

Pehuén Editores, 2017, 140 págs.

Recientemente, Paula Miranda realizó el hallazgo de cuatro cintas de audio que comprueban el vínculo directo, sistemático y fundamental que tuvo la artista con la cultura mapuche. Este encuentro, y la posterior investigación realizada por Paula Miranda junto a Allison Ramay y Elisa Loncon, consideró visitas y entrevistas a los lugares y personas con quienes tuvo contacto la compositora. A partir de la reconstrucción de estos hechos, el libro cuenta la historia de ese recorrido, los contextos en los que tuvo lugar y realiza además del análisis del impacto de esto en su obra. Se incluyen algunas fotografías y árboles genealógicos, y la transcripción en mapudungun y español de los 39 cantos recopilados por Violeta Parra en Lautaro, Millelche y Labranza entre 1957 y 1958. Con la colaboración de las autoras Elisa Loncon y Allison Ramay.

*Violeta Parra, la guitarra indócil***Patricio Manns**

Penguin Random House Grupo Editorial, Santiago, 2017, 120 págs.

Echando mano a reveladoras anécdotas y conversaciones personales con Violeta Parra y apoyándose en su prodigioso conocimiento de la cultura chilena y de los misterios de la creación, Manns escribió un ensayo que conjuga un retrato biográfico de fina sensibilidad con un análisis textual y musical de alta inteligencia.

*Violeta Parra. Poesía***Paula Miranda**

Ediciones Universidad de Valparaíso, 2016, 472 págs.

Recopilación, estudios y notas de Paula Miranda. Textos epílogos de Pablo de Rokha, José María Arguedas, Gonzalo Rojas, Pablo Neruda y Nicanor Parra. Este libro reúne la creación poética de toda una vida, incluyendo sus composiciones más famosas, poesía epistolar, también sus décimas autobiográficas en versiones publicadas e inéditas. El libro reúne sus textos a manera de una antología poética, entendidos como mucho más que meras "letras" de canciones. Se incluye además una pequeña muestra de su trabajo de recopilación, para entender con mayor plenitud cuáles son las fuentes tradicionales sobre las cuales erige su obra poética.

*Violeta Parra o la expresión inefable***Inés Dölz Blackburn**

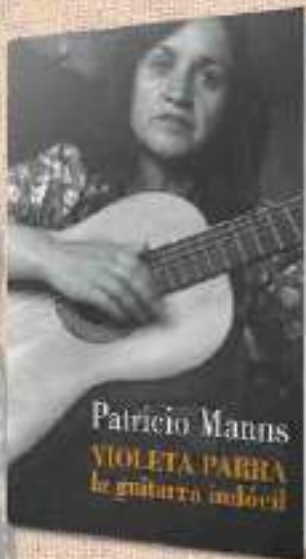
Planeta, Santiago 1992, 167 págs.

Profundiza en "La poesía amorosa recogida o bien recreada por la autora, en su peculiar incursión en el género epistolar y su actividad plástica. De ese modo se va complementando el retrato de una mujer universal, sumida con amorosa y trágica dedicación en su obra precursora, que en más de un sentido inaugura, legitimándolas, las reivindicaciones del movimiento feminista contemporáneo".

*La poesía de Violeta Parra***Paula Miranda**

Editorial Cuarto Propio, 2013, 267 págs.

"Este libro ha optado por este camino: asomarse a la obra y vida de Violeta desde la poesía o más bien, entendiéndola a ella como poeta, como una de nuestras mejores poetas. Esa palabra poética en Violeta Parra está inexorablemente unida a su compulsión creativa, a la construcción permanente de sí misma a través del arte desde su condición de mujer y al deseo de decir la verdad, esa que anda "a la sombra en la tierra" (Editorial Cuarto Propio). En ese propósito ella es más que poeta, es portadora también de un proyecto cultural mayor: el de la revitalización de la cultura tradicional chilena.



Registro



Ilustración: Víctor Arellano

VISITA AL GOBERNADOR

El director de nuestra revista visitó al gobernador de Ñuble, Álvaro Migüeles el 4 de abril para presentarle los saludos a nombre del equipo editorial y hacerle entrega de los últimos números. La recepción del gobernador fue extremadamente cordial y expresó su disposición para que la Gobernación respalde en lo que sea posible este proyecto editorial *“que constituye un logro relevante de la cultura de Ñuble y que ha logrado un fuerte reconocimiento nacional”*. El gobernador comprometió su apoyo para el número especial destinado al Centenario de Violeta Parra. El director de la revista expresó al gobernador los mejores deseos para que su gestión sea exitosa.



VISITA A ENACAR

El Archivo Histórico de Concepción está especialmente interesado en la documentación de la Empresa Nacional del Carbón, que contiene materiales del más alto interés para la historia económica y social de la región y del país. Con este propósito visitaron sus instalaciones en Lota el Dr. Armando Cartes Montory, director y sus colaboradores Boris Márquez y Siegfried Obrist. Fueron recibidos por Sergio Reyes, que integra la Comisión Liquidadora de ENACAR, quien mostró la mejor disposición para colaborar con el archivo penquista. El Dr. Cartes expresó su satisfacción por el resguardo de los documentos que permitirán en el futuro ser utilizados como una fuente de inapreciable valor por los investigadores. En la fotografía Sergio Reyes, Armando Cartes.



ENACAR

FILIAL CORFO

QUINCHAMALÍ EN LA ESCUELA DE CULTURA ARTÍSTICA



Orquesta Sinfónica Escuela de Cultura Artística Claudio Arrau León, dirigida por Carmen Gloria Mella.



Vista del público que repletó salón de la Escuela de Cultura Artística. A la izquierda, José Antonio Soto acompaña a Nella Camarda y su hijo Juan Cristián Peña Camarda.

Panel: conversación sobre Jorge Peña Hen: Américo Giusti (decano Facultad de Música U. de Talca), Alejandro Witker (director revista Quinchamáli), Isabel Almeyda (directora Conservatorio Laurencia Contreras UBB) y Juan Pablo Garrido (director Escuela de Cultura Artística Claudio Arrau León).

El 21 de diciembre se presentó en el Salón "Víctor Barrera" de la Escuela de Cultura Artística Claudio Arrau León de Chillán, el N°16 de la revista *Quinchamáli. Artes, Letras, Sociedad*, cuyo tema central fue las Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile y su relación con el maestro fundador de ese movimiento, Jorge Peña Hen (1928-1973). El evento fue presidido por el alcalde de Chillán Sergio Zarzar Andoníe, quien expresó su reconocimiento por la calidad de nuestra revista y entregó su emocionado saludo a la viuda del maestro Peña, Nella Camarda, quien concurrió al evento acompañada de su hijo Juan. En el acto se desarrolló una conversación en la que participaron Américo Giusti (decano Facultad de Música U. de Talca), Alejandro Witker (director revista Quinchamáli), Isabel Almeyda (directora Conservatorio Laurencia Contreras UBB) y Juan Pablo Garrido (director Escuela de Cultura Artística Claudio Arrau León).

La Orquesta Sinfónica de la escuela, dirigida por la profesora Carmen Gloria Mella, tuvo una brillante actuación. El evento contó con una nutrida y representativa concurrencia.



Alcalde de Chillán Sergio Zarzar Andonie: cálido homenaje en nombre de Chillán al inolvidable maestro.



Nella Camarda, viuda del maestro Jorge Peña: emocionado agradecimiento por el homenaje.



Alejandra Troncoso y Loreto Mora, colaboradoras de nuestra revista, y Margarita Olate, madre de Loreto.



CASA NATAL DE VIOLETA PARRA EN SAN CARLOS

El 02 de septiembre de 2016 y con asistencia de altas autoridades de la región y del nivel local, la Subdere Biobío y la Municipalidad de San Carlos, realizaron la ceremonia de inauguración de las Obras de Restauración de la Casa Natal de Violeta Parra, convertida en un museo iconográfico, inmueble que se localiza en la calle Roble N° 531 de esa ciudad y que se encuentra abierta al público de lunes a domingo y festivos en horarios hábiles. Cabe consignar que estas obras de restauración y puesta en valor de la casa natal de Violeta Parra, significaron una inversión cercana a los 850 millones de pesos. Por gestión del alcalde Hugo Naim Gebrie Asfura se permitió la adquisición de una propiedad de 800 m2 contigua a la casa, la que permitirá abrir nuevos espacios al uso público que complementarán los fines de este inmueble histórico. La ceremonia de inauguración fue presidida por el alcalde Hugo Gebrie y por el seremi de Obras Públicas del Biobío, René Carvajal Zúñiga.



100 GUITARRAS EN SAN CARLOS

San Carlos, la cuna de Violeta Parra, celebró el Centenario desde el 2 al 7 de octubre con un nutrido programa realizado en la plaza de Armas, Liceo Violeta Parra y Casino de la Medialuna. El alcalde Hugo Gebrie Asfura expresó su complacencia por la calidad de las presentaciones y la magnífica audiencia que se dio cita para dar testimonio de la admiración por la famosa “flor de San Carlos” y el legítimo orgullo que siente la sociedad que la vio nacer. Un punto estelar por el significado para la cultura popular lo tuvo el encuentro de más de cien guitarras en la Casa Museo de Violeta Parra, donde Marisole Valenzuela mostró su gran convocatoria, lució su voz y su guitarra junto a tan brillante concurrencia de otras guitarras de San Carlos, Ñiquén, San Fabián y Linares. Entre estas guitarras lució como siempre Irene Belmar, un noble fruto de esa tierra.



Alumnos del Liceo Violeta Parra en acto cívico escolar en homenaje al centenario de Liceo Violeta Parra. Plaza de Armas de San Carlos.



Homenaje conmemorativo del centenario de Violeta Parra.





María Victoria Carvajal, directora del centro Arte Textil Pawllu, en inauguración de la exposición de arpilleras en la Casa Museo Violeta Parra.



Velada artística del Liceo Violeta Parra Sandoval, en el Centro Cultural San Carlos de Itihue.



Presentación de Los Jaivas en el marco de la segunda versión del Festival Violeta de San Carlos, en el casino de la Medialuna.

VIOLETA PARRA: ÍCONO DE UN CENTRO DE SALUD

Con fecha 30 de octubre de 1992 se dio el nombre de Violeta Parra al Centro de Salud Familiar Violeta Parra de Chillán, situado próximo al Hospital Herminda Martín. En la ceremonia en que se dio esta denominación participaron autoridades del sistema de salud pública y de la Municipalidad de Chillán y se inauguró un mural realizado por el Departamento de Comunicaciones del Servicio de Salud Ñuble. El establecimiento fue visitado el 11 de noviembre de 2011 por el hijo de la artista nacional Ángel Parra, quien fue recibido por autoridades del establecimiento y en una emotiva ceremonia registró sus impresiones por esta designación.



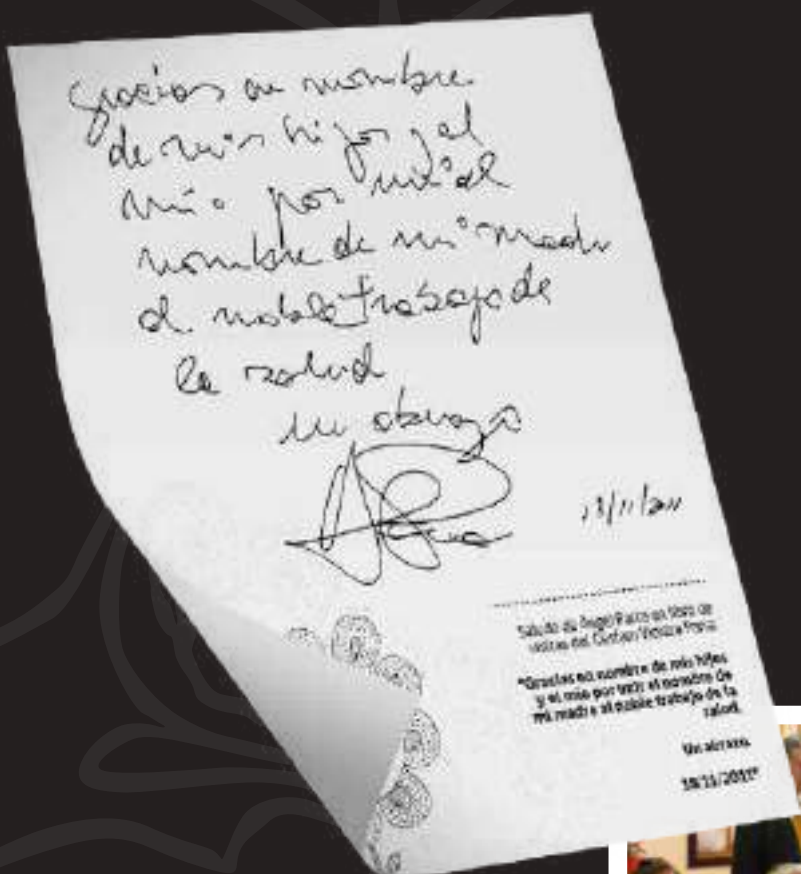
Inauguración Centro de Salud Familiar. De izquierda a derecha: alcalde de Chillán Sergio Zarzar Andonje, directora Cesfam Violeta Parra Nancy Jara Jara, director del Servicio de Salud Ñuble Iván Paul Espinoza, subsecretaria de redes asistenciales Ana Gisela Alarcón y representante del Consejo Comunitario Cesfam Violeta Parra Luis Vidal Fuentes.

Mural del Departamento de Comunicaciones del Servicio de Salud Ñuble, inaugurado el 27 de marzo de 2017.



ÁNGEL PARRA: VISITA AL CONSULTORIO VIOLETA PARRA

El 11 de noviembre del 2011, el hijo de la gran artista nacional visitó el Centro de Salud Familiar Violeta Parra y compartió con las autoridades del establecimiento una grata ceremonia en la que Ángel expresó su complacencia por el nombre dado a este centro comunitario, “*noticia que me colma de alegría*”. Estuvieron presentes la directora del Cesfam, Nancy Jara Jara y el alcalde de Chillán, Sergio Zarzar Andonie.



QUINCHAMALÍ EN LA WEB

Desde agosto de 2016, revista *Quinchamali*. Artes, letras, sociedad, cuenta con un sitio web desde el cual comunicarse con sus lectores de las distintas regiones de Chile y el mundo. Poniéndose al día con lo que, en nuestra hiperconectada sociedad global, es una demanda innegable, la publicación cultural del Taller de Cultura Regional de la UBB habitó el sitio www.revistaquinchamali.cl, dirigido por Jorge Díaz Arroyo. Además de tener información referencial de las instituciones y el equipo profesional que está tras cada edición, se da cuenta de actividades de difusión de la revista, la lista de representantes presentes en las distintas regiones del Chile y la nómina de números ya publicados, varios de los cuales se pueden ver en línea desde el mismo sitio web.



WWW.REVISTAQUINCHAMALI.CL



VIOLETA PARRA EN LA UBB

Un programa cargado de actividades culturales se realizó del 15 al 19 de mayo en el Centro de Extensión de nuestra universidad, en el marco del centenario del natalicio de la cantautora nacional, Violeta Parra, cuya coordinación estuvo a cargo de Miguel Lagos Vargas.

La investigadora Paula Miranda y el director del Taller de Cultura Regional de la UBB, Alejandro Witker, inauguraron la semana dedicada a difundir el legado de Violeta Parra.

En un encuentro dedicado a las publicaciones en torno a la figura de Violeta Parra, Paula Miranda analizó la poesía de la sancarlina, obra plasmada en tres publicaciones que ha editado entre los años 2014 y 2017: *La poesía de Violeta Parra*, 2013; *Violeta Parra Poesía*, 2016; *Violeta Parra en el Wallmapu* -en coautoría-, 2017. Mientras que Alejandro Witker hizo un adelanto del contenido de la edición especial de la revista Quinchamali,

que llevará por título *Violeta Parra: Flor de San Carlos*, publicación que será presentada en septiembre y que estará enfocada en la figura de la hermana del clan Parra.

Asimismo, en el marco de la celebración de los 100 años desde el natalicio de Violeta Parra, la Universidad del Bío-Bío junto a la Asociación de Pintores y Escultores de Chile, Apech, inauguraron, el miércoles 17 de mayo, la exposición Violeta 100 años, una muestra itinerante que alberga en su mayoría pinturas, pero también incluye telares y trabajos en distintas técnicas.

La muestra apunta a destacar la figura de Violeta en sus múltiples facetas artísticas y culturales. En ese aspecto, Virginia sostuvo que “nos interesa que vengan los colegios, que los niños valoren el tributo a la figura de Violeta, como cantautora, escritora, ceramista. El universo de Violeta está instalado en esta exposición”.



Por su parte, el director de Extensión de nuestra Universidad, Igor Concha, sostuvo que “a Violeta la estudian en literatura, la encontramos en el cine, en artes visuales con sus arpilleras, en la investigación de la cultura popular y en todos estos oficios se saca un 10”.

La última parte del calendario estuvo marcada por presentaciones musicales, probablemente la disciplina en que Violeta logró mayor gloria. Tres músicos doctos salieron a escena el jueves 18, en un concierto conversatorio que dio cuenta de las claves para entender en profundidad a Violeta Parra. Se destaca la presentación de Eugenia Rodríguez, connotada guitarrista clásica, quien interpretó piezas que la cultora compuso para este instrumento, y que en palabras de la músico santiaguina son de gran talento y complejidad. Además estuvo Isabel Almeyda (guitarra) y Franco Quiroz (violoncello), quienes deleitaron al público con un dueto cuerdas en una línea más clásica y docta.

El viernes 19, en tanto, el Conjunto Nanihue de Chillán se presentó también en Sala Schäfer con el espectáculo *Cantos y Danzas de Violeta*. La puesta en escena estuvo ambientada en los años 50 y 60 en Chile e incluyó interpretaciones que recopiló y creó Violeta Parra.

El recital contempló además canciones, danzas, tonadas, décimas y cuecas acompañadas de guitarra, arpa, acordeón, percusión y guitarrón chileno en un marco espectacular de público.



Violeta 100



El Teatro Municipal de Chillán se ubicó a las alturas del mayor acontecimiento nacional de este año: el centenario de Violeta Parra.

Las actividades conmemorativas llegaron a un Teatro donde las esperaba un monumental retrato adosado a las ventanas del edificio.

El Directorio de la Corporación Cultural junto a los directivos de teatro y sus funcionarios, desplegaron toda su capacidad para celebrar “a la chillaneja” el cumpleaños de Violeta.

Las actividades fueron organizadas exclusivamente por la Corporación Cultural Municipal y el Teatro Municipal de Chillán.

Patrocinaron la Dirección de Cultura Municipal, Universidad de Concepción, Universidad del Bío-Bío, Inacap, Santo Tomás, Universidad Pedro de Valdivia, Dirección de Turismo Municipal y colaboraron la Municipalidad de San Nicolás, Municipalidad de San Ignacio, Empresas La Discusión

El programa inició el día 4 de octubre a las 10:00 horas de manera continuada hasta las 23:00 horas en el Teatro Municipal.



Participaron más de 500 músicos y artistas:

- Orquesta Ultra Estación
- Orquesta Juvenil de San Nicolás
- Orquesta Juvenil de San Ignacio
- Orquesta Juvenil de San Carlos
- Orquesta Claudio Arrau León
- Coro Ciudadano Violeta Parra
- Conjunto Folclórico Lahuenco Inacap
- Ensamble Takiri
- Solistas y Conjuntos Folklóricos
- Muestra tejeduría telar de la artesana Evelyn Montalba de San Ignacio
- Academia de Danza Alejandra Jara
- Danzas y espectáculos "África Foli"
- Obra de Teatro "Violeta, su vida en otra Voz"
- Actividad infantil Cuenta Cuentos "Violeta, de niña a mujer"
- La actriz y cuentacuentos Lorena
- Documental "Violeta más viva que nunca" de Ángel Parra en conjunto con Daniel Sandoval

En la Carpa de Violeta (actividad que fue trasladada al día 19 de octubre) se mantuvo durante el día una muestra gastronómica típica, exposiciones de pintura, artesanía, presentaciones artísticas, moteras, materas y la red de turismo rural.

Como cierre de las celebraciones del centenario, el día 19 de octubre Javiera y Ángel Parra rindieron en el teatro su homenaje a Violeta Parra con el concierto titulado "Las últimas composiciones".

El presidente de la Corporación y Alcalde de Chillán don Sergio Zarzar, entregó reconocimientos a todos los participantes por ser protagonistas de una gran celebración y agradeció al público que repletó cada jornada.

A la hora del balance, Chillán, es decir la Corporación Cultural Municipal de Chillán y el Teatro Municipal, estuvieron a las alturas de los acontecimientos y lograron aglutinar a artistas locales, con una gran respuesta en términos de convocatoria en los merecidos homenajes a los 100 años de nuestra insigne figura.



He recibido oportunamente las revistas *Quinchamalí. Artes, Letras, Sociedad* que gentilmente me hizo llegar. Agradezco mucho su gentileza. De igual modo -pero con indisimulado orgullo y emoción- agradezco su conceptuosa nota en que con extrema generosidad se refiere a mi persona. La verdad es que soy yo quien debe expresarle mi reconocimiento por haberle conocido y disfrutado de sus clases. Por algo será que lo recuerdo con cariño y gratitud pues, de su parte, es esa precisamente la hermosa labor del maestro de verdad: dictar su clase libremente y a quien quiera ser su audiencia, sin saber ni suponer los efectos de la siembra.

HUGO DOLMESTCH URRA
Presidente. Corte Suprema de Justicia

He querido comunicarme contigo para agradecer la deferencia que has tenido en publicar un artículo que da cuenta de la importancia de la presencia de la música en mi vida. Al respecto quisiera expresarte que la música ha estado presente en mi quehacer desde los comienzos, puesto que pertenezco indefectiblemente a una familia en la cual la línea materna correspondería a una actividad musical esencial, en efecto, profesional. Tanto mi madre como su padre fueron pianistas de excepción, manteniendo mi abuelo una profesión activa y dinámica. Tu disposición a presentar artículos escritos por Johanna Martín Mardones, especialista en la materia, me llena de emoción y agradecimiento. Esperando mantener una relación permanente, me despido con muestras de gratitud.

EDUARDO MEISSNER GREBE
Premio Bicentenario Región del Biobío

Recibí los maravillosos ejemplares de *La Silla del Sol* y también la hermosa revista *Quinchamalí. Artes, Letras, Sociedad*. Recién esta noche me instalaré a verlos, pero lo que alcancé a ver es realmente de gran calidad en todo sentido. En su contenido, en su forma, en la estética en general; y en el objetivo de mostrar y difundir las artes en todas sus manifestaciones: la historia y costumbres que son nuestro acervo cultural, tan pobremente valorado. Es un trabajo realmente valiosísimo que están realizando. Me siento honrada de conocerle, saber de ese hermoso trabajo y lo que significa para la sociedad chilena toda. Una gran iniciativa de difusión cultural para Chile.

MARÍA FEDORA PEÑA

Recibí revista *Quinchamalí. Artes Letras Sociedad* número 15, dedicada a conmemorar los 50 años de Radio Bío Bío. Felicitaciones por esta iniciativa y por el valioso legado histórico y literario que contiene.

ROBERTO BENAVENTE MERCADO
Contra-Almirante
Viña del Mar



Felicitaciones por *Quinchamalí. Artes, Letras, Sociedad*. Ayer me pasé la tarde revisando los números que me enviaste, y creo que los méritos sobran, además de la sana rebeldía anti centralista. Es una revista para coleccionar, hecha a todo lujo.

POLI DÉLANO
Escritor

Quiero agradecerle que en la revista *Quinchamalí. Artes. Letras. Sociedad*, número 15, donde se realiza un homenaje a los 50 años de Radio Bío Bío, se incluyera referencia a la labor que cumple nuestra radio en Lonquimay, apartada comuna de la Araucanía y en plena cordillera de Los Andes. Es muy reconfortante que en tan prestigiosa revista se resalte la labor comunitaria que realiza radio Bío Bío, en Lonquimay.

IVÁN BETANCUR MORENO
Radio Bío Bío de Lonquimay

Acabo de recibir la edición especial de la revista *Quinchamalí. Artes, Letras, Sociedad*, plena de hondos contenidos literarios y culturales y arraigada en el más elevado espíritu del hombre, cuyo fruto sano y maduro es afianzar el acervo patrimonial al transmitir la vida y obra de nuestros prohombres, personajes, artistas, letrados y pensadores hurgando en los archivos de la memoria. Capítulo aparte; aplaudo el merecido homenaje a don Nibaldo Mosciatti Moena por amplificar en un ambicioso proyecto de radio la voz hasta entonces semi dormida de la provincia chilena.

ERNESTO MONTALBA

Informo a ustedes que ya tenemos en nuestra biblioteca y a disposición del público, los ejemplares de la revista *Quinchamalí. Artes Letras Sociedad* que han tenido la gentileza de enviar. Se agradece el material, puesto que acá tenemos mucho público visitante de otras partes del país, y que llegan en búsqueda de material cultural.

Saludos atentos.

MARÍA ANGÉLICA YÁÑEZ C.
Jefa Biblioteca Pública Municipal
Pichilemu
994357168
anyacor@hotmail.com

He recibido ejemplares de la revista *Quinchamalí. Artes, Letras, Sociedad*. Muchas gracias por la preocupación y por incluirme en tan hermosa revista. Un gran abrazo.

ALEJANDRA URRUTIA
Directora de la Orquesta Sinfónica de Santa Fe



Sabía usted...

...que en Valparaíso alumnos de colegios municipalizados participan en la restauración de monumentos? La iniciativa ha contado con la colaboración del Duoc. Se limpiaron y eliminaron rayados, además de contribuir a crear conciencia sobre la conservación y respeto de los bienes patrimoniales de la nación.

...que importantes documentos históricos conforman la colección donada por el arzobispado de la capital minera de la U. de Antofagasta para ser resguardada y digitalizada? Se trata de actas de nacimientos y matrimonios de la etnia changa en el norte, libros de bautismo de la parroquia Santa María Magdalena de Cobija (1865) -una de las urbes más importantes del litoral nortino hasta la fundación de Antofagasta- y un libro de decretos de 1883, el primero que se escribió cuando la Iglesia Católica comenzó a administrar esos territorios. El arzobispo de Antofagasta, Pablo Lizama, afirmó que “*el archivo es el más importante en su tipo de la zona norte*”. *El Mercurio*, 22 diciembre 2016.

...que pronto se incorporará al Museo de Sitio del empresario Juan Luis Mattassi a orillas del Estrecho de Magallanes una réplica a escala real del Bergantín que transportó al naturalista inglés Charles Darwin? Se suma a otras ya construidas, como la Nao Victoria, en la que el navegante Hernando de Magallanes descubrió en 1520 el paso bioceánico que lleva su nombre; la goleta “Ancud”, en la que llegaron los primeros 22 colonos chilotes a Magallanes, el 21 de septiembre de 1843, y el bote “James Caird”, usado por Sir Ernest Shackleton y sus hombres para salir desde isla Elefante a las Georgias del Sur en busca de ayuda, en abril de 1916. El museo recibe anualmente alrededor de veinte mil visitantes.

...que Villa O’Higgins celebró el año pasado 50 años de historia haciendo soberanía en la frontera con Argentina en las proximidades de los Campos de Hielo Sur? 500 mil chilenos cumplen esta tarea con verdadero heroísmo, abandonados del centro político y de los parlamentarios que sólo

llegan por esos lados en tiempos electorales. El alcalde Roberto Recabal alza su voz para llamar la atención del país sobre este punto de nuestra geografía que debería recibir preocupación estratégica de las autoridades.

...que proyectan un Museo de Sitio en Chaitén? Una manzana de la ciudad se mantendrá intacta como testimonio de la catástrofe natural del 2008. Una brillante idea que permitirá conservar la memoria en las nuevas generaciones sobre aquel suceso y despertará la curiosidad de los viajeros que lleguen por esos remotos lugares de enorme belleza natural. Los Museos de Sitio deberían multiplicarse en Chile tan proclive a las catástrofes naturales. ¿Se imagina usted si hubiéramos mantenido en Chillán las ruinas del Teatro Municipal? En la ciudad Antigua de Guatemala se conservan los vestigios de un terremoto ocurrido en la Colonia y el lugar se ha convertido en un centro de atracción turística notable.

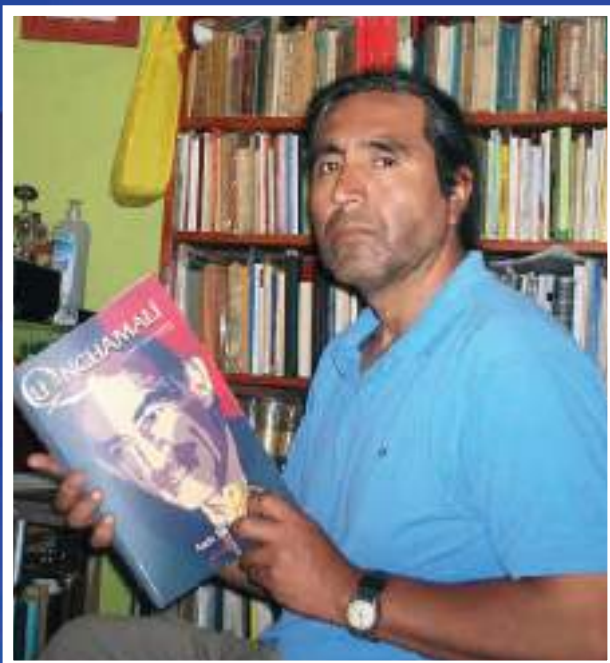
...que en medio de la soledad de la pampa ayseñina, una escultura se ha convertido en un nuevo hito turístico para quienes transitan por la ruta que lleva al paso fronterizo Coyhaique Alto, a dos kilómetros de ahí? La obra del escultor Simón Jiménez “H2-Sol” está generando gran interés entre quienes transitan por el paso -en 2016 fue usado por 66 mil personas-, que hacen un alto para sacarse fotos. Son dos esferas de metal de cinco toneladas cada una y siete metros de diámetro, financiadas por el Consejo Nacional de la Culturas y las Artes (*El Mercurio*, Santiago, 2017).

...que el Cuerpo de Bomberos de Santiago ha creado un museo destinado a recuperar y difundir su larga historia de servicio a la sociedad desde su fundación en 1851 en Valparaíso? El museo incluye muestras de carros, equipamientos, uniformes, óleos de personajes destacados, en suma una gran síntesis de su brillante historia. El museo se encuentra ubicado en calle Santo Domingo 978, Santiago.

QUINCHAMALÍ: NUEVAS RELACIONES

Nuestra revista sigue estableciendo relaciones en distintos puntos de la geografía nacional: Alonso Castillo es un destacado cronista de Freirina, autor de unos cuantos títulos que dan cuenta de sus investigaciones; Héctor Alarcón Carrasco, autor de numerosos libros y crónicas sobre regiones: la Araucanía y Biobío especialmente, y Lucía Muñoz, profesora, fundadora, ex presidenta y actual socia de la Corporación Cultural de Rengo. Es una permanente animadora cultural en su comunidad, con una especial preocupación por apoyar la creación artística y el rescate del patrimonio tangible e intangible. Nelson Bahamondes Barría, originario de Castro (1976), historiador graduado en la Universidad Austral de Valdivia, estuvo en Chillán hace algunas semanas para visitar al director de nuestra revista. Se establecieron compromisos de colaboración y la inmediata representación de la revista en Dalcahue. Bahamondes expresó su complacencia por establecer relaciones con una revista a la que calificó como una notable contribución al desarrollo cultural de las regiones del país.

Alonso Castillo - Freirina



Héctor Alarcón - Capitán Pastene



Lucía Muñoz - Rengo



Nelson Bahamondes - Dalcahue




PRESENIA TERRITORIAL

ARICA: Carlos Newmann
IQUIQUE: Ximena Bernal
PICHA: Carolina Vera
TOCOPILLA: Damir Galaz-Mandakovic F.
ANTOFAGASTA: Arlette Ibarra
TALTAL: Rodolfo Contreras
CHAÑARAL: Omar Monroy L.
COPIAPÓ: Claudio Briseño.
HUASCO: Luis Farias
VALLENAR: Juan García Rodríguez
LA SERENA: Freddy Sanhueza
COQUIMBO: Diana Meléndez Díaz
QUILPUÉ: Juan J. López
LOS ANDES: Carlos Tapia
VIÑA DEL MAR: Lorena Brassea
VALPARAÍSO: Francisco Astudillo
SAN ANTONIO: José M. Jiménez
PICHILEMU: Carlos Leyton L.
SANTA CRUZ: Mario Galarce
LOLOL: Jorge Cubillos Duarte
MOLINA: Nelson Chávez Díaz
CURICÓ: Manuel Grez
TALCA: Horacio Hernández
PARRAL: Adolfo Márquez E.
ANGOL: Daniel Salinas
VICTORIA: Adriana Villalobos Durán
PURÉN: María S. Uribe
CARAHUE: Ramón Melipillán
NUEVA IMPERIAL: Juan Toledo
PUERTO SAAVEDRA: Dagoberto Iturra
GORBEA: Sergio San Martín
VALDIVIA: Hugo Muñoz
OSORNO: Gabriel Peralta V.
ANCUD: Annemarijke Van Meurs.
DALCAHUE: Nelson Bahamondes
CASTRO: Dante Montiel





SANTIAGO: Alicia Romero
RECOLETA: Miguel Sauma
MAIPÚ: Jaime Mallea
SAN BERNARDO: Camilo Salas
ÑUÑO A: Carlos Muñoz N.
LA FLORIDA: Jorge Coulón
MACHALÍ: Evelyn Vega
RANCAGUA: Ligia Uribe
COLTAUCO: Carmen Laborde
RENGO: Lucía Muñoz Sandoval
MALLOA: Jorge Díaz Fariás
SAN FERNANDO: Roberto Soto Aliaga
TENO: Jorge Uribe Ghigliotto
ROMERAL: Cristóbal Ortega
CHÉPICA: Marcos Valle G.
VILLA ALEGRE: Jaime González C.
YERBAS BUENAS: María E. Gálvez
SAN JAVIER: Mario Oltra
LINARES: Margarita Valenzuela
COLLIPULLI: Carlos Lagos
TRAIGUÉN: Gabriel Díaz
LONQUIMAY: Sergio Venegas
TROVOLHUE: Wilfrido Morales
PERQUENCO: Mauricio Sandoval
LAUTARO: Ivonn Martínez
TEMUCO: Elizabeth Inzunza
LONCOCHE: Ricardo Vejar
PUERTO VARAS: Roberto Matus
PUERTO MONTT: Pablo Fábrega
CHAITÉN: Karen Correa
PUERTO AYSÉN: José Mansilla
COYHAIQUE: Jorge Díaz G.
CHILE CHICO: Danka Ivanoff
COCHRANE: Ada Figueroa
VILLA O'HIGGINS: Roberto Recabal
PUNTA ARENAS: Ernesto Fernández
PORVENIR: Leda Andrade
PUERTO NATALES: Ramón Arriagada



PRONTO
UN NUEVO
ESPACIO
PARA LAS
Artes
Y LA
CULTURA



CASINO
MARINA DEL SOL
CHILLÁN

marinadelsol.cl  

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE CHILE INACAP

• PRESENTA •

GALERÍA INACAP

RELEVANDO EL ARTE LA CULTURA Y EL PATRIMONIO DE CHILE

INACAP CHILLÁN, INVITA A LOS ARTISTAS Y ARTESANOS
LOCALES A SER PARTE DE UN NUEVO ESPACIO CULTURAL
PARA NUESTRA REGIÓN.



VINCULACIÓN
CON EL MEDIO INACAP
Impulsando el desarrollo regional desde nuestro ADN

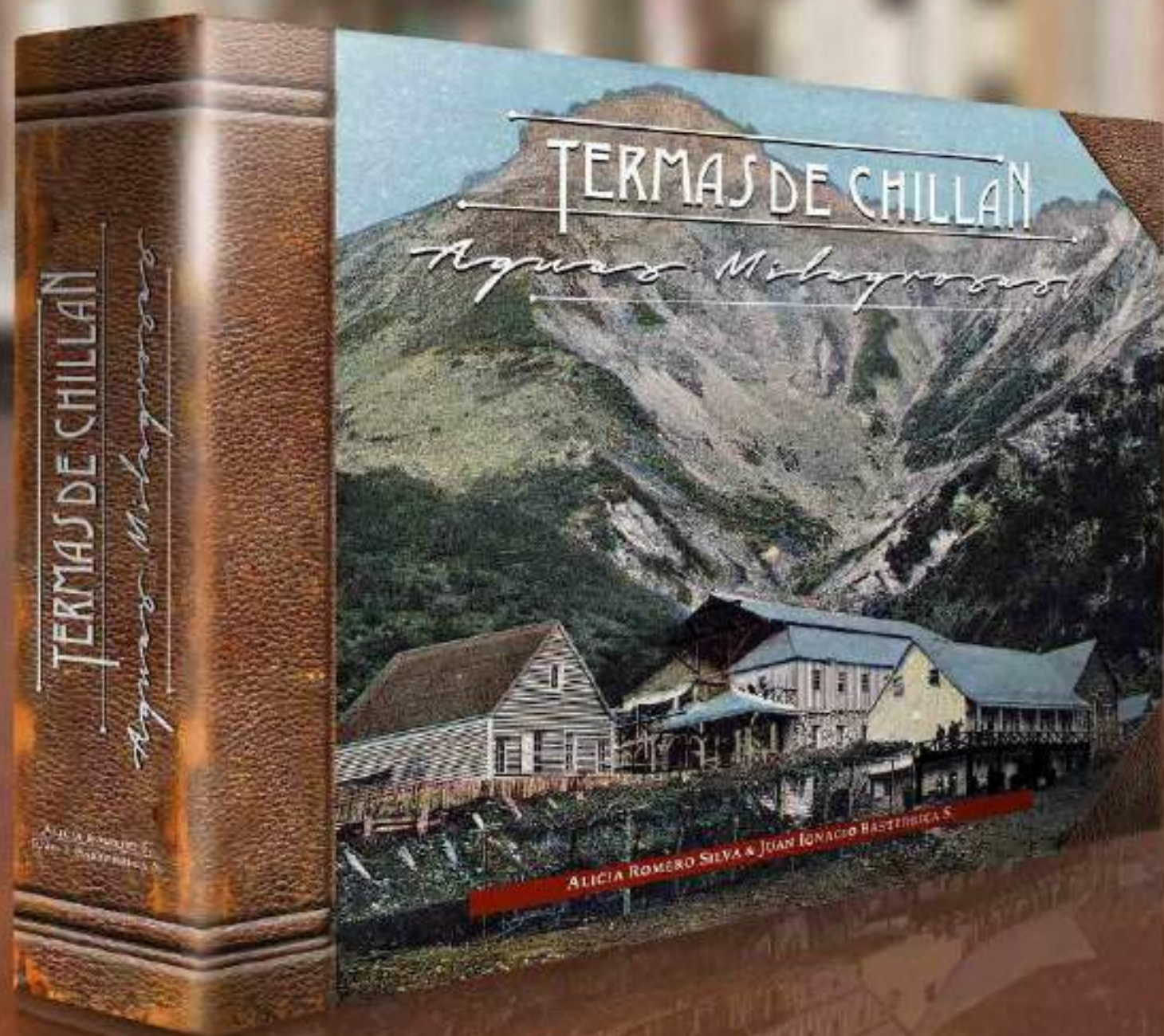


6 años
• Fondo Cultural
• Decretos de Fomento

6 años
• Fondo Cultural
• Decretos de Fomento

2 años
• Fondo Cultural
• Decretos de Fomento

Inacap
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE CHILE
INSTITUTO PROFESIONAL
CENTRO DE FORMACIÓN TÉCNICA



Una obra sencillamente monumental: Termas de Chillán: aguas milagrosas. Más de 500 páginas y varios centenares de fotografías, documentos, fuentes y testimonios que conforman la investigación de Alicia Romero y Juan Ignacio Basterrica. Las Termas de Chillán tienen una rica historia que merece ser conocida y valorada en todo el país. Este libro es un verdadero regalo para Chillán y la nueva región de Ñuble.

*Para adquirir ejemplares del libro puede contactarse con los autores:
romerosilva.alicia@gmail.com / ignacio.basterrica@gmail.com*

Artesanía Emmanuel

Manuel Rojas T.
Claudia Hernández Pardo



Locales 8 - 29 y 33
Plaza Sargento Aldea
Fono: (42) 221 65 42
Mercado Chillán



Sucursal:
Artesanía "La Playita"
Los Lleuques - Camino a
Termas de Chillán, Chile



PRÓXIMOS NÚMEROS:

QUINCHAMALÍ N°18

LA COMPAÑÍA DE LOS CUATRO

SEGUNDO SEMESTRE 2017



PRÓXIMOS NÚMEROS:

QUINCHAMALÍ N°19
INDEPENDENCIA DE CHILE
PRIMER SEMESTRE 2018



UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO

QUINCHAMALÍ

ARTES - LETRAS - SOCIEDAD

N° 17 - PRIMER SEMESTRE 2017
ISSN 0719 - 3785

REPRESENTANTE LEGAL:
Dr. Héctor Gaete Feres
Rector

DIRECTOR DE LA REVISTA:
Dr. Alejandro Witker

ASESORA DE LA DIRECCIÓN:
Alicia Romero

CONSEJO EDITORIAL:
Igor Concha Maass, Marco Aurelio Reyes, Armando Cartes,
Juan Ignacio Basterrica y Juan Pablo Garrido

EDITORIA:
Lucía Rojas Plass

DISEÑADOR GRÁFICO:
Rodrigo Rojas Sandoval

FOTÓGRAFO:
Águedo Torres

INVESTIGADORES:
Loreto Mora y Santiago Araneda

RELACIONES PÚBLICAS:
Claudio Roa

SECRETARIA:
Rosa Fuentealba

OFICINA:
18 de Septiembre 580, Chillán, Bío-Bío, Chile

DIRECCIÓN POSTAL:
Casilla 483, Chillán, Chile

TELÉFONO:
56 - 42 2463605

CORREO ELECTRÓNICO:
awitker@ubiobio.cl

SITIO WEB:
www.revistaquinchamali.cl

EDITORIAL:



Ediciones
Universidad del Bío Bío

PATROCINA:



MUNICIPALIDAD DE
CHILLÁN

AUSPICIA:



Instituto O'Higginiano de Ñuble





Gracias a la vida

*Gracias a la vida, que me ha dado tanto
Me dio dos luceros, que cuando los abro,
perfecto distingo lo negro del blanco,
y en el alto cielo, su fondo estrellado,
y en las multitudes, el hombre que yo amo*

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el oído que en todo su ancho
Graba noche y día grillos y canarios
Martillos, turbinas, ladridos, chubascos
Y la voz tan tierna de mi bien amado*

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado el sonido y el abecedario
Con él, las palabras que pienso y declaro
Madre, amigo, hermano, y luz alumbrando
La ruta del alma del que estoy amando*

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la marcha de mis pies cansados
Con ellos anduve ciudades y charcos
Playas y desiertos, montañas y llanos
Y la casa tuya, tu calle y tu patio*

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me dio el corazón que agita su marco
Cuando miro el fruto del cerebro humano
Cuando miro el bueno tan lejos del malo
Cuando miro el fondo de tus ojos claros*

*Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
Y el canto de ustedes que es el mismo canto
Y el canto de todos que es mi propio canto*

Gracias a la vida, gracias a la vida

Álbum "Las últimas composiciones"
Noviembre 1966

*Qué te cuesta mujer árbol florido
Álzate en cuerpo y alma del sepulcro
Y haz estallar las piedras con tu voz
Violeta Parra.*

Nicanor Parra

Defensa de Violeta Parra



Desde Chillán para las regiones de Chile

Q