

Entrevista a su hermano Nicanor  
**La última canción de Violeta Parra**  
Leonidas Morales T.

### **Conversación con Nicanor Parra sobre Violeta.**

El día en que debíamos grabar la conversación sobre Violeta\*. Nicanor me recibió vestido de poncho largo. Subimos al segundo nivel de su biblioteca. Me preguntó yo tenía música araucana. Dijo que le interesaba mucho. De inmediato empezó a imitar el sonido cavernoso de la trutruca y a bailar la parte final de una canción araucana, siguiendo el ritmo con los pies y girando. Separaba los brazos, que levantaban el poncho y le daban al bailarín un aspecto de pájaro ritual. Me habló luego de la idea de una obra musical que debería ser como “un collage, una diseminación”, hecha solamente con finales de canciones. Empezando con el final de la Canción Nacional. “Al final de la Canción Nacional como termina, por ejemplo, una rumba, como termina una conga, o como termina un vals, o como termina una ópera. Y son nada más que despedidas, despedidas, despedidas. Hasta el infinito”. En seguida llevó la idea de la mezcla de finales de canciones en otra dirección. Recordó una canción de Chiloé, una sirilla, y canto una parte de ella, con muy buena voz. Dijo: “Fíjate lo que resulta ahora”. Tarareó el fragmento de la sirilla, pero enlazándolo al final con el fragmento de la canción araucana, sin dejar de seguir el ritmo con los pies. El resultado fue sorprendente: los dos fragmentos parecían haber olvidado sus diferencias, fundiéndose y dando origen a un producto musical enteramente nuevo ¡Cómo se pasa de la una a la otra, oye, con qué naturalidad! Cómo se profundiza cuando se pasa de la cosa un poquitito pintoresca española a lo telúrico araucano”. Concluyó diciendo: “España y América: integración”.

Esta introducción, obviamente, no era ajena al tema de la conversación. Nicanor fue creando sin duda la atmósfera de un conjuro. No se había mencionado todavía el nombre de Violeta, pero tampoco era necesario: su memoria estaba ya invocada.

L.M. Tu interés por la música, ¿es de siempre?

N.P. De siempre. Y cada vez me interesa más. Algunas veces llego a confundirme con los que ven en la música la expresión artística mas cabal.

L.M. Sé que influiste mucho en la orientación de Violeta hacia el folclor, y desde luego que fuiste su crítico literario. ¿También su crítico musical?

N.E No, no, no. De todo.

L.M. De la música también.

N.P. Yo la saqué a ella de la música radial. La saqué a patadas. Y costó. ¡De repente se produjo todo! Claro, porque yo disponía ya de un mínimo de criterio. Había ido a la universidad. Era amigo de Tomás Lago, que era un especialista, un folclorólogo. Entonces estaba en contacto ahí directo con los objetos de la cultura popular. Además que había tenido la misma formación de la Violeta. Había visto las mismas

cosas que había visto ella. Y podía mirar esas cosas con un mínimo de espíritu crítico, universitario al menos.

L. M. Ella llegó el 32 a Santiago. ¿Así fue?

N. P. No, después. Yo llegué el 32.

L. M. Isabel, en su libro sobre Violeta, dice que el 32

N.P. No, fue después. Tiene que ser el 35. Porque yo estaba ahí. O sea, 32, 33, 34... Y ya estábamos con la *Revista Nueva*, creo.

L.M. Es decir, eras aún inspector en el Internado Barros Arana.

N.P. Pero ya en el Pedagógico. Yo empecé sí de inspector el año 33. Y entonces ahí hay un par de años enigmáticos. Eso tiene que haber ocurrido por el año 35 mas o menos. Cuando apareció la Violeta en el Internado... “Lo necesitan”.

L.M. Con su maleta.

N.P. ¡Qué maleta! Con su guitarra no más. ¡Qué maleta! ¡Con su guitarra! Yo no podía creerlo. Además, qué iba a hacer yo con la pobre Violeta. Yo era un pobre infeliz yo también. Pero eso funcionó bien. Yo entendí, parece, la intención.

L.M. ¿Qué hiciste entonces?

N.P. Claro. Porque ella llegó de Chillán, y en ese tiempo todo el resto de la familia estaba en Chillán. Yo la acogí, la llevé a la casa de unos parientes, donde ella quedó bien instalada. La casa del tío Ramón Parra Quezada. Este tío era primo del papá. Y era un hombre muy simple, pero muy gentil, muy bonachón. Trabajaba él para la Compañía de Electricidad. Era pagador. Y tenía una casita muy bien montada en la Avenida Cumming. No sé, podríamos ir un día ahí. Una de las cosas que habría que hacer, fijate tú. ¡Todavía se pueden tomar fotografías de lugares sagrados!, ¡absolutamente sagrados!, que nadie sabe que existen. Por ejemplo, todavía esta la casa donde vivió la Violeta! La casita del tío Ramón Parra. En Cumming, cerca de Balmaceda.

L.M. El ingreso de Violeta ala Escuela Normal fue idea tuya.

N.P. Total. ¡Llevarla allá, a la cultura, al templo de la Cultura, pues! Porque tú ves que los demás no tuvieron nada que ver con la enseñanza de la Secundaria. El único académico que salió de ahí fui yo.

L.M. De manera que los dos años que estuvo en la Normal, vivió en la casa de tu tío Ramón.

N.P. No, no. En realidad, ella estudió y estuvo en el Internado de la Normal. Claro, cuando salía iba ala casa del tío Ramón. Esa familia estaba formada por el tío Ramón, la Matilde, que era... una sobrina de él. Se había casado con su sobrina Matilde. Era una mujer muy encantadora y muy generosa, ¿ah? Y en seguida también estaban ahí hermanos de la Matilde. La Elba, por ejemplo. Fue polola y novia mía. ¡Y la Chaco! La Chaco está muerta ya. Y también el Héctor, o Tito que le decíamos. Porque el otro, el mayor, ese vivía en Valparaíso. Y había uno más,

semiflotante por ahí, del que se hablaba. Había referencias... Ah, no, ése so había muerto... Esa era más o menos la atmósfera ahí en la casa del tío Ramón. Era una casita de clase media, muy bien atornillada, porque tenía hasta piano en el saloncito. Y era una casa de ladrillo con mampara, pasillo al centro. A la entrada, dos habitaciones, una a cada lado. Podían usarse como dormitorios. Una de éstas fue dormitorio mío. En seguida venía una galería interior y un patiecito a la derecha. Al otro lado eh dormitorio del matrimonio y después al fondo el comedor, y unas piececillas adyacentes. Después el tío amplió adentro. Hizo otras construcciones. Incluso tenía arrendatarios, porque esa casa era de él.

L.M. Una casa antigua, supongo.

N.P. Es una casa relativamente antigua. Yo diría que por ahí del 20 o 30. Pero ya con pretensiones de modernidad. No era una “bauhaus”, pero no era tampoco una casa de adobe o de tabique, con tejas. No, señor. Era una casa de ladrillo, baja. Ahí vivía la Violeta. Y ahí llegábamos nosotros. El tío nos invitaba a comer, a almorzar, qué sé yo. Vida social pequeño burguesa, oye. Con Jorge Millas, con Pedraza también, Luis Oyarzún.

L.M. ¿En esos primeros años la Violeta ya empezó a escribir poesía?

N.P. No, para nada. No, no, no. Esto es una cosa muy posterior. Yo recuerdo frases que decía ella, cuando muy niña, en Chillán. Juegos de niños. Yo ponía atención a eso. Ella tenía algunos años menos que yo, cuatro o cinco. Y yo era una especie de gurú cultural para ella. Había una relación muy estrecha, muy estrecha. A ella la profesora, la señorita Berta, le pedía poesías y ella las recitaba. Y las poesías, “autor: Nicanor Parra”. Poesías patrióticas... Pero, frases de ella de la época. Me llamó mucho la atención la siguiente: “Viva el Dieciocho de Septiembre / con pulgas, piojos y liendres!” Ya está, miéchica. En un barrio de Chillán. Y esto otro era más repetido. Parece que perteneció al folclor de la zona. La calle principal de Chillán es la calle Libertad. Libertad y Constitución, que parten de la estación ahí. Entonces los niños jugaban. Decían en su juego: “Mi papá con mi mama / se agarraron a patá’ / en la calle Li-ber-tá” Fijate tú. Esos detalles los recuerdo yo, que tienen que ver con ella. Y por cierto que ella desde muy chica era un personaje que tenía que ver con el espectáculo, ¿ah? Porque siempre en la casa el papá como profesor primario, músico y medio poeta, era muy aficionado a armar pequeños actos literarios, en la casa, con sus hijos. Y la Violeta que se lucía evidentemente. Ella sabía las canciones que se cantaban. Por ejemplo: “En una mesa te puse / un ramillete de flores, / María no seas ingrata, / regálame tus amores”. Pasos dobles, ¿ah? Esta era la época de la victrola. Todo el mundo en los barrios tenía su victrolita.

L.M. Ustedes también.

N.P. En la casa no habla victrola, pero los vecinos tenían. Yo recuerdo también en relación con esta misma canción que te acabo de decir... Los muchachos del barrio, los pelusas, qué se yo, los amigos, todos eran gente muy precaria, pues oye. Todos eran niños descalzos para empezar, niños sin zapatos. Fijate tú la letra de la canción: “En una mesa te puse / un ramillete de flores, / María no seas ingrata, / regálame tus amores”. Pero cómo la cantaban los niños: “En una mesa te puse / un plato de chicharrones, / María no seas ingrata, / abájate los calzones”. Ahí están los orígenes de a antipoesía. Por una parte el establecimiento, diría yo potifrucni, y

en seguida la libertad de la imaginación infantil, pues “Maria no seas ingrata, / abájate los calzones”...

L.M. Así es que en los actos organizados por el padre, la Violeta intervenía con numeritos musicales.

N.P. Y ya con guitarra, eso sí. No, no, no, ella desde chica con guitarra. Y ella reproducía entonces las canciones que salían de las victrolas. Pero también, y esto era lo importante, las canciones de las hermanas Aguilera, en el campo. Cantoras campesinas, cantoras de trillas, de faenas agrícolas. La Tencha... A ver, cuál era la otra... Eran tres, oye.

L.M. He leído varios testimonios sobre los años de Violeta en Chillán, y las hermanas Aguilera aparecen como figuras importantes en la experiencia de Violeta en el terreno de la música campesina chilena. ¿Eran sólo amigas de tu familia, o también parientes?

N.E Eran medio parientes. Mira, Leonidas, es que aquí la cosa hay que aclararla en los siguientes términos. Estas eran comunidades, grupos de familia que vivían ahí, en Malloa, que es un valle. Huape también se llama eso. Huape significa “entre ríos”: entre el río Ñuble y el río Chillán. Hay ahí unas tierras muy fértiles. Los familiares de los abuelos maternos son de ahí. Son campesinos semiacomodados, con tierras propias y sobre todo con viñedos. Y al mismo tiempo el abuelo Ricardo era administrador de un fundo. Entonces, vida cultural de esta comunidad: la canción, las tonadas y las cuecas. Claro, y las guitarras en todas las cantoras campesinas chilenas. No populares: cantoras campesinas. Que tenían sus repertorios propios. La victrola todavía no llegaba allá, o una que otra familia podía tener una victrola. No, no, no: ésta era una música que se transmitía oralmente.

L.M. Las mismas canciones campesinas que cantaba tu madre, me imagino.

N.P. También, claro. Canciones que cantaba la madre. Por cierto, si la mamá venía de ahí. Ahora, estas familias de esa comunidad estaban muy relacionadas y muy emparentadas entre sí. Y cuando no había gota de sangre común, de todas maneras existía la tradición de llamarse cariñosamente, por ejemplo, “la prima fulana”, “primo fulano”.

L.M. Aunque no lo fueran.

N.P. ¡Aunque no lo fueran! ¡Después hemos descubierto que no! Que no había tal cosa. Por ejemplo, “las primas Aguilera”, decía la mamá. No decía “las niñas Aguilera”. No: “las primas Aguilera”. Era una manera, cómo te dijera yo, de apearse que tenían las gentes de esa zona. Y además las relaciones que había entre esas familias, eran relaciones de parentesco en realidad, ¿ah? Por ejemplo, la Viola iba a la casa de las Aguilera a pasar el verano. Y las Aguilera la acogían especialmente bien a ella por sus condiciones musicales, de carácter. Porque la Viola fue desde chica una lechuguilla, como decía la mamá. Y ella aprendió de las hermanas Aguilera sus primeras canciones.

L.M. Ocho o diez años, más o menos.

N.P. Justo. Ella y la Hilda, también. Porque ellas formaban una pareja. La Hilda era un par de años mayor. En seguida, entre los hombres ahí había otra pareja, que era

Roberto con Eduardo. Pero éstos no tenían mucho que ver con el campo. No, éstos operaban ahí en los suburbios no más. Se formaban en la vida popular de los suburbios, jugando a las chapitas que se decía.

L.M. Y en los veranos, a comer uvas seguramente.

N.P. Bueno, en el verano no tan solo a comer uvas, sino que también a tomar chicha dulce, con...

L.M. Con un canuto.

N.P. ¿Canuto se llamaba?

L.M. Me parece.

N.P. Caña la llamábamos nosotros. Cada uno andaba con su cañita. Y al menor descuido, claro, de los propietarios de estas pipas que se amontonaban ahí, en los patios de las bodegas, estaba pegado uno, chupando. Más de alguna vez nosotros quedábamos botados alrededor de las pipas, borrachos como piojos. Porque era demasiado rica la chicha, y uno cuando se conecta con la pipa, ya no quiere soltarla más. Y algunas veces esto era no tan sólo con chicha, sino también con chichones, fuertes ya, y también con vino. Había pipas con vino ahí que nadie controlaba, y todas semiabiertas para que respire la pipa.

L.M. Claro, por la fermentación.

N.P. Estaba en fermentación. Bueno, entonces esto tenía mucho que ver con la vida popular infantil. Yo participaba poco de eso. Yo ya estaba embarcado en el liceo. Ya tenía otros hábitos y otros proyectos. Yo no gocé la infancia como la gozaron estos demonios, o sea, la Violeta y Roberto, pues oye. Ahora uno ve en el lenguaje de Roberto, en la vitalidad de ese lenguaje, lo que ocurrió en aquella época.

L.M. Sin embargo, Violeta demoró muchos años en redescubrir el lenguaje de la infancia y abrirse al mundo de la cultura folclórica.

N.P. Tuvo que reprimirlo. Pero un día se produjo la iluminación. En Mac-Iver 22. Yo acababa de volver de Inglaterra y parece que habían madurado las brevas, oye.

L.M. ¿Cuándo se produjo eso?

N.P. Yo volví el 51, y esto puede ser el 52, porque todavía no habían salido los *Antipoemas*. Pero un día ella apareció en el departamento que yo tenía ahí. Era como un departamentito de dos ambientes. Tarde un día, tarde. Nos veíamos poco. Yo estaba recién llegado aquí a Chile desde Inglaterra con la Inga.

L.M. La sueca.

N.P. La sueca. Y ha Violeta no le había caído muy bien a la Inga. Porque la Violeta era un poco desastrada. Su presentación personal, ¿ah? Pero esa vez estaba yo solo. Estaba trabajando, leyendo. En ese tiempo mi interés era el contrapunto de Taguada y don Javier de La Rosa. Quería yo hacer una edición de ese contrapunto y completarlo.

L.M. ¿Completarlo?

N.P. Con otras estrofas que metía yo, que iba produciendo sobre la marcha. Pensaba dejar constancia, desde un punto de vista del siglo XX, a ver acaso se podía hacer algo, una obra literaria de más aliento a partir de esto documento del siglo XIX. Proyecto que no cristalizó plenamente nunca. Esa era la idea de aquella época. Y apareció en estas condiciones la Violeta. Parece que ella percibió que yo no le concedía mucha atención, y me preguntó: “¿Qué estás haciendo?” Yo tal vez no me saqué los anteojos y seguí sentado. Le dije: “Estoy haciendo un trabajo aquí... muy difícil”. “¿Y en qué consiste ese trabajo?”, me dijo, un poco molesta. Entonces yo le expliqué y le leí algunas cuartetas del contrapunto, que ella no conocía. “¿Y esas cosas estudias tú?”, me dijo. Yo creo que cuando ella pronunció esa frase, se produjo la Iluminación. “Bueno, ¿por qué? —le digo yo— ¿por qué dices tal cosa?”. “Espérate -me dijo-. Vuelvo en un rato”. Salió y volvió en una hora o dos, con un alto así de papeles y con cualquier cantidad de coplas. ¡Cualquier cantidad! Todas estupendas, excelentes. “Estudia eso”, me dijo.

L.M. Ella había venido escribiendo eso desde años.

N.P. ¡No! ¡Lo inventó sobre la marcha!

L.M. ¿En una hora?

N.P. ¡En una hora! ¡En un par de horas! Le brotaban “como agua de manantial” las coplas pues, para citar a *Martin Fierro*. Entonces me entrega estas coplas y yo me saco los anteojos, me pongo de pie le digo: “Violeta, por Dios... ¿quién hizo esto?” “Bueno, ¿y quién crees tú que lo hizo?” “Tenemos que hablar sobre estas pamplinas —le dijo yo—. A ver, vamos hablando. Porque tú ves muy bien que éstas son cuartetas. Pero lo más importante se da en las décimas”. “¿Y qué es eso? —me dice—, ¿qué son las décimas?” Le di un ejemplo de décima. Yo tenía ahí mis libritos, mi bibliografía. Estaba estudiando la poesía popular chilena. Ya conocía yo los folcloristas chilenos de comienzos de siglo. De manera que estaba bien pertrechado. Y le digo: “Bueno, veamos aquí pues lo que son las décimas”. Quien había estudiado lo que se llama la “poesía vulgar” de Chile era don Rodolfo Lenz. Entonces le leo algunas décimas, y la Violeta me dice: “Pero si ésas son las canciones de los borrachos, pues”. Esa fue la respuesta de ella. “¿De qué borrachos?”, le digo yo. “¡Cómo de qué borrachos! De los borrachos de Chillán, pues!”, me dijo. “Bueno, ¿y éstas tienen música?” “Si, son canciones de borrachos”, me dijo, y empezó a canturrear ahí. Le dije yo: “Ahora entonces lo que tenemos que hacer es buscar la guitarra”. Yo no tenía ahí en ese momento. Y volvió en un plazo de dos o tres días, ya con los tuntunes. Entonces empezamos ya con los versos a lo humano, a lo divino, versos por el fin del mundo. Todo lo imaginable le hablé de todo **lo** que yo sabía ya en ese momento, y ella lo captaba todo al vuelo. Además de eso, yo diría que se producía entre ella y yo una comunicación al estilo de los campos morfogénéticos de que hablan los ecólogos. No sé si tú manejas eso...

L.M. No, no, no.

N.P. Yo te puedo explicar en qué consiste. En unas islas por ahí, alguien los enseñó a lavar las papas a los monos, a los gorilas, antes de comérselas. Y rápidamente los gorilas que no habían tomado lecciones, empezaron a lavar las papas también... Lo más divertido es que gorilas de otras islas vecinas que no se comunicaban con ésta, todos ellos, todos lavaban las papas antes de morderlas. Eso tipo de comunicación

la llaman los ecólogos, comunicación por campos morfogenéticos. Y eso se producía con la Violeta. Era una comunicación a través de la mirada, a través del tono de voz, a través de la expresión corporal. Éramos prácticamente una sola persona. O sea, bastaba con que yo estudiara algo para que eso automáticamente pasara a propiedad de ella, sin necesidad de que yo se lo mencionara.

L.M. Por la adhesión, el respeto o la admiración que Violeta desde chica sentía hacia ti, pienso que al verte estudiando con seriedad esas coplas, pudo también percibir algo así como una legitimación de un lenguaje, de una cultura reprimidos hasta ese instante, como decías tú.

N.P. Absolutamente. Por eso es que... “Estudia eso también”. Entonces se produjo a partir de ese momento una alianza indisoluble. Nosotros estábamos comunicados antes, pero la comunicación era a nivel exclusivamente familiar. Yo la ironizaba mucho a ella, porque cada vez que iba a los suburbios donde ella vivía con la mamá, la encontraba bailando vals o bailando guaracha, o cantando esas cuestiones. Yo le decía: “Hasta cuando, Violeta por Dios, si esto no sirve. Tú tienes que hacer tus propias investigaciones”. Y ella no entendía qué era esto. Pero ese día que yo te acabo de describir, en ese minuto se produjo la iluminación, y ya no fue necesario insistir mucho. Claro, nosotros nos veíamos frecuentemente. Incluso hicimos viajes juntos. Una vez, por ejemplo, fuimos aquí a Puente Alto a ver a don Emilio Lobos y don Isaías Angulo: los cantores populares de la época. Ahora ya se trataba del guitarrón, para ver cómo había que acompañar efectivamente estos “cantos de borrachos”. Porque ella recordaba solamente las melodías, pero no los acompañamientos. Los acompañamientos los sacamos de los cantores de Puente Alto. Ahí estaba, por ejemplo, don Emilio Lobos, que cantaba así, a través de los bigotes, blancos, oye. Cantaba a lo divino. Decía: “Un día que Asuero estaba / tomando cierto recreo, / vino a verlo Mardoqueo, / a quien el rey apreciaba”. Esos eran cantos “con *Biblia* en mano”, que llamaban ellos, ¿ah? Yo tengo por ahí todavía la grabadora de la Violeta, una de esas grabadoras que pesaban más que un maletín de gásfiter, oye. Las grabadoras Phillips de la época. Con esa grabadora salíamos. No, yo salí un par de veces con ella. Al norte también hicimos una vez un viaje, con un fotógrafo, el Queco Larraín. Pero eso fue muy posterior. Ya era una celebridad la Violeta. Ahora, cómo se produjo el paso del departamento mío ya al dominio público. Bueno, en esos días yo tuve que ir a una Escuela de Temporada en Valdivia, con Jorge Millas, Luis Oyarzún. Y cuando volví después de quince días, o de un mes, en Santiago no se hablaba de otra cosa que ¡de Violeta Parra!

L.M. Había comenzado a divulgar el canto folclórico.

N.P. Claro. Porque ya ella, que sabía todo esto y que lo tenía en el inconsciente, lo empezó a sacar, pues. Y fue a la Radio Chilena y en la Radio Chilena la recibieron poco menos que con un arco de flores. La hicieron cantar, y ya todo el mundo andaba con cantos a lo humano y a lo divino. Ahora, esto fue llevado, cómo te dijera yo, a los tribunales más exigentes. Porque rápidamente se hizo un recital de ella en el Museo de Arte Popular, con programas con afiches y con presentación académica del director del Museo de Arte Popular, que era Tomás Lago. Ahora esto ya muy en grande. Y también se embarcó muy rápidamente, aunque contra su voluntad, el propio Neruda, que prestó su casa de aquí de Patricio Lynch, para que Violeta hiciera una presentación. El estaba resfriado ese día, o se hizo el resfriado, y no concurrió. Porque él no tragó nunca a la Violeta, ¿ah?

L.M. ¿Verdad?

N.P. No, no, no. El no ha tragó nunca, o no la entendió nunca. En cambio, Tomás se dio cuenta desde el primer momento quién era la Violeta. Y Pablo solamente en el último minuto se subió al último carro del tren. Escribió esa...

L.M. El poema que aparece en la introducción alas *Décimas*.

N.R Ese poema. Se lo escribió, claro.

L.M. Yo creía que Neruda había intuido algo también desde el comienzo.

N.P. Debió haber intuido algo. Pero es que la Violeta era un personaje critico, y además se produjo lo siguiente. La Violeta opacaba a todo el mundo. Y en las reuniones sociales hasta ese momento el florero centro de mesa era Neruda. Pero aparecía la Violeta con su guitarra, y simplemente todo el mundo lo único que quería era que Violeta tocara su guitarra. ¡Y los poetas pasaban a la historia! Hay que darse cuenta de eso también.

L.M. Tenia la impresión de que en esos primeros años en general las radios no habían acogido con mucho entusiasmo el canto folclórico de Violeta.

N.P. Para nada. Pero en la Radio Chilena sí desde Comienzo. En otras radios, no. Tuvo problemas. ¿Quién estaba en la Radio Chilena? ¿Estaba ya Ricardo García?

L.M. Él la presentaba.

N.E Claro. Ahora, yo conocia algunos personajes en RCA Victor, porque ella rápidamente empezó a hacer grabaciones. Hay algunas anécdotas muy graciosas. Por ejemplo, un día fui yo con ella a RCA Victor. Estaba citada para grabar. Bueno, ella ya grababa antes sus guarachas y sus rumbas, pero estaba conceptuada como un personaje de cuarta categoría. Música para los bares de los suburbios, una cosa así. Pero ahora llegaba la Violeta a grabar en otros términos. Y ye exigiendo dignidad máxima. Y se produjo lo siguiente. Este personaje que manejaba..., el gerente, digamos, dijo: “Bueno, Violeta, está todo esto listo”. No la hicieron esperar mucho, horas, pero finalmente le dijeron si, está todo listo. De manera que pasa y aquí vamos a hacer la grabación. Le habían aceptado la grabación de las tonadas. Se habían opuesto primero, porque eran tonadas campesinas, que no era música comercial. Pero yo le dije: “Tú te tienes que poner firme en esto”. Y fui yo a apoyarla. Yo no era ninguna autoridad tampoco para nadie, pero por lo menos era una fuerza fisica que estaba presente ahí. Entonces después de un rato me dice: “Va a empezar ha grabación inmediatamente”. “Y cómo se va a hacer”, le digo yo. “Me va a acompañar el guatón Campos”, me dijo. “No —lo dije yo—, aquí el guatón Campos ni ningún guatón tiene nada que ver. Aquí simplemente tocas tú tu guitarra, así como hemos acordado y cataplumchinchin”. Entonces fue para allá y volvió diciendo: “Pero si el honor máximo es el guatón Campos aquí en RCA Victor. Es el primer guitarrista chileno, y cualquiera quisiera ser acompañada por el guatón Campos”. Yo le dije que el guatón Campos se retire de mi vista... ¡Que desaparezca del mapa! Y logramos que se grabaran las primeras tonadas, simplemente al estilo de las hermanas Aguilera de Malloa, del Huape, de Chillán para abajo. Y ahí empieza realmente el baile propiamente tal.

L.M. Es decir, la difusión del canto folclórico auténtico como resultado inmediato de un proceso: la apertura a la cultura de la infancia y, a partir de ahí, al amplio mundo del folclor chileno e hispanoamericano.



N.E Y cada vez ella me consultaba ahí si podía ampliar. Por ejemplo, al final ya ella quiso incorporar los valesitos pueblerinos que también eran un tipo de folclor. Y a esas alturas yo la veía ya tan firme, tan sólida, que yo le ponía luz verde a todas sus proposiciones. La última vez que me pidió luz verde fue en Paris. O sea, después que ella era una celebridad. Estaba muy tímida, ¿ah? Me dijo: “Tito, ¿qué te parece a ti este instrumentito? Tan lindo que es. Claro que no es un instrumento que pertenezca al folclor chileno”. Era un instrumento venezolano. El cuatro venezolano. Ese era un instrumento que causaba estragos en Paris, en las peñas de hispanoamericanos y de latinoamericanos. Sin el cuatro no se hacía nada. Y ella había aprendido a tocar el cuatro. Empezó a tocar, y le dije yo: “Adelante”. Claro, si el folclor no es una cosa de museo: el folclor es una cosa viva. Metemos el cuatro también. Eso si que ella me propuso el cambio de nombre: “Le vamos a llamar la guitarrilla”.

L.M. Sí, el cuatro es como una guitarra chica.

N.P. La guitarrilla. Ella volvió a Chile con la guitarrilla. Y empezó entonces el carnaval de la música andina aquí, de la música no tan solo campesina chilena, sino que ya a nivel hispanoamericano.

L.M. Las grabaciones de las que tú hablabas, os difusión de una música preexistente. Pero, ¿en qué momento comienza Violeta a poner lo suyo, a crear sus propias canciones?

N.P. Ella empieza pronto también. Bueno, ya hacia cosas en la época de la música comercial. Yo tengo aquí un disco con canciones de ella de la época. El dúo de las hermanas Parra, pero ya con música y letra de la Violeta, compadre.

L.M. No, yo sé eso. Hay unos boleros por ahí.

N.P. Unos boleros también, claro.

L.M. Yo me refiero al periodo posterior, cuando se ha producido ya su redescubrimiento del folclor.

N.P. Bueno, esta es una cosa a posteriori y que se hace posible solamente después que ella ha estudiado a fondo por si misma, y ha desenterrado este material arqueológico de la música chilena.

L.M. Y lo absorbe.

N.P. Lo absorbe, aprende ella por si misma, y ve que entonces está en condiciones, a partir de esos datos, de elaborar y de hacer proposiciones personales. Y al mismo tiempo estimulada, apoyada siempre por el hermano mayor. Si la frase clave de ella que está ahí, se ha publicado varias veces: “Sin Nicanor no hay Violeta”...

L.M. ¿Te mostraba a ti lo que escribía? Las letras de las canciones, por ejemplo.

N.P. En una época, claro. Al comienzo me mostraba ella. Yo nunca le corregí nada. Al contrario, ella me corrigió una vez a mi. Ella grabó varias canciones al comienzo con letra mía. Por ejemplo, la primera canción con letra mía que ella grabó... “Cuando salí de Chillán, / salí sin ningún motivo, / salí a recorrer el mundo / porque ése era mi destino, / porque ése era mi destino. / Fue mi destino ay si, / fue

mi destino”. La letra es mía. La música es de ella. Después yo publico *La cueca larga*. Yo estaba trabajando ya en darle forma al contrapunto, y además tenía en proyecto en ese tiempo un libro que nunca aterrizó, que se llamaba *Tonadas y cuecas*. Me gustaba mucho el título como para un libro. Entonces ella leía esto, y como tenía una feroz sensibilidad y sabía que eso estaba bien hecho, puchas, no le quedaba otra cosa que embarcarse con esos textos, y ponerles música. Y de repente ella se dio cuenta de que también podía hacerlo, y empezó a trabajar.

L.M. Cuando uno lee la poesía de Violeta, desde luego las letras de las canciones, piensa que tal vez pudo haber leído ella a algunos escritores, a algunos poetas.

N.P. Ah, no, ella empezó a ver el material de que disponía yo, pero no con gran ahínco. Por ejemplo, hay que darse cuenta de lo siguiente. Que la Violeta, cuando estaba en el Louvre... Si ella estaba exhibiendo sus pinturas en el Louvre, sus obras plásticas. y no conocía el Louvre. Si ella era un personaje que estaba absolutamente centrada en sí misma. Yo tuve que llevarla poco menos que a la fuerza para que viera “La victoria de Samotracia”, y para que viera “La Mona Lisa”. A ese extremo. Pero de todas maneras ella veía con el rabo del ojo. Necesariamente ya el arte moderno estaba triunfando, aunque muerto, como diría Habermas, que dicen, y estaba en todas partes. Necesariamente ella veía a Picasso. Veía todo en todas partes.

L.M. La poesía de Violeta, aunque tenga su origen en las formas del folclor, es netamente moderna. Por eso lo hacía la observación sobre la posibilidad de que hubiera leído a poetas modernos.

N.P. Bueno, ella desde luego leía toda la antipoesía mía. No tan sólo los poemas populares, sino que leía todo.

L.M. Pero aparte de lo tuyo, ¿no la viste interesada en algún poeta chileno, por ejemplo?

N.E. Leyó poco. Ella no tuvo una debilidad por leer novelas tampoco. Algo leyó, ¿ah?, pero literatura más bien de desecho. Yo creo que ni al propio Neruda le conoció a fondo. Claro, conoció necesariamente en el colegio a la Mistral, en los libros de lectura llegaba algo de Magallanes, de algunos poetas del primer modernismo chileno. Eso necesariamente. Y además yo estaba todo el tiempo leyendo en voz alta también, decía cosas, y todo eso pasaba automáticamente a ella. Bastaba aunque yo leyera a ojos cerrados, para que todo esto se comunicara a ella morfológicamente. Pero ella no fue una estudiosa como he sido yo de la literatura francesa, por ejemplo. No sé si conoció la palabra Rimbaud, la palabra Baudelaire. Yo mismo las manejaba muy poco. La primera vez que cayó un Baudelaire en mis manos, fue un Baudelaire de Neruda vía Gonzalo Rojas. Un día llegó Neruda a mi casa, ahí en Larraín, a la vuelta de la casa de él. El me había llevado para allá prácticamente. incluso me había prestado plata para que yo pagara anticipados unos meses de este chalecito nuevo, recién construido. Y muy bien, llegó Pablo ahí. Pasaba todo el tiempo, ¿ah? Siempre donde iba a tomar la micro, pasaba frente a mi casa, tocaba el timbre para indicar que él había pasado. Pero un día pescó un libro de mi biblioteca y dijo: “Este libro es mío. Cómo llegó aquí”. Era el Baudelaire de La Pléyade. Yo le dije: “Vía Gonzalo Rojas. El me lo prestó a mí”. Fue un pequeño escándalo... Creo que Pablo se lo había prestado a Gonzalo y se le había olvidado, a Pablo o a Gonzalo, no sé qué. Ahí se produjo un impasse. Y creo que has relaciones

de Neruda con Gonzalo, que nunca fueron excelentes, a partir de ese momento se enfriaron más todavía.

L.M. Patricio Manns escribió un libro sobre Violeta\*. ¿Lo has visto?

N.E Lo he visto. Muy retórico, ¿ah?

L.M. Me parece interesante lo que él dice. Que para la comprensión de la poesía de Violeta es importante la producción de los poetas de la *Lira Popular*.

N.P. Ya se hacían poco esas cosas. Ya se había terminado esa época. Muy de tarde en tarde aparecía una *Lira Popular* por ahí. Bueno, esas *Liras Populares* las podía ver la Violeta en mi propia casa, pues.

L.M. Patricio Manns piensa que Violeta, sobre todo en las letras de las canciones de protesta, es una heredera de los poetas populares de esas hojas sueltas.

N.E Yo nunca la vi a ella con un ejemplar de la *Lira Popular*. Si prácticamente ya no circulaban. Muy de tarde en tarde. Y además todo eso ella lo podía ver en mi biblioteca.

L.M. Y no se interesó.

N.P. No, se interesaba, y ella llegó a conocer totalmente ese lenguaje. Pero si yo le leía en voz alta toda la antología de la poesía vulgar chilena de don Rodolfo Lenz. ¿Tú conoces eso o no?

L.M. Sí, revisé en la Biblioteca Nacional la colección que publicó Lenz.

N.P. No, todo eso lo conoció la Violeta a través de mi biblioteca personal. Y había lecturas que hacíamos juntos. Yo le decía: “Mira qué maravilla, Violeta por Dios”... “la diabla se fue a bañar / y le robaron la ropa / y otro diablo le decía: / eso te pasó por loca”. Además nosotros habíamos mamado eso en Chillán, en los barrios. “En una mesa te puse / un plato de chicharrones, / María no seas ingrata, / abájate los calzones”. “Mi papá con mi mamá / se agarraron a patá’ / en la calle Libertá”. O yo le decía de pronto a la Violeta: “Mira esto”. Los Romances populares y vulgares de Julio Vicuña Cifuentes, que yo los manejé desde muy temprano. Le leía también otros romances. Por ejemplo éste, qué chileno es: “Del cielo cayó un carnero / y del golpe que se dio, / enterró un asta en el suelo”. “Mi mamá hizo un puchero, / apesta que estaba bueno”.

L.M. Yo no sé si Violeta, conversando contigo, mostró alguna vez tener conciencia acerca del destino de la cultura folclórica. Cultura que el desarrollo de la sociedad moderna condena prácticamente a morir, a desaparecer.

N.P. Ella trataba de prolongar la agonía. Pero al mismo tiempo sabía, estaba absolutamente cierta de los valores de este tipo de cultura. Que dicho sea de paso, no es otra cosa que la supervivencia de la cultura propiamente tal. Aquí me voy a poner un poco difícil. Yo no sé si tú vas a estar de acuerdo en esto. Poesía popular chilena, hispanoamericana y española... y cuál es el origen de todo esto. Es la poesía juglaresca y trovadoresca, la poesía de los trovadores del siglo XII. Yo he leído por ahí que el proceso de desarrollo de la cultura occidental propiamente tal, se había suspendido en el siglo XII, con los procesos de la Inquisición y con la

expulsión de los albijenses, la destrucción de los hombres puros, de los búlgaros que también se llaman.

L.M. ¿Búlgaros? Cátaros.

N.P. Cátaros... entonces éstos son los últimos ecos de esa cultura que fue destruida a sangre y a fuego por el Papa y por el rey de Francia. De estos pocos trovadores que se escaparon y huyeron hacia España. Y los españoles los acogieron, a pesar de que estaba funcionando la Inquisición, creo, en España. De manera que no hay que asombrarse de la calidad suprema de esta música y de esta poesía. Era la cultura albijense. La langue d'oc y la langue d'oïl. ¿Conoces a Miguel... Serrano?

L.M. Lo conozco.

N.P. Miguel Serrano a mí me dio algunas luces sobre la situación. Bueno, yo estudié en alguna época el siglo XII. Pero él me dice que precisamente lo que Hitler trataba de hacer, era recuperar esa cultura. Porque lo que ha ocurrido entre el siglo XII y el XX es solamente... basura.

L.M. Tus consideraciones sobre cátaros, trovadores y la cultura occidental, no están muy de acuerdo con lo que establecen los historiados, ¿no?

N.P. No, no, no. Esto es historia esotérica...

L.M. Esa impresión me da...

N.P. No, hay que partir de esa base: que es historia esotérica. Pero lo esotérico por algo está ahí también. Cuidado. El esoterismo lo lleva Miguel Serrano al extremo. Él cree a pie juntillas que Hitler está congelado en el polo no sé cuánto, y que alguna vez Hitler volverá en gloria y majestad. Y está toda la leyenda del Grial ahí, ¿ah?

L.M. . Quiero proponerte una relación entre el suicidio de Violeta y el estado de la cultura folclórica, con la cual ella tanto se identificó. Esa identificación que destacaba José María Arguedas...

N.P.. Que también se suicidó...

L.M. . Claro... ¿No crees tú que la percepción de esa cultura al borde de su extinción, condena de algún modo, pudo haber contribuido, a ir creando subterráneamente las condiciones de su decisión final?

N.P.. Es una componente también. No podría contestarse negativamente eso. Es imposible. Nosotros no nos hemos suicidado, pero yo por lo menos siento la erosión que se produce en alguna parte de uno mismo. Qué tremendo que eso desaparezca para siempre. Eso que parece que fue una componente fundamental de nosotros como individuos, de nuestros abuelos y de nuestros antepasados.

L.M. . Y en el caso de ella, que ni siquiera era una componente, porque era todo.

N.P.. Sí. Sí. Porque ella nunca reemplazó eso por otra cosa.

L.M. . Entonces, una identificación tan fuerte, que casi es como una identificación de destino...

N.P.. Pero aquí hay que hacer una pequeña observación colateral. Que es la siguiente: no hay que pensar que esa cultura ha desaparecido, ¿ah?

L.M. . No, no, no. Está.

N.P.. Está en los barrios, está en los campos. Está desfigurada, pero continúa. Continúa en el lenguaje callejero, en el lenguaje de La Vega, en el lenguaje de los obreros. Ciento por ciento. Y ella sabía dónde tenía que alimentarse. Cuando volvía, por ejemplo de Europa, y abría inmediatamente su ramada en el Parque o en el Zanjón de la Aguada, o donde fuera, ella... Me lo declaró una vez: "Nicanor, perdóname tú, que yo vengo del Louvre y me voy al Zanjón de la Aguada, pero es que de ahí yo saco mis energías". De la gente. Y es de la gente inocente.

L.M. . Totalmente de acuerdo contigo. Yo me refiero a otra cosa: dentro de la sociedad moderna, la cultura folclórica históricamente está perdida como sistema, no importa que subsistan sus restos. Y la única manera de recuperarla, de salvarla, es, tal vez, lo que la misma Violeta hizo, es decir, transformándola artísticamente e insertándola por esta vía en la cultura moderna.

N.P.. Así parece, recuperar lo perdido.

L.M. En Violeta, en cierto modo lo perdido es definitivo. Ahora, su realización artística no habría sido lo que fue sin la experiencia de la cultura urbana, del arte moderno, aun cuando haya sido de reojo, como decías tú, y desde luego sin esas comunicaciones morfogenéticas que había entre ustedes dos.

N.P.. Bueno... yo la consideraba a ella una aprte de mi propia persona. Yo jamás hubiera soñado con cerrarme ante ella. Éramos la misma persona, te lo repito. Pero incluso está en un antipoema mío: "La Viola y yo somos la misma persona / Sí: / no me tomen en serio pero créanmelo". Eso está dicho ahí, con todas sus letras. Ahora, yo con más recursos de supervivencia que ella. Incluso logré formar un pequeño imperio, ¿no te parece, Leonidas?, cosa que para ella no fue posible. Me refiero a la cosa material. Claro que el imperio de ella hubiera sido mucho mayor si hubiera sobrevivido, porque estaba al borde de la eclosión. Por ejemplo, ella estaba al borde del reconocimiento como pintora. Y una vez que yo le dije a ella: "Violeta, hay que preocuparse también del nido"... Yo tenía mi casita aquí ya. Entonces ella me dijo "El nido se hace solo, guachito culebra". El nido se hace solo... Claro, ella sabía que estaba a punto de producirse algo... yo pude haber evitado eso. La ascendencia de hermano mayor que yo tenía sobre ella era tan grande, que yo lo pude haber evitado.

L.M. Tú crees.

N.P. Claro, si yo hubiera estado preparado como estoy ahora. Pero yo en la época en que ella se suicidó, no había llegado al taoísmo. De manera que no sabía nada sobre las relaciones humanas.

L.M. . ¿Pero habría podido seguirte?

N.P.. Habría aceptado, necesariamente, por empatía, por vasos comunicantes. Es decir, eso inmediatamente se hubiera transplantado a ella. Necesariamente. Por lo menos se hubiera amortiguado mucho el temperamento de ella, que era sumamente posesivo, ¿ah? Entonces ella no tuvo nunca la menor idea de que la fórmula correcta de comunicación el interlocutor es otra, que es la distancia. Que nadie es dueño de nadie.

L.M. Sobre todo en la pareja.

N.P. Claro. Que nadie es dueño de nadie. Y que uno debe estar encantado si el interlocutor le concede algunos minutos de su vida.

L.M. Difícil, oye. Es fácil formularlo, pero yo me imagino la situación existencial de ella, con todas sus ramificaciones. No sé hasta qué punto hubiera podido abrirse a ese pensamiento.

N.P.. Bueno, o se abre o suena. En el taoísmo se dice con todas sus letras lo siguiente... A nadie se le pide que acepte esta filosofía, ¿ah? Pero se le advierte lo siguiente: que no se sabe lo que pueda ocurrir con él si no se enchufa por aquí. Y si se enchufa, no le aseguramos nada. Hay una posibilidad de recuperación, pero es muy difícil. Ese es más o menos el planteamiento general.

L.M. . Nicanor, ¿tú te acuerdas bien cuándo empezó Violeta a escribir las Décimas? Isabel da en su libro el 58, pero ya vimos que otra fecha suya resultó equivocada.

N.P. Cuando yo volvía a Chile el 58, ya estaban escritas. Yo te voy a decir exactamente. Las escribió rápidamente, ¿ah? Las escribió en un mes.

L.M. De una patada.

N.P. De una patada. Y de una patada hizo su obra pictórica. También. Simultáneamente hizo la obra pictórica y las Décimas. En el 58 las Décimas ya estaban. Yo vivía en Mirador de Los Leones. “Admirador de Los Leones”, le decía mi sobrino, Lucifer, ¿cómo se llama? Ángel. 16006, creo que era. En “Admirador de Los Leones”, cuando supe de las Décimas de la Violeta. Claro. Y de vuelta de un viaje largo. En mi regreso me encontré con las Décimas. No, ya estaban en el 58. la Chabelita tiene razón.

L.M. La idea de narrar su vida en décimas fue como ella lo dice, ¿no? Sugerencia tuya.

N.P. No recuerdo. Yo le estaba dando tareas siempre, eso sí. Incluso el día sábado antes del suicidio le di otra tarea. Estábamos aquí en una terracita, frente a la quebrada. Yo la tenía invitada a almorzar, el día sábado. Ella el martes partía a Europa, vía Buenos Aires. Se iba a quedar en Buenos Aires e iba a hacer una exposición ahí. Llegó tarde. Bien tarde. Con un regalo: con unos patos, blancos. Y estos patos venían amarrados, para que no se volaran. Entonces lo primero que hice yo: corté las amarras y los patos salieron volando. Salieron volando y se fueron a la quebrada. Estos patos blancos... Ella se sorprendió primero y dijo: “Vamos a perder los patos”. Pero después entendió completamente la situación. Y yo no sé por qué lo hice. Es un happening poético, también. A los patos los dimos por perdidos. Ahora, yo recuerdo que después que estuvimos largo rato ahí, largo, largo, de

repente vimos que los patos estaban en la quebrada mirándonos a nosotros, poniendo atención a nuestra conversación... Un misterio insondable.

Ella se presentó con un amigo, Carlos Rodríguez creo que se llamaba. Vinieron en un jeep del Carlos Rodríguez. Carlos Rodríguez era un hombre joven, apuesto. No sé si era pololo de ella o un amigo no más. Almorzamos ahí, los tres. La nueva tarea que traté de darle fue la de escribir una novela. “Aquí falta la gran novela gran – le dije-. Quién sino tú la podría sacar adelante. Suspende tu viaje a Europa hasta después de tu novela”. Pero ella parece que ya había tomado su decisión, a juzgar por lo categórico de su respuesta: “Eso vas a tener que hacerlo tú mismo. Déjame cantarte la última canción”. Estúpidamente yo no entendía lo que quería decir la frase. Creí ese día que era la última canción de la sesión. Pero después me di cuenta que era la última de la última. Aquí ocurrió algo singular. “Día domingo en el cielo”: así se llamaba. Ahora, ella tuvo un contratiempo conmigo, porque yo le dije: “No, cántame otra antes. Cántame mi canción favorita, que es la canción chilota”. Describe ahí una familia chilota en un bote: “No es vida la del chilote...”. Bueno, le molestó que yo le pidiera esa canción, pero me la cantó. La cantó y rápidamente pasó a “Día domingo en el cielo”. Y se puso de pie, como una sombra así, y la guitarra aquí...

Con el Carlos Rodríguez se fue a la peña. Tenía que cantar ahí esa noche. Y extrañamente, fijate tú que volvió tres horas más tarde. Volvió aquí. ¿Esta vez volvió con Carlos? No, creo que volvió sola. Porque ella llegó a su carpa y ahí había un grupo de argentinos que me andaban buscando a mí. Entonces ella volvió para acá. Estuvo un rato. Y esa noche había una gran fiesta aquí arriba. Un vecino que teníamos, muy amigo de ella. ¿Cómo se llamaba este escultor? Este... Edwards... ¿Te acuerdas tú cómo se llamaba?

L.M. No, no lo conozco.

N.P.. Arturo Edwards... Que era prácticamente el dueño de todas estas tierras. Yo le compré a él, tengo entendido, o él tenía mucho que ver. Él era un hombre de negocios. Arturo Edwards. Un grna sujeto, ¿ah? Escultor y hombre de negocios. Simultáneamente, y gran señor, pero no rajadiablos chileno\*. Gran señor chileno. Muy amigo de Violeta. Habían trabajado juntos, incluso se había asociado y habían hecho una gran fonda en el Parque. ¡Y ahí estaba el Arturo, fijate! No se sentía disminuido por el hecho de estar en ese medio y haciendo este tipo de cosas con la Violeta. Bien, entonces en la casa de Arturo Edwards... ¿Se había muerto ya Arturo? No, no recuerdo. Pero estaba el Arturo chico, que acababa de volver, tengo entendido, de la Isla de Pascua. Estaba llena de pascuenses la casa.

L.M. Y estaban de fiesta.

N.P. Estaban de fiesta. Gran fiesta gran. Y bajó el Arturo chico: “Nicanor – dijo- , todo el mundo p’arriba”. A la fiesta, miéchica. Yo le dije: “Violeta, vamos p’arriba”. “No, tengo que ir a la peña”. Y se fue a la peña. No sospechaba para nada. Si hubiera sospechado vagamente, yo me movilizo, pues oye. De todas maneras yo tuve una última chance. Al día siguiente yo tenía unos invitados a almorzar, y no tenía vino. A esta hora más o menos, dije yo, puchas, voy a buscar vino. Y se me ocurrió pasar por la casa que era de la Viola, la casita de madera que tenía ella, que se había comprado con los derechos de autor de esa canción... los negros...

L.M. . “Casamiento de negros”

N.P. “Casamiento de negros”. Entonces pasé por ahí, en mi escarabajo blanco. Y dije, la Violeta debe tener vino. No estaba ahí la Violeta. Estaba la hija de la Violeta, la Carmen Luisa. Me dijo : “No tío, no hay vino aquí”. “¿Y la Violeta?” “En la carpa”. “Ah, entonces voy – le dije yo -, me voy a la carpa”. Y aquí sucedió algo diabólico. La Carmen Luisa me dice: “No vaya a la carpa, tío. No va a encontrar vino allá. La mamá no tiene vino ahí en la carpa”. Claro, era la una y media de la tarde ya.

L.M. . Si vas, tú llegas a tiempo.

N.P.. Natural. Estábamos a dos horas, dos o tres horas... del disparo. Claro que de todas maneras esto se hubiera producido a posteriori, después, porque no era la primera vez que intentaba suicidarse. No era la primera vez. Ahora, a las cinco de la tarde de ese día... Las cinco tendrían que haber sido... Yo estaba transplantando un bambú allá detrás de la casa. Hacía calor. Y en plena ceremonia del trasplante del bambú, de repente vi que llegaba alguien , un enviado, un emisario, no sé cómo caracterizarle, porque no era un simple mozo de la carpa, que estaba a cargo de él y de su mujer. Brotó de la nada, como un fantasma, mientras yo transplantaba unas matas de bambú. “Don Nicanor, acaba de ocurrir una cosa terrible”. “Lo sospecho – respondo - ¿Por qué no la llevan a la Posta?”. Se quedó en silencio mirando al suelo. Después me pasó una carta. Me dijo: “Esta carta estaba en las rodillas de ella”. Una carta con manchas de sangre... terrible... que no conoce nadie sino yo... Tal vez alguna vez me atreva a publicarla... Porque no deja títere con cabeza... A uno solamente... La “Carta del Vidente” de Rimbaud no es más lúcida, no es más apocalíptica, no es más humilde.

L.M. . ¿En qué estabas pensando tú cuando le decías que debía escribir esa novela? ¿Querías probarla?

N.P.. No, para nada. No, porque yo pensaba sinceramente que ella podía llevar adelante un proyecto tan ambicioso como ése. Escribir una novela no es como escribir una canción. Se requiere, me parece a mí, de muchos más recursos. Y me parecía que ella había llegado a una situación tal, en que podía esperarse de ella una novela o... cualquier cosa. Pensaba por cierto en una novela que pudiera equipararse a las grandes novelas hispanoamericanas. Yo estaba seguro que ella podía superar todo eso.

L.M. . Ya. Pero, ¿en qué te basabas para pensar que ella podría hacerlo? ¿En qué indicios?

N.P.. No, ella era una prosista eximia. Ah, no, no, no, eso hay que establecerlo de una vez por todas. Hay que leer, por ejemplo, las cartas de ella. O hay que leerse el librito que hizo sobre la poesía... ¿Cómo se llama?

L.M. . ¿*Poesía popular de los Andes*?

N.P. La *Poesía popular de los Andes*. Entonces ahí ella presenta los personajes ¡con una soltura! Es como si ella hubiera nacido sabiendo escribir.

L.M. Y también en las *Décimas*.

N.P.. Bueno, pero las *Décimas* son versos.



L.M. . Sí, pero es un relato, y yo estaba recordando la facilidad con que maneja ahí los personajes y los presenta.

N.P.. Claro. No, yo estaba hablando de prosa. No, no, no: yo soy un admirador de la prosa de la Viola, ¿ah? Por ejemplo, hay que leer la última carta de ella, esa carta que dejó, que yo simplemente la parangono con la “Carta del Vidente”. Es decir, yo no veo otra prosa... Los adjetivos que se usan ahí son humildes y apocalípticos, una cosa así. La integración de los contrarios. Claro, yo recuerdo en este momento cómo empieza la “Carta del Vidente”, oye. Son especies de relámpagos, así. “Señor, yo he decidido darle una hora de literatura nueva”. Y fijate tú el salto: “Empiezo de inmediato con un salmo de actualidad”. A continuación, “Canto de guerra parisiense”, que es un largo poema de él. Ya está. Y que por otra parte no tiene nada que ver con el arte poética que va a desarrollar a continuación. Sigue. Dice: “He aquí la prosa de la poesía del futuro”. ¡Cómo! Si él tiene quince años, dieciséis años, qué nos puede decir él sobre el futuro de la poesía. Fijate tú las frasecitas que se manda: “He aquí la prosa de la poesía del futuro”... “Toda poesía antigua culmina en la poesía griega”... Ese es el pulso de la carta de Violeta, y no tan sólo de esa carta. Yo recuerdo un discurso que ella se mandó, un discurso político después que fue derrotado González Videla. Es decir, ella era un pequeño Gorbachov en ese momento.

L.M. ¿Derrotado González Videla? Ganó.

N.P.. ¿Ganó? No, entonces fue después. Eso se perdió, perdóname. No, no fue con González Videla. Fue con... Claro, alguna vez se perdió el candidato. Tal vez fue en la época en que ganó Frei.

L.M. . El derrotado fue Allende entonces, el 64.

N.P.. Exactamente. Fue con Allende. Y ella se transformó ¡en un energúmeno! ¡Y no dejó títere con cabeza, en una asamblea del Comité Central! Y los epítetos que le aplicó a Volodia. ¡De a uno por uno los iba descabezando! Y decía las mismas cosas que dicen ahora, cómo te dijera yo, los rebeldes del...

L.M. Del PC.

N.P. Claro, los rebeldes del PC. Exactamente. Los rebeldes energuménicos de la actualidad, pues oye.

L.M. . Volvamos a la novela que Violeta no escribió. Cuando le propones esa tarea, ¿qué tipo de novela, de realización del género esperas de ella?

N.P.. Bueno, si lo hace ella, yo espero que ella lo haga de acuerdo con las normas, ¿ah?, con los cánones. Y esos cánones evidentemente que yo no los conocía en esa época. Los conozco ahora, después de estudiar a Macedonio. ¿He hablado contigo de Macedonio, no?

L.M. No.

N.P. Ah, ¡no! ¿Tú conoces el *Museo de la novela de la Eterna*?

L.M. Lo leí hace muchos años, y en este momento no recuerdo el detalle de los planteamientos de Macedonio Fernández.

N.P.. Ah, cuando releas ese libro, entonces me vas a encontrar un mínimo de razón, porque... Bueno, él dice que hasta ese momento, hasta el momento en que él escribió ese *Museo de la novela de la Eterna*, de donde descende toda la literatura contemporánea, se dice, toda la literatura sudamericana, ¿ah?, incluyendo a Borges... Borges, cuando Macedonio murió, en el cementerio dijo que a lo único que aspiraba era a plagiar a Macedonio, porque no se podía hacer ninguna otra cosa. Y la sensación que yo tengo respecto de Macedonio, coincide con la de Borges. Yo había escrito lo siguiente: “Después de Kafka no se puede leer a Flaubert”. Lo había dicho sin saber quién era Macedonio, y tengo que retirar ese artefacto. Claro, cuando leí a Macedonio, por primera vez encontré algo que ese podía leer después de Kafka, que se podía leer efectivamente, ¿ah? Pero de aquí a Penco. Bueno, él dice que la novela hasta ese momento, y la poesía, ha sido hecha por historiadores. Que la novela no ha empezado. Falta una novela hecha por poetas. Pero una novela, cómo te dijera yo, donde no ocurre nada. Ese es el primer requisito. Porque si ocurre algo, eso es historia. Y para él el poema, porque él era poeta también, debe descolocar al lector. La idea es: el lector tiene que dudar incluso de su propia existencia. Esa es la finalidad de la poesía. No es contar historietas, según él, ¿ah? En cierto sentido, podría pensarse que él está con el creacionismo. Es un tipo de creacionismo el que él propone. No se deben repetir las cosas que ocurren en la realidad. El no habla de inventar nuevas realidades. Va más allá, diría yo. El dice que no hay que inventar nada, que no debe ocurrir nada en la novela. Es la novela sin personaje y sin mundo. Fíjate tú. Son estados de conciencia no más lo que cuenta, dice, para aclarar un poco.

L.M. . O sea, una novela que no es novela.

N.P.. Porque la novela también habría que decir que no-ve-la-realidad. Pero tampoco la realidad le importaba a él.

L.M. . Así es que tú crees que Violeta podría haber realizado de alguna manera el proyecto de Macedonio.

N.P.. Yo creo que la Violeta podría tal vez... En esa época yo no sabía exactamente, no disponía de una teoría de la novela. ¡Para nada! Es decir, para mí el prosista tenía que ser Kafka, o en su defecto Gombrowicz. Pero yo no estaba pensando en una novela a lo Mariano Latorre, ni a lo Julio Cortázar, ni a lo García Márquez. No, para nada de esto. No, no, yo pensaba que ella iba a salir con algo del mismo orden que hizo en la música, o en su propia poesía. No, no creas tú que yo estaba pensando que ella hiciera una novela criollista y que aparecieran ahí los huasos cantando cueca.

L.M. . Si crees que ella podía escribir una novela cuya teoría no tenías cuando le hiciste la propuesta, entonces era sólo una intuición lo que había en ti.

N.P.. En último término, era una confianza ciega en ella. Y por otra parte yo percibía un abismo, un hueco. Aquí faltaba, cómo te dijera yo, un trabajo en prosa a la altura de la poesía chilena. En ese tiempo me pareció que no lo había. Y extrañamente ella parece que había tomado su decisión, como te dije antes, y me devolvió la pelota. Me dijo: “Eso vas a tener que hacerlo tú mismo”.

L.M. . No escribió la novela, pero qué estupendo relato nos dejó en las *Décimas*.

N.P. ¿Tú has visto las décimas de Roberto, o no?

L.M. . Las de *La negra Ester*, sí.

N.P. Así es que ahora son tres los de la fama, en la camada ésta, pues oye. Y cuatro con Lautaro, porque Lautaro tiene ahí unas décimas que son bastante notables. Alguien debía hacer una antología de estos poetas: Roberto, Lautaro y la Violeta y Nicanor. A ver, ¿quién más? A lo mejor hay algunas cosas de Eduardo también. Ya serían cinco, fijate. En Estados Unidos ya se habría hecho.

L.M. Una antología de la familia.

N.P. Claro.

L.M. . Nicanor, ¿qué obstáculos habría para que la carta de Violeta pudiera ser conocida, publicarse?

N.P.. Sobre eso yo quería hablar contigo. Es decir, el tema que quería tocar. Quiero que tú veas el texto y que opines sobre él. Y tú tendrías que decirme si ha llegado el momento o no, porque evidentemente que antes no se podía. Tú vas a ver que no se podía antes.

L.M. . Entiendo que hay ahí referencias familiares incómodas.

N.P. Para empezar.

L.M. No tan sólo eso.

N.P. Hay referencias a Fidel, a Frei, a Hitler.

L.M. Pero lo delicado sería la parte familiar.

N.P. La parte familiar claro que es muy brusca. Quién no queda por las cuerdas. Si el único que se salva soy yo. “Excepto uno”, se dice al terminar la carta. Todos los títeres quedan descabezados, menos uno. Hay juicios sobre parientes que están vivos... Juicios sobre sus hijos, nombrados con todas sus letras. Son juicios ya, cómo te dijera yo, desde la tumba... Bueno, si tú quieres, yo voy a buscar la carta, y tú la ves y veamos qué se piensa sobre ella ¿Ah?

L.M. Muy bien.

---

\* La entrevista se hizo en dos sesiones, grabadas los días 3 de agosto de 1989 y 2 de mayo de 1990, en la casa del poeta en el sector oriente de Santiago, en La Reina Alta.

\* Se trata de *Violeta Parra*. Madrid, Ediciones Júcar, 1984 (1ª ed., 1978). El libro contiene un extenso estudio preliminar, seguido de una antología de letras de canciones de Violeta. Con pequeñas modificaciones, el estudio preliminar se publicó después como libro, en Chile. con el título de *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción, Ediciones LAR, 1986.

---



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:  
<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto:archivochileceme@yahoo.com)

**NOTA:** El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2008 