

Arauco Tiene una Pena: La Voz de Violeta Parra como Diálogo entre la Nación Mapuche y el Pueblo de Chile

Javiera Tobar Espinoza

Universidad Austral de Chile

javiera.tobar@alumnos.uach.cl

Resumen

En el siguiente texto se examinan las huellas del paso de Violeta Parra por el Wallmapu en su arte, indagando en las confluencias entre la visión del mundo mapuche y la de la artista. A través de un análisis de su obra, se identifican los rastros de la influencia cultural y simbólica de la nación mapuche, evidentes en sus composiciones. Dado el impacto y la relevancia de Violeta Parra en la cultura chilena, este estudio destaca cómo su arte ha servido como un puente para fortalecer la conexión entre la nación mapuche y la sociedad chilena en su conjunto.

Palabras clave: Diálogo, Pueblo de Chile, nación Mapuche, Resistencia, Arte.

Arauco Tiene una Pena (Arauco is grieving): Violeta Parra's voice as dialogue between the Mapuche nation and the People of Chile

Abstract

This article explores the traces of Violeta Parra's time in Wallmapu as reflected in her art, examining the intersections between the Mapuche worldview and that of the artist. Through an analysis of her work, the cultural and symbolic influence of the Mapuche people becomes apparent in her compositions. Given Violeta Parra's profound impact on Chilean culture, this study highlights how her art has served as a bridge, helping to strengthen the connection between the Mapuche nation and Chilean society as a whole.

Keywords: Dialogue, The people of Chile, Mapuche nation, Resistance, Art.

1. Introducción

La pregunta que guía estas páginas es cómo la obra de Violeta configura una escucha capaz de tender un puente entre el pueblo de Chile y la nación mapuche sin convertir lo mapuche en decorado. En lugar de un adorno tímbrico, interesan los procedimientos sonoros y poéticos que sostienen esa relación: pulsos y acentos que remiten al *kultrung*, contornos melódicos que insisten en el lamento y una dicción que torna el dolor en memoria activa y principio de justicia.

El objetivo es analizar cómo su obra articula elementos musicales, poéticos y simbólicos de la cultura mapuche, configurando un diálogo entre la nación mapuche y el pueblo de Chile que vincula memoria, dolor y resistencia. Más que anticipar resultados, esta apertura fija la escucha desde la cual se leerá el corpus: una lengua del pueblo que hace oír el dolor mapuche como verdad histórica.

El análisis combina una lectura musical-poética con una lectura conceptual atenta a conceptos de la filosofía mapuche, sin forzar equivalencias rituales. El corpus se acota a los textos poéticos *Arauco tiene una pena* (1971), *Qué he sacado con quererte* (1965b), *Maldigo del alto cielo* (2001), *Qué dirá el santo padre* (1965a), *La carta* (1999) y *El guillatín* (1966), trabajados sobre ediciones discográficas y testimonios autorales limitándose más bien a esos procedimientos que hacen audible el vínculo.

Criterios para la selección del corpus: (a) Persistencia de gestos sonoros asociados al lamento y a patrones de acentuación; b) Articulación explícita entre dolor y justicia; y, (c) Recepciones que reactivan esos rasgos.

2. Paso por el Wallmapu

Para nuestra cantora, el arte no se limitaba a las Bellas Artes, sino que comprendía un tejido más profundo de saberes y prácticas populares, muchas veces nacidos sin intención artística alguna. Su noción de arte popular abarcaba desde la fabricación de sacos hasta el Canto a lo Divino; expresiones que, más que responder a la lógica de autoría individual, pertenecían a la comunidad y estaban al servicio de sus ritos, penas y tradiciones. Por eso, cuando decidió salir a recopilar folklore por los rincones de Chile, su búsqueda no era la de una coleccionista de melodías, sino la de alguien que deseaba comprender cómo y por qué las personas del pueblo crean e interpretan.

Como señala Paula Miranda en su artículo del libro *Violeta Parra: después de vivir un siglo* (2017): “en un determinado momento Violeta tuvo la certeza de que en ese puzzle multicolor del folclor y la cultura popular... faltaba reconocer el aporte de la cultura mapuche” (p. 142). Con esa convicción, y tras regresar de Francia, se internó en lo que entendía como el núcleo profundo de la identidad chilena: su raíz indígena. Así llegó a Millelche con la ayuda del Coro de Profesores de Temuco, donde se hospedó en la casa del profesor Hernán Herrera. Allí conoció a la machi María Painen Cotaro, con quien compartió jornadas de hasta diez horas diarias durante un mes. La relación que se estableció entre ambas no fue solo producto de la investigación, sino de una afinidad sentida: como ya había ocurrido en sus recorridos por zonas campesinas, Violeta fue recibida como una igual. No era una académica; era una más del pueblo.

En su encuentro con la machi, activó también una memoria personal: la de su abuela materna mapuche. A partir de esa herencia, se permitió un acercamiento emocional, simbólico y espiritual al universo indígena. Aprendió sobre sanación con plantas, cantos rituales y el toque del *kultrung*. En una entrevista de 1964 para la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión, reconocía: “Mi abuela era indígena y mi abuelo español; entonces creo tener un poco de sangre indígena” (García, 2016, p. 68); poco después agregaba: “Me habría gustado que mi madre se casara con un indígena. En todo caso, como puedes ver, vivo como ellos” (p. 68). Estas declaraciones no solo ilustran un deseo identitario, sino una conexión afectiva que marcaría el tono de su relación con la cultura mapuche. Lo que para otros pudo ser un acercamiento etnográfico, para ella fue también un proceso íntimo de identificación: una búsqueda del lugar propio en el mundo a través de la memoria sonora y ancestral.

El libro *Violeta Parra en el Wallmapu* (2017), editado por Paula Miranda, Elisa Loncon y Allison Ramay; recoge los relatos de las familias mapuche que tuvieron contacto con la artista, trazando un recorrido emocional e histórico de su paso por el sur. Allí se documenta que, en 1957, con el deseo de profundizar en la vida de la zona, Violeta comenzó el registro de un total de 39 grabaciones, la mayoría de ellas provenientes de prácticas del diario vivir: cantos de cuna, de amor, de lamento, cantos espirituales y otros ligados al guillatún. Esta riqueza sonora no solo representa una muestra del patrimonio cultural del Wallmapu, sino que revela una forma de dolor y ternura compartida, donde lo íntimo y lo espiritual están profundamente entrelazados. La sonoridad mapuche que Violeta escuchó, grabó y habitó no fue un objeto de estudio, sino una

experiencia de sensibilidad y pertenencia: esas voces, muchas veces marcadas por el lamento, resonaban con su propio sentido de pérdida, de lucha y de memoria viva.

De este modo, el contacto con la cultura mapuche no solo le ofreció nuevas formas musicales, sino una sensibilidad sonora que ella identificó con el dolor de un pueblo y la persistencia de su lucha. Esa sonoridad, tejida de lamentos, rezos, cantos y silencios compartidos, se inscribió en su obra como un llamado que aún resuena: no para hablar por otros, sino para abrir un espacio donde el sufrimiento y la belleza puedan escucharse juntos, desde la tierra que los sostiene.

3. Afluentes del pensamiento

Las convergencias —e incluso las repercusiones— de la relación de Violeta Parra con la nación mapuche se manifiestan en las distintas capas de su arte y en el entramado de su pensamiento. Su profundo deseo de resguardar la tradición y de identificarse con la complejidad de la cultura ancestral no fue únicamente una búsqueda de información ni una simple fuente de nuevos materiales para su creación artística; constituyó, más bien, una construcción valórica: una concepción de cómo debe orientarse el mundo, de cuáles son los espacios culturales que deben preservarse y de las motivaciones legítimas para movilizar el trabajo colectivo como miembros de una comunidad. Gran parte de su obra —y también de su obrar— evidencian la cercanía que mantuvo con esta Nación: un vínculo que se desarrolló en un flujo impredecible, donde confluyen elementos recogidos durante su paso por el Wallmapu y otros que participan de un constante intercambio de dar y recibir. Entre estos, se encuentran prácticas que ya formaban parte de su vida cotidiana y que, al profundizar en el modo de vida indígena, reconoció como propias; otras que adoptó directamente a partir de lo aprendido en su tránsito por el territorio mapuche; y aquellas que, como parte del pueblo chileno, ejercemos sin plena conciencia, pero que constituyen una herencia indígena latente en la sociedad.

A partir de esta conexión vital se abren las puertas para explorar una serie de conceptos que Violeta comparte con la filosofía mapuche. Estos no solo atraviesan su obra musical y poética, sino que también se reflejan en su manera de habitar el mundo, en su relación con la naturaleza, en su noción de justicia y en su forma de entender el bien y el mal.

4. Tierra

La relación con la tierra no se expresa únicamente en términos líricos, sino como una forma de resistencia profundamente ligada a la sencillez, la dignidad y la creación colectiva. Para ella, el arte surge de la vida cotidiana y de las manos del pueblo, y la tierra es el escenario vital donde todo florece. Como expresó Violeta en 1966 para el diario *El Mercurio*:

Me gusta sentarme en la tierra porque sé que estoy firme y sentir la naturaleza en mí. Palparla con mis manos y sentirme cerca de ella para poder olerla. Para mí no hay nada más hermoso que las cosas rústicas, quiero emplear todo lo que la naturaleza me da y emplearlo tal como de ella nace. (Parra, 1966, como se citó en García, 2016, p. 91)

Estas palabras revelan una ética del arraigo y un compromiso con lo esencial, que se proyecta tanto en su vida como en su obra.

En múltiples ocasiones, Violeta recurrió a la expresión “desentierrar el folclor” (Parra, 1998, p. 18), entendida como una acción de rescate de lo profundo y lo escondido del alma popular. Pero en *La jardinera* (1954), ese gesto se transforma en siembra: siembra consuelo a través de plantas medicinales y simbólicas como el toronjil, la violeta azul, la clavelina roja y el manzanillón. Estas hierbas, además de su valor terapéutico, llenan los vacíos que deja el olvido, evocando una forma de sanación que traspasa lo físico; esa visión entra en diálogo con la medicina mapuche, donde el poder espiritual guía la curación. Elisa Loncon en *Azmapu: Aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la madre tierra* (2023) escribe sobre la machi:

El poder del arcoíris la trasladaba al mundo de los espíritus, le enseñaba el futuro de la gente, reconocía las enfermedades, lo que vendría, las penas ... Le mostraba el lugar de los remedios, le enseñaba el poder de las plantas, cómo usarlas para sanar enfermos. (2023, p. 23)

Desde distintos caminos, tanto la machi como la cantora entienden la sanación como una forma de cuidado, transmisión y resistencia.

La dimensión sanadora y espiritual de la tierra se entrelaza también con su función ética y simbólica. En la obra de Violeta, la tierra se presenta como un plano en tensión con el cielo. Aunque fue criada bajo la influencia del catolicismo popular, su espiritualidad fue incorporando elementos de la filosofía mapuche. En este sentido, la tierra aparece ligada a lo concreto, al pueblo, al territorio marginado, en contraste con una tutela divina que —delegada a los poderosos— muchas veces se desvincula de la verdad y la justicia terrenal.

Su elección por lo terrenal no fue solo discursiva, sino también vivida. En *El libro mayor de Violeta Parra* (1985) Isabel Parra recuerda:

Decía la Viola que su decisión de vivir en la carpa era un rechazo absoluto a lo convencional. Un reencuentro con la tierra. No quería saber nada de alfombras ni de casas de brillante piso. A veces con liviandad y otras con enorme violencia, nos reprochaba a nosotros, sus hijos, nuestra forma de vida aburguesada. (p. 142)

Durante sus últimos años, Violeta vivió sobre piso de tierra en la carpa de La Reina, un espacio que ha sido interpretado como similar a una *ruka* mapuche, tanto por su estructura como por el lugar central del fuego como punto de reunión y conexión. Su decisión de habitar ese espacio no respondía a una lógica decorativa, sino a un gesto radical de fidelidad con el mundo desde el cual cantaba.

Ese vínculo profundo con la tierra queda plasmado también en las palabras de su hijo Ángel Parra en *Violeta se fue a los cielos* (2006), quien lo relata en términos de unión definitiva:

Mientras aquí, en la tierra y su vulgaridad, un hilo de sangre corre desde la sien de mi madre hasta tocar el piso, el piso de tierra. De esta tierra que tanto amó y defendió con su canto y su guitarra. Obstinada y resuelta, hoy fundiéndose en ella, por los siglos de los siglos. Realizando este milagro tan esperado. Tierra y sangre. Madre tierra. Herramientas de sangre juntas, por fin. Hágase su voluntad. (p. 7)

La escena no es alegórica ni heroica en términos épicos, pero sí profundamente simbólica: la tierra es refugio, es raíz y es fin. En ella se consuma la lucha de una vida. Este gesto final se entrelaza con el principio mapuche según el cual el vínculo con la tierra se funda

en una relación espiritual y epistemológica que escapa al paradigma occidental. Como afirma Elisa Loncon: “El vínculo de los mapuche con los gen protectores de la naturaleza constituye un modo de vivir cultural con una epistemología que es diferente a la cultura occidental antropocéntrica” (2023, p. 77). Esta forma de conocimiento y existencia, que respeta a la tierra como madre viva y generadora de equilibrio, permite comprender con mayor claridad el sentido ético y político de la decisión de Violeta: cantar desde la tierra, vivir sobre ella y fundirse finalmente con su cuerpo como acto de integridad vital, artística y comunitaria.

5. La justicia como principio vital

En su obra y en su vida, la justicia no se presenta como un ideal abstracto ni como una norma impuesta desde instituciones jurídicas. Muy por el contrario, se articula como un principio vital, profundamente arraigado en la experiencia del pueblo que sufre. Para Violeta, la justicia es el equilibrio que debe imperar en una comunidad cuya finalidad es asegurar que todos sus miembros vivan dignamente. Así lo expresa en obras como *La carta* (1999), *Qué dirá el santo padre* (1965a) y *Yo canto a la diferencia* (1961), donde combina elementos sonoros mapuche con letras asociadas a la justicia para todo el pueblo de Chile. Este equilibrio, sin embargo, se encuentra constantemente amenazado por la pobreza estructural y por las desigualdades impuestas desde el poder, lo que genera una tensión que atraviesa su vida y su arte como un hilo de dolor que exige reparación.

Esta comprensión de la justicia tiene un correlato directo con el pensamiento mapuche, especialmente con la noción de *Küme mogen*, que, como ha señalado Elisa Loncon, “propone vivir en armonía y reciprocidad en la sociedad y con la naturaleza, sin mentiras ni violencias, sin explotación de los seres humanos, ni explotación de la diversidad de seres de la madre tierra” (2023, p. 53); afirmación que resuena profundamente con la ética de Violeta Parra, cuyo arte buscó constantemente restaurar ese equilibrio perdido. La justicia, en ambos casos, no es una palabra muerta, sino una forma activa de resistencia ante la descomposición del tejido comunitario y espiritual.

Para ambas visiones —la de Violeta y la mapuche—, la raíz del desequilibrio no está únicamente en la desigualdad económica, sino también en la pérdida de identidad. Esta carencia

se expresa, sobre todo, en el modo en que se transmite el saber. Violeta, que desconfiaba profundamente de la escuela formal, concebía la educación como una labor del pueblo y del territorio. En sus propias palabras:

Para mí, la escuela es mi pueblo. Porque a la otra, con pupitres, no fui nunca: ¡tenía demasiado frío en los pies! En el sur de Chile hace frío para los niños que son demasiado pobres como para tener zapatos. (García, 2016, p. 76)

La ausencia de abrigo por la pobreza de la vida real se convierte aquí en una metáfora del desarraigo, de la exclusión estructural que no solo niega el conocimiento, sino también la posibilidad de pertenecer. En esa experiencia concreta de dolor se forja su visión de justicia como restauración del vínculo comunitario.

De manera similar, el pensamiento mapuche enfatiza que el conocimiento no se separa de la vida, sino que emerge de la interrelación entre los seres y el territorio. Según Loncon, “el relato oral y el canto forman parte de las prácticas tradicionales donde se aprende desde la palabra” (2023, p. 14), y son especialmente las mujeres, en su rol de *machi* o sabias, quienes transmiten esta sabiduría. Este vínculo entre arte, palabra y conocimiento está también en el corazón de la obra de Violeta, quien valoró profundamente a las cantoras campesinas y sanadoras, como doña Rosa Lorca, de quien comenta en 1959 en el disco *La Cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile. vol. III*: “sabe las palabras que hay que decir cuando hay mala suerte en la casa, detrás de la puerta de su casa tiene crucecitas del palqui. Sabe ahuyentar al demonio con palabras especiales” (Faz 2, pista 1). Estas mujeres representan una sabiduría encarnada, mestiza y resistente, que se posiciona como alternativa frente a las formas dominantes del saber occidental.

Esta convergencia se acentúa si se considera el concepto de *Azmapu*, la filosofía mapuche que abarca el sentido espiritual de la naturaleza y que propone una forma de vivir en conexión con todos los seres. En palabras de Loncon:

Nuestra filosofía parte de esta comprensión fundamental, a diferencia de la filosofía occidental eurocéntrica que hace siglos y hasta hace poco priorizó solo lo humano,

creando con ello un antropocentrismo que ignoró la interrelación con la naturaleza y la Madre Tierra. (2023, p. 53)

Para el pueblo mapuche, la Tierra no es una cosa, sino una entidad viva cuya armonía ha sido fracturada por la imposición colonial.

De ahí que tanto la obra de Parra como el pensamiento mapuche entiendan la justicia como un proceso de memoria activa. Se trata de recordar para recomponer, de cantar para devolverle sentido a lo que fue roto; en este proceso, la identidad es central. Así como los mapuche advierten sobre el *awigkao*, concepto que alude a quienes, al ser cooptados por la cultura dominante, abandonan sus raíces, Violeta también fustiga la negación del folklore, clamando: “tengo que estar batallando casi puerta por puerta y ventana por ventana” (en García, 2016, p. 40).

Esa lucha por la memoria no se reduce al plano simbólico. En el caso de Violeta, se encarna en su decisión de poner todas sus formas artísticas —la canción, el bordado, la pintura— al servicio de los marginados. En el caso mapuche, se expresa en la defensa activa del territorio y en la denuncia de la violencia occidental, tanto en su acción territorial como en la epistémica. Como se advierte Loncon, las mujeres mapuche han debido “hacer existir y valer nuestra mirada crítica y epistémica como mujeres mapuche e indígenas” (2023, p. 38). En ambos casos, el arte, la palabra y la acción son medios para restaurar ese equilibrio fracturado, no solo con la naturaleza, sino también con la historia, la lengua y la espiritualidad.

Desde esta perspectiva, puede comprenderse mejor el por qué Violeta asocia tan estrechamente la sonoridad mapuche con el dolor y con la lucha. Su aproximación no es antropológica, sino existencial: escucha en la sonoridad del pueblo mapuche un eco de su propio padecer y una fuerza ancestral de resistencia. Como si el canto, al pasar por la historia, pudiera contener también el germen de una justicia aún por venir.

6. El mal, una la fractura del equilibrio

Violeta no presenta el mal como una característica inherente a personas específicas, sino como un espacio colectivo donde se agrupan ciertos comportamientos que provocan dolor y

sufrimiento. En estos territorios oscuros no existen personas intrínsecamente malas, sino seres maliciosos y malvados, poseídos por fuerzas destructivas que emergen en momentos de crisis espiritual. Así, su comprensión del mal no responde a un esencialismo moral, sino a una sensibilidad política y ética que identifica la violencia y el despojo como motores del sufrimiento de los pueblos. Para ella, las personas comunes pueden devenir en agentes del mal —la “maleza” dentro del jardín de la humanidad—, pero no por naturaleza, sino por su inscripción en un sistema opresivo. Este planteamiento implica una posibilidad siempre abierta de redención y se refleja en el arduo trabajo que hizo por despertar a su pueblo para que valoraran su cultura, con la esperanza de que un día retornarán al cultivo de la comunidad y el folklore.

“El poderoso” es, en este marco, la figura central de la maldad: un personaje que encarna la perversión del poder, ya no solo por sus acciones, sino porque representa el sistema mismo que posibilita el mal. A diferencia del malvado común, no tiene posibilidad de redención, ya que su identidad se forja en la explotación, la indiferencia y el desprecio por el pueblo. Este personaje aparece como consecuencia del despojo, como síntesis de una forma autoritaria de concebir el orden social. Su figura, aunque encarnada en sujetos individuales, responde a una lógica sistémica que naturaliza la codicia, promueve el individualismo y transforma las relaciones humanas en vínculos mercantiles. Tal como advierte Elisa Loncon:

el capitalismo promueve una sociedad donde lo que más importa es el dinero. Esto impulsa a la gente a buscar dinero y más dinero y se crea un mundo enfermo por la necesidad de conseguirlo. Todo tiene un precio. Todo es mercado o mercantil, pues todo se cambia desde el dinero. (Loncon, 2023, p. 38)

En este marco, la instrumentalización de los otros y de la naturaleza misma pasa a formar parte de una maquinaria de maldad estructural, que arrasa con los vínculos comunitarios y socava los valores espirituales que sostienen la vida colectiva.

La crítica de Violeta a este orden no es solo teórica ni meramente ideológica, sino que está encarnada en su poesía desde una vivencia popular que identifica “al rico” como el portador de la injusticia estructural. Así lo expresa en una de sus décimas del libro *Décimas: Autobiografía en verso* (1998):

¡Válgame Dios cómo están
todos los pobres cristianos
en este mundo inhumano
partidos mitá' a mitá'!
Del rico es esta maldá',
lo digo muy conmovía;
dijo el Señor a María:
son para todos las flores,
los montes, los arreboles.
¿Por qué el pudiente se olvida? (p. 50)

En este punto, su pensamiento y el de Elisa Loncon (2023) convergen en la denuncia de un mundo que ha mercantilizado tanto los cuerpos como la tierra. Desde la filosofía mapuche, esta crítica se expresa con claridad en la noción de *itxofill mogen*, que representa “la vida de la Mapu y su interdependencia con todas las vidas” (p. 46). Cuando el poderoso transforma la tierra en objeto de lucro, no solo rompe la equidad humana, sino que daña la totalidad del tejido vital: “toda economía que enferma a la biodiversidad y a los seres existentes en los territorios es una economía que enferma al itxofill mogen” (p. 46). En esa misma lógica, Violeta denuncia el olvido de los montes y los arreboles como símbolos de una naturaleza arrebatada. Así, tanto en su poesía como en el pensamiento mapuche, la justicia no puede concebirse sin la restitución del equilibrio espiritual y ecológico que ha sido violentado por el poder económico y colonial.

Por otra parte, nuestra cantora propone en su obra otra idea: la enfermedad como manifestación de un mal superior, que también atraviesa su experiencia vital. Cuando era niña y se dirigía a Lautaro en tren, se contagió de viruela, lo que no solo la marcó físicamente, sino que la convirtió, sin querer, en portadora de una tragedia: murieron cerca de 70 personas a raíz de su contagio. Este suceso, según sus propias décimas, la marcó profundamente, convirtiéndose en una herida constitutiva de su identidad.

Nadie sospecha jamás
quien era la causadora,
de tales malditas horas;

seguro no se sabrá.
Fue grande la mortandad
que ocasionó la inocente.
Murieron seis escribientes,
cuatro docenas de pacos,
y pa' pior se lleva el 'raco'
el mal para San Clemente. (Parra, 1998, p. 38)

Este episodio encarna su primer contacto con el mal como experiencia vivida, encarnada en el cuerpo y en la culpa, que a la vez se configuró como algo externo a su capacidad, como bien se refleja en la manera en que lo presenta en su poesía. Esa interiorización del sufrimiento le permite componer desde el trauma, vincular lo sonoro con lo doloroso y, a la vez, transfigurar el dolor en canto.

En concordancia, desde la perspectiva mapuche, como señala Elisa Loncon, “la naturaleza está llena de vida física y espiritual y los niños deben ser educados para respetarlas” (2023, p. 93), ya que el contacto con ciertas fuerzas espirituales —especialmente si no se sabe interpretar o canalizar— puede provocar desequilibrios que afectan no solo al cuerpo individual, sino al conjunto de la comunidad. En este sentido, la vivencia infantil de Violeta no es solo un recuerdo traumático, sino una inscripción sensible de una energía que desestabiliza.

Se sostiene entonces que, ambas visiones —la de Violeta y la mapuche— coinciden en la urgencia de restaurar un modo de vida comunitario, en sintonía con la naturaleza y regido por la espiritualidad y el respeto mutuo. En un contexto donde el neoliberalismo ha transformado todo en mercancía, incluyendo el arte, la tierra y los afectos, Violeta canta contra el olvido, la injusticia y el desarraigo. Su canto es dolor, pero es también un llamado a resistir, a recordar y a restablecer el equilibrio: ese *Küme mogen* que para el pueblo mapuche representa la vida buena.

7. El bien como restauración del equilibrio

La resistencia y la lucha por la justicia, en el pensamiento de Violeta, no solo se vinculan al despertar de la conciencia, sino también al ejercicio constante del bien en la cotidianidad. Aquí emerge una reflexión clave sobre el bien, cuya comprensión se despliega en dos dimensiones

esenciales. El bien y el mal parecen estar en contraste: son dos extremos de un mismo sentir que deben buscar el equilibrio. La consecuencia inherente del mal es el bien que surge en resistencia, como se distingue en sus décimas, donde, en momentos trascendentales —como el caso de la viruela—, debió reconstruir su imagen interna y externa. Pese a ello, hubo quienes le otorgaron dignidad, pasando por alto la maldad que la había habitado y que dejó secuelas tanto en su rostro como en su comunidad debido a las muertes. Así, de modo similar al equilibrio que buscan los mapuche, Violeta reconoce en este acto de mal la prevalencia del bien a través de personas que le brindaron dignidad.

Personas tan bondadosas
no les espanta mi cara
las nombro de buena gana
por sus palabras preciosas.
Una la más cariñosa,
nombrada la pascualita,
pide que su costurita
le manden con esta diabla,
que canta como en la jaula
la tenca y la tortolita. (1998, p. 53)

Pareciera que, para ella, existen dos miradas fundamentales sobre el bien. En la primera, lo concibe como un objetivo común, un fin que debe ser compartido por todos los miembros de una comunidad, como el *Küme mogen*. Este deseo de bien debe estar inscrito en la esencia misma de cada persona, de tal manera que, al actuar maliciosamente, no solo se atenta contra los demás, sino también contra los instintos más profundos de la humanidad. Aquí, el bien se convierte en un principio moral, una fuerza integradora que debería guiar las relaciones humanas, impulsando a la comunidad hacia un fin común de justicia y bienestar colectivo. En este sentido, el mal no es solo la acción de un individuo, sino la ausencia de ese principio rector que debe sostener toda convivencia social.

Esta convicción se refleja, sobre todo, en su voluntad de preservar la autenticidad del folklore y transmitirlo tal como proviene del pueblo. Su deseo de formar la Universidad del

Folklore no surge en un vacío, sino como respuesta directa a un desorden previo que ella misma denuncia: la existencia de intérpretes de calidad que, en lugar de interpretar folklore, estaban cantando y grabando géneros ajenos. Ese desajuste entre la función del folklorista y lo que realmente interpretaban constituye, para Violeta, una manifestación de un mal cultural, de una pérdida de rumbo. Frente a ello, su propuesta no busca la confrontación destructiva, sino la restitución de un equilibrio: enseñar, guiar y devolver el canto popular a sus raíces, “con toda el alma y sin cobrar un centavo” (en García, 2016, p. 15). En este gesto se advierte un principio de bien que, al igual que en la visión mapuche, no es estático, sino que implica una acción concreta para reordenar lo que ha sido desviado, restaurando la armonía en la relación entre intérpretes, tradición y comunidad.

En la segunda visión, el bien se entiende como una cualidad definitoria de quienes alcanzan la condición de persona —*iñche*— gracias a su actuar recto y a su trabajo por el beneficio común sin esperar retribución. Estas personas no necesariamente realizan actos grandiosos; muchas veces, son gestos mínimos que resultan esenciales para sostener a otros. Para Violeta, estos individuos son dignos de admiración, pues encarnan lo más auténtico de la cultura popular: están al servicio de su gente, como ella misma. En tales acciones se revela la verdadera esencia del bien, aquel que no busca reconocimiento, pero que fortalece a la comunidad de la cual forma parte.

Desde la visión mapuche, la condición de persona solo se adquiere cuando se actúa conforme a la norma espiritual y social, el *Azmapu*, cuyo objetivo central es el buen vivir desde el trabajo colectivo. Así, quienes cometen acciones reprochables pierden la condición de *Che*, como se describe en *Azmapu. Una Aproximación al Sistema Normativo Mapuche desde el Rakizuam y el Derecho Propio* (Melin Pehuen et al., 2016):

la expresión que lleva al individuo a su autodefinición ... se expresa como IÑCHE. Noción compuesta y polisintética en que al CHE se le antepone la partícula de plural IÑ. El sentido profundo de la expresión es plural, inclusivo y social por lo que la idea del ‘yo’ corresponde, en rigor, a un yo social y culturalmente situado. ... Se entiende, entonces, como un proceso absolutamente vivencial colectivo y relacional: el actuar en el mundo va

configurando el ser (ta iñ chegen) que se proyectará luego en la idea colectiva reflejada en el taiñ mapuchegen mew. (p. 20)

Sumado a esto, dentro del orden social mapuche, el mismo texto presenta tres tipos de personas que obran rectamente, que son: “kimche (o persona sabia con conocimientos), norche (o persona recta y correcta en su actuar) y newenche (o persona con fortaleza física)” (p. 32).

La admiración constante que Violeta expresa hacia las mujeres sabias de los campos chilenos se vincula, en este sentido, a la virtud contenida en estos tres componentes pensados dentro del orden mapuche. Un ejemplo palpable de esta noción del bien es la señora Rosa Lorca, nombrada anteriormente, quien encarna vívidamente cómo actúa una persona buena. Ella realizó labores trascendentales, siendo portadora de una vasta sabiduría popular, y su generosidad la convirtió en un referente en su comunidad. La señora Rosa, con su dedicación y entrega, no solo apoyó a los más necesitados, sino que también representó esa figura silenciosa y generosa que forma la columna vertebral de una sociedad justa.

Este tipo de bien no se visibiliza en gestos heroicos, sino en la suma de actos humildes que nutren el espíritu común de los pueblos. El bien, en sus múltiples formas, tiene un impacto profundo y duradero en la sociedad, resaltando el valor de la generosidad en las relaciones cotidianas, donde el bien se manifiesta como una práctica diaria que contribuye a la armonía y al bienestar social, en una perspectiva compartida con lo inscrito en el *Azmapu*.

8. Repercusiones en su arte

La influencia de estas experiencias en su arte se evidencia en la presencia constante de alusiones a lo mapuche, presentes en obras de temáticas diversas que son atravesadas por las categorías ya trabajadas, como menciona Miranda:

Este sustrato cultural, poético y musical impactará en toda su creación, y no solo en las canciones más explícitas sobre el tema. Todos esos cantos tienen a la analogía, a su vínculo con los sonidos y sensaciones ligadas a la naturaleza. (2017, p. 143)

Las piezas musicales en las que Violeta alude a la nación mapuche pueden dividirse en dos grupos: por una parte, aquellas en que, si bien la conformación musical evoca una sonoridad vinculada a lo mapuche, la poesía no aborda explícitamente esa temática; y, por otra, aquellas en que el material sonoro —incluido el contenido poético— trata de llenar asuntos relacionados con dicha sonoridad.

9. Canciones con sonoridad mapuche

Algunas del primer grupo que más repercutieron en la memoria colectiva chilena fueron *Qué he sacado con quererte* (1965b), *Maldigo del alto cielo* (2001), *Qué dirá el santo padre* (1965a), *La carta* (1999), que, por su parte, pueden dividirse en canciones de desamor y canciones por la justicia.

Si lo vemos desde el desamor, a nivel musical, tanto la primera versión de *Maldigo del alto cielo*, publicada en 2001 en el disco de recuperación de archivo *Violeta Parra: Universo latino 9*, como *Qué he sacado con quererte* (1965b), en el disco *Recordando Chile*, comparten instrumentaciones y temáticas similares.

El ritmo del bombo en ambas obras se asemeja a los patrones del *purrún*, ejecutado con clara intención de imitar al *kultrung*: en una desarrolla un patrón que aproxima al tiempo fuerte propio de los ritmos más lentos de la tradición mapuche; en la otra acompaña el acento con un golpe posterior, como ocurre en las partes más álgidas del *nguillatun*. Ambas canciones presentan una melodía vocal mayormente aplanada, que conduce a un punto de tensión con intervalos más amplios, sostenidos repetidamente. Este desarrollo motivico, orientado más a la reiteración que a la variación, remite a la ritualidad de los *ül* de lamento de mujeres mapuche, semejantes a los registrados por la autora en el Wallmapu. El elemento más distintivo es el uso de dos cornos armonizados en quintas, que introducen las piezas con una breve anticipación a la melodía vocal. Entre los instrumentos de viento de la tradición escrita, el corno es el que más similitudes guarda con la *trutruka* mapuche, por lo que su timbre refuerza la asociación con esta sonoridad.

En *Qué he sacado con quererte* (1965b), la repetición del “¡Ayayai!” funciona como un eco sonoro del dolor que no se disipa, sino que se prolonga en un lamento casi suspendido en el

tiempo, asemejándose a los *ül* en la repetición y también en la intencionalidad del modo menor. La alusión a elementos permanentes —la luna, el lirio, los nombres en el muro— contrasta con la pérdida afectiva, intensificando el carácter elegíaco. En *Maldigo del alto cielo* (2001), el recurso retórico de la enumeración y la anáfora del verbo maldecir, construyen un poema donde el dolor se expande hasta abarcar lo cósmico y lo cotidiano. La insistencia en “cuánto será mi dolor” actúa como un golpe rítmico verbal que, junto con la base instrumental, instala una cadencia casi ritual, semejante a la reiteración de fórmulas en los cantos ceremoniales.

Si revisamos las canciones por la justicia, veremos que *Qué dirá el santo padre* (1965a) es una pieza cuya presencia de la sonoridad mapuche se sitúa principalmente en la base rítmica, ya que combina caja con bordona y bombo legüero sonando de manera simultánea, en una imitación tanto del *kultrung* como de la cascahuilla, realizando un ritmo que aproxima al tiempo fuerte. Lo que consolida a este bloque como el centro de la pieza —y presupone la sonoridad completa de la obra— es que, como conjunto, inician su intervención cuatro compases antes de la dotación instrumental completa, subrayando desde el comienzo que su rol es vital para la textura y la carga emocional de la obra.

La letra de *Qué dirá el santo padre* (1965a), articula una denuncia directa contra la violencia y la represión, estructurada en torno a la reiteración de la pregunta central, que refuerza el tono de interpelación. Las imágenes de privación de libertad, balas, muerte e injusticia contrastan con el lenguaje religioso, generando tensión entre el ideal proclamado y la realidad vivida. El estribillo repetido, en diálogo con la base rítmica, produce un efecto de letanía combativa, donde el dolor se transforma en lamento colectivo y acusación persistente.

Por su parte, en *La carta*, en su versión del tercer LP de la *Antología Violeta Parra* —un trabajo recopilatorio de las grabaciones de cuatro discos del sello Odeón entre 1954 y 1966—, la instrumentación es un entramado complejo que apunta a lo mapuche en todas sus áreas. La base rítmica es llevada por un bombo que, al igual que en las otras piezas, aproxima al tiempo fuerte y resuena en el tiempo uno en simultáneo con un brillo lejano de lo que pudiera ser un triángulo y que, en esta configuración, imita a las cascahuillas. Las dos guitarras que consolidan la armonía se ordenan de forma similar, cambiando exclusivamente en el sector más bajo; la que más se realza ejecuta, de forma golpeada y haciendo sonar los trastes, dos semicorcheas con un salto de quinta durante toda la obra, aludiendo directamente al sonido del trompe, no solo por el ritmo,

sino también por el timbre logrado a través de la ejecución. Por su parte, la melodía de la voz funciona de manera similar a las otras obras mencionadas: en su mayoría plana y repetitiva, con un momento de tensión en cada sección, contrastante y sostenido durante varios compases.

La poética combina la narración en primera persona con una denuncia directa a la represión política, construida desde la experiencia íntima. La voz lírica contrapone la injusticia —“el hambre respondido con plomo”, “la muerte a sangre fría”— con la hipocresía de quienes ostentan el poder, “los de abanico y de frac”. La reiteración del “sí” al final de cada estrofa refuerza el carácter afirmativo y acusatorio, funcionando como un pulso verbal que dialoga con la base rítmica. Así, el dolor personal se proyecta como un lamento colectivo.

En las piezas antes trabajadas, la sonoridad mapuche se entrelaza con letras que canalizan el dolor individual y colectivo frente a la injusticia. Esta convergencia convierte el pulso ceremonial en un soporte sonoro para la resistencia, donde la memoria del lamento mapuche se funde con la denuncia social y el dolor más íntimo del desamor, reafirmando su papel como puente entre culturas y como voz contra la opresión.

10. Canciones con sonoridad y poesía dedicada a la Nación Mapuche

Arauco tiene una pena o Levántate Huenchullán, en su versión grabada en 1963 y publicada en 1971 en el disco *Canciones reencontradas en París*, presenta recursos similares a los ya mencionados en otras piezas de Violeta. Desde lo rítmico, la guitarra reproduce la misma aproximación hacia el tiempo fuerte que se observa en *Qué dirá el santo padre* (1965a) y en *Qué he sacado con quererte* (1965b). Para efectos comparativos, este gesto puede explicarse como si se golpeará en los tiempos 6-1 y 3-4 de un compás de 6/8. El bombo, por su parte, entra un poco después, ejecutando una versión simplificada de la hemiolia característica tanto de la cueca como de la tonada; esto es, dividiendo el compás en tres pulsos, con un acento fuerte en el primero y otros dos más leves —como si se tratara de un compás de 3/4—, mientras introduce golpes intermedios con acentuación propia del 6/8.

La relevancia de este procedimiento radica en que sitúa, en un instrumento de origen español, un ritmo mapuche, y en el bombo —que aquí reemplaza al *kultrung*—, un ritmo mestizo, invirtiendo así lo que ocurre habitualmente en la cultura popular, donde la cueca

comienza con su hemiolia característica y el aplauso del público se incorpora después con ese golpe de aproximación de origen mapuche.

Sobre esta base, la voz se desarrolla con una melodía plana, de pocos saltos interválicos y mínimas variaciones rítmicas. En determinados momentos se expande levemente para resolver, repitiendo de forma constante los mismos motivos en una estructura uniseccional, lo que refuerza la afinidad con la sonoridad ritual de los *ül* mapuche.

En el plano poético, la canción se estructura en estrofas donde seis versos describen situaciones de opresión y un séptimo verso finaliza con el imperativo “Levántate” seguido de un nombre mapuche. Esta forma, tal como indica Miranda (2013), refleja una dualidad entre la condición de vencido y el impulso del luchador: el cuerpo de la estrofa se ancla en el dolor, pero el cierre convoca a la acción. Las imágenes recorren tanto la violencia colonial (“Huescufo conquistador”, “le van a quitar su tierra”) como el despojo contemporáneo (“Hoy son los propios chilenos / los que les quitan su pan”), articulando una memoria histórica que vincula pasado y presente. La mención a “los cueros de su *kultrung*” introduce un símbolo sonoro que conecta directamente con la base rítmica inspirada en dicho instrumento, reforzando la unión entre contenido poético y materialidad musical.

Los nombres que cierran cada estrofa —Huenchullán, Curimón, Manquilef, Callfull, Callupán, Pailahuán—, no solo remiten a figuras y territorios asociados a la resistencia mapuche, sino que aportan un timbre lingüístico que intensifica la presencia de esta lengua como recurso estético y político. Según Ernesto Wilhelm en *Voz de Arauco. Explicación de los nombres indígenas de Chile* (1944) *huentru* significa hombre o macho, mientras que *llanca* significa piedra, por lo que se interpreta como hombre piedra o, en algunos sectores, piedra de donde nace el hombre; *Curimón* se entiende como tierras de ortigas o tierras negras, a partir de la combinación entre *curi*, que en el texto se traduce como ortiga o negro, y *mon*, fértil, en alusión al terreno. Por otra parte, Lautaro y Caupolicán hacen referencia a líderes históricos mapuche. La selección minuciosa de estos nombres —algunos vinculados a descendientes que, como señaló Loncon en *Violeta Parra: Los vínculos de su obra con la cultura mapuche y originaria* (2017, p. 165), tuvieron contacto con Violeta— refuerza la dimensión de memoria activa de la canción. Así, *Arauco tiene una pena* (1971) integra palabra, música y símbolo en una obra que convierte el dolor colectivo en un llamado persistente a la resistencia.

11. Influencias y proyección cultural

La proyección de Violeta se reconoce allí donde perduran procedimientos que remiten a lo mapuche —continuidades rítmicas, acentos y contornos melódicos ligados al lamento— más que en el homenaje nominal. La circulación de *Qué he sacado con quererte* (1965b) en versiones de distintos intérpretes confirma esa vigencia: se conservan rasgos estructurales y tímbricos que sostienen una identidad sonora y simbólica orientada a la interpelación. El puente no depende de la cita explícita, sino de técnicas que reactivan una escucha históricamente situada y una ética del oír que no exotiza la diferencia.

En contextos de protesta, esta dimensión se vuelve explícita. Durante 2019, *Qué dirá el santo padre* (1965a) se reactivó como canto de interpelación mediante versos como “Miren como nos hablan de libertad, cuando de ella nos privan en realidad” y “Qué dirá el santo padre que vive en Roma, que le están degollando a sus palomas”, mientras que en *La carta* (1999) se enfatizó “Si acaso esto es un motivo, presa también voy sargento, sí”. La selección de fragmentos específicos revela una apropiación social que actualiza sentidos de denuncia y dolor, haciendo de la repetición y del coro un dispositivo de memoria compartida.

En ese mismo registro, *El guillatún* (1966) articula de modo directo el vínculo con el universo mapuche y su ritualidad. Más que traducir un repertorio ceremonial, la pieza inscribe su potencia expresiva en procedimientos materiales: patrones de acentuación que evocan el pulso del *kultrung*, ostinatos que sostienen tensión, contornos descendentes asociados al lamento y una preferencia por timbres y registros graves que densifican el decir. Las versiones de esta canción —entre ellas las de Los Jaivas (1984), Anita Tijoux y Beatriz Pichi Malen (2015) — han alcanzado amplia circulación en redes sociales y plataformas digitales, consolidando su difusión. A la vez, su incorporación en libros ministeriales la inscribe en una pedagogía de la memoria que aprende tanto por la escucha como por el acto de nombrar.

Así, la presencia de Violeta en prácticas comunitarias y en espacios institucionales no opera como inventario de homenajes, sino como continuidad de técnicas que hacen oír el dolor y lo tramitan como principio de justicia. Esa persistencia, condensada en timbres, pulsos y dicción, muestra cómo la materialidad del sonido y la palabra configura un diálogo que vincula memoria, dolor y resistencia entre la nación mapuche y el pueblo de Chile.

12. Conclusiones

El análisis demuestra que la obra de Violeta Parra integra de manera consciente y profunda elementos sonoros, poéticos y conceptuales de la tradición mapuche, generando un puente cultural entre mapuche y chilenos. Su aproximación a la sonoridad mapuche, lejos de ser un gesto meramente estético o folklorista, constituye una forma de resistencia que articula dolor, memoria y denuncia.

La convergencia entre su pensamiento y principios como el *Küme mogen* o el *Azmapu* revela una ética artística que se inscribe en un horizonte comunitario, relacional y no antropocéntrico. Este enfoque le permitió no solo visibilizar la lucha y el sufrimiento del pueblo mapuche, sino también cuestionar las estructuras de poder y desigualdad que atraviesan la historia chilena.

Asimismo, su capacidad para trasladar estas influencias al repertorio musical y poético, junto con su proyección en movimientos sociales y contextos educativos, confirma la vigencia de su legado como referente de memoria activa y resistencia cultural. La obra de Violeta Parra, al enlazar el arte con la justicia y la identidad, sigue operando como un espacio de encuentro entre culturas y como un acto de reafirmación de los vínculos entre territorios.

Finalmente, este artículo identifica y nombra procedimientos sonoro-poéticos como condición del puente Mapuche–Chile; relevando su continuidad en versiones, protesta y pedagogías; ubicando a Violeta como autora de pensamiento y proponiendo una relación conceptual sin esencialismos.

Referencias

- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2017). *Violeta Parra: Después de vivir un siglo*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.
- García, M. (Ed.). (2016). *Violeta Parra en sus palabras. Entrevistas (1954-1967)*. Catalonia; Periodismo UDP.
- Loncon, E. (2017). Violeta Parra: los vínculos de su obra con la cultura mapuche y originaria. En L. García y P. Miranda (Eds.), *Violeta Parra: después de vivir un siglo* (pp. 165-174). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad de Chile.
- Loncon, E. (2023). *Azmapu: Aportes de la filosofía mapuche para el cuidado del lof y la madre tierra*. Editorial Ariel.
- Melin Pehuen, M., Coliqueo Collipal, P., Curihuinca Neira, E., y Royo Letelier, M. (2016). *Azmapu. Una aproximación al sistema normativo mapuche desde el Rakizuam y el Derecho Propio* [Versión digital]. Biblioteca Digital INDH. <http://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/984>
- Miranda, P. (2017). Violeta Parra y su encuentro pleno con el canto mapuche: impacto y nuevos sentidos en su poesía. En L. García y P. Miranda (Eds.), *Violeta Parra: después de vivir un siglo* (pp. 139-160). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes; Universidad de Chile.
- Miranda, P. (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Cuarto Propio.
- Miranda, P., Loncon, E. y Ramay, A. (2017). *Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*. Pehuén Editores.
- Parra, A. (2018). *Violeta se fue a los cielos*. Catalonia.
- Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Michay.
- Parra, V. (1998) *Décimas: Autobiografía en Verso*. Editorial Sudamericana.
- Wilhelm. E. (1944). *Voz de Arauco. Explicación de los nombres indígenas de Chile*. Ceibo.

Obras musicales

- Los Jaivas. (1984). El Guillatún [Canción]. En *Obras de Violeta Parra*. CBS Records Chile.
- Parra, V. (1959). *La cueca presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile, vol. III* [Álbum]. Odeón.
- Parra, V. (1961). Yo canto la diferencia [Canción]. En *El folklore de Chile, vol. VIII – Toda Violeta Parra*. Odeón.
- Parra, V. (1965a). Qué dirá el Santo Padre [Canción]. En *Recordando a Chile* (Una chilena en París). EMI Odeon.
- Parra, V. (1965b). Qué he sacado con quererte [Canción]. En *Recordando a Chile* (Una chilena en París). EMI Odeon.
- Parra, V. (1966). El Guillatún [Canción]. En *Las últimas composiciones*. RCA Victor.
- Parra, V. (1971). Arauco tiene una pena [Canción]. En *Canciones reencontradas en París*. Peña de los Parra; DICAP
- Parra, V. (1999). La carta [Canción]. *Antología de Violeta Parra CD 3*. Emi Odeon.
- Parra, V. (2001). Maldigo del alto cielo [Canción]. En *Violeta Parra: Universo latino*. EMI Odeon.
- Parra, V. y Parra, I. (1954). La jardinera. En *Es imposible* [Canción]. Odeon.
- Ñuke Mapu. (20 de febrero de 2015). *Beatriz Pichi Malen y Anita Tijoux - El Nguillatun de Violeta Parra en vivo 2015* [Archivo de Video]. Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=QnDH0dHPgBU>