

## **IMAGINARIO SOCIOLINGÜÍSTICO Y ETNOLINGÜÍSTICO DE VIOLETA PARRA**

**Nissia Vaccarezza Soto**

[nissivaccarezza@gmail.com](mailto:nissivaccarezza@gmail.com)

Universidad de Playa Ancha  
Chile

### **RESUMEN**

La investigación pretende contribuir a los estudios acerca de Violeta Parra desde un enfoque interdisciplinario, en el que se teoriza el imaginario social, la socio y etnolingüística, interpretando, de este modo, su visión de la sociedad y de la cultura a través del lenguaje utilizado en sus canciones y en su discurso. Los estudios acerca de la artista chilena, generalmente, son desde la mirada folclórica o literaria, olvidando el componente esencial y fundamental de toda manifestación artística: el lenguaje.

**Palabras clave:** imaginario social, lenguaje, Violeta Parra.

## **SOCIO- AND ETHNOLINGUISTIC IMAGINARY OF VIOLETA PARRA**

### **ABSTRACT**

The aim of this research is to contribute to the studies on Violeta Parra from an interdisciplinary perspective, theorizing the social imaginary, sociolinguistics, and ethnolinguistics. In doing so, it interprets her vision of society and culture through the language used in her songs and discourse. Studies on the Chilean artist generally focus on folkloric or literary aspects, often overlooking the essential and fundamental component of all artistic expression: language.

**Keywords:** language, social imaginary, Violeta Parra.

## **Introducción**

A través de múltiples investigaciones de índole folclórico, musical y poético, Violeta Parra es considerada en el mundo académico como una artista completa que aportó al folclor nacional con sus composiciones musicales, además de sus intervenciones en el mundo de las artes plásticas. Por ello, la investigación realizada plantea interpretar el imaginario social con componentes socio y etnolingüísticos de Violeta Parra, los cuales se edifican a partir de su vida, investigación y obra.

En los imaginarios sociales convergen varias disciplinas, a considerar: sociología, psicología, antropología, filosofía y etnografía. Sin embargo, la lingüística no ha sido contemplada como componente esencial de la construcción de mundos. En este artículo, será descifrado el imaginario socio y etnolingüístico de Violeta Parra, entendiendo cómo, a partir de sus experiencias vitales, el contexto nacional y el pensamiento de la artista dan pie a una configuración de un imaginario que no solo la representa a ella, sino que también a la sociedad chilena campesina, entre las décadas del 40 al 60.

En pocas palabras, esta mujer campesina, autodidacta y de origen pobre, no solo contribuyó a la música chilena, las artes plásticas y el folclor nacional, sino que también colaboró, a partir de su instinto, a las investigaciones sociales y lingüísticas que desarrolló durante toda su vida. De ahí que esta investigación busca dar a conocer esta faceta oculta de la artista y así contribuir a las investigaciones de las diferentes disciplinas que consideran a Violeta Parra como fuente inagotable de conocimiento de la cultura popular.

## **Imaginario social**

Es esencial para el imaginario sostenerse y fundarse en lo simbólico; sin él no existe, es a través de lo simbólico que el imaginario puede manifestarse y tener vida. Es decir, la existencia de dos términos que se representan mutuamente corresponde a lo que se denomina simbolismo. Este simbolismo no posee una cualidad objetiva o neutra. La designación que se puede realizar a una cosa no solo se lleva a cabo de manera individual por parte de cada persona, sino que también posee ese significado otorgado de manera colectiva por toda la sociedad. Por consiguiente, ese significado ya estaba ahí cuando el individuo desea apropiarse de él, por lo que su elección no es totalmente libre.

El sociólogo Manuel Antonio Baeza trabaja y desarrolla el concepto acuñado por Castoriadis, realizando la asociación de la realidad con las experiencias de los seres humanos que son miembros de una sociedad, en la cual se crea una memoria colectiva

que legitima dicha experiencia.

Se trata, en definitiva y muy básicamente, de experiencia social del mundo que se comparte y también de imaginarios sociales –o construcción social de realidad social– que logran legitimar ideas, juicios, visiones, etc., por su condición de franca plausibilidad frente a un interrogante por dilucidar (Baeza, 2008, p.45).

En relación con los símbolos, Baeza señala que éstos poseen estructuras autónomas dentro de las sociedades, por ello jamás podrán remitir a un significado único y predefinido. Como consecuencia, estas sociedades son construidas gracias a los propios esquemas simbólicos que puedan elaborar los grupos de seres humanos, según su capacidad instituyente. Las sociedades no se dan, entonces, por hechos fortuitos, por un proceso de reproducción de los seres humanos o simplemente por el azar.

Del mismo modo, el imaginario social corresponde a la fabricación de significaciones, las cuales son creadas a partir de imágenes. Estas, a su vez, serían el sustento de dichas significaciones y esa relación es a la que se designa con el término simbólico. Estas significaciones que posee cualquier sociedad son establecidas por el lenguaje que se utilice.

Para Castoriadis (2013), el lenguaje posee dos dimensiones. Este autor afirma que “el lenguaje es lengua en tanto significa, es decir, en tanto se refiere a un magma de significaciones. El lenguaje es código en tanto organiza y se organiza identitariamente, es decir, en tanto es sistema de conjuntos” (p. 377). En consecuencia, el lenguaje simbólico desempeña un papel relevante en esa construcción de sociedades; es el encargado, junto con el simbolismo, de construir la actividad mental de los humanos y cualquier efecto que pueda tener, relativo a las relaciones sociales de los individuos. Mientras que el simbolismo posee una relación de autonomía frente a toda la funcionalidad real o irreal, las significaciones y resignificaciones hechas en una sociedad corresponden a cualquier experiencia social de las personas. Este da origen a un orden simbólico necesario, el cual se forma a partir de los símbolos ya existentes.

### **Imaginarios y representaciones sociales**

Desde la psicología clásica el concepto de representación significa presencia o ausencia de ciertos objetos que se materializan en la mente humana, específicamente en el inconsciente. Fue el psicólogo social, Serge Moscovici, quién otorgó una variante a tal concepto, señalando que los sistemas de valores y creencias de los seres humanos se verían reflejados en representaciones sociales. La representación social es una modalidad

particular del conocimiento, cuya función es la elaboración de los comportamientos y la comunicación entre los individuos. La representación es un corpus organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a la cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social; se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios, liberan los poderes de su imaginación. (Moscovici, 1981, p.18).

Según lo planteado desde la psicología cognitiva, se puede desprender que existe cierta relación o parentesco entre las representaciones sociales con el concepto de imaginarios sociales. Para Baeza (2008), el concepto de imaginarios sociales, desde un enfoque socioantropológico, correspondería a formas que interpreta la mente humana con respecto al entorno y a la cual le asigna cierta interpretación de esa realidad social, siempre y cuando, esa interpretación sea compartida socialmente.

En conclusión, las representaciones sociales hacen hincapié en el proceso que identifica las modalidades cognitivas, mientras que los imaginarios sociales lo hacen en los resultados sociales de ese mismo proceso. No obstante, son los imaginarios sociales los que influyen directamente en las formas de juzgar, pensar y actuar de los individuos pertenecientes a cualquier sociedad.

### **El estudio del lenguaje en la sociedad**

La hipótesis relativista de Edward Sapir considera la diversidad lingüística y cultural. Como consecuencia de los sistemas lingüísticos culturales dispares, los investigadores se ven en la necesidad de dominar varios códigos. Asimismo, tanto Boas como Sapir plantean que lo que realmente debe interesar en el estudio de la lengua es lo que subyace de ella, considerándola como un acceso de entrada al conocimiento de otros ámbitos, por ejemplo: la visión de mundo que puedan tener los hablantes y/o las intenciones comunicativas que posean en los diferentes contextos de uso. Por tanto, el enfoque relativista entreteje la lengua, la cultura y la psicología social.

En 1921, en el trabajo denominado “Introducción al estudio del habla”, Edward Sapir plantea que la acción de hablar en el ser humano no correspondería a una función biológica, como lo es caminar. Más bien, el desarrollo del lenguaje en el hombre responde a un proceso de adquisición que sufre el ser humano en virtud de la sociedad donde nació. Es decir, hablar no es una actividad inherente a su condición. Por tanto, el relativismo lingüístico para Sapir radica en que para él las lenguas eran mucho más que simples códigos que pudiesen representar la realidad. Del mismo modo, pueden encauzar la interpretación que se pueda tener del mundo. En síntesis, las experiencias vividas y el

lenguaje estarían tan ligados que no pueden separarse el uno del otro.

### **Relación entre el pensamiento y el lenguaje**

Benjamin Lee Whorf contribuye a la teoría de la relatividad lingüística haciendo hincapié en el rasgo que caracteriza a los seres humanos de otros seres: el lenguaje. Así, el sistema lingüístico contribuye de manera significativa al desarrollo del pensamiento humano, de ahí la hipótesis de que todos los niveles más desarrollados de pensamiento dependen del lenguaje y que la estructura del lenguaje en uso influye sobre la forma en que se comprende el medio que le rodea. (Whorf, 1971).

Mientras que, para Sapir, la relación que existe entre el lenguaje y el pensamiento posee dos niveles de interacción. El primero correspondería a un plano cotidiano. Aquí, el que realizaba el trabajo era el sistema lingüístico que, a través de un mecanismo, etiquetaba la realidad. El segundo nivel, poseía un grado de complejidad mayor en donde la lengua no solo está incorporada al pensamiento, sino que también es la que le otorga el molde que le dará forma al pensamiento.

Desde el punto de vista del lenguaje, el pensamiento se puede definir como el más elevado de los contenidos latentes o potenciales del habla; el contenido al que podemos llegar cuando nos esforzamos por adscribir a cada uno de los elementos del caudal lingüístico su pleno y absoluto valor conceptual. De aquí se sigue inmediatamente que el lenguaje y el pensamiento, en sentido estricto, no son coexistentes. A lo sumo, el lenguaje puede ser sólo la faceta exterior del pensamiento en el nivel más elevado, más generalizado, de la expresión simbólica. (Sapir, 2013, pp. 21- 22)

Para Sapir y Whorf, tanto el lenguaje como el pensamiento existen de forma paralela; ambos coexisten en armonía bajo las estructuras lingüísticas heredadas de la lengua materna del individuo. “Sapir aboga por defender que entre lenguaje y pensamiento media una relación de carácter retroductivo, y no determinista” (Fernández, 2003, p. 120). Ambos se retroalimentan, se fusionan y se complementan. El lenguaje por ningún motivo limita, sino más bien guía al individuo.

### **Lenguaje, pensamiento y cultura: triada interdisciplinaria**

Retomando esa mirada interdisciplinaria que postulaba Sapir, se torna importante mencionar que las investigaciones a los fenómenos culturales son esenciales para comprender la relación entre lenguaje, pensamiento y cultura.

Schulte-Herbrüggen (1963) ve el lenguaje como un producto de la cultura, el cual

representa una imagen de la realidad y puede ser transmitida a través de su lengua. Por consiguiente, es un reflejo de la carga histórica de su pueblo y de sus experiencias, cada palabra poseerá una connotación no carente de los ideales, pensamientos y creencias de un pueblo. En el caudal léxico se han acumulado las experiencias que innumerables individuos, en el largo devenir histórico de la comunidad, han depositado en él. La mayoría lo ha enriquecido inadvertidamente; algunos, en forma consciente y creadora. El esfuerzo e ingenio de individuos particulares ha creado el tesoro cultural colectivo de la comunidad.

Como se mencionó anteriormente, el lenguaje y el pensamiento poseen una relación de dependencia, no puede existir uno, si no está el otro y a la inversa. Entonces, si la lengua corresponde a un producto cultural, el pensamiento también lo será, puesto que el lenguaje será la representación intangible de la cultura de una sociedad y ese lenguaje existirá gracias al pensamiento generado por el entorno y las experiencias del individuo.

En relación con lo antes mencionado, lenguaje, pensamiento y cultura, son los elementos esenciales para la construcción de una cosmovisión que pueda dar cuenta de la realidad de cada sociedad o comunidad. La dependencia entre estos tres factores y la participación activa de los individuos de cualquier comunidad lingüística los convierte en los agentes creadores de un universo colmado de cosas que adquieren significancia gracias a la necesidad comunicativa de los seres humanos y, por supuesto, los convierte en gestores de su propia visión del mundo.

### **Construcción del imaginario socio y etnolingüístico de Violeta Parra**

Es complejo delimitar su trabajo investigativo, creativo y artístico. A partir de su intuición y experiencias, Violeta Parra iba creando su mundo multifacético. En lo que respecta al área investigativa, se puede considerar un lineamiento planteado por Paula Miranda (2013), quien propone cinco etapas en la obra de la investigadora como sustratos sobrepuestos de forma progresiva y acumulativa. No hay que olvidar que la obra y vida de Parra poseen una conexión indisoluble:

1. 1927-1952: Infancia e iniciación
2. 1953- 1956: La investigadora creativa
3. 1957- 1958: Eclósión creativa y multiartística: primeras composiciones
4. 1960 – 1964: Los “Cantos revolucionarios” y Francia
5. 1965 – 1966: Pulsión erótico-amorosa en sus últimos proyectos

**Investigadora de campo**

La artista no tuvo una formación académica. No obstante, desde la intuición realizó labores de recopilación, reconstrucción y transmisión de saberes populares, cuyos elementos son considerados por la sociolingüística y etnolingüística. Insistía en la idea de que el verdadero folclor chileno se encontraba en el pueblo, y de allí mostraba curiosidad en todos los elementos que conformaban una identidad. Su interés iba desde el habla (cantos y oralidad), hasta los componentes extraverbales que pudiesen dar cuenta del folclor campesino nacional.

En 1953 comienza la reconstrucción del folclor con su círculo más cercano. Las primeras cantoras que tuvo fueron su madre –Clarisa Sandoval–, doña Rosa Lorca y Mercedes Rosas, mujeres que arrendaban unas piezas en el restaurante que tenía su madre. Violeta, a través de sus íntimas conversaciones con los cantores y cantoras, iba creando lazos de amistad y cariño. Así fue con doña Rosa Lorca, con quién mantuvo innumerables encuentros donde iba anotando en un cuaderno todas las tonadas, canciones o dichos que la anciana le iba hablando.

Averiguando, descubrió que, en las cercanías de Santiago, específicamente en Puente Alto, había un grupo de cantores que trabajaban en diferentes fundos. Violeta supo cómo poder insertarse en la comunidad de cantores del sector, entablando una relación cercana con cada uno de ellos, convirtiéndose en una cantora más que acompañaba con la voz o tocando la guitarra.

Ya iniciada esta misión de reconstrucción folclórica, recorre todo el país, se relaciona con cantores populares de la costa, la cordillera e Isla de Pascua, además de un recorrido que realizó en el wallmapu. “Cuando iba a imaginar yo –diría Violeta– que, al salir a recopilar mi primera canción a la comuna de Barrancas, un día del año 1953, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclor que se haya escrito” (Herrero, 2017, p. 113).

Sus viajes y recorridos por el país podían durar días o semanas, las distancias eran largas por lo que se alojaba en casas de los cantores con quienes terminaba teniendo una relación cercana. Es importante señalar, además, que no sólo recopiló las canciones del verdadero folclor chileno, sino que también hizo un minucioso trabajo de restauración de palabras, versos, estrofas, además de la música.

Violeta Parra hacía la conexión entre lenguaje y cultura, entendía que los registros del habla que le otorgaban sus cantores podrían dar cuenta de la cultura campesina chilena

que tanto anhelaba encontrar y desenterrar, recopilando el folclor. Como lo menciona Coseriu (1981):

Por un lado, el lenguaje mismo es una forma primaria de la “cultura”, de la objetivación de la creatividad humana. Por otro lado, el lenguaje refleja la cultura no-lingüística; es la “actualidad de la cultura”, es decir que manifiesta los “saberes”, las ideas y creencias acerca de la “realidad” conocida. (p. 17)

La mayoría de sus cantores y cantoras fueron personas de edad avanzada, por lo que la fragilidad de su memoria hacía la labor de Violeta más compleja. Ella cantaba los versos una y otra vez, en diferentes citas, con diferentes informantes hasta lograr obtener todos los versos. Gastón Soublette señala que el mayor trabajo que hizo Violeta fue el de reconstruir los textos. “Violeta tenía que separarlos y continuar buscando, pueblo por pueblo, y rancho por rancho, hasta dar con los fragmentos perdidos, porque lo que un cantor olvida, otro lo recuerda” (Stambuk & Bravo, 2011, p. 81)

Con respecto a qué recopiló Violeta, podemos mencionar: cuecas, refalosas, tonadas, parabienes, esquinzos, versos a lo humano y lo divino, décimas, cuartetos, coplas, versos por sabiduría, por el fin del mundo, por Pocalí (apocalipsis), cuecas amartélas y chapecaos. No sólo consideró las canciones, sino que también el entorno, registrando el cómo y el cuándo debiesen ser interpretadas.

Los entornos intervienen necesariamente en todo hablar, pues no hay un discurso que no ocurra en una circunstancia, que tenga un “fondo”. Como se ha visto, los entornos participan de manera casi constante en la determinación de los signos y a menudo sustituyen los determinadores verbales. Pero su funcionalidad es mucho más amplia que esto: los entornos orientan todo discurso y le dan sentido, y hasta pueden determinar el nivel de verdad de los enunciados (Coseriu, 1973, p. 309).

Para la artista era necesario contemplar el entorno, entendía que el habla (cantos), poseía sus propias circunstancias y actividades complementarias no verbales. No solo les solicitaba a sus cantores los cantos que posteriormente ella transcribía, sino que también complementaba sus interpretaciones con los elementos extraverbales. Por este motivo, Violeta realiza un proceso de recuperación de las costumbres, vestimentas, gastronomía y bebidas. Esta práctica la hizo reafirmar la gran diferencia de la realidad autóctona y aquello que el mundo de la ciudad falsifica o caricaturiza (Sáez, 2017).

En 1954, fue invitada al V Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, en Varsovia (Polonia). Terminado el festival, se traslada a París (Francia). A través de los compatriotas que residían en esa ciudad, conoce a Paul Rivet, antropólogo y director del

Museo del Hombre de La Sorbonne. Violeta graba algunas tonadas y cuecas más representativas del folclor chileno en la Fonoteca Nacional, donde no había registro alguno de música chilena, además de donar su guitarrón. Todo este material fue puesto en el espacio que el director del museo tenía pensado para Chile. Estas experiencias en el extranjero ayudaron a Violeta a contemplar lo nacional de una forma distinta.

En mayo de 1957 –ya estando en Chile– se traslada a Concepción para realizar una presentación que conmemoraría a los y las penquistas, a través del Departamento de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Su paso por esta ciudad fue breve ya que su objetivo era visitar Lautaro, tal como lo menciona en una entrevista al periodista de *Crónica*:

Mi verdadero objetivo es Lautaro, donde me “arrucaré” algunos días. Buscaré allí canciones araucanas. Hay una veta profundísima del folclore que yo pienso explotar... folclóricamente. Músicos profesionales han estado rondando esos lugares. Pero a ellos no les tengo confianza. Ellos son profesionales y, si es necesario, deben comercializar la música más pura (Venegas, 2017, p.91)

En el Wallmapu recorrió Millelche, Lautaro y Labranza, además de la Comunidad López Quilapan, Cinco Manzanos y Rucahue, todas comunas de la Provincia de Cautín, en la Región de la Araucanía. Se introdujo a las comunidades mapuche donde conversó con siete cantores (*ülkantufe*), un cantor y seis cantoras mapuche.

La muestra de su trabajo son las cuatro cintas con ochenta minutos de grabación. Recoge treinta y nueve cantos en mapuzugun, interpretados por sus propios cultores. En lo que respecta a las temáticas del material recopilado:

Se pueden clasificar en doce cantos de amor; trece cantos referidos a la espiritualidad, a ceremonias, a canto de machi y sanaciones; seis a cantos para hacer dormir la guagua; tres cantos de trabajo comunitario y cinco cantos de decisiones femeninas (Miranda, Loncon & Ramay, 2017, p. 21).

Para llevar a cabo estas reuniones, Violeta Parra les pedía a los cantores mapuche que la visitaran en la casa de Fernando Teillier, con quien mantenía una amistad. Grababa durante horas las conversaciones y cantos mapuche que le otorgaban a cambio de alguna compensación económica.

Esta recopiladora de folclor mantenía una conversación acogedora con los cantores; su fin era que se produjese un conocimiento mutuo entre ella y el cantor o cantora. Posteriormente, grababa el registro de las conversaciones, solicitándoles que dijese su nombre, orígenes y el canto, sin olvidar la interpretación o sentido que poseía

el canto, demostrando gran interés en lo que decía la palabra mapuche.

Violeta lograba esa cercanía con los cantores, no solo por su origen campesino, sino que también porque manejaba conocimientos previos acerca de lo estudiado. Miranda, Loncon y Ramay (2017) señalan:

Pero Violeta crea un clima de creciente confianza e intenciona siempre la obtención de los cantos, preguntándoles por diversos géneros del ül o de géneros de otras tradiciones... poseía un vasto y diversificado conocimiento del canto popular tradicional, con el que estos cantos tendrían varias coincidencias temáticas y genéricas, además de estar cumpliendo, en algunos casos, funciones sociales similares. (p.33)

Sin duda, la forma en que Violeta recopilaba el folclor fue en base a un encuentro-aprendizaje. Convivía por un tiempo determinado con los cantores, tomando nota y aprendiendo cada rasgo, canto o costumbre. Asimismo, estableció relaciones simétricas con ellos, pues reconocía y demostraba abiertamente un afán de aprender del otro.

Es preciso mencionar que la artista jamás difundió los cantos en ningún formato. “Violeta hacía una diferenciación entre su trabajo de rescate y difusión, de quienes solo buscaban beneficios económicos” (Venegas, 2017, p. 91). Creía firmemente que solo los cantores mapuches podrían hacerlo de una manera fidedigna. Su intención fue la de llevarlos a diferentes escenarios, a nivel nacional e internacional. No obstante, en Chile no había preocupación o curiosidad acerca de estas culturas, pero sí sabía que su trabajo era valorado en tierras extranjeras, ya que en sus viajes a Europa conoció museos etnográficos y de historia natural que les daban importancia.

En noviembre de 1957, a través de una beca o estancia de investigación por cinco o seis meses, Violeta es llamada por la Universidad de Concepción, gracias a la gestión de Gonzalo Rojas, director del Departamento de Castellano. El objetivo es que durante este tiempo pudiese recopilar y difundir el folclor de la zona, además de crear el museo de música folclórica (Venegas, 2017).

Es interesante conocer el pensamiento de la artista frente a la creación de dicho museo. Según registros de entrevistas que le realizaron en aquella época en la zona, Violeta solicitó al rector de la Universidad cuatro salas para desarrollar el proyecto. La primera sala sería de divulgación: expondría los instrumentos populares usados por los cantores; la segunda sala sería de archivo fotográfico “de todos los cantores populares y sus instrumentos, con su ficha particular en cada caso”; una tercera sala de extensión que correspondería a un auditorio con cien butacas y habilitada para proyecciones de cine; y

una cuarta que estaría destinada para la administración u oficina de la dirección.

Violeta Parra tenía una concepción diferente de lo que pudiese significar un museo. Su proyecto iba enfocado especialmente a una recopilación de la oralidad del pueblo chileno. Solicitó una grabadora o filmadora, además de movilización para poder recorrer el campo en búsqueda de sus cantores. No obstante, la Universidad de Concepción solo pudo otorgar la grabadora.

Existía en ella un interés que iba más allá de los mismos cantos, como se ha mencionado anteriormente. Violeta fijaba su afán en todos los elementos, tanto internos como externos al sistema de la lengua. No sólo rescataba la oralidad de los pueblos, sino que también el entorno. Le otorgó mayor importancia y lo comprendió, como lo plantea Coseriu (1973): “Una lingüística propiamente funcional no puede descuidar los entornos, ni siquiera los “extraverbales”, pues las funciones reales no se dan en la lengua abstracta, sino en el hablar concreto” (p. 320).

El 22 de enero de 1958, fundó el Museo Nacional del Arte Folclórico Chileno. Según señala Fernando Venegas (2017), los aspectos claves para entender la propuesta de museo que hizo Violeta son tres: relación simétrica, austeridad y visibilización de los verdaderos cultores. La relación simétrica se podía ver a través de la implementación de los objetos a exponer: no tenía un cuidado especial en cuanto a la distribución dentro de la sala; buscaba mostrar la realidad misma de la cultura popular. Para la investigadora, esta idea surge de su instinto: “...las recopilaciones que realiza son un reencuentro con sus raíces. Por lo tanto, su relación con los saberes de los que va dando cuenta es horizontal y esa horizontalidad es la se planteaba al visitante del museo” (Venegas, 2017, p. 136).

En cuanto a la austeridad, la gente del Chile tradicional no lograba tener un cúmulo de bienes materiales. Esta realidad se visualiza en los testamentos realizados a mediados del siglo XIX. Violeta intentó representar esa simplicidad del pueblo chileno.

Por último, es de destacar la importancia que la artista les dio a los reales cultores chilenos, quienes realmente fueron los portadores de la carga folclórica del país. “Y dentro de ese pueblo, sus mujeres, depositarias y transmisoras de la tradición rural” (Venegas, 2017, p. 138). Para Violeta, la figura femenina y el concepto de matriarcado era importantísima, puesto que fue una constante en su vida; primero con su madre, haciéndose cargo del clan Parra y, posteriormente, ella como cabecilla de su propia familia.

En 1959, viaja a recopilar el folclor de la Isla de Chiloé. Recibe una invitación a

participar en la Escuela de Invierno de la Universidad de Chile, en Ancud, donde realiza presentaciones y cursos de folclore. Sin embargo, aprovechó este viaje para seguir con sus compilaciones: “Pasó dos meses en Chiloé, recopilando material ancestral ligado a las raíces indígenas huilliches, de las cuales Rosario Huicha sabía mucho” (Cerda, 2018, p. 281).

Posteriormente se traslada a Antofagasta. Ahora es invitada por la Universidad Católica del Norte para participar en la Escuela de Invierno, impartiendo cursos de cerámica y folclor. Aprovechó la instancia y visitó Calama y la mina de Chuquicamata, para ver de cerca la realidad de los mineros.

Ese mismo año transforma todo su material de recopilación –que había realizado hasta esa fecha– en el libro *Cantos Folclóricos Chilenos*. En este trabajo narra cómo fueron las primeras recopilaciones que realizó a los cantores populares. Trabaja en este proyecto, junto a Gastón Soublette, encargado de las partituras musicales, con Sergio Larraín y Sergio Bravo, quienes habrían tomado fotografías en los momentos de las conversaciones con los cantores.

En el segundo viaje a Europa, en 1962, es invitada al Festival de la juventud, en Finlandia. Finalizado el festival, se traslada nuevamente a Francia y reside allí por dos años. En abril de 1964 expone su trabajo plástico en el Museo de Artes Decorativas, Pabellón Marsan del Palacio de Louvre. Violeta Parra se convierte en la primera exponente individual hispanoamericana de dicho museo.

En 1965 retorna a Chile. En diciembre de ese mismo año inaugura en La Cañada 7200, comuna de La Reina, la “Universidad del Pueblo” La Carpa de la Reina. El centro cultural fue la muestra más fidedigna de las tradiciones campesinas: los cantos, bailes, costumbres y entonaciones campesinas e indígenas, populares de tipo ancestral. Además, se organizaban juegos, competencias y participaciones por parte del público en diversas actividades recreativas.

Como se ha podido apreciar en los párrafos anteriores, Violeta Parra sabía la importancia y estrecha relación que existe entre cultura y lengua, enfocándose en las creencias, costumbres, visiones de mundo e ideas, a través del habla de las comunidades de los estratos sociales más bajos. Asimismo, utilizó un procedimiento de estratificación social para realizar sus investigaciones, además de seleccionar una muestra de hablantes representativa.

### **Imaginario sociolingüístico y etnolingüístico de Violeta Parra**

Se visualizan, a través del análisis del corpus investigado de la artista, ciertas temáticas y elementos que estructuran y conforman su imaginario socio y etnolingüístico. Las temáticas que abordan sus canciones corresponden al amor, consciencia indígena, el canto a lo poeta: el canto a lo divino y la cueca y, por último, lo cultural, social y político. Por otro lado, a través de su discurso extraído a partir de las entrevistas, plantea su visión de mundo, pensamientos y creencias, incorporando temáticas como el lenguaje y la academia con relación a la entrega de conocimientos. En síntesis, el imaginario socio y etnolingüístico de Violeta Parra está conformado por: el folclor nacional, el lenguaje, los conocimientos y saberes, las emociones, sentimientos, pasiones y pensamientos, y la sociedad.

### **Folclor nacional**

El origen campesino de la artista, en conjunto con la emigración que realizó a la ciudad a la edad de 15 años, marcó su concepción de mundo y con él la visión acerca del folclor. En la ciudad, específicamente en Santiago, el folclor poseía elementos de la cultura y tradición españolas que primaban frente a los que ella conoció durante su infancia. Por ello, en los inicios de su carrera artística se dedicó a la interpretación y canto de la música española; no obstante, sintió una lejanía con sus raíces pues veía el folclor de la ciudad como una caracterización del folclor campesino, ya que era una producción donde primaban elementos españoles y no chilenos. Esta decepción fue la causante de buscar su verdadera identidad.

El camino que recorrió para poder encontrar esa identidad perdida como fruto de su emigración a la ciudad, significó toda una vida “batallando con el folclor”, tal como ella lo llamó. Producto de una conversación que mantuvo con su hermano Nicanor en relación con los “cantos vulgares” recopilados por Rodolfo Lenz, comienza a recorrer diversas localidades del país en búsqueda de elementos vivos que ayudarían a formar su verdadera identidad nacional. Fue en esas andanzas donde la artista tuvo contacto directo con los cantores populares de las zonas rurales en los años 50 y con las comunidades indígenas que habían sido desplazadas y olvidadas por el Chile ciudadano. Logró recopilar, reconstruir y transmitir cientos de cantos correspondientes a la tradición campesina. Asimismo, esa mitad indígena que la conformaba (según sus propias declaraciones), la motivaron a explorar en los hogares indígenas donde no solo investigó, sino que también fue parte, aprendiendo de su cosmovisión, cultura y tradición. Así, Violeta Parra, nutre su imaginario socio y etnolingüístico a partir de su infancia en el campo, su emigración a la

ciudad de Santiago y el contraste que se produce a partir de ello, de su sangre mitad indígena y mitad española, y finalmente, de sus propias experiencias vitales.

### **Lenguaje**

La influencia de sus primeros años, inserta en la vida campesina, contribuyen a su amplio conocimiento de la oralidad como componente del lenguaje y como transmisora de saberes. A su vez, entiende la importancia del habla, pues incorpora a sus composiciones escritas el habla popular campesino, intentando recrear fielmente el lenguaje sin adecuaciones formales correspondientes a la escritura.

La cercanía con la lengua como sistema se concreta en los años que emigra a Santiago. Su hermano Nicanor viene a ser una pieza fundamental para el conocimiento de este aspecto de la lengua, a través de la escritura y la lectura de libros, además de trabajos investigativos. Así, la artista autodidacta lleva a su máxima expresión el lenguaje escrito en su trabajo escritural de su autobiografía en décimas y sus innumerables canciones.

Durante la década del 50 y 60, recopila los elementos de la tradición oral, reconstruye y revitaliza el folclor nacional. A partir de la oralidad y el habla de sus cantores populares, reconstruye de manera escrita las creencias y tradiciones campesinas, conjugando los dos elementos esenciales del lenguaje: la lengua y el habla. Del mismo modo, la labor de recopilación que realiza en la zona del Bío-Bío, la hace coincidir con las comunidades indígenas en una concepción diferente de la palabra, ya sea cantada o recitada, vista como sagrada, que vincula la trascendencia y espiritualidad, la cual se ejecuta en un tiempo y lugar determinado, fuera de la linealidad temporal de la historia.

En conclusión, para Violeta Parra el lenguaje en todas sus manifestaciones corresponde a un medio para transmitir y comunicar las experiencias, emociones, sentimientos y pensamientos del ser humano. Entiende la fuerza del lenguaje como elemento creador a partir de las significaciones que contiene y como gestora de representaciones de mundo.

### **Conocimientos y saberes**

En cuanto a los conocimientos, Violeta tenía su propia percepción frente a las fuentes de información. Veía la academia como una institución cegada a la construcción de conocimientos, ya que no poseían el componente de la experiencia que sí tenían los saberes populares. Los contenidos que entregaba la academia no eran de su interés, pues

ni siquiera terminó la educación formal, situación que dio a conocer en innumerables ocasiones. Para la artista, el conocimiento debía ser adquirido desde lo inductivo a lo deductivo pues, a través de la experiencia y la casuística, podría recopilar en cada uno de sus cantores los saberes más generales. Para Violeta, todo conocimiento interno lleva – indudablemente– a una reflexión acerca de los conocimientos adquiridos a partir de las vivencias que tenga el individuo.

El folclor, tema que era de gran interés para ella, no podía ser aprendido bajo el manto de la academia, se necesitaba más que solo conocimientos formales depositados en fuentes bibliográficas. Para ella, los saberes de la existencia, los cuales estaban conectados firmemente con la vida campesina e indígena, podían ser entregados por las personas que eran parte de ese mundo popular.

Reafirmó su postura cuando salió a “recoger el folclor” de Chile por diversas comunas y localidades de norte a sur. El contacto con los “elementos vivos”, junto con el hecho de insertarse en diversas comunidades campesinas e indígenas, configuraron en ella un pensamiento libre y autodidacta.

El hecho de ser una mujer de campo no fue un impedimento para insertarse en los grupos elitistas de la ciudad de Santiago, ni para desarrollar su trabajo artístico, musical y recopilatorio. Conocía el mundo académico que su hermano Nicanor y su círculo más cercano le transmitían, y en ese contexto leyó al lingüista Rodolfo Lenz y sus investigaciones folclóricas, se interesó por la etnografía, la literatura y la lírica, temáticas que fueron fomentadas por las largas conversaciones que mantuvo con su hermano mayor y las recomendaciones bibliográficas que éste mismo le hacía.

Finalmente, logra conjugar y complementar –a través de los años– los conocimientos de la academia y los saberes populares en una sola fuente de información dicotómica, pues la artista concebía el mundo y la existencia humana como creaciones que se oponen constantemente.

### **Emociones, sentimientos y pensamientos**

Existe, por su parte, una valoración de todos los aspectos innatos al ser humano, pues Violeta Parra entendía a la especie humana como un nicho de emociones, sentimientos y pensamientos que la construyen, y a su vez, la deconstruyen. Asimismo, el sentimiento del amor era catalogado por ella como un sentir dicotómico; en él se fusionaban alegría y sufrimiento, lo bueno y lo malo, lo espiritual y lo carnal, todos elementos constituyentes de su imaginario. Esto refuerza su creencia de que los saberes podrían ser recogidos a

partir de las vivencias, las emociones y sentimientos, que vienen a ser los gestores del pensamiento humano. Será la vida misma, a partir de las experiencias, la que construya al ser humano como un ser dicotómico, emocional, pasional y sentimental.

Esta emocionalidad se ve plasmada en su obra, en cada creación artística y musical. En ella Violeta narra sus propias experiencias, sensaciones y emociones más fuertes. El sentimiento del amor de pareja lo desarrolla con creces en sus canciones; sin embargo, destruye esa visión del amor romántico e idealizado, y lo transforma en un amor recriminatorio, doloroso, maldiciente y pasional.

### **Sociedad**

Violeta Parra realiza una conversión de la canción como accesorio artístico y del espectáculo, en algo que denuncia las injusticias sociales, testimonia los abusos de los grupos de poder y que busca crear conciencia crítica acerca del orden imperante.

La artista tenía raíces españolas e indígenas y sus primeros años de vida transcurrieron en el campo de Chile, donde vio una sociedad campesina que padecía de pobreza, explotación y sufrimiento, pero, a su vez, también poseía espacios sociales compuestos por una ritualidad que generaba una visión más artística y creativa.

Cuando Violeta se inserta en la ciudad, su visión de la sociedad sufre un vuelco, pues ahora conoce otras realidades que potencian su versión más crítica y nostálgica. Se siente identificada con la ideología del nacionalismo de izquierda de los años cuarenta, pensamiento que contemplaba lo nacional con los movimientos sociales que consideraban a los grupos más desamparados. Este contraste entre campo y ciudad hace ver que la cultura popular y campesina no está integrada a la cultura oficial chilena.

Con el correr de los años, y a partir de sus experiencias, la artista ya no se siente representada por ningún partido político. En sus canciones realizará duras críticas a los nacionalismos de derecha por conformar la nación chilena excluyendo social y económicamente a los grupos más pobres, además de otorgar a los emblemas nacionales una posición de superioridad frente a la nación, convirtiéndolos en sagrados y alejándolos de la realidad del pueblo. Con respecto a los nacionalismos de izquierda, denuncia esa conciencia revolucionaria como inconsistente y efímera, pues la creación de discursos y habladurías no se condicionaban con sus acciones.

Estas realidades generarán en Violeta una sensación de injusticia social, y de desigualdades que debían ser radicadas a través de las manifestaciones sociales. Por esa razón, utiliza su canto y su obra artística como una bandera de lucha donde denuncia,

crítica y da a conocer las realidades de la sociedad chilena campesina y ciudadana. Asimismo, el gran aporte que realiza la artista será el de revitalizar el verdadero folclor a través de sus investigaciones de campo y sus intervenciones en los medios de comunicación, especialmente la radio.

### **Metodología**

Se contemplaron los conocimientos previos del investigador respecto del mundo y de los fenómenos relacionados con la expresiones artísticas nacionales y Latinoamericanas, y en especial, la obra multimodal de Violeta Parra; se infieren elementos de sus expresiones verbales que se refieran a lenguaje, palabra, voz y otros componentes de temáticas lingüísticas que ayuden a dilucidar el imaginario socio y etnolingüístico.

Se extrajeron las características que se consideran pertinentes al tema socio y etnolingüístico que revelen los métodos no académicos que utilizó la artista en sus concepciones o construcciones socioculturales respecto al lenguaje

Se consideraron los factores socio y etnolingüísticos en asociación a un trabajo metodológico en esa área, pero desde una perspectiva intuitiva o autodidacta que desarrolló en paralelo la artista en cuestión. Esta asociación se establece mediante la interpretación de los contenidos poéticos y conversacionales que la autora refiere a las metodologías de trabajo y concepciones del lenguaje.

En resumen, la metodología toma las formas expresivas como símbolos de un imaginario socio y etnolingüístico de una artista que renegó de los planteamientos académicos y de los paradigmas y estigmas respecto a la concepción del folclor nacional que de allí se definían.

### **Aplicación de diseño etnográfico**

A partir de las definiciones entregadas en el marco teórico se puede entender de manera ecléctica que la etnografía corresponde a la disciplina que estudia de forma descriptiva la cultura popular, dando cuenta de las características de los grupos sociales y/o del individuo, sus significados y la interpretación que le otorgan a cada aspecto dentro de su comunidad. Por tanto, su función dentro de la investigación fue la de describir y analizar las ideas, conocimientos, creencias y pensamientos de Violeta Parra que conforman su imaginario socio y etnolingüístico.

### **Paralelismo histórico entre los lingüistas y Violeta Parra**

Se ubicó a Violeta Parra dentro de un cuadro histórico que dé cuenta de las fases pre y post científica de la lingüística, con el fin de establecer correlaciones entre el desarrollo del pensamiento de la artista y los lingüistas que se relacionan en torno al concepto de lenguaje, sociedad y cultura.

		Lingüística precientífica	Lingüística científica	
<b>Violeta Parra (S. XX)</b>	<b>Rodolfo Lenz (S. XIX)</b>	<b>Filología clásica y gramática comparada (S. XIX)</b>	<b>Estilística (S. XIX)</b>	<b>Lingüística externa (S. XX)</b>
El lenguaje es un medio, un instrumento y no un fin	El lenguaje como expresión cultural viva que varía con el tiempo y dentro de la sociedad	El lenguaje es un medio, un instrumento y no un fin	Estudio de los medios y recursos que entrega la lengua y su realización concreta en el habla	Se centra en el estudio del contexto donde se desarrolla la lengua.
Realiza recopilaciones de textos orales de la tradición folclórica nacional	Realiza recopilaciones de textos orales de la tradición folclórica	Realizan recopilaciones de cuentos y de la tradición europea	El estilo está ligado al mundo del habla, lo variable en el uso de la lengua	Relación lengua-cultura (raza, civilización, historia política, instituciones sociales)
Comparaciones entre el folclor nacional y el español	Enfoque descriptivo de las lenguas y culturas	Comparaciones de lenguas y culturas	Estas variables tienen fines afectivos y expresivos	Estudio de lengua hablada, fraccionamiento dialectal. Habla.

*Similitudes entre el pensamiento de Violeta Parra y los lingüistas*

*Autoría: creación propia*

En el período precientífico de la lingüística, la filología parte estudiando una lengua y su literatura, a través de la interpretación de sus textos escritos. Sin embargo, los románticos alemanes tuvieron un gran interés en el estudio de la Edad Media y el exotismo, además del patrimonio cultural que había sido desplazado y desvalorizado: la poesía y música popular. En este caso, Violeta Parra poseía el mismo interés que los filólogos alemanes: comprendía la importancia cultural que provenía de la poesía y música popular.

Ya entrando en la lingüística estructuralista del lenguaje, se encuentran lingüistas

no de la lengua, sino del habla, que estudian los usos de las expresiones en contexto, para descubrir no solo aspectos racionales, sino también la otra dimensión descuidada hasta entonces: la emotiva. De acuerdo con estas características, Violeta Parra entendió, al igual que los estilistas, que el lenguaje no solo es lógica, literal, lineal, denotativa, sino que también expresa estados anímicos y delata la subjetividad, las connotaciones, las metáforas de las experiencias individuales del hablante.

Por último, la lingüística externa se enfocará en todos los aspectos o elementos que estaban fuera del sistema de la lengua, considerará los factores externos que influyen de una u otra manera en el desarrollo y uso de la lengua, por lo que comienza a ver el contexto como un componente importante. Así, el estudio de la historia de las culturas, las etnias, las costumbres, tradiciones, políticas internas de las naciones y las instituciones sociales, serán abordados en relación con la lengua estudiada. En palabras de Ferdinand de Saussure (1945):

Esta lingüística externa se ocupa, sin embargo, de cosas importantes, y en ella se piensa sobre todo cuando se aborda el estudio del lenguaje. Son, en primer lugar, todos los puntos en que la lingüística toca a la etnología, todas las relaciones que pueden existir entre la historia de una lengua y la de una raza o de una civilización. Las dos historias se mezclan y guardan relaciones recíprocas... Las costumbres de una nación tienen repercusión en su lengua y, a su vez, la lengua es la que en gran medida hace a la nación (p. 48).

Por tanto, Violeta Parra también comprendió el lenguaje en contexto, no vio la lengua, sino que el habla configurada a partir de la cultura y la sociedad donde se desarrollaba. Asimismo, entendió que el folclor y el habla mantenían una relación de dependencia.

## **Conclusión**

Violeta Parra efectivamente configuró un planteamiento metodológico para el estudio de la sociedad y la cultura chilena a partir de su imaginario socio y etnolingüístico. A través de un cuadro histórico de las fases pre y postcientífica de la lingüística se pudo establecer ciertas semejanzas entre el desarrollo del pensamiento de la folclorista y los lingüistas, que se relacionan en torno al concepto de lenguaje, sociedad y cultura. A partir de ello, el pensamiento de Violeta podría ser catalogado como el de una lingüista, por un lado; precientífico en la tendencia filológica clásica y de la gramática comparada; y por otro, en la lingüística científica, en la estilística y la lingüística externa.

Realizando una correlación con lingüistas nacionales, se pueden ver similitudes con el académico Rodolfo Lenz. Compartían la idea de estudiar la lengua en uso, la dependencia y relación entre los estudios de las culturas y las lenguas, además de entender la necesidad de recopilar el folclor nacional, reconociendo la poesía vulgar o popular como parte fundamental del habla, la sociedad y la cultura.

En sus recopilaciones, la artista genera, a partir de su intuición, una metodología en donde considera la comodidad de los cantores como un elemento esencial para la ejecución de la entrevista. Intenta concebir una atmósfera tranquila, cercana y simétrica, pues entiende que necesita ganar la “confianza” por parte de sus informantes para recopilar el material que la ayudará a desenterrar ese folclor que tanto busca.

Otro aspecto para rescatar es su capacidad para manejar las entrevistas con los cantores. Violeta se presenta como un par frente a ellos, pues comparten la realidad social y existencial: es campesina, cantora popular, ha vivido y vive como ellos o ellas, es pobre, y posee, además, sangre indígena. Estas características facilitarán el acceso a los saberes de los cantores populares y de las comunidades indígenas. La artista convive –en muchas ocasiones– con sus entrevistados; ella pasa a ser un miembro más de las familias y de las comunidades. Gracias a esta gran cercanía, Violeta consigue llevar a cabo sus recopilaciones, configurándose como parte del objeto de estudio, puesto que no solo contemplaba la recopilación de los cantos y conocimientos folclóricos de los entrevistados, sino que también le interesan las personas a las cuales denominaba “elementos vivos”.

Una tercera característica fue el profundo respeto que tuvo por sus entrevistados. Entendía y valoraba la entrega de conocimientos y saberes por parte del pueblo campesino e indígena, ya que para Violeta eran los únicos maestros especialistas capacitados para acceder al folclor nacional.

Respecto a los imaginarios socio y etnolingüísticos, los resultados que se desprenden a partir del análisis interpretativo del corpus poético de Violeta Parra (canciones correspondientes a las Últimas Composiciones) y periodístico (entrevistas realizadas a la artista) dan cuenta de sus creencias, pensamientos, emociones y concepción de mundo, elementos constituyentes de los imaginarios sociales.

Las significaciones que surgen a partir del folclor vendrán a ser la fuente donde converjan diferentes elementos que formarán parte de su imaginario: la vida campesina o rural, la vida citadina o urbana y las raíces indígenas y españolas. Para esta mujer nacida en Malloa, pueblo situado a unos cuantos kilómetros de Chillán, la vida en el campo

chileno simbolizaba una innegable conexión con las tradiciones y cultura popular; por el contrario, la vida en la urbe alejaba a los chilenos de sus raíces y de su verdadero folclor.

En cuanto a los imaginarios relativos al lenguaje, entendía muy bien las diferencias entre la oralidad y la escritura. Su infancia en el campo le otorgaron la cercanía con las tradiciones orales como fuente inagotable de conocimientos. Por ello, cuando realizó sus recopilaciones, recreó exactamente el lenguaje sin modificaciones formales relativas a la escritura, pues, su objetivo era transmitir saberes populares utilizando el lenguaje como un medio y no como un fin. En cuanto a la escritura, la veía como un instrumento para la creación artística con fines comunicativos. A su vez, el uso de la escritura tuvo dos dimensiones: como medio de catarsis de los estados anímicos y como provocaciones discursivas.

Su concepción del lenguaje no sólo tuvo influencia campesina, sino que también indígena. Cuando decidió insertarse en las comunidades indígenas para conocer su visión de mundo, se dio cuenta que compartía esa mirada de la palabra como un elemento sagrado, que representa la razón, el pensamiento, pero que a su vez puede ser la expresión más viva del sentimiento, la espiritualidad y trascendencia.

Para Violeta Parra, el acceso a conocimientos y saberes no fue necesariamente a través de la instrucción formal. Contrapone la entrega de información por parte del pueblo y por parte de la academia. De hecho, veía la academia como institución que ayudaba a la deformación de la mente humana, pues potenciaba solo la gestación de criterios técnicos y no a partir de las experiencias vitales. Por el contrario, veía en el pueblo un nutrido recipiente de saberes; la cultura, las costumbres y las tradiciones como elementos que erigen una etnia, y que son los necesarios para forjar los conocimientos.

Contrario a lo que se puede pensar, Violeta sí tuvo contacto directo con el mundo académico. Mantuvo interés por varios temas que eran abordados por la educación formal: etnografía, lírica y literatura, entre otras; sin embargo, las estudiaba de una forma autodidacta con la ayuda de su hermano Nicanor. En síntesis, la artista logra fusionar ambas vías de conocimiento, pues concebía el mundo y la existencia humana de una manera contrastiva que podían complementarse.

A diferencia del mundo científico, Violeta valora enormemente los aspectos intrínsecos del ser humano. La irracionalidad de las emociones, sentimientos y pensamientos surgidos a partir de las experiencias conforman a la especie humana, y a su vez, son componentes esenciales para la construcción de conocimientos. Para la artista, estos rasgos naturales y puros del ser humano vendrán a conformar su obra: pasajes de su

vida, sus emociones, sensaciones y pensamientos más fuertes serán los elementos que bosquejen su percepción del mundo.

Indudablemente, para esta artista campesina, la sociedad formará parte de sus pensamientos, los cuales vendrán acompañados con una fuerte tendencia a la crítica social. Violeta ve las injusticias que sufre el pueblo chileno, nota como las cúpulas de poder que regían la nación eran las causantes de las desigualdades sociales, y a partir de esta realidad decide convertir su canto en una bandera de lucha para las clases marginadas. Está consciente de que a través de su canto podrá manifestarse no solo ella, sino que todo el pueblo chileno.

En pocas palabras, Violeta Parra no solo fue una mujer, campesina, de origen pobre y perteneciente a los grupos sociales desplazados que se interesó en el folclore nacional, sino que también vino a reinventar, reinaugurar y revitalizar el pensamiento en torno a la cultura, las tradiciones y las costumbres como elementos determinantes en los estudios de la lengua. Violeta buscó recuperar esa tradición e identidad chilena que había sido menoscabada y anulada durante décadas, y no dudó en usar el lenguaje como medio para ganar esa batalla.

### Referencias

- Baeza, M. A. (2008). *Mundo real, mundo imaginario social: Teoría y práctica de sociología profunda*. RIL Editores.
- Baeza, M. A. (2015). *Hacer mundo: Significaciones imaginario-sociales para constituir sociedad*. RIL Editores.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Coseriu, E. (1973). *Teoría del lenguaje y lingüística general: Cinco estudios*. Gredos.
- Coseriu, E. (1977). *El hombre y su lenguaje: Estudios de teoría y metodología lingüística*. Gredos.
- Fernández, M. X. (2003). El relativismo lingüístico en la obra de Edward Sapir: Una revisión de tópicos infundados. *Teorema*, 22(3), 115–129.
- García, M. (2016). *Violeta Parra en sus palabras*. Catalonia.
- Herrero, V. (2017). *Después de vivir un siglo: Una biografía de Violeta Parra*. Lumen.
- Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*. LOM Ediciones.
- Manns, P. (2017). *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Miranda, P. (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Cuarto Propio.

- Miranda, P. (2016). *Violeta Parra: Poesía*. UV de la Universidad de Valparaíso.
- Miranda, P., Loncon, E., & Ramay, A. (2017). *Violeta Parra en el Wallmapu: Su encuentro con el canto mapuche*. Pehuén.
- Moscovici, S. (1981). *Psicología de las minorías activas*. Ediciones Morata.
- Parra, I. (2011). *El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico y testimonial*. Cuarto Propio.
- Reyes, F. (2017). *Materiales de mi canto: Extractos de entrevistas a Violeta Parra*. Alquimia.
- Sapir, E. (2013). *El lenguaje: Introducción al estudio del habla*. Fondo de Cultura Económica.
- Saussure, F. (1945). *Curso de lingüística general*. Losada.
- Schulz-Herbrüggen, H. (1963). *El lenguaje y la visión del mundo*. Universidad de Chile.
- Stambuk, P., & Bravo, P. (2011). *Violeta Parra: El canto de todos*. Pehuén.
- Venegas, F. (2017). *Violeta Parra en Concepción y la frontera del Bío-Bío: 1957–1960. Recopilación, difusión del folklore y desborde creativo*. VRIM.
- Whorf, B. (1971). *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barral Editores.