

**Christian Spencer E.**  
Chile

**Folklore e  
idiomaticidad:  
Violeta Parra y su doble  
pertenencia a la industria cultural<sup>1</sup>**

Santa Violeta tú te convertiste,  
en guitarra con hojas que relucen  
al brillo de la luna  
en ciruela salvaje,  
transformada,  
en pueblo verdadero

Neruda

El objetivo del presente resumen es explicar sucintamente la génesis de la “industria cultural chilena” y esclarecer la relación de doble pertenencia que la folklorista, pintora y arpillerista chilena Violeta Parra, estableciera con ella. Por un lado hallamos a la folklorista inserta dentro del aparataje medial a través de sus canciones de raíz folklórica y

---

<sup>1</sup> El presente texto es un extracto de la ponencia presentada en este Congreso y se enmarcó en el contexto del proyecto “Industria cultural y música popular en Chile 1958-1975”, realizado con el aporte de la Dirección de Investigación y Posgrado de la Universidad Católica (DIPUC) con César Albornoz y Claudio Rolle.



su relación con sellos, radios, prensa revisteril y cine en pequeño formato, y por otro, encontramos sus obras instrumentales para guitarra -de carácter más abstracto, como lo son sus “Anticuecas” y su canción para voz y guitarra “El Gavilán”- como parte de un trabajo creativo alejado de esta industria.

Finalmente reflexionamos sobre algunas características musicales de estas dos últimas obras, destacando sobre todo sus rasgos idiomáticos como señal de construcción musical más que de un pensamiento musical sistemático. Esto refuerza la nitidez del genio musical autodidacta de Violeta Parra y su status paradigmático al interior de la música popular chilena del siglo XX.

### **La industria cultural chilena (1923-1969) y la obra de Violeta Parra**

La obra de Violeta Parra (1917-1967) constituye un hito en la historia de la música chilena y latinoamericana. Su obra total, inspirada de manera vernácula, autodidacta y plasmada en trabajos musicales, cerámicos, plásticos y arpillerísticos, representa la figura única de un genio artístico y musical cuyo legado desborda con creces cualquier análisis unívoco y nos exige realizar un estudio interdisciplinario de su imponderable personalidad, particularmente de su impronta musical, la cual lograra, como veremos, un especial vínculo con la industria musical de su época.

En el plano regional, el desarrollo de la industria de la música durante el siglo XX se consolidará vertiginosamente gracias a la influencia de las grandes potencias mundiales, particularmente debido a la expansión sistemática y omnipresente de los Estados Unidos en países como México, Argentina y Chile. El fenómeno de la industria musical chilena y su relación con la Industria Cultural estará ligado al proceso de cristalización de la modernidad y la incorporación de la cultura<sup>2</sup> nacional a ésta, además

---

<sup>2</sup> Por cultura comprendemos la producción e intercambio de bienes culturales y comunicaciones de sentido que constituyen el mundo del individuo y la sociedad. Este punto de vista, de carácter restringido y no antropológico, nos permite entender la cultura inserta en el contexto tecnológico-social del siglo XX como una dimensión ubicada dentro del complejo entramado político y económico y en medio de sus relaciones con otros sistemas o “mundos de la vida”. Véase Brunner et al, 1989.



de las transformaciones generalizadas de la estructura social, política y económica chilena ocurridas entre las décadas de los años veinte y sesenta.

Entre estas fechas asistimos, en primer lugar, al proceso de nacimiento, desarrollo y crisis de un nuevo modelo político-social en Chile basado en una nueva manera de comprender la política y la economía. Es el “Estado de Compromiso”. Este nuevo modelo propició la organización de las instancias políticas discursivas antagónicas en torno a un centro político y fue partidario de un estado benefactor de la cultura, estado necesariamente distinto de la sociedad civil, incapacitada para ejercer estas funciones (Catalán et al, 1982: 5). En segundo lugar hallamos la instauración progresiva de un “modelo hacia adentro”, nuevo plan económico que fuera progresivamente instaurado a través de la sustitución de importaciones, en favorecimiento de las transformaciones productivas tendientes a instaurar un formato industrializador. Este proceso halló fuertes heterogeneidades estructurales en su camino como eco de una estructura de clases fragmentada y aún gobernada por tensiones situadas, por un lado, entre procesos de movilidad social crecientes por parte de grupos en ascenso y, por otro, entre las complejas relaciones generadas por la lenta incorporación de los sectores urbanos populares y el campesinado al espacio ciudadano. Estos grupos mantenían aún una estructura de relación social y organización sustentadas en una lógica de tipo agraria (Catalán et al, 1982: 5), estructura que en parte se mantiene hasta hoy en muchas zonas del país.

No obstante los avances conseguidos, estos dos procesos se convirtieron en un proyecto de carácter asincrónico (Moulian, 1997: 81-123) donde la descoordinación entre las dimensiones económica y político-cultural se hizo evidente, generando un mercado de pequeñas proporciones y posibilitando un alto grado de permeabilidad y fragilidad de la cultura nacional, en especial de la práctica artística.

Paralelo a este proceso de transformación de la cultura encontramos, a partir de los años cuarenta, la instauración progresiva de una institucionalidad cultural y musical en el país. Esta institucionalidad se observa en la creación de numerosas instancias, entre ellas: la fundación del Instituto de Extensión Musical (1940), la Orquesta Sinfónica de Chile (1941), el Teatro Experimental y el Teatro Ensayo de la Universidad Católica (1941);



la Revista Musical Chilena, el Coro Universitario y el Ballet Nacional (1945), además de la aparición de la Editorial Universitaria (1943), Chile Films (1942) y un aumento significativo de las concesiones radiales con el consecuente aumento de la oferta programática radial derivada de ésta (Catalán et al, 1982; Merino, ca.1990).

Acudimos por tanto a un doble proceso de cambio en este período: por un lado la permeabilización de la cultura nacional a las influencias extranjeras, generada por un modelo económico-social en transición y la penetración de un modelo radial extranjero y lucrativo; y por otro, la consolidación de una institucionalidad musical centrada en las ciudades más pobladas. Estas dos situaciones de carácter estructural irán transformando el desarrollo de la cultura en Chile con las características particulares asociadas a la realidad del país y sus mutaciones de corto y largo aliento; será éste el trasfondo histórico en el cual se moverá la industria nacional relacionada a la cultura, una cultura cada vez más mediatizada que irá formando poco a poco el “hábitat” perfecto para la gestación y consolidación de una industria cultural adaptada al medio local.

Comprendemos industria cultural en este contexto como la consolidación de un aparato medial y tecnológico en torno a la cultura donde progresivamente va penetrando una lógica de costo-beneficio que genera dinámicas de “heterogeneización” y “homogeneización” de los gustos del público y de “reiteración” e “innovación” de los bienes culturales. La circulación de estos bienes y su transmisión de sentido se realizará ahora en la calidad de “productos” de éstos, es decir, considerando su valor de cambio por sobre su valor de uso (Rivera, 1984; Brunner et al, 1982); la industria cultural incluye aquellos medios asociados a la “producción” cultural, como son el cine, la televisión, la radiotelefonía e industria discográfico-musical, la actividad editorial, la prensa revista y prensa periódica.

En Chile asistimos al período de gestación y consolidación de la industria cultural entre los años 1923 y 1969<sup>3</sup>. En sus inicios estará asociada al surgimiento de la

---

<sup>3</sup> También es posible cerrar este período en cuestión en el año 1973, puesto que en esa fecha se interrumpen la mayoría de los procesos culturales que veían gestándose en el país desde los años 20. No obstante hemos optado por señalar los fines de los 60 como una manera de señalar un “proceso” antes que un “quiebre”. Cualquier investigador que haya leído la historia de Chile sabe que esta fecha representa una ruptura radical, por esta misma razón no queremos insistir más en ella de manera historicista sino darle énfasis, de una vez por todas, a los cambios graduales de nuestra cultura nacional.



radiotelefonía, surgida en 1922-1923 y consolidada entre los años treinta y cincuenta (Bonney, 1988) al alero un modelo radial imitativo del norteamericano, cuya presencia sistemática y omniabarcadora estuvo siempre asociada a los principales sellos discográficos extranjeros por aquel entonces presentes en el país (EMI Odeón, RCA Víctor). Junto al desarrollo de ellos se producirá una ampliación de su hábitat y campo de acción con la penetración creciente del cine y la prensa (revistas, diarios, catálogos), de espacios públicos de diversión colectiva (boites, quintas, salones y clubes, entre otros) y, finalmente, con la televisión, cuyo lento asentamiento tendrá -a grandes rasgos- tres etapas: una de carácter experimental que irá adaptándose poco a poco al medio nacional entre los años 58 y 62, luego otra donde se aceptará la orientación comercial del modelo televisivo que se iniciará después del Mundial de Fútbol -realizado en Chile en mayo del año 1962- y, finalmente, una tercera fase donde se expandirá la oferta programática de forma masiva debido al surgimiento del Canal 7 o Televisión Nacional de Chile (TVN), en 1969 (Hurtado et al: 1989). Esta fecha constituye el cierre del proceso de gestación de la Industria Cultural.

Todas las tendencias musicales aparecidas entre los años veinte y fines del sesenta en Chile establecerán algún tipo de relación directa o indirecta con esta industria cultural: aquellas vertientes musicales de “raíz” folklórica, representadas por la línea Música Típica - Proyección Folklórica - Neofolklore - Nueva Canción Chilena, también la Nueva Ola chilena, versión criolla y castellanizada del rock y punto álgido de mediación cultural, la música de concierto y el folklore.

Esta última vertiente musical nos conduce ahora a la obra de Violeta Parra.

Dentro del folklore general, entendido éste como el estudio del comportamiento integral de una comunidad manifestado funcionalmente en la práctica de bienes comunes (Danneman, 1962: 36), hallamos tres tipos de música, según las observaciones de Pereira-Salas (1958: 83-92): un folklore que podemos denominar etnomúsica, propio de los pueblos del norte (atacameños), del centro (araucanos) y del sur (onas, yaganes, alacalufes); un folklore criollo, aculturación de elementos occidentales e hispánicos y; finalmente, un folklore de carácter popular, que es aquél compuesto por personas específicas (no adscritas a una “corriente musical”) dentro de los márgenes de la



estructura melódica y prosodia de la música tradicional. Dentro de estas últimas dos categorías podemos ubicar el trabajo de Violeta.

Para efectos de esta reflexión, podemos dividir su obra creativo-musical (Parra, 1985: 199-219) en 3 partes:

1. Canciones de raíz folklórica: en total más de 90, compuestas entre 1953 y 1966.
2. Música para filmes: “Mimbre”, “La trilla”, “Casamiento de negros” y “La Tirana”.
3. Obras de carácter instrumental, donde hallamos:
  - A. 13 obras para guitarra sola o con voz compuestas ca. 1960. Entre ellas “Tres cuecas punteadas”, “Los manteles de Nemesio” (ca. 1957, para soprano y guitarra), “Canto a lo Divino”, “Tres palabras”, “travesuras”, “Fray Gastón baila cueca con el Diablo”, “El joven Sergio”, “El pingüino” y “Dos temas libres”, entre otras. Estas obras poseen una textura imitativa asociada a la morfología y prosodia folklóricas tradicionales.
  - B. Obras para guitarra sola o con voz del período 1958-1964: a él pertenecen “El gavián”, compuesta ca. 1959-1960 y grabada por primera vez en 1964, 5 Anticuecas, grabadas ca. 1960 por iniciativa del compositor chileno Miguel Letelier (Concha, 1995: 71-106).

Los numerales 1. y 2. forman parte de un folklore criollo mientras que sus obras instrumentales -numeral 3. A.- se enmarcan dentro de un folklore de rasgos populares que ofrece un valioso material ausente de referencias literarias o textuales tradicionales.

Mayor atención merecen sus obras instrumentales de carácter abstracto -numeral 3. A.- cuyas características musicales no poseen aún territorio analítico debido a que su discurso sonoro rebasa tanto las herramientas de análisis de la música de concierto como las propias del folklore tradicional o vernáculo. Es necesario disponer de instrumentos de análisis capaces de situarse en la interacción de las músicas formal, armónica y



motivicamente tradicionales y las músicas de lenguaje no tradicional, zona en la cual no encontramos aún metodologías adecuadas. No obstante esta carencia, intentaremos aproximarnos a algunos rasgos musicales y contextuales de estas obras de Violeta, como manifestación de una doble relación “dentro-fuera” que hubo entre ella y el medio cultural en que vivió.

### **La doble pertenencia de Violeta Parra**

Violeta Parra mantuvo una estrecha relación con el aparataje medial de la Industria Cultural en desarrollo entre las décadas del cincuenta y sesenta pero, al mismo tiempo, logró distanciarse de éste en sus obras más abstractas, las cuales mantuvo en un ámbito privado y ausentes de difusión.

Las músicas compuestas por Violeta en los numerales 1. y 2., antes mencionados, fueron difundidas a través de diversos medios de comunicación (disco, radio, prensa, documentales) y forman parte de una consciente estrategia de difusión llevada a cabo de manera no lucrativa pero sistemática por parte de la folklorista; una muestra deliberada de perfecto conocimiento de los medios de su época. Esto es importante recalcarlo especialmente en Chile, donde el conocimiento popular pareciera obviar toda la capacidad autogestionadora que la ceramista y folklorista poseía<sup>4</sup>. Lo anterior la llevó a establecer una estrecha relación con la industria discográfica nacional e internacional, llegando a registrar en total 4 singles y 17 LP y concretando vínculos con los sellos Demon, RCA, Amiga, Dicap, Le Chant du Monde y Odeón, entre otros; también sostuvo programas radiales (1953) y televisivos tanto dentro (1960-1961) como fuera de Chile (1961-1965).

Mientras tanto aquellas obras de carácter instrumental estuvieron siempre alejadas de la media debido a su naturaleza abstracta y su ubicuidad musical que, en el decir del compositor chileno Alfonso Letelier (1967: 109), las recubría de un ropaje folklórico que

---

<sup>4</sup> En general la mayoría de los biógrafos de Violeta recalca los atributos de su férrea y solitaria personalidad junto con los acontecimientos cronológicos de su vida (Sáez, 1999 y Oviedo, 1990) o bien atiende con preferencia sus rasgos literarios (Piña, 1981; Agosin, 1988), dejando de lado el análisis medial y musical de su obra.



emanaba de las raíces vernáculas para elevarse muy por encima de lo circunscrito, limitado y modesto que artísticamente suelen ser éstas. Desde el punto de vista de la producción, circulación y el consumo estas obras no poseen mediación tecnológica alguna (salvo su registro en una máquina grabadora) y pertenecen al conocimiento privado de un pequeño círculo que pudo escucharlas en su momento (Concha, 1995: 71-73).

Estas características señalan entonces una doble relación de la cantautora con su medio cultural: una, en la periferia de la industria cultural y, otra, inserta en medio del aparataje de la época.

Nos queda por ver ahora cuáles son las características musicales de estas obras concebidas como un folklore de tipo “popular” que transita entre lo culto-guitarrístico y lo tradicional, con rasgos exploratorios e instintivamente más complejos -desde todo punto de vista- que sus pares generacionales.

### **Folklore e idiomática: las “Anticuecas” y “El gavián”**

En una época donde el folklore es asociado generalmente a la tradición y a un cierto purismo académico funcionalista, Violeta Parra compone música de “inspiración” local alejada del ámbito académico y próxima a una “moderna” y reflexiva vanguardia de tipo folklórico, íntimamente ligada a las capacidades “idiomáticas” propias del instrumento. Estos rasgos propiamente instrumentales nos permiten abrir el campo de estudio, entendiendo por “idiomáticas” aquellas músicas escritas a partir de un instrumento con una utilización importante del idioma y recursos organológicos de éste. Lo idiomático no tiene que ver tanto con el análisis de la partitura como con la observación de las propiedades “materiales” y posibilidades sonoras de un instrumento, todo lo cual posee consecuencias en las variables de duración (rítmicas) y frecuencia (altura, melodía).

Las particularidades musicales de estas obras radican en su originalidad rítmica, melódica, formal y textual. Desde el punto de vista de la duración, Violeta Parra mantiene en estas obras la métrica tradicional de la cueca (6/8, 3/4) realizando leves





desplazamientos en los acentos y desfigurando en parte la estabilidad del pulso, al igual que lo hiciera su hermano Nicanor en sus “antipoemas”<sup>5</sup>. Esta suerte de desfiguración es provocada por la repetición casi ritual de las frases musicales cuyo núcleo son pequeñas células rítmicas como epigramas (particularmente “Anticuecas” N° 1 y N° 3).

En cuanto a lo melódico y formal, el uso de paralelismos interválicos de tercera mayor, cuarta justa y décima menor, además de la aparición sorpresiva de novenas y tritonos da un carácter disonante a la pieza, carácter que Violeta funde intuitivamente con la aparición de diseños melódicos modales en un constante juego de *scandicus* y *climacus*, realizados en un plano armónico polifónico más bien ambiguo donde priman constantes movimientos cromáticos que exacerban la tensión; estos recursos melódico-cromáticos y modales generan un ambiente “telúrico”. A esto es necesario agregar la utilización de armonías no tradicionales que generan a ratos una politonalidad o superposición de acordes hallables en obras de Stravinsky, Bartok, en las obras tempranas del húngaro György Ligeti e incluso en las del compositor peruano Celso Garrido-Lecca, aunque éstas últimas más elaboradas y fluidas. Los bloques acórdicos que Violeta utiliza representan una cierta mecánica e inteligente “eficiencia” en la gestación de un ambiente armónico multidisonante donde la interválica se hace color.

Respecto a la forma es menester señalar que Violeta introduce en estas obras referencias a la cueca chilena a través de los patrones rítmicos tradicionales; no construye su estructura a partir de la forma propia de la cueca, cuyo fundamento fraseológico está basado en la estructura ABBABB ABB ABA (Claro, 1979: 54-58), que no aparece ni en “El gavilán” ni en las “Anticuecas”, pero conserva la métrica compuesta de la danza nacional chilena, fácilmente capturable por el oído del auditor ordinario. En el caso específico de

---

<sup>5</sup> Puede sostenerse que la actitud de rechazo a moldes formales y musicales tradicionales de la época, rasgo rupturista que observamos en estas obras, podría deberse a la influencia de su hermano Nicanor Parra, poeta chileno (1914) de importante trayectoria y Premio Nacional de Literatura (1969). Nicanor siempre ejerció una notable influencia sobre Violeta y su actitud frente a la literatura ordinaria de su época fue siempre de rechazo de lo tradicional en pro de una exaltación del propio punto de vista; dice Parra: “todo puede decirse en poesía” señalando así un subjetivismo exacerbado. Desde el punto de vista literario se habla de una “sustitución del yo”, cuyo significado podemos extrapolar a la música: en la anti-poesía (o anti-música) el “yo poético” (o “yo musical”) tiende a desaparecer para dar paso a cosas externas o “ajenas”, logrando así una parquedad expositiva que tiende al epigrama; el rasgo particular de la obra es tal que se aproxima a lo impersonal y lacónico. Esto podría explicar la rotunda brevedad y decisión -a veces simétrica- de las “Anticuecas”.



las “Anticuecas” apreciamos que, en la mayoría de los casos, Violeta enmarca su discurso dentro de una sección A a la cual vuelve siempre, como en el “pareado” de la cueca.

El caso de “El gavilán” es distinto. En éste Violeta barre con toda expectativa formal al establecer sucesivas “secciones” distintas -aunque idiomáticamente similares- que va interpolando a la idea original, la cual se va deformando poco a poco hasta derivar en una coda instrumental de ritmo y armonía “primitivos” y ritualescos -en su sentido lato- como señal de una posible derrota amorosa, como confesara alguna vez ella misma (Letelier, 1999: E9). Esto hace pensar la idea de un rondó libre con un tratamiento abierto y rapsódico de la forma. Mención aparte merece en esta obra la inclusión de textos con formas desfiguradas -con fines secundarios a lo estrictamente vocal- donde la utilización de fonemas adquiere un efecto percusivo y melismático, especialmente al desagregar la palabra Gavilán en "gavi, gavi, gavi (...)", también "vilán-ga", "vigán-la" o "menti, menti, mentiroso" (Letelier, 1967: 110).

Pero aún no hemos señalado lo principal y hasta ahora obviado en el análisis de estas obras: el papel del instrumento en su composición. La guitarra define la creación de estas obras. En este sentido no debemos encandilarnos con los análisis tradicionalmente utilizados en el mundo culto puesto que no existe en Violeta un pensamiento musical sistemático, sino más bien resultados de su ubicuo genio musical.

El mecanismo que opera detrás de la estructura melódica y armónica es la utilización de las propiedades idiomáticas del instrumento, como más atrás mencionáramos. Esto supone como consecuencia una concepción “digitativa” original en el instrumento e implica además la formulación de “posiciones” en la mano izquierda, la mayoría de ellas originadas en un conjunto de acordes y notas que son trasladados a lo largo del mástil dentro del margen de los doce espacios iniciales de la guitarra, espacio en el cual la autora “abre” los mismos acordes e intervalos provocando así la rica textura. Esto es aplicable a todas las “Anticuecas” como también a “El gavilán”, además de otras obras criollas, como “Mazúrquica moderna” para charango y voz o “Paseaba el pueblo sus banderas rojas”, para guitarra y voz; su originalidad radica justamente en hacer de éste un elemento temático o motivico (según el caso) en vez de una bella textura de paso. Este recurso, ya conocido dentro del ámbito de la música de concierto y desarrollado en la



guitarra con éxito a fines de los años veinte por Heitor Villa-Lobos (“12 estudios”) y posteriormente por otros como William Walton (“Bagatellas”) o Roland Dyens (“Homenaje a Villa-Lobos”), cobra en la obra de Violeta suma importancia porque no utiliza -siempre- “todas” las cuerdas al mover los bloques sonoros, provocando así que muchas de éstas suenen (al aire) y choquen con otras notas y sus armónicos -de fácil resonancia en la guitarra- produciendo disonancias de timbre brillante, propio de la sonoridad pura de las cuerdas al aire, las cuales forman un eco sobre los cambios de postura, en constante sucesión. Todas estas características hacen de estas obras un monumento de carácter reflexivo-abstracto y al mismo tiempo un fenómeno musicológico y fundacional, de elevado “valor agregado” inserto en el contexto de una industria cultural. Es justamente al margen de ésta estandarización opresiva y cooptadora donde éstas sobras han sido concebidas.

## **Conclusiones**

Hemos establecido que al interior de un proceso de formación y “habitamiento” de la industria cultural chilena surge la figura ecléctica e imponderable de Violeta Parra en una doble pertenencia al aparataje mediático a través de composiciones improvisativas (obras instrumentales para guitarra), cuya creatividad es sorprendente y donde las propiedades idiomáticas son el factor definitorio en la composición. Estas creaciones rapsódicas inspiradas en raíces vernáculas sintetizan y “subliman”, en el decir del compositor Miguel Letelier (1999: E9), el folklore chileno. Su formato tanto musical como textual así como su composición las sitúan como obras sin territorio analítico, comparables sólo con las obras anteriores de la misma autora. La autorreferencialidad y subjetividad musical se pone aquí de manifiesto como parafraseando la imagen poética parriana del alejamiento de lo ordinario. Así, las variables musicales tradicionales parecieran ser secundarias y relegadas a segundo plano a favor de un espíritu innovador y una forma musical ambigua que transita entre un carácter folklórico y otro culto.

De este modo los rasgos de “modernidad” aparecen en Violeta Parra a través de la “innovación”, que aquí aparece como una capacidad para concebir “materialmente” la



música y no desde una “superestructura” o desde lo que hoy se ha dado en llamar la “escritura” o concepción de la música desde el papel. Desde esta mirada Violeta realiza un proceso inductivo desde lo material a lo reflexivo al interior de la música folklórica de carácter popular, inaugurando así un camino inverso al tradicional y reafirmando, de paso, la sentencia de Theodor Adorno según la cual “la obra musical auténtica y autónoma no se reviste de un valor estético al margen de la sociedad, sino de un valor en oposición a la sociedad constituida” (Fubini, 1994: 172).

## Bibliografía

- Bonnefoy, Josaine, et al. 1988.  
*La radio en Chile. Historia, modelos, perspectivas*, CENECA, Santiago.
- Brunner, J. Joaquín, Barros, Alicia y Catalán, Carlos. 1989.  
*Chile: transformaciones culturales y modernidad*, FLACSO, Santiago.
- Catalán, Carlos; Munizaga, Giselle y Guilisasti, Rafael. 1982.  
*Transformaciones del sistema cultural chileno entre 1920-1973*, CENECA, Santiago.
- Claro, Samuel. 1979.  
*Oyendo a Chile*, Editorial Andrés Bello, Santiago.
- Concha, Olivia. 1995.  
“Violeta Parra, compositora”, en *Revista musical chilena*, N° 183, enero-junio, pp. 71-106.
- Fubini, Enrico. 1994.  
*Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza, Madrid.
- Hurtado, María de la Luz, et al. 1989.  
*Historia de la televisión en Chile (1958-1973)*, CENECA.
- Letelier, Alfonso. 1967.  
“In Memoriam Violeta Parra”, en *Revista musical chilena*, N° 100, abril-junio, pp. 109-111.
- Letelier Valdés, Miguel. 1999.  
“Reencuentro con Violeta Parra”, en Diario *El Mercurio*, 26/12/99, Santiago de Chile, p. E 9.
- Agosin, Marjorie y Dölz, Inés. 1988.  
*Violeta Parra: santa de pura greda. Un estudio de su obra poética*, Editorial Planeta, Santiago.
- Merino, Luis, s/a edición (s/a edición; ca. 1991).  
“La creación musical de arte en el Chile independiente”, en *Panorama de la cultura chilena*, F. Gamboa ed., CESOC, Santiago.



- Montes, Hugo, y Rodríguez, Mario. 1974.  
*Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Editorial del Pacífico, Santiago, (especialmente p. 56).
- Moulian, Tomás. 1997.  
*Chile actual. Anatomía de un mito*, LOM-ARCIS Ediciones, Santiago.
- Oviedo, Carmen. 1990  
*Mentira todo lo cierto: tras la huella de Violeta Parra*, Editorial Universitaria, Santiago.
- Parra, Isabel. 1985  
*El libro mayor de Violeta Parra*, Ediciones Michay, Madrid, España.
- Parra, Violeta. 1981  
*21 son los dolores: antología amorosa*, selección e introducción de Juan Andrés Piña, Editorial Aconcagua, Santiago.
- Pereira-Salas, Eugenio. 1958.  
"Consideraciones sobre el folklore en Chile", en *Revista musical chilena*, N° 68, noviembre-diciembre, pp. 83-92.
- Rivera, Anny. 1984.  
*Transformaciones de la industria musical en Chile*, CENECA.
- Sáez, Fernando. 1999.  
*Violeta Parra. La vida intranquila. Biografía esencial*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile.
- Vicuña, Magdalena. 1958.  
"Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", entrevista en *Revista musical chilena*, N° 60, julio-agosto, pp. 71-77.