

Electronic Thesis and Dissertation Repository

6-22-2020 2:00 PM

La voz de Violeta Parra: una aproximación a las voces como materialización del vínculo entre cuerpo, identidad y cultura

Martha L. Rojas Castaneda, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Wolff, Victoria., *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in Hispanic Studies

© Martha L. Rojas Castaneda 2020

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Latin American Languages and Societies Commons](#)

Recommended Citation

Rojas Castaneda, Martha L., "La voz de Violeta Parra: una aproximación a las voces como materialización del vínculo entre cuerpo, identidad y cultura" (2020). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 7100. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/7100>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact wlsadmin@uwo.ca.

Resumen

Violeta Parra (1917-1967) fue una artista multidisciplinaria chilena. A partir de su muerte, su obra adquirió mayor reconocimiento y, consecuentemente, su voz y su legado han trascendido el tiempo y las fronteras. El presente trabajo surge desde los estudios culturales de género sobre la voz como materialización de la unicidad de cada persona y su vínculo con la comunidad. Por lo que la voz de Violeta Parra, audible y discursiva, resultaría una huella de su identidad. Así, esta tesis es una aproximación a la voz de Parra, cuyo fin es comprender qué revela su voz escritural en *Décimas: autobiografía en verso* (1970) sobre ella y su relación con su cultura. Y a partir de esto, analizar el imaginario actual sobre la artista representado en el filme *Violeta se fue a los cielos* de Andrés Wood (2011) para comprender cómo se relaciona esta representación con lo expresado por la propia artista.

Palabras clave

Violeta Parra, Voces femeninas, *Décimas: autobiografía en verso* (1970), *Violeta se fue a los cielos* (2011), Escritura autorreferencial, Escritura femenina, Autofiguración, Representación de Violeta Parra

Summary for Lay Audience

Violeta Parra (1917-1967) was a multidisciplinary Chilean artist, she was a singer, a songwriter, a folklorist, an oral tradition compiler, a ceramist and a poet. Since her death, her oeuvre gains more recognition, and because of that, her voice and her legacy have transcended time and borders. This work arises from cultural and gender studies, in which voice manifests to communicate the uniqueness of the person who emits it, and also, materializes the link between the person with his or her culture and community. Therefore, Violeta Parra's voice, audible and discursive, would mean the mark of her identity. Furthermore, this thesis is an approach to her voice, with the objective of understanding how her writing voice came together and what it reveals about her and her relationship with her community; this through the analysis of her poetic and autobiographic book *Décimas: autobiografía en verso* (1970). Then, the analysis will focus on the film *Violeta Went to Heaven* (2011) directed by Andrés Wood. This film is the first and only fictional film about Violeta Parra's life and also the most recent visual document about her. For these reasons, reflecting on the film will help us understand the most common and contemporary imagery about Parra, and whether or not it is related to her own voice and her own expression as depicted in her autobiography.

Agradecimientos

En primer lugar agradezco a mi supervisora de tesis la profesora Dra. Victoria Wolff, por su guía, enseñanzas, apoyo y motivación en todo este proceso. Para mí ha sido un camino de grandes e importantes aprendizajes que sin su acompañamiento no habrían sido posibles. Quiero agradecer a la Dra. Lauren Beck, quien me brindó su tiempo y me ayudó con críticas constructivas sobre el foco y la escritura de esta tesis. Agradezco también a la Dra. Alena Robin, por sus sugerencias y correcciones al inicio de este proceso, además por sus palabras de aliento y su ayuda constante.

De igual manera quiero expresar mi agradecimiento a mis compañeras de maestría que siempre me acompañaron con su entusiasmo y dándome ánimos, en especial a Andrea, por su tiempo y enseñanzas.

Agradezco de manera especial a Susana y a Lucía, por amarme y acompañarme siempre e incondicionalmente. A mí papá y a Víctor, por siempre estar pendientes y por todo su cariño. A Ale, Caro y Mica, por cada mensaje y llamada para darme fuerza.

Finalmente, agradezco infinitamente a Tadeo, por ser el mejor compañero de camino y de vida. Por su música y su amor que me sostienen cada día.

Dedicatoria

A Iván y a mi abuelito Arturo. A Iván, por enseñarme y motivarme siempre. Por las comidas, las charlas, la música, las películas y por acercarme a Violeta Parra. A mi abuelito, por su cariño eterno, sus abrazos y sonrisas. Por lo afortunada que soy al haberles conocido, quererles y haber aprendido tanto de ellos.

A mi abuelita Yolita, por enseñarme cada día lo que significa la fuerza y por la maravillosa dicha de ser su eco.

A mi abuelita Martha, por enseñarme lo que es la resiliencia, por su memoria y sus canciones.

Tabla de contenido

Resumen.....	ii
Summary for Lay Audience.....	iii
Agradecimientos	iv
Dedicatoria.....	v
Tabla de contenido.....	vi
Introducción	viii
Contexto social y vida de Violeta Parra.....	xi
Voz y vocalidades femeninas.....	xvii
La voz de Violeta Parra.....	xx
Capítulo 1.....	1
1 Estado de la cuestión: voz, vocalidades femeninas y literatura sobre Violeta Parra	1
1.1 La voz: vínculo material entre cuerpo y cultura	1
1.2 Lo que revelan y comunican las voces	7
1.3 Violeta Parra en la literatura	13
1.4 Las voces de mujeres en el cine y <i>Violeta se fue a los cielos</i> (2011) de Andrés Wood.....	24
1.5 Literatura sobre <i>Violeta se fue a los cielos</i> (2011).....	26
1.6 Conclusión	28
Capítulo 2.....	29
2 Las <i>Décimas</i> (1970) de Violeta Parra: escritura colectiva, autofiguración e identidad.....	29
2.1 La escritura femenina, subalterna y colectiva.....	30
2.1.1 El Yo como colectivo: testimonio y oralidad	32
2.2 Texto literario y estrategias retóricas	39
2.2.1 Autofiguración y voz pública: ¿tretas del débil?	40
2.3 La escritura de Violeta Parra y su huella de mestizaje	45

2.3.1	Movimiento e interacción: complejizando la identidad.....	45
2.3.2	El canto en la escritura, los versos en el canto.....	47
2.4	Conclusión	50
Capítulo 3.....		52
3	Recopiladora, madre y amante: la representación de Violeta Parra en <i>Violeta se fue a los cielos</i> (2011) de Andrés Wood.....	52
3.1	Cine, historia y representación.....	52
3.2	Detalles del contexto.....	56
3.2.1	Auspicios del filme y memoria.....	58
3.3	Violeta: la recopiladora, la otra.....	60
3.3.1	Ausencia del contexto histórico	65
3.4	Violeta como mujer, madre y amante	66
3.4.1	Violeta, insegura y dependiente.....	67
3.4.2	Violeta, mala madre	70
3.4.3	Violeta como amante dominante e irracional	72
3.5	Las voces en el filme.....	74
3.5.1	La voz como espacio de libertad.....	74
3.5.2	Las voces en off del filme y las cartas de Violeta narrándose a sí misma	75
3.6	Conclusión	78
Conclusiones.....		80
Obras citadas.....		86
Curriculum Vitae		91

Introducción

Violeta Parra (1917-1967) fue una artista interdisciplinaria chilena; cantante, escritora, ceramista, arpillera¹ y recopiladora de tradición oral chilena,² que se ha convertido en una de las figuras más icónicas de cantantes y poetas mujeres de Latinoamérica. El eco de su arte ha trascendido las fronteras y el tiempo. A su obra se puede volver una y otra vez con la posibilidad de encontrar en ella relatos atemporales en los que, aún con más de cincuenta años desde su fallecimiento, es sencillo identificarse en sus palabras y cautivarse con su voz. Es por esto que su manifestación artística y su vida han sido ampliamente atendidas y estudiadas, especialmente después de su suicidio en 1967 cuando las búsquedas por recopilar y estudiar su obra ganaron mucha fuerza.

Parra es una de las pocas artistas latinoamericanas de inicios del siglo XX que logró, como cantante y poeta mujer, materializar sus obras en grabaciones y publicaciones.³ Su vida y su obra artística han sido pensadas por varios autores desde múltiples espacios y posibilidades, presentando y recuperando las varias capas que las conforman, a su obra y a ella como mujer y como artista. Estas reflexiones han dado origen a varios textos: literarios, musicales y fílmicos. En un inicio, los estudios en español sobre Violeta Parra se dedicaban sobre todo a su vida o biografía.⁴ Con el paso de los años, esto cambió: los estudios se diversificaron y los lugares desde donde se exploraba a la artista se multiplicaron. Como se mencionó antes, Parra

¹ Las arpilleras son bordados originales con motivos sociales, que pueden estar combinados con pintura o esculturas de alambre (Inés Dolz- Blackburn 143).

² Según Alfonso Alcalde en *Toda Violeta Parra* (1974), Violeta habría recopilado más de tres mil canciones (44), lo que significa un trabajo muy importante para la música, literatura, antropología y en general para la cultura de Chile.

³ Además de haber realizado exposiciones en diferentes países con sus obras visuales, especialmente la cerámica y sus arpilleras.

⁴ En *Violeta Parra: Santa de pura greda* (1988) de Marjorie Agosín e Inés Dölz-Blackburn, se inicia mencionando que los trabajos dedicados al análisis de la obra de Violeta son significativamente escasos. Después de 31 años de publicado este libro, los trabajos sobre la obra de Violeta Parra han incrementado y se han diversificado los temas que se analizan. Agosín en el prólogo de *Violeta Parra: Life and Work* (2017) editado por Lorna Dillon retoma la importancia de que aunque exista más variedad de estudios sobre Violeta Parra, su obra deja un extenso legado que aún queda por pensarse sin caer en la retórica de su biografía.

tiene obras en distintas disciplinas, pero han sido sus canciones y poemas los que más se han estudiado hasta la actualidad. Sin embargo, aunque su obra y vida han dado origen a un sinnúmero de páginas, no es posible encontrar investigaciones o publicaciones dedicadas exclusivamente a la voz de Violeta Parra, su voz discursiva y menos aún sobre su voz material. Lo que resulta interesante es que la voz es la principal materialización de su arte.

Esta ausencia de reflexiones sobre su voz se debe a que por un lado, los estudios sobre la voz aún son escasos y relativamente recientes (sobre todo en español); y por otro, debido a que dado el contexto social y la condición de mujer de Violeta Parra, se le ha dado más relevancia a su vida y su carácter individual en comparación a su obra material como se verá más adelante. Por lo tanto, la falta de atención a su voz deja espacio para preguntarse sobre cuál es la importancia de la misma en sus obras y si ésta puede ser material para la reflexión con el fin de encontrar respuestas relevantes sobre la visión y cosmovisión de la artista.

Es por estas razones que este estudio se propone como un análisis a la obra y al legado de Violeta Parra que permita conceptualizar la materialidad de su voz física y cómo ha sido construida su voz discursiva. Esto, a través del acercamiento a su obra multidisciplinaria y a las diferentes lecturas que se han hecho sobre ella, para así proponer otras formas de pensar en torno a su voz escritural en su obra autobiográfica y sobre la trascendencia de su legado en la representación fílmica de la vida de la artista. Al mismo tiempo, un análisis con esta aproximación permitiría entender la importancia que tiene la voz como expresión de la unicidad personal y que además, tiene la potencialidad de revelar elementos de la cultura de la que forma parte. Este proceso de acercamiento a la obra de Parra no desconoce la dificultad que implica un estudio basado en el análisis de textos literarios, grabaciones de canciones y una representación fílmica a la distancia geográfica y temporal; cuyo fin es el de propiciar un encuentro entre las obras y los estudios de la cultura que permita aclarar y comprender cómo las diferentes significaciones culturales de determinado contexto pueden estar manifestadas en la voz.

La importancia y los estudios sobre la voz empiezan a adquirir más campo y atención a finales del siglo XX,⁵ cuando se empieza a plantear que la voz física es también una materialización de las construcciones sociales sobre la diferenciación de los sexos (Dunn y Jones 2). La voz comienza a pensarse como el vínculo material de cada persona con su comunidad y por lo tanto, su cultura. Teniendo en cuenta esto, se debe ubicar a quién lee en el contexto histórico, social y cultural en el que vivió Violeta Parra.

Parra nació en un momento conflictivo para Chile cuando el país atravesaba una serie de problemas económicos y políticos, por lo que la gran mayoría de familias vivía en condiciones difíciles, de carencias económicas y sociales (Dillon 3). Esto, sumado a los prejuicios sociales, clasistas y estereotipados de la época, hizo que Parra atravesara una serie de eventualidades relacionadas con su procedencia y con la aceptación que tenía en los sectores sociales populares, del campo, de clase baja e indígenas. Además de las consecuencias por expresarse a contracorriente de lo normativo y sobre todo por su condición de mujer.

Eleni Stagkouraki asegura que a pesar del reconocimiento de Parra y sus obras, ha sido subalternizada como artista. Establece que existe una marginalización hacia ella como persona y consecuentemente en su trabajo. Esto ha significado que la marginalización y el desprestigio contra los que tuvo que luchar en vida como persona y artista, también han sido enfrentados por sus obras a lo largo de los años (2-4). Para comprender mejor este planteamiento, es necesario conocer la vida y el contexto de Violeta Parra para así aclarar las prácticas e imaginarios que dominaban la sociedad. Todo esto con el fin de entender cómo sus acciones y obras se ubicaban y habitaban en este momento determinado (quizás a contracorriente) y que a continuación se hace referencia.

⁵ Aunque existen estudios que mencionan a la voz desde mucho antes, es a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando la voz empieza a tornarse central en estudios psicoanalíticos y sobre discursos. Sin embargo, Adriana Cavarero en *For More Than One Voice* hace un recorrido a través de la historia, filosofía y distintos autores que han hablado de la voz y establece que; cuando se habla de la voz es siempre vinculada al lenguaje y al discurso, y que por esto hay un gran vacío de análisis de la voz en sí misma, su materialidad y su importancia. Es por esto que se considera que el análisis de la voz material y la filosofía de la expresión vocal es reciente.

Contexto social y vida de Violeta Parra

Violeta Parra nació el 4 de octubre de 1917 en la provincia de Ñuble, Chile. En lo que se conoce sobre su vida, se puede ver cómo su infancia fue clave para su formación artística y para la materialización de sus obras. Marjorie Agosín e Inés Dölz-Blackburn, dos de las autoras más dedicadas al estudio de la obra de Violeta Parra, mencionan que el lugar de origen de la artista es parte de una geografía del sur de Chile que es estratégica para la cultura del país. Afirman que en esta región proliferaban las manifestaciones artísticas, en especial los movimientos musicales.

La familia Parra fue muy musical, la madre cantaba y el padre tocaba la guitarra además de otros instrumentos. Desde pequeña, Violeta estuvo rodeada de música, así fue desarrollando sus conocimientos y habilidades musicales de manera empírica e intuitiva (Agosín y Dölz-Blackburn 13). Su infancia “estuvo marcada por duras condiciones sociales que tipificaban la vida de la mayoría de familias chilenas de inicios del siglo XX” (“Parra grew up in harsh social conditions that typified life for majority of Chileans in the early twentieth century”; mi trad.; Dillon 3). Como se mencionó antes, el contexto sociopolítico era complejo dado que el país atravesaba por diversas recesiones, olas de disturbios y una sucesión de presidentes; situaciones que provocaron una alta inestabilidad social en el país, lo que precarizó la vida de gran parte de la población, en especial en las zonas geográficamente distantes a las urbes principales.

El padre de Violeta, Nicanor Parra, era maestro de escuela y fue despedido por el gobierno militar de Carlos Ibáñez (1927-1931), lo que le desencadenó problemas con la bebida y con ello la dificultad para aportar a su hogar se incrementó. La madre, Carla Sandoval, era costurera y estaba a cargo de mantener a su familia y de la crianza de sus once hijos e hijas (Agosín y Dölz-Blackburn 13-14). Las dificultades económicas estuvieron presentes durante toda esta etapa y moldearon la conciencia social, la forma de vida y la ideología de Violeta, como se puede ver en sus obras y se reflexionará más adelante en este trabajo.

En el campo, los problemas socioeconómicos se agudizaron y hubo una importante corriente migratoria de personas que empezaron a abandonar su vida rural en búsqueda de mayores oportunidades que ofrecían las urbes. Alrededor de 1930, Violeta Parra se mudó a Santiago

motivada por su hermano Nicanor, quien estaba residiendo ahí y había logrado estudiar, lo que significó un aliciente para Violeta, quien al llegar a la ciudad empezó también sus estudios pero no los culminó debido a su necesidad de trabajar (Agosín y Dölz-Blackburn 14). Violeta laboró junto a su hermana tocando música en circos, restaurantes y bares. Es en estas experiencias donde su conocimiento sobre canciones populares creció y también cómo su repertorio se diversificó. Con la experiencia, y después de ganar renombre tocando “música repetida, estereotipada” (Isabel Parra en Dillon 3), Violeta pudo empezar su carrera como solista y a tocar más música de su agrado, como canciones de folclore chileno y con contenido social, además de sus propias composiciones. Parra se casó en dos ocasiones, en su primer matrimonio tuvo a su hija Isabel y a su hijo Ángel, y en su segundo matrimonio a sus hijas Carmen Luisa y Rosa Clara. Mientras cuidaba y criaba a su hijo e hijas, también dedicaba tiempo para seguir componiendo y escribiendo. Isabel y Ángel siguieron los pasos de su madre y desde muy jóvenes fueron parte de los performances, tocaban la guitarra, cantaban y bailaban.

En 1952, empezaría su labor como recopiladora de canciones y relatos de tradición oral chilena (Agosín y Dolz-Bluckbern 14). Su curiosidad, y la importancia que para ella tenían estos conocimientos y tradiciones de la oralidad de su pueblo, la impulsaron en el camino de buscar a personas que conocieran muy bien la memoria oral de sus comunidades y así recopilarla por medio de transcripciones de canciones, versos, relatos, décimas⁶ y tonadas. La recopilación no era con el único fin de conservar estos saberes, sino, mejor aún, mantenerlos vivos, activos y reproduciéndose, como haría a lo largo de su vida al cantarlos y compartirlos. En 1954, ganó el prestigioso premio Caupolicán⁷ como folclorista del año, lo que le llevó a representar a Chile en un Festival de Juventud en Polonia (Dillon 4). Nuevamente, este viaje también sería

⁶ Una décima es una estrofa de diez versos, cada uno conformado por ocho sílabas y de rima consonante. La Biblioteca Nacional de Chile en su página web de Memoria chilena dice que la décima popular chilena se caracteriza por la forma de su métrica: “la forma normal de una poesía es la siguiente: se comienza por una cuarteta, es decir, cuatro versos que contienen el tema que se va a desarrollar; esta cuarteta es seguida por cuatro ‘pies’ o estrofas que contienen el desarrollo del tema planteado y terminan con una última estrofa de despedida” (párr. 2).

⁷ El premio Caupolicán estaba dedicado “al mejor folclorista del año”. Éste era otorgado por la Asociación de Cronistas de Espectáculos. Según la Biblioteca Nacional de Chile, el galardón fue recibido por Parra en honor a todo su trabajo de recopilación y difusión del folclore el 28 de junio de 1955, lo que la ayudó en la consolidación dentro de la escena de medios de comunicación masivos chilenos (párr. 5).

motivado por Nicanor, con quien mantenían una estrecha relación, de mucha cercanía y apoyo. En varios textos y poemas de Violeta se menciona cómo Nicanor la motivaba y la acompañaba a expandir sus horizontes, como se puede ver en este fragmento de uno de sus poemas: “Es mi hermano quien me hizo / conocer la música / es mi hermano quien me dijo / hay que trabajar la arcilla / Él me dijo: los aviones van derecho hasta París / No tengas miedo, tus trabajos / No tienen nada que hacer aquí / ten cuidado mi pequeña” (Violeta Parra en Dillon 4). Este viaje significaría mucho para la vida futura de Parra en lo personal y artístico, pues en éste dio varios recitales, incluso grabó para la BBC en Londres y además realizó su primer LP en Francia (Dillon 4). En su estadía en Europa, también recibió una de las penas más grandes de su vida: la pérdida de su última hija, Rosa Clara, quien había fallecido en Chile. El dolor y la culpa que sintió Parra por esta tragedia está representado en varios momentos de sus textos.

En 1956, retornó a Chile y continuó con la recopilación de canciones, tonadas y décimas.⁸ En 1957 aproximadamente, habría escrito las ochenta y tres décimas que serían publicadas póstumamente como *Décimas: Autobiografía en versos*, uno de los trabajos más reconocidos de la autora y que forman parte del material a analizarse en este trabajo. Según Agosín y Dölz-Blackburn, su trabajo como recopiladora duraría hasta aproximadamente 1960, cuando empezaría a dedicarse con mayor fervor a las canciones con contenido social y que contribuyeron en gran medida a lo que se conocería como Nueva Canción chilena. Violeta Parra es considerada una de las precursoras de este movimiento, a pesar de que falleció mucho antes de que éste adquiriera fama. La importancia de la Nueva Canción no sólo radica en Chile, sino que se expandió por toda Latinoamérica que encontraba en la música un medio para expresar reclamos y cuestionamientos político-sociales. Las canciones nacían como denuncia social, y eran parte de la formación ideológica y discursiva de las corrientes de izquierda que buscaban enfrentarse a los gobiernos conservadores y de dictaduras que se instalaban a lo largo del cono sur.

⁸ Este material recopilado se publicó tiempo después en el libro de Violeta Parra *Cantos folklóricos chilenos* (1979) que también contendría imágenes de los entrevistados tomadas por los fotógrafos Sergio Larraín y Sergio Bravo (Dillon 5).

La primera mitad de la década de los sesenta sería de gran movimiento, trabajo y esfuerzo para Parra. Sus obras de artes plásticas y visuales se exhibieron en distintas latitudes, desde Santiago y Buenos Aires en América hasta Helsinki, Berlín, Ginebra, Lausana y otras ciudades en Europa (Dillon 6). Estas exhibiciones se lograron por su arduo trabajo y sobre todo por la confianza que ella tuvo sobre el valor de sus obras y sobre el reconocimiento que éstas merecían. En 1963, ella junto a sus hijos Ángel e Isabel grabaron un álbum en París titulado *Au Chili avec los Parra de Chillán* (En Chile con los Parra de Chillán). En 1964 se realizó su exposición en el Museo de Artes Decorativas del Pabellón Marsan del Palacio del Louvre, siendo ésta quizás la más prestigiosa de sus exhibiciones. En Suiza se filmó el documental *Violeta Parra, Brodeuse Chilienne* (Violeta Parra, bordadora chilena) de Jean Claude Diserens. En 1965 en París, se publicó su libro *Poésie Populaire des Andes* (Poesía popular de los Andes) y después, volvió a Chile y realizó su último proyecto llamado “La carpa de La Reina”, que fue un centro cultural donde anhelaba generar un espacio de encuentro para el folclore de las identidades chilenas a través de expresiones y performances artísticos de varias disciplinas. Este proyecto no tuvo la acogida necesaria para mantenerse a flote y mucho menos exitoso. El 5 de febrero de 1967, Violeta Parra se suicidó en “La carpa de La Reina”.

Como se puede ver, aunque la vida de Violeta Parra desde su inicio tuvo limitaciones por la pobreza y otras circunstancias de precariedad, ella consiguió romper con lo que habría sido un futuro esperado para su condición social, vivió de manera autónoma, superando varias situaciones de opresión, y logró vivir del ejercicio de su arte y sus intereses. En varios textos en los que se estudia a Parra, se pueden encontrar características repetidas para hablar sobre ella y su vida: su interés por los sectores marginales, su incansable búsqueda por mantener vivo el folclore chileno, el ser una representante del pueblo, su compromiso con los sectores populares, y también sobre su personalidad: su carácter poco común, su desprolijo al vestir y su “fealdad” o poca feminidad. Todas estas características demuestran la existencia de una ruptura con lo normativo o lo hegemónico y además, ponen en manifiesto la visión machista con la que se ha interpretado su vida y se ha relegado su arte.

Parra vivió lejos de lo que se consideraba normal o el único camino “válido” para las mujeres: ser una madre devota, una buena esposa y ama de casa. Ella no se limitó a ser únicamente madre o esposa, sino que eligió el camino de la creatividad y ejerció su vida personal y su maternidad siempre vinculada al arte y a su papel como artista. El imaginario del hogar como

“lugar natural” de las mujeres no es exclusivo del contexto social chileno de aquel entonces, sino que carga con una larga historia inscrita desde el inicio de los registros del mundo de Occidente y la construcción patriarcal de los roles de género.

Para esta tesis, en la que se revisarán distintas manifestaciones de lo patriarcal, es necesario aclarar que cuando se habla del patriarcado se hace referencia al sistema base de organización social que se funda a partir del privilegio de una mirada masculina hegemónica. Kate Millet, una de las primeras académicas feministas en teorizar y definir el concepto de patriarcado, en su libro *Política sexual* propone que “el sexo es una categoría social impregnada de política” como la clase o la raza (68); y que un sexo ha dominado la vida del otro durante toda la historia escrita, durante todo el período patriarcal. Para Millet, el sistema patriarcal es una forma de gobierno, en el que el poder de todas las instituciones (públicas y privadas) está en manos masculinas, por lo que las mujeres pasan a ser ciudadanas de segundo orden, oprimidas psicológicamente y sin representación en “cierto número de estructuras políticas reconocidas” (69). La autora sugiere que la dominación sexual es quizás “la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder” (70). Esto sería resultado del carácter patriarcal de las sociedades en las que todas las vías de poder, como se mencionó antes, se encuentran por completo en manos masculinas, y “como la esencia de la política radica en el poder, el impacto de ese privilegio es infalible” (Millet 70).

Es por esto que Millet propone entender al patriarcado como el sistema de dominación que funciona como base para el resto de sistemas de dominación, como el de clases o el racial, con la característica fundamental de que se adapta a todos los sistemas económicos-políticos (como el capitalismo, el feudalismo, el socialismo, la democracia, entre otros). Reconoce que aunque el patriarcado es una constante social “tan hondamente arraigada y que se manifiesta en todas las formas políticas, sociales y económicas, ya se trate de las castas y clases o del feudalismo y la burocracia, y también en las principales religiones, muestra, no obstante, una notable diversidad tanto histórica como geográfica” (71). Siguiendo esta línea, se toman como referencia las palabras de la feminista comunitaria Adriana Guzmán de Bolivia, quien remarca que el patriarcado es el sistema fundamental que genera todo tipo de opresiones y “violencias que vive la humanidad y la naturaleza” y destaca que éste ha sido “construido históricamente sobre el cuerpo de las mujeres” (“Adriana Guzman. El patriarcado” 00:01:04-16). Guzmán indica que esta reconceptualización de patriarcado es necesaria porque revela que todas las

formas de explotación y opresión que viven los seres humanos y la naturaleza se aprenden a partir de la diferenciación cultural e histórica de las mujeres como alteridad, como se verá más adelante con mayor detalle. Explica que la mirada androcéntrica, que toma lo masculino como sujeto de referencia y centro, hace que el cuerpo de las mujeres sea desvalorizado, considerado como de segunda categoría, que no sea igual y que no tenga el mismo valor que el de los varones. Lo que da origen a una jerarquización de cuerpos, donde unos importarán más que otros, estableciéndose así como la base para todos los sistemas de opresión⁹.

Es necesario recalcar que el patriarcado no sólo afecta a las mujeres, éste condiciona y regula las vidas de todas las personas. Es una estructura social que permea no solo aspectos como el sexo y el género, va más allá de elementos y percepciones corporales, económicas o sociales, está enraizado en el diario vivir: en las relaciones personales, sentimientos, actitudes y afectos. También se ha formalizado en la legislación, en instituciones públicas y privadas, y en la cultura desde las estructuras familiares. Afecta las percepciones individuales, estructura las relaciones políticas (individuales y colectivas de manera pública e incluso en los gobiernos) y económicas. El orden patriarcal alcanza y rige todas las esferas de la sociedad y todas las formas de organización social. Entonces, a lo largo de este escrito y a manera de síntesis, el término patriarcado hace referencia al régimen político que regula todas las formas de organización entre las personas en torno al privilegio de una mirada androcéntrica del mundo. Este régimen patriarcal, que tiene una serie de reglas que se adaptan a contextos sociales y culturales determinados, privilegia la masculinidad hegemónica y se expresa de formas tangibles en el ejercicio de subordinación de todo lo que no se considera parte de esta masculinidad hegemónica. Así, cabe recalcar que el patriarcado no sólo regula como se organizan las sociedades sino, sobre todo, las vidas de las personas.

Es por esto que resulta tan importante que esta tesis sobre Parra reflexione en torno a ella teniendo en cuenta su entorno y su cultura, porque su vida y su identidad no sólo corresponden

⁹ Adriana Guzmán explica que el racismo, la explotación, el adultocentrismo se aprenden, se reproducen y se sostienen en el cuerpo de las mujeres, debido a la primera categoría de lo femenino como inferior lo masculino que resultaría como el punto de partida para considerar una jerarquización de los cuerpos. Así, al igual que lo masculino, lo cuerpos blancos hegemónicos resultarían la primera categoría para la racialización y el racismo de los cuerpos no blancos.

a una historia de vida personal sino también a un tiempo y espacio determinados con una serie de imaginarios y acuerdos sociales que organizaban y regulaban a las personas de formas específicas. La forma en que Parra habitaba el mundo fue resultado de una serie de condiciones que la moldearon y la condujeron a ser quien fue. Por todo esto y como se verá a continuación, el pensar sobre su condición de mujer se relaciona directamente con reflexionar sobre su voz. Su voz discursiva no sólo que establecerá su visión personal y artística, sino que también definirá el lugar de enunciación, a qué situaciones estaba expuesta y a qué otras se enfrentaba. Por otro lado, la materialidad de su voz revelará qué condiciones y manifestaciones culturales la moldearon. A continuación, como introducción al tema, se presentan brevemente conceptos sobre la materialidad de la voz en los que se asienta esta propuesta.

Voz y vocalidades femeninas

La voz es y ha sido a lo largo de la historia un elemento que ha provocado admiración y curiosidad. Sobre la voz se han asentado mitos que han impuesto o modificado conductas en varias comunidades, como los “castrati”¹⁰ por ejemplo. La voz ha inspirado fascinación y también mucho misticismo, pues en ésta se materializa el individuo que la emite, lo que varias personas nombrarían la esencia personal. Adriana Cavarero en *For More Than One Voice* inicia su libro con un epígrafe de Italo Calvino: “A voice means this: there is a living person, throat, chest, feelings, who sends into the air this voice, different from all other voices” (1). En éste se sintetiza la idea primordial que motiva el recorrido que la autora realiza en su texto: la voz es la materialidad de cada ser humano, que revela la unicidad de cada persona. Cavarero propone una filosofía de la expresión vocal y de la importancia de reflexionar sobre ella y a través de ella. Enuncia que la voz es capaz de revelar lo particularmente humano, el aspecto más obvio de lo que Hannah Arendt denomina “la condición humana”, o esta unicidad que hace que cada persona sea diferente a todas las demás, única, irrepetible e inimitable (3).

¹⁰ Durante la época barroca de la música, los cantantes masculinos que lograban alcanzar notas muy agudas y cantar como mujeres sopranos o contraltos causaron gran entusiasmo. Sin embargo, se desconocía que varios de estos cantantes habían sido castrados por el mito de que si antes de la pubertad se realizaba la castración, las hormonas masculinas no se producirían y el cambio de la voz que sucede en la pubertad se evitaría y se conservaría la voz infantil. Con el paso de los años se confirmó que éste es un mito y que varios cantantes con trabajo vocal pueden interpretar notas muy agudas (Patrick Barbier 10).

Cavarero manifiesta que las voces se han pensado a partir de la diferenciación más básica: la razón y la emoción. Pone el ejemplo del relato de Calvino “El rey escucha” en el que el rey, al oír una voz, se conmociona: es un canto femenino el que cautiva al rey, no por sus palabras sino por su voz. El placer que siente el rey al escuchar esta voz en cierto sentido proviene, también, de un lugar común cargado de estereotipos y tonos misóginos de mitos tradicionales de Occidente donde el canto femenino alude a la seducción, lo carnal y lo primitivo, como las sirenas de Homero, por ejemplo. Sin embargo, Calvino hace una relectura de esta tradición y no celebra la disolución de quien escucha el canto de esta mujer, sino que apela a la revelación de la singularidad vital e irrepetible de cada ser humano, y con ella, la transformación del oyente que surge a partir de esta revelación (5). Por lo tanto, lo que hace la voz cantada es revelar, pero sobre todo, comunicar la verdadera unicidad de quien la emite a quien la escucha.

En este fragmento del relato de Calvino, prevalece un orden simbólico, la voz cantada es femenina, es el canto de esta voz lo que genera placer en el rey al escucharla, y las palabras enunciadas en la canción no son lo importante: es el canto. Para nada es azaroso que este canto sea femenino. El orden patriarcal identifica lo masculino con la razón y lo femenino con las sensaciones, con el cuerpo (6). El canto femenino del relato apela al cuerpo, no a la razón. Es este orden simbólico patriarcal lo que ha hecho que se privilegie la razón también en las reflexiones sobre la voz, y por esto lo que prima en los estudios que atienden a la voz es el orden semántico, es el discurso enunciado. La tradición androcéntrica separa el cuerpo, lo material de la voz, y se dedica al aspecto vocal del discurso, asociando lo primero a lo femenino y lo semántico a lo masculino. Cavarero sintetiza esta tradición así: “women sings, man thinks” (6).

Siguiendo esta línea, en *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture* editado por Leslie Dunn y Nancy Jones, se recopilan una serie de ensayos que hablan sobre cómo las voces de las mujeres se construyen también en torno a los imaginarios de género. Las autoras definen la voz como “el vínculo material entre el cuerpo y la cultura, el yo y el otro” (“a material link between body and culture, self and other”; mi trad.; prefacio i). En la voz se materializa el género y la relación de éste con la cultura en la que se inscribe. Proponen que las voces de las mujeres se piensen desde las particularidades de la cultura que integran, pues es en las voces donde también se manifiestan los imaginarios, los relatos, las diferencias

culturales y de poder, que existen dentro de cada grupo social a partir de las diferencias de género.

Las autoras reflexionan sobre cómo la voz ha sido un término con el que los discursos feministas se han referido a varias de las aspiraciones para las mujeres, de liberación, agencia y autonomía, y dicen que: “Voice has become a metaphor for textual authority, and alludes to the efforts of women to reclaim their own experience through writing (‘having a voice’) or to the specific qualities of their literary and cultural self-expression (‘in a different voice’)” (1). Teniendo esto en cuenta, las autoras se cuestionan sobre este uso metafórico de la voz y proponen que las voces femeninas también deberían ser pensadas a partir de su sonoridad y materialidad, al igual que lo que propone Cavarero. Entonces, ¿por qué si la voz es tan importante y tan relevante para la cultura no se ha estudiado más sobre ella? Sin ánimo de responder esta pregunta, es importante para enfatizar lo dicho por Cavarero: la voz se piensa especialmente desde lo semántico porque responde a un orden patriarcal, donde prima lo enunciado o el texto, y se omite o se pospone el cómo se enuncia, lo que se percibe e intuye más allá del texto.

Entonces, la voz al ser el sonido material de la unicidad personal de su emisor, que a la vez se ha moldeado por la cultura a la que éste pertenece, los estudios sobre la voz y la noción de vocalidad no pueden, o no deberían, dissociarse del género. John Durham Peters afirma que la voz es “a site where sexual differentiation is most clearly and most routinely *accomplished*” (en Schlichter 43; énfasis en el texto de origen). Lo que ha sido ya manifestado en varios estudios: la diferencia entre las voces masculinas y femeninas se sostienen sobre una condición social y cultural más que en una condición biológica. Sobre esto Schlichter dice: “Gender differences in the use of the voice, such as pitch and timbre, are rather socially formed than anatomically determined. Even the change in boys’ voices during puberty as a result of hormone changes is not fully explained by biology alone” (43). Y complementa lo enunciado parafraseando a la musicóloga Suzanne Cusick: “[Cusick] argues convincingly that while hormonal changes significantly affect boys’ vocal chords, their vocalization becomes ‘a behavior that is compulsive without being compulsory’, motivated by a configuration of biological and cultural requirements” (43). Por lo tanto, pensar en la encarnación o materialización de las voces se presenta como un medio para comprender y mostrar cómo las voces son materia y a la vez son un espacio donde las condiciones sociales y culturales (como

el género) se evidencian y dan la posibilidad de ser un manifiesto de la unicidad de la persona y de la cultura en la que surge.

La voz de Violeta Parra

Lo que se ha presentado hasta este punto tiene el fin de ser una antesala para entender el porqué se considera que un estudio sobre Violeta Parra y su obra debe atenderse desde la voz. Parra a lo largo de su carrera adquirió una identidad artística de ser cercana al pueblo, a los desposeídos, por lo que varias veces se la nombró como “voz del pueblo”. Sus canciones han sido reconocidas principalmente por sus letras y su contenido político de denuncia social. Su voz material, por otro lado, no se caracterizó por considerarse como estéticamente bella o excepcionalmente talentosa, lo que llamaba la atención de su voz es la emoción que ésta transmitía, como la cantautora chilena Silvia Urbina puso en palabras “una voz pura y auténtica, como si surgiera de la tierra misma...” (en Isabel Parra 184). Parra en una entrevista en Radio Universidad de Concepción en 1960 explica su obra musical y escénica “El gavilán” y dice: “Este canto tiene que ser cantado incluso por mí misma, porque el dolor no puede ser cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida, como lo es la mía, que lleva 40 años sufriendo”. Esta cita refleja precisamente lo que se buscará pensar a partir de los conceptos sobre voces encarnadas. ¿Qué constituye y materializa la voz de Violeta Parra? ¿Qué se puede interpretar sobre ella en su forma de escribir y cantar? En un inicio esta tesis se pensó desde un análisis dedicado exclusivamente a la voz material de Violeta Parra, sin embargo, a medida que se avanzaba en el proceso de investigación se entendió que la misma Parra ya había definido su voz y había demostrado que en ella se manifestaban sus experiencias de vida, sus dolores, quejas y alegrías, y también las de su pueblo. Es entonces que el enfoque de esta tesis se delimitó a pensar en la voz de Parra que ha sido relegada y muchas veces desatendida: su voz como poeta, su voz escritural. La voz, audible o discursiva, se presenta como un texto que puede ser analizado y también conceptualizado desde la palabra. Su importancia radica en que puede ser una fuente de información y conocimiento muy potente. En el caso de este trabajo, se intentará comprender a la voz de Violeta Parra a través de sus *Décimas* autobiográficas y cómo en ellas se configura su voz, con el fin de atender a lo que ésta pueda revelar sobre ella como artista mujer y el espacio-tiempo que la acogió.

Dentro de este contexto y establecida la importancia de la voz en el caso de Violeta Parra, es ineludible preguntarse ¿qué comunicaba su voz, a quiénes y cómo era esta comunicación? siguiendo lo dicho por Cavarero, entender a la voz no sólo como reveladora, sino más bien, como comunicadora. Para responder esta pregunta, esta tesis se desarrolla en base a tres capítulos: el primer capítulo es un estado de la cuestión sobre Violeta Parra y su voz. En este capítulo se hace un recorrido por distintos planteamientos sobre la voz con el fin de establecer los conceptos en los que se asienta este trabajo. Esta revisión de literatura es clave para entender dónde y cómo se inscribe esta tesis en los estudios culturales. Posteriormente, en el segundo capítulo se intentará establecer cuál es la voz de Violeta Parra en su escritura. Para esto se recurrirá a sus *Décimas autobiográficas* (1970), texto que será pensado en torno a teorías sobre la escritura de mujeres para entender como la voz escritural de Parra demuestra en ella cómo sus experiencias personales son inherentes a su cultura, su alteridad y su condición de género. Por lo que su voz discursiva es precisamente la manifestación de su vínculo con su comunidad y su cultura. Finalmente, en el tercer capítulo se ahondará en la representación de Violeta Parra en el filme *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood. Aquí, a partir de estudios de crítica feminista sobre el cine, se analizará cuál es la representación que se hace de Violeta Parra, además de reflexionar cómo se utiliza la voz sonora en el filme y qué se puede interpretar de ella a partir del medio cinematográfico. Cuyo fin es entender los imaginarios de género de la época y cómo se inscribe a Violeta Parra en relación a roles sociales de la mujer (cuidadora y madre) en contraste al rol de artista y su interdisciplinarietà.

Para terminar, estas reflexiones en torno a múltiples representaciones (literarias y fílmica) de Violeta Parra, su voz y su legado, tienen como objetivo establecer y aclarar cómo la voz posibilita un encuentro entre las teorías y los relatos del cotidiano que revelan cómo los roles de género se aglomeran y se cruzan con la cultura, regulando o moldeando las experiencias personales al habitar el mundo —e incluso los cuerpos—. Esta mirada de género en torno a la voz, busca aportar a los feminismos en el constante ejercicio de pensar y ver cada espacio y materialidad donde se expresa el patriarcado, regresando la atención al cuerpo, a las experiencias y a los afectos personales pero siempre expandidas a lo colectivo.

Capítulo 1

1 Estado de la cuestión: voz, vocalidades femeninas y literatura sobre Violeta Parra

Sobre Violeta Parra se ha escrito mucho, principalmente sobre su biografía y cómo vivió su vida. A partir de su muerte, se convirtió en un ícono de la música chilena y ha habido una serie de intentos por mantener su legado vivo por recuperar sus memorias y por crear registros de sus múltiples obras. Todo esto se ha hecho con el fin de aportar al material que conforma el folclore chileno y lograr así que extranjeros y las generaciones posteriores a Parra puedan conocerla a través de su obra y consecuentemente, conocer también parte del patrimonio cultural de Chile.

Por lo tanto, este estado de la cuestión se enfoca en los temas previamente mencionados: voz y vocalidades femeninas; lo que se ha investigado sobre Violeta Parra, su voz, sus obras y su performatividad; y por último, la voz en el cine y textos sobre la película *Violeta se fue a los cielos*. Los textos que componen este capítulo se han escogido de acuerdo a la posibilidad que tiene cada uno para conectarse o aportar a las preguntas iniciales de la tesis en cuestión: ¿Qué comunicaba la voz de Violeta Parra, a quiénes y cómo era esta comunicación?

1.1 La voz: vínculo material entre cuerpo y cultura

Entre la literatura fundamental sobre los conceptos de voz y vocalidades femeninas está el libro *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture* de Leslie Dunn y Nancy Jones, que se mencionó previamente en la introducción. Las autoras en este libro proporcionan una serie de definiciones de conceptos clave para esta tesis. Inician determinando la voz como el vínculo material entre cuerpo y cultura, y entre el yo y el otro. Lo que ellas pretenden en su libro es explorar las vocalidades femeninas en distintas manifestaciones culturales, sobre todo operísticas. Recalcan que las voces femeninas

significan la otredad sexual, proponiendo a la voz como un diferenciador sexual y además como una fuente sexual y cultural muy poderosa.

Las autoras mencionan el papel fundamental de la voz en los feminismos; esto tiene que ver con cómo los discursos feministas han utilizado el término de “la voz” en un sentido metafórico como “metáfora textual de autoridad” o de independencia (1). Mencionan que esta noción metafórica de la voz puede provocar el olvido del sentido de lo concreto de la voz o de su materialidad física. Es por esto que este libro surge como un intento por reflexionar en torno a la voz material a través de la voz audible, la cual nace como “an effort to show how it, too, has been a site of women’s silencing as well as an instrument of empowerment” (1). Entonces, lo que se busca es motivar a que se piense en la voz desde otras aristas, por lo que al utilizar términos como “embodied voices” (voces encarnadas) o “vocality” (vocalidad) intentan reorientar y reconceptualizar el imaginario inmediato que se tiene sobre la voz.

Las autoras se refieren a la vocalidad como a un espectro más amplio de expresión. Por expresión se entienden varias manifestaciones de la voz como el habla, el canto, el llanto y la risa. Cada una de éstas tiene y está regulada por un significado social. Este significado social no se da solamente por lo que se dice con lenguaje, sino que esta voz, autónoma del lenguaje, tiene características propias y sonoras. Estas características se moldean y son afectadas por una construcción no verbal de significados. Es por esto que, al hablar de la voz se la define como un elemento diferenciador de los sexos. Sin embargo, se propone que la voz y su materialidad están también formadas por construcciones sociales, no sólo por elementos diferenciales de la biología de los cuerpos, sino por cómo están contruidos los géneros culturalmente y las distinciones binarias que se establecen socialmente, en este caso entre hombres y mujeres cisgénero. De hecho, las autoras mencionan que no hay diferencias biológicas relevantes entre las voces femeninas y masculinas, sino que las distinciones materiales y sonoras se dan, sobre todo, por cómo las personas se forman socialmente y de acuerdo con su relación con su comunidad y su cultura. Más adelante se retomará esta idea en relación a diferentes propuestas de otras autoras que se refieren a este tema. Entonces, para moverse de voz a vocalidad, es importante tener presente la relevancia de la construcción cultural del género para así llegar a las voces femeninas, su complejidad

y su capacidad reveladora. Así, aparece el término “embodied” (encarnado) y esta encarnación responderá a los distintos imaginarios que se tienen sobre las voces masculinas y femeninas por ejemplo, las primeras como más ásperas, bajas y graves, y en cambio, las segundas como más agudas, altas y cálidas (3).

En *Embodied Voices*, las autoras fungen como editoras de textos de otros especialistas, ensayos interdisciplinarios que invitan a sus lectores a pensar en las voces femeninas y su vocalidad en una amplia variedad de representaciones artísticas, incluyendo ópera, teatro, poesía, filme, etc. A través de estos ensayos, se da una nueva forma de comprensión sobre distintos elementos sociales y culturales de Occidente que se manifiestan en las interpretaciones vocales. Este texto es útil para la construcción del paraguas teórico de esta tesis, lo determinado como voz y vocalidad sirve como base para la interacción con los siguientes textos.

Para seguir con la línea de la voz, se encuentra el ensayo de Annette Schlichter, “Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity”. En este texto, la autora intenta hacer una crítica a los postulados de Judith Butler en torno a la performatividad del género, una de las propuestas más icónicas en los estudios de género contemporáneos y en la teoría queer. Schlichter cuestiona e intenta responder por qué Butler en su propuesta de performatividad de género se enfoca en el cuerpo pero nunca habla de la voz. Schlichter manifiesta que la voz no debería ser ignorada cuando se habla de performance, pues no se puede obviar que el cuerpo tiene voz y que hay una materialidad en ésta. La autora cuestiona a Butler por no teorizar la voz sino sólo el discurso e inicia su texto citando el ejemplo de otro de los famosos textos de Butler, *Gender Trouble*, en el que habla de la cantante Aretha Franklin y analiza uno de sus performances en el que canta “You Make Me Feel (Like a Natural Woman)”. En el análisis de este performance, Butler se centra en la canción, en su lenguaje y “especialmente en el acto lingüístico de interpelación” (“especially the linguistic act of interpellation”; mi trad.; 32). Schlichter trae a colación que cuando Butler habla de los shows drags deja de lado la voz y se centra más en el aspecto visual del performance y del género, relegando la significativa corporeidad que tiene la voz. Schlichter entonces lo sintetiza así: “The repression of the voice in the spectacle of drag turns the drag scene into an allegory of gender performativity as a theory which

attempts to make bodies speak but simultaneously mutes their voices” (33). Así, Schlichter asienta el terreno para lo que después trata en su texto. Ella hace un recorrido por una serie de autores y propuestas teóricas sobre la voz y cómo ésta responde a construcciones culturales y sociales.

Primero, Schlichter busca aclarar a qué se refiere con la materialidad de la voz. Dice que la voz marca un paso desde el interior de los cuerpos al exterior y esta materialidad es bastante delicada e incluso paradójica (33). Como se ve, su postulado se encuentra con el de *Embodied Voices*, ambos proponiendo a la voz como un vínculo material entre la persona y su comunidad, la subjetividad del individuo y lo que le rodea. En su texto, ella retoma esta premisa a través de otras propuestas de distintos autores, y aquí se mencionarán únicamente aquellas que se consideran más relevantes para la línea propuesta para esta tesis.

Entonces, para seguir con el tema de la materialidad de la voz, Schlichter cita a Mladen Dolar, teórico lacaniano de la voz, quien desarrolla lo propuesto por Lacan quien definió a la voz como “objeto a”, el objeto causa del deseo (Žižek en Dolar 11). Lacan denominó a la voz como un objeto que emerge del cuerpo pero que no está completamente definido por la materia ni completamente más allá de ella (Schlichter 33). Mladen Dolar continúa con la idea lacaniana de la voz objeto y describe, acertadamente según Schlichter, a la voz objeto como una especie de misil corporal que al separarse de la fuente se emancipa pero mantiene su característica de corpóreo. Por lo tanto, la voz se encuentra en la intersección entre el lenguaje y el cuerpo, y sin embargo, esta intersección no le pertenece a ninguno (Schlichter 33). Es por esto que la voz en sí misma transmite y comunica, brindando la posibilidad de ser analizada independientemente; la voz comunica más allá de las palabras o de lo que no puede ser dicho (34). Schlichter cita a la musicóloga Michelle Duncan que dice que la voz pone materia en circulación, materia que es más o diferente que el lenguaje, más o distinta que incluso la expresión performativa (34). Duncan dice que, en la fluidez mágica, la voz está inextricablemente ligada a la condición del lenguaje y aun así es algo que es imposible de precisar, pues de alguna manera la voz y el cuerpo siempre eluden la captura (34).

Como se puede ver, es complejo definir o consensuar sobre qué es la voz. El tema de la voz es aún un campo en exploración y muchas veces cuando se quiere definirla se cae en una especie de paradoja, pues no se puede negar que tiene materia, pero esa materia es aún muy difícil de conceptualizar, sobre todo desde los campos de las ciencias sociales. Por lo que se puede caer en definiciones bastante etéreas. Sobre esto, Schlichter en relación con lo que dice Duncan, menciona que al hablar de la voz audible existe un riesgo de esencializar los actos vocales como ontológicamente excesivos y desbordantes, y que tal representación de la vocalización es problemática porque parecería ser como efecto de un desprecio por algunas de las importantes condiciones socioculturales de las vocalizaciones (34). Lo que se propone entonces, es que no se caiga en una discursiva que considera las vocalizaciones como azarosas, o que simplemente las deja de lado para dedicar la atención al lenguaje o a un análisis performativo limitado únicamente a lo visual como el vestuario, el maquillaje, el uso del espacio, etc., sino pensar en la vocalización como un conjunto de elementos que la conforman y que a la vez la forman (o la han formado).

Sobre esto, en el texto se cita a Jonathan Sterne, teórico del sonido y estudios culturales, quien escribe en su libro *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* “that elusive inside world of sound –the sonorous, the auditory, the heard, the very density of sonic experience– becomes perceptible only through its exteriors . . . Sound is an artifact of the messy and political human sphere” (en Schlichter 34). Entonces, Schlichter agrega que mientras al hablar, y la voz del canto en particular “might transcend socio-material boundaries, join and simultaneously separate bodily interiorities and exteriorities, the act of producing a song should not be fully detached from the messiness of the social and cultural regimes it is embedded in” (34). Por lo tanto, cuando se analiza la voz no se puede sólo pensar en su materialidad y desligarla del contexto del que surge y en el que existe; los estudios de la voz no pueden separarse de los estudios de la cultura, y para el interés de esta tesis, de los estudios de género.

La musicóloga Suzanne Cusick analiza el discurso y la canción en Occidente como formas de disciplina de los cuerpos vocalizadores y menciona que el acto de cantar una canción es siempre un acto de aceptación y réplica de aprobación de los patrones que resultan inteligibles para los miembros de una cultura:

Thus, it physically re-enacts, deep in the throat, the transaction that Eurocentric development theory asserts as the one that creates a gendered subjectivity. That is, it re-enacts the transaction between a very young person who is just coming to know the borders of the body, and the extraterritorial culture in which that person must learn to function. (en Schlichter 35)

Según Cusick, entonces, la voz de cada persona se encuentra moldeada por cómo ha interiorizado la cultura a la que pertenece, principalmente en relación a las diferencias de género. Por lo tanto, la voz puede indicar elementos individuales que se inscriben dentro de la determinada cultura, pues la voz, además de que funciona como vínculo material con la comunidad, representa en ella misma también a su cultura.

Y es que, como se puede ver, la voz se convierte en un elemento, o más bien en un tipo de espacio de revelación. Es por esto que la voz actúa como un diferenciador sexual. John Durham Peters establece que la voz es un sitio donde las diferencias sexuales son más claras y más rutinariamente alcanzadas. Y mientras estas diferencias se inscriben dentro de los regímenes normativos de género, lo que transmite Durham es que, aunque la voz aparente ser totalmente naturalizada, el sonido de la voz puede ser entendido como un logro físico enmarcado culturalmente, más que como una expresión de género biológicamente fija (en Schlichter 43). Es decir que, las diferencias de género que existen en el uso de la voz como el timbre, el tono o el color, son más bien socialmente moldeadas en lugar de anatómicamente determinadas. De hecho, desde 1970 varios estudios lingüísticos feministas han demostrado que no hay diferencias entre la entonación de varones y hembras, por ejemplo, en los patrones de entonación en inglés. Además de que los cambios que atraviesan las voces de los hombres en la pubertad, y los cambios provocados por las hormonas, no se explican completamente como algo netamente biológico (Schlichter 43). Lo que resulta sumamente interesante es que estas diferencias o cambios que parecen surgir en el cuerpo físico de los hombres son, principalmente, una aceptación y posterior exteriorización de su rol como hombres en las sociedades occidentales. Su voz manifiesta su rol de hombre, y mientras más grave la voz, más masculina es; por ende, serán más cercanos al estereotipo masculino de hombres protectores, proveedores y poderosos. Esto

no significa que no hay un cambio físico en las cuerdas vocales masculinas, sino que la vocalización se va moldeando, según Cusick, siendo “a behavior that is compulsive without being compulsory” (en Schlichter 43). Sobre esto Cusick dice:

there is nothing in the physical change of events that requires a young boy to abandon the register that he might share with young girls when he accepts his new access to the registers called Tenor and Bass that would perform his identity as a man. Yet in late twentieth century North-American culture nearly all boys enthusiastically abandon the register they might share with girls, choosing instead to re-learn the interior bodily performances required to produce a manly lower register for Speech. Thus, they learn to perform their biological difference from girls, and their successful passage to adulthood with their every utterance. (en Schlichter 43-44)

Entonces, cabe preguntarse si en comparación a los hombres que atraviesan estos cambios en la pubertad –asumiendo que las mujeres no cambian su voz a partir de la pubertad, al menos no de manera notoria– ¿qué hace que las mujeres mantengan su voz igual a la que tenían cuando fueron niñas? ¿Por qué las voces de las mujeres habrían de mantenerse iguales a lo largo de su vida? En esta ocasión, más allá de buscar una respuesta concreta, lo que se intenta es mantener la atención en que las voces como marcadores diferenciadores de los sexos son más bien materialidades que señalan las características culturales en torno al género. Por lo tanto, la relación entre la voz y la cultura no puede relegarse u obviarse del análisis, sino que más bien al pensar la voz desde o a través de los estudios culturales se puede aprovechar su potencial simbólico y alcanzar información o respuestas más concretas en torno a la voz, en lugar de que se mantenga como un concepto elusivo o inefable.

1.2 Lo que revelan y comunican las voces

Entonces, al reflexionar sobre la voz y su potencial revelador se piensa en quiénes reciben las revelaciones. Cuando se menciona antes el no relegar la cultura, no sólo se habla del contexto cultural de quién usa su voz o dónde lo hace, sino también de quiénes escuchan,

dónde y desde qué lugar. Adriana Cavarero en *For More Than One Voice* propone varias reflexiones filosóficas en torno a la expresión vocal. Su libro inicia explorando “El rey escucha” de Italo Calvino. De hecho, y como se vió en la introducción, el epígrafe dice: “A voice means this: there is a living person, throat, chest, feelings, who sends into the air this voice different from all other voices” (1). Esta frase es útil para entender que la primera luz que da la voz es que hay un ser humano emitiéndola, que hay una corporalidad que permite que esa voz exista pero principalmente, que esa voz pertenece a alguien. Esta historia forma parte de una serie de textos de la última etapa de Calvino, textos que se dedican a los cinco sentidos. El relato del rey es sobre escuchar. Cavarero utiliza un momento específico de la obra en el que el rey escucha a una mujer cantar una canción. Es una canción que el rey conoce, que había escuchado antes, pero que nunca le había provocado lo que estaba sintiendo y que hacía que esté conmovido. Él no ve a la persona que canta, pero reconoce en la voz que pertenece a una mujer. Este relato, aquí simplificado, es pensado minuciosamente por la autora, quien a partir de éste introduce los que vendrán a ser sus postulados filosóficos, una serie de conceptos y reflexiones sobre la voz, la expresión vocal y la escucha.

La importancia del relato de Calvino radica en el placer que le provoca el canto al rey cuando lo escucha. Cuando el rey escucha es él quien interpreta que el canto proviene de una mujer, es esta voz femenina la que lo cautiva, pues, la canción ya la conoce pero es en esta ocasión que al escucharla lo atraviesa de tal forma que lo conmueve. La voz de esta mujer es diferente a cualquiera, diferente a todas las voces. Cuando el rey escucha, él comprende que aquel canto es único en el mundo, porque proviene de la voz de una persona irrepetible, y no hay ni habrá otra igual.

Cavarero señala que el placer que siente el rey es provocado por la capacidad de la voz, la voz como fuente de placer se da porque en ella se identifica que hay una persona detrás, dueña de esa voz. Este cuerpo específico que provoca aquella voz que materializa lo que le hace ser único. En palabras de Cavarero: “In fact, he [el rey] discovers something more: ‘the voice could be the equivalent of the hidden and most genuine part of the person,’ a sort of invisible, but immediately perceptible, nucleus of uniqueness” (2). Esta voz

representa la unicidad de su emisor, y como se dijo antes, una persona única e irrepetible, al igual que su voz.

Luego, la autora se centra en el tema de la voz y los distintos detalles que utiliza Calvino en su historia para dedicarla a la escucha. En el relato de Calvino, la voz que se escucha afecta las emociones del rey. Cavarero recalca que no es la canción en sí, no es lo dicho, sino es la voz femenina. Sugiere así que el relato cae en los lugares comunes a los que, según ella, la voz queda relegada: la emoción o la razón. El relato de Calvino podría inscribirse dentro de las tradiciones y mitos de Occidente, que utilizan las voces femeninas como foco del placer masculino, voces que se dirigen a lo corporal, lo carnal, lo primitivo y que además, suelen ser peligrosas, siendo un lugar común, formulado en base a estereotipos misóginos (4). El ejemplo más claro es el relato de las sirenas en *La Odisea* de Homero, quienes con su canto buscaban engañar a Ulises. Dentro de esta tradición, la voz femenina provoca placer al ser escuchada, en este caso en el rey. Sin embargo, Calvino ubica su historia no como una celebración a la disolución de quién escucha el canto, sino más bien como la revelación al oyente de la singularidad de cada ser humano (5). Es este el eje primario de los postulados de Cavarero: la voz permite mostrar o más bien comunicar la unicidad de quien la emite.

La materialidad de la voz audible transmite más información de lo que se enuncia. Es por esto que, para ella, la voz puede ser pensada desde sus características propias, más allá del discurso. Incluso, la voz en el discurso tendría más importancia por su materialidad que por ser el canal transmisor de la palabra, del logos. Esta separación de la palabra frente a la emoción del sonido es un punto importante, Cavarero resalta el hecho de que en la historia de Calvino la voz es femenina y que es por esto que lo dicho en la canción se vuelve irrelevante para el relato. Esto se da porque la historia se inscribe en la dicotomía de la lógica Occidental, la de la razón en oposición a la naturaleza primitiva. Lógica que responde al orden patriarcal donde lo masculino se relaciona con el pensamiento, las ideas, la lógica y lo femenino con lo corporal, lo instintivo y el placer. Es por esto que, para Cavarero, cuando se piensa en la vocalidad se privilegia lo semántico a comparación de la voz, su materialidad y su sonido. Así, en el relato de Calvino la voz de la mujer emociona al rey, y su voz parecería destinada a lo ininteligible por primitiva, por placentera. Cavarero

pone esta lógica en la fórmula: “woman sings, man thinks” (6). En “The Vocal Body: Extract from A Philosophical Encyclopedia” la autora habla sobre por qué la voz siempre se asocia al humano cuando podría referirse a otros sonidos o material audible de objetos inanimados como, por ejemplo, el viento. Según ella, esto se debe a una decisión basada no en una corriente antropocéntrica sino más bien en una logocéntrica (72). El hecho de que sea en torno a la importancia del logos, la palabra, no sólo demostraría el porqué siempre se asocia el canto a lo femenino sino que además condicionaría la escucha diferenciada de las voces femeninas y masculinas, y no únicamente en el canto.

Si la razón es asociada siempre a lo masculino y la naturaleza a lo femenino, el canto al estar asociado al cuerpo como consecuencia se vincula con lo femenino. A diferencia de las letras, la escritura se asocia con la razón y por lo tanto con lo masculino (77). Es por estas razones que no se puede negar que las voces de las mujeres existen de formas y en espacios distintos a los de los hombres. Cuando una mujer canta los sentidos se enfocan en lo audible, en disfrutar el canto, y por el contrario, cuando un hombre lo hace, la atención se enfoca en las palabras. Esto no quiere decir que las voces masculinas no provoquen placer al ser escuchadas, sino que el foco de atención es distinto para lo femenino y lo masculino.

Para pensar en esta atención se habla de la escucha de esta voz, de quiénes escuchan y cómo interpretan lo escuchado. En la interpretación no sólo radica la cultura, como se mencionó antes, sino también la ideología de quién escucha, lo que forma su capacidad de análisis. Jonathan Sterne en *The Audible Past* observa sobre cómo en Occidente hay una hegemonía de lo visual donde la cultura de lo visual se privilegia frente a lo auditivo. El sonido, lo audible y la escucha son centrales en la cultura y aunque son fundacionales para la modernidad y los modos de conocimiento, culturales y de organización social, lo sonoro se relega frente a lo visual (2-3). Los estudios sobre lo audible o la escucha aún no han sido expandidos como otras investigaciones, por ejemplo los estudios de la imagen o la mirada. Si se relaciona el planteamiento de Sterne con el de Cavarero, la supremacía de la mirada y de lo visual frente a lo sonoro sería resultado de que el discurso, las letras y el logos se asocian con lo visual. Cavarero dice que esto se da por la transición histórica que se hace entre la oralidad y la textualidad (78). La oralidad es un acto comunitario a comparación

de la escritura, que en la mayor parte de los casos es un acto individual. Así, la oralidad se ubicaría como un predecesor del texto y lo audible también se consideraría como un paso previo a un análisis más “lógico” de la mirada y del análisis textual. Es por esto que la oralidad ha sido pensada en mayor medida desde los estudios antropológicos a comparación de otras disciplinas. Esta puede ser otra de las razones por las que cuando se piensa en la escucha, en este caso de la voz, se lo hace desde una relación con lo emocional o lo físico, en lugar de vincularla a una interpretación desde las posibilidades de intertextualidad que ofrece la canción cantada, el poema recitado o el discurso hablado. Entonces, si se entiende que la escucha se inscribe en un sistema basado en una lógica occidental que privilegia lo visual frente a lo auditivo, el texto escrito frente a la oralidad, lo masculino frente a lo femenino, se puede comprender por qué la voz es relegada a un imaginario solo de emociones en lugar de concebirse como un objeto de análisis, o incluso un espacio para la interpretación.

Para este trabajo el objetivo ha sido desarrollar una aproximación a entender cómo una voz de mujer, en este caso de la artista Violeta Parra, se forma dentro de su comunidad, cómo la escuchan quienes la rodean y qué relación surge de esta escucha. Lo más relevante es la conceptualización de la voz y la relación de ésta con la cultura y el género. Es por esto que, para entender la voz dentro de un marco cultural, hay que entender que la escucha es un acto de intercomunicación. Escuchar no sólo reconoce la existencia de un otro sino también nuestra propia existencia. Roland Barthes en “Listening” habla del acto de escuchar como una total interpelación de un sujeto con otro. Barthes habla del acto de transferencia no sólo comunicativa sino del reconocimiento de un otro como persona (251). Al igual que las palabras de Calvino sobre la voz como la materialización de la unicidad de la otra persona, como el reconocimiento de su singularidad, Barthes habla de este reconocimiento del otro en el que escuchar la voz de la otra persona se convierte en el acto inaugural de la relación que se establece entre el emisor y el receptor (254-255). En el acto de intercomunicación no se debe omitir el hecho de que para la existencia de una voz hay, obviamente, un emisor pero la importancia radica en quién escucha, ya que sin alguien que escuche la voz sonora no se reconocería como existente. Por lo tanto, la escucha se analiza por el acto de comunicación que se da con el habla o el canto. Al igual que el hecho de que en la voz se materializa lo que constituye a una persona, sobre todo su cultura, en la escucha

surge la interpretación de cómo se reconoce al otro y con este reconocimiento se da la noción de nuestra propia existencia única.

A manera de síntesis, para hilvanar las ideas presentadas, se dice que la voz es un vínculo material entre la persona que usa su voz y la comunidad que la acoge. Este vínculo, que es material y audible, tiene la potencialidad de mostrar la singularidad de cada persona. Pero, al mismo tiempo, su materialidad revela los elementos o las características culturales de la persona que emite la voz. Por esto, la voz carga con significados y manifestaciones culturales que para su análisis no pueden desprenderse de su contexto. De dónde surge, en qué espacio, en qué corporalidades, qué dice, qué canta, etc. No se puede desligar el análisis de la necesidad de aclarar el sistema en el que se inscribe, el orden y las lógicas a las que responde o que la acogen.

Las diferencias entre las voces femeninas y las masculinas van más allá de las diferencias biológicas, y más bien éstas suceden como respuesta al rol de género asignado por el régimen patriarcal. Es así que las voces femeninas se perciben de formas distintas a las de los hombres, no sólo porque suenan distinto sino porque la escucha es distinta. Las voces femeninas cargan con el estereotipo de lo irracional, de lo que apela a las emociones y así se escuchan. Como las voces femeninas se escuchan por placer, el interés por lo dicho es más bien asociado con la escucha de lo masculino. La voz comunica y es por esto que se debe tener en cuenta a ambas partes: quiénes usan esta voz y quiénes la escuchan.

Entonces, al tener claros los conceptos de voz, vocalidades femeninas y escucha se puede proseguir con la siguiente parte: lo escrito sobre Violeta Parra. Para esta sección se ha revisado literatura que habla sobre Parra y se ha seleccionado lo dicho sobre su voz material o discursiva y sobre su performatividad porque se sabe y se ha escrito mucho sobre cómo ella siempre buscó entablar una cercanía con la audiencia. Lo que ella intentaba con su arte era transmitir y mantener la cultura popular y de tradición oral chilena. Como se mencionó antes, la oralidad está asociada a la comunidad por lo que los textos escogidos para esta tesis están enfocados en la vida y obra de Violeta Parra, sin embargo, ponen en relevancia la relación y vínculo con su comunidad y con su cultura.

1.3 Violeta Parra en la literatura

Para iniciar esta sección se toma en cuenta el gran material que existe sobre Parra. Los textos biográficos abundan por ser un ícono de la música y de la cultura popular chilena. Aunque existen varios textos y postulados sobre las distintas facetas de Parra y su obra, la mayoría son antologías o están centrados en su vida. Como se dijo en la introducción, su condición de mujer, proveniente de una ciudad pequeña, rural, en una situación económica difícil, son factores que han llamado la atención de muchos autores. Por lo general, los estudios se enfocan en cómo Parra, en condiciones sociales y económicas tan difíciles y precarias, pudo llegar a ser una artista multifacética e interdisciplinaria, reconocida en el exterior, con discos grabados y con publicaciones de sus obras. Además, su imagen como voz del pueblo o como un referente icónico de cultura popular chilena, la han limitado a análisis o escritos dedicados, una y otra vez, a resaltar este imaginario o en función de mantenerla a ella y a su obra como una expresión del folclore o incluso de la nación chilena. Con esto no se quiere decir que estas apreciaciones no son válidas o son ya suficientes, sino que la obra de Violeta Parra da las posibilidades para ser pensada desde múltiples enfoques y disciplinas.

Hay pocos libros dedicados exclusivamente a reflexiones sobre su obra. Uno de éstos es *Violeta Parra: Santa de pura greda* de Marjorie Agosín e Inés Dölz-Blackburn. Ellas dedican su libro a un análisis literario de las décimas de Parra y a su obra poética. En este libro, las autoras se enfocan en las décimas que escribió como un ejemplo muy claro de su legado. Además, resaltan que en sus décimas autobiográficas se evidencian las características de lo que la artista buscaba en su vida: la tradición y su práctica artística (10). Lo que las autoras muestran en su análisis es cuan bien incorpora Parra la décima espinela¹¹ en su escritura, demostrando cómo hay una herencia histórica española que se

¹¹ La décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos “atribuida al músico y poeta murciano Vicente Espinel en el año 1591. Sus rimas son consonantes (todos los fonemas a partir de la vocal acentuada coinciden) y se organizan de la siguiente manera: abba accdde” (Córdoba párr. 1). En Latinoamérica la décima espinela es un herencia de la colonización española, que caló en las tradiciones culturales por lo que luego hubo un proceso de folclorización de este tipo de estrofa. En distintos países latinoamericanos ha ido

remonta al siglo XV y que dejó su huella en la poesía popular chilena (10). Recorren su obra poética y se aproximan a las décimas desde distintas miradas. La primera es sobre el uso del cotidiano y estudian cómo lo popular y la vida diaria son poetizadas. Después, estudian los componentes feministas de sus obras poéticas y cómo en las décimas está plasmada la visión que tenía Parra sobre las mujeres y la solidaridad con sus compañeras. También, se enfocan en la idea de fealdad, cómo se consideraba a sí misma fea y cómo siempre está incorporado en su obra este imaginario, además de sus nociones de belleza y feminidad.

Después del análisis que hacen sobre su poesía, se centran en el papel político de Parra, su influencia en la canción protesta y la nueva canción chilena. Sus aportes a la canción popular no sólo tienen que ver con el contexto de la época y su posición política, sino con su trabajo como recopiladora y su búsqueda incansable por recuperar, compartir y mantener la tradición oral de canciones y poesía popular chilena de las zonas rurales. Al final, las autoras se dedican a pensar en las últimas creaciones de Parra y reflexionan sobre las distintas formas en las que incorpora el tema del amor. Lo que ellas pretendían en el momento en el que se escribió el libro era aportar con un análisis de las obras al que puedan acercarse las personas interesadas no sólo en Parra, sino en las distintas manifestaciones artísticas tradicionales chilenas. Las autoras demuestran el valor que tienen por sí mismos los poemas, las décimas y las canciones, por lo que intentan que sea un motivo para promover futuros análisis. Análisis y textos que reflexionen sobre las canciones, los textiles y pinturas de Violeta Parra, que hagan justicia al valor de la obra y sirvan para cuidarla, mantenerla y ponerla a disposición de todas las personas (11). Cuando ellas publicaron el libro, aún no había sido abierto el Museo Violeta Parra, por lo que su texto existía en un momento en el que la obra de Parra estaba dispersa y quizás era desconocida o poco relevante en ciertos espacios.

modificándose y en la actualidad tiene una función social dentro de las comunidades, es parte importante de las expresiones orales como: cantos de trabajo, cantos de cuna, serenatas, etc.

Violeta Parra: Santa de pura greda puede considerarse uno de los motivadores para la actual existencia de distintos trabajos dedicados a la obra de Parra: su obra pictórica, sus arpilleras, su trabajo de campo como recopiladora, sus canciones y sus poemas. Uno de estos libros es *Violeta Parra: Life and Work* editado por Lorna Dillon. Este libro es uno de los pocos libros en inglés que hablan sobre Parra. Es una recopilación de ensayos que abordan las distintas disciplinas de su obra. El libro cuenta con nueve capítulos, varios de ellos se dedican a su vida y a su relación con la música, con la poesía tradicional y cómo el contexto de la época influyó en su obra. Otros capítulos se dedican a sus obras visuales, los vínculos que pueden establecerse entre sus obras y distintas corrientes europeas, cómo fueron recibidas sus exhibiciones en Europa y lo que representó su vida ahí para ella y para Chile. El último capítulo del libro habla sobre la innovación en el performance de Parra y su proyecto de “La carpa de la Reina”.

Para esta tesis, los capítulos que más interesan son los dedicados a su música y poesía, en ellos se dedican a explorar las distintas influencias de la tradición cultural chilena, su vida y sus experiencias como intérprete de música flamenca y popular mexicana. Además, son de interés las reflexiones sobre su trabajo como recopiladora y cómo esta experiencia influyó no sólo en su conocimiento de música chilena tradicional y folclórica, sino también en las formas de cantar que incorporó a sus propias canciones. Violeta Parra fue una especie de puente entre el pasado popular y la cultura moderna de aquél entonces. En este libro también se incorpora un capítulo con fragmentos del libro *La guitarra indócil* de Patricio Manns, destacado cantautor y escritor chileno. Cuyo libro es importante porque Manns conoció a Parra y trabajó con ella haciendo música. En su texto el autor se dedica a reflexionar sobre los distintos motivos de la música de Parra, su agencia política y el contexto chileno de la época. En él también detalla varias memorias personales de experiencias compartidas con ella. Su escritura es testimonial y al mismo tiempo ofrece un ensayo en el que reflexiona sobre lo que formó la capacidad creadora de Parra. Manns encara su texto como una tarea que nace desde el afecto y admiración por Parra:

Enfrentado a un análisis de la personalidad y la obra de Violeta Parra, estoy obligado a repensar las motivaciones que suscitaron su vuelo decoroso, su guitarra mundial, su imperfección perfecta, su ropaje, su estatura, su sonido.

Está claro que su obra es una síntesis de memoria y savia. Se eleva de la tierra poco a poco, como un árbol, y se alimenta, complementándose, con los gérmenes ávidos del viento de su tiempo. Un friso histórico, político, religioso, social, antropológico, folklórico, filológico y estético de proporciones inusuales anclará en las fibras de su guitarra, en los hoscos e ingenuos pero profundos ramalazos de pintura, en el delgado acontecer de su arpillería, en la cerámica pasmosa poblada por su mano. (23)

Es uno de los libros más relevantes sobre la obra de Parra, debido a que en éste Manns reflexiona sobre cómo la obra de la artista es fiel a su experiencia de vida, a lo que conoció y recorrió. El autor habla de la geografía y cultura de la provincia de Ñuble donde se encuentra San Carlos, lugar donde nació y vivió Parra, y explora cómo las fiestas y tradiciones populares de esas tierras debieron marcar su vida y obra. También, reflexiona sobre la poesía de Parra y cómo en ésta se pueden encontrar varias referencias que demuestran lo mucho que ella conocía la poesía tradicional chilena y la lira popular (57). El libro de Manns concuerda en gran medida con *Violeta Parra: Santa de pura greda*. Manns relata las experiencias que llevaron a Parra a conocer la poesía popular y Agosín y Dölz-Blackburn llevan a su trabajo un análisis más formal de su poesía y la relación directa que tiene su trabajo con la poesía popular de herencia española.

Volviendo a *Violeta Parra: Life and Work*, otro de los capítulos de interés es la traducción al inglés de la entrevista que realizó Leonidas Morales a Nicanor Parra para hablar de su hermana Violeta. La entrevista sucedió entre 1989 y 1990 y es una de las más icónicas realizadas al antipoeta. En la entrevista Nicanor Parra habla sobre su hermana, relata varias historias personales y de la escritura de Violeta. Se destaca el cariño y admiración que sintió Nicanor por la creatividad de ella. Es una entrevista en la que se puede entender mejor la relación que existió entre los dos hermanos y la influencia que tuvo Nicanor para que Violeta escribiera y creara, como lo demuestran varios escritos de Violeta Parra, por ejemplo en un fragmento de una de sus décimas: “Pero, pensándolo bien / y haciendo juicio a mi hermano / tomé la pluma en la mano / y fui llenando el papel” (Violeta Parra 27). Nicanor fue uno de los mayores alicientes para que ella produzca varias de sus obras y emprendiera su camino de investigación de las canciones y poesías chilenas.

Leonidas Morales, además de la entrevista a Nicanor Parra, escribió el ensayo “Violeta Parra: La génesis de su arte”. En este texto el autor se dedica a pensar sobre cómo nace el arte de Parra, y revisa su biografía, pero no se enfoca en ella de manera aislada, sino que busca combinarla con el contexto cultural y regional de la época. Él insiste en que para estudiar la obra de Violeta Parra hay que tomar en cuenta el momento histórico y las relaciones sociales en las que ella vivía y creaba. No la reconoce como una continuadora de la tradición folclórica, sino que propone entenderla desde el conjunto y la tensión de la cultura urbana de la época y de la cultura campesina. Pone énfasis en que la historia de la vida de la artista le permitió vivir y experimentar los dos mundos: el folclórico y el urbano. Morales dice que su búsqueda como recopiladora le ayudó a formar su identidad y lo que plasmaría en sus obras. Menciona, nuevamente, la influencia que tuvo Nicanor, sobre todo al motivarla en la búsqueda y creación de su arte desde la poesía tradicional, lo que además le significaría un correlato de su propia identidad:

La conciencia de la identidad propia surgida en el transcurso de la agresión urbana, y la reacción de Violeta afirmándola, la predisponían a interesarse por una estimulación como la de Nicanor: el folklore era un correlato objetivo de la identidad biográfica. De modo que, al final, el hallazgo del folklore viene a ser una consecuencia previsible del redescubrimiento de sí misma. (26)

Iraida López escribe el ensayo “Al filo de la modernidad: Las décimas de Violeta Parra” sobre la tensión entre la cultura urbana, la tradición oral y el folclore chileno para hablar de Violeta Parra. En este texto López realiza un interesante análisis de las *Décimas: autobiografía en verso* de Parra. Antes de hablar sobre este ensayo se deben aclarar varios detalles sobre el libro *Décimas* para así entender lo que López propone.

Décimas: autobiografía en verso de Violeta Parra es un libro póstumo, fue publicado por primera vez en 1970, es decir tres años después de la muerte de Parra. El libro cuenta con ochenta y tres poemas autobiográficos, además de cuatro textos de inicio: “Presentación” por Cristián Santa María, “Elegía para cantar” de Pablo Neruda, “Defensa de Violeta Parra” de Nicanor Parra y “Violeta y su guitarra” de Pablo de Rokha. Isabel Parra, en *El libro*

mayor de Violeta Parra dice que su madre terminó de escribir sus décimas doce años antes en 1958 (200). Hecho que corroboró Nicanor Parra en su entrevista con Leonidas Morales y añade que Violeta las terminó sólo en un mes (en López 136). Además, no se sabe quién dejó el texto para que se publicara, por lo que el libro tiene una especie de “velo de incertidumbre” sobre su publicación (López 136). Esto es relevante porque cuando se lee *Décimas* se debe tener presente que, aunque hay poemas que hablan de fechas o momentos específicos, el orden y el concepto del libro son resultado de una edición. Para López, el libro fue ensamblado en base al imaginario que ya existía sobre Violeta como tradición y la cultura popular y del pueblo. El libro ha corroborado y ha sido interpretado desde la óptica de Violeta Parra inseparable del pueblo. Los análisis en su mayoría se dedican a la relación o representación de Parra en torno a los sectores más oprimidos de la sociedad, además de su relación de infancia con lo rural, el campo y su búsqueda de tradición (134). Y aunque López no niega que estas nociones sobre la artista son ciertas, lo que ella pone en relevancia es que la lectura de las *Décimas* desde una mirada temático-social deja de lado la aproximación literaria al texto, y lo que defiende es que su material poético debe leerse como un texto literario:

El presente ensayo se dirige a demostrar que, contrariamente a lo que se ha repetido con asiduidad en cuanto a la transparente mimesis de la autorrepresentación, las *Décimas* de Violeta Parra son un texto literario y, como tal, siguen un plan prestablecido, recurriendo a la forma, la retórica y el estilo para perseguir un fin determinado. . . . Mi trabajo intenta aportar a esta línea de investigación, indagando más bien cómo y con qué propósito se reconstruye el pasado. (134)

Lo que indica López tiene relación con lo que buscaba Leonidas Morales en su texto. Los dos no limitan a Violeta Parra sólo como una continuadora del folclore o referente de la tradición campesina, sino que entienden la complejidad que constituía al personaje de Parra y su obra que incorporaba elementos populares o folclóricos chilenos pero además con una gran noción y sensibilidad artística urbana y moderna. Esto tiene que ver con que al limitarla como únicamente folclorista no se le reconoce como poeta:

. . . si bien a Parra se le considera sobre todo como folclorista y compositora, todavía se le escamotea el reconocimiento como poeta. Uno no puede dejar de preguntarse si esa hagiografía de Parra que la asimila al barro y a lo popular, intuitivo, auténtico, primigenio, beato, ahistórico y ancestral no ha obstaculizado su valoración como algo más que folclore. (López 134-135)

Para López esta percepción limitada de la obra de Violeta Parra se da por múltiples razones, incluido el momento en que se publica *Décimas* y el contexto político, cuando hubo un gran interés por el trabajo de Parra y su agencia política, cercana a los sectores sociales más desfavorecidos (136). Sin embargo, lo que reconocen López, Morales, Agosín y Dölz-Blackburn, entre otros autores, sobre la falta de atención a la capacidad de creación literaria de Parra está completamente relacionado con lo mencionado antes sobre las voces femeninas. Se recuerda lo planteado por Cavarero sobre la concepción de Occidente en torno a la oralidad. La oralidad es considerada como antecesora al texto escrito, y por lo tanto ha sido deslegitimada como inferior. Ésta, al ser un acto de comunión es muy cercana a las tradiciones humanas y en lo que importa para este escrito, al folclore. Además de que, en el imaginario común occidental, las mujeres cantan y los hombres escriben. La desvalorización de la poesía de Violeta Parra es el resultado de varias opresiones.

Eleni Stagkouraki en su ensayo “El empoderamiento de Violeta Parra y sus versos como espacio de enunciación múltiple y afirmación del sujeto femenino” hace un esfuerzo por articular por qué hasta la actualidad Violeta Parra ha sido relegada de varios espacios o reconocimientos por haber sido mujer y campesina. En el artículo, Stagkouraki inicia hablando de la subalternización que Parra tuvo que atravesar en vida y después de muerta. Analiza cómo en distintos ámbitos es subalternizada por alguna de sus condiciones: en ocasiones por ser mujer, en otras por ser campesina, por ser “poco femenina”, por no estar casada, por ser folclorista, o por su tendencia política (3-7). Propone a la poesía de Parra como un espacio de activismo artístico, donde “se tematizan las varias opresiones” (14) y hay un empoderamiento del sujeto femenino donde hay una voz que busca traer al centro lo marginal y darle no sólo relevancia sino también fuerza y algún tipo de poder. En palabras de la autora:

La voz de Violeta Parra molestaba porque . . . fue una voz libertadora, cruzando las fronteras de la articulación –es decir pasando del silenciamiento a un lenguaje (propio)– y llevando a una nueva conciencia de sujeto que posibilitó su resistencia. La artista chilena supo transformar los márgenes en espacios abiertos con el potencial y la dinámica de una articulación artística, creativa y crítica. (énfasis en el texto de origen 4)

El texto de Stagkouraki es interesante porque pone énfasis en el papel transgresor de Parra para la época y para el círculo letrado poderoso en Chile de aquel entonces. En su texto también menciona como un acto transgresor la relación que mantenía con el público. Lo que es útil para este trabajo por el interés de comprender cómo era el vínculo entre Parra y la audiencia, y la necesidad que ella sentía por conectar y establecer una relación con el público cuando tocaba, pintaba o hacía cerámica en vivo. Sobre esto, se debe tomar en cuenta el último período de su vida cuando montó “La carpa de la Reina”, una carpa de circo que nació como una especie de centro cultural en el que ocurrían conciertos y exposiciones de música y arte tradicional chileno.

“La carpa” era un espacio donde Parra cocinaba y compartía con los asistentes. No tuvo apoyo del gobierno y por sí sola no pudo sostenerse del todo. El proyecto de “La carpa de la Reina” (llamado así porque estaba ubicada en el barrio La Reina en el lado Oriente de Santiago) puede pensarse como un reflejo de uno de los objetivos de Parra a lo largo de su vida: recuperar y transmitir el folclore y el arte popular de su pueblo para que se mantuviese vivo. Sobre “La carpa” se cuenta con dos ensayos relevantes: “Violeta Parra and the Empty Space of La Carpa de la Reina” de Catherine Boyle, ensayo que es uno de los capítulos de *Violeta Parra: Life and Work* del que se habló antes y “Violeta Parra: Her Museum and Carpa as Spaces of Nostalgia” de Patricia Vilches, que está también en la compilación de ensayos en inglés sobre la obra de Parra, *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes* editado por Patricia Vilches, libro del que se hablará más adelante.

En el primer artículo Catherine Boyle hace un análisis sobre testimonios del proyecto de “La carpa” y plantea que, en este espacio, la búsqueda de Violeta Parra por interactuar con la audiencia fue un experimento radical en cuanto a las formas de performances

alternativos. Todo esto con el fin de revitalizar el folclore y otras tradiciones chilenas, para que la gente pueda disfrutarlas pero además que se conecte con estas prácticas y se genere una posición sobre la memoria colectiva (Dillon 11). Además, en su texto se puede entender cómo “La carpa” resulta en un símil de la misma vida de Parra que, con tanto empeño, intentó mantener el trabajo personal por un compromiso colectivo, el cual nunca recibió el apoyo suficiente para mantenerse viva: Parra se suicidó en la carpa el 5 de febrero de 1967.

A esto se puede vincular el trabajo de Patricia Vilches sobre “La carpa” y el Museo Violeta Parra. En “Violeta Parra: Her Museum and Carpa as Spaces of Nostalgia” lo que hace la autora es reflexionar sobre cómo estos dos espacios, muy distantes en el tiempo, pueden ser concebidos como espacios de nostalgia que surgen desde la añoranza y que intentan recuperar o sostener una memoria colectiva. “La carpa” inaugurada en 1965 nació, como se dijo antes, en un intento de Parra por hacer que la tradición popular chilena no se quede en el pasado, sino que viva también en el presente y en otros espacios. “La carpa” buscaba ser un espacio donde los creadores e intérpretes de arte tradicional y folclórico chileno puedan presentar sus obras y que a través de un contacto con el público este tipo de artes puedan mantenerse vivos. Además, Vilches dice que el hecho de usar una carpa de circo para establecer este espacio responde a la nostalgia de Violeta y sus memorias de cuando era joven y trabajaba con su hermana cantando en circos (105). Esto sumado a que los circos son lugares donde las comunidades, especialmente populares, se reúnen y comparten un momento de dispersión, es decir, son espacios de encuentro. Por otro lado, el Museo Violeta Parra abierto en 2015 surge en respuesta a la necesidad de mantener vivo su legado, exhibir sus obras al público y que todo lo que hizo Parra no se pierda en el olvido.

Vilches analiza estos espacios y reflexiona sobre su existencia, cómo se sostuvieron, la relación con el contexto político y cómo ambos pueden apreciarse como espacios sociopolíticos que surgen por una conciencia sobre Chile como nación pero de formas muy diversas: la primera, la de “La carpa” de Parra y su búsqueda por mantener la cultura popular de los campos chilenos, y como espacio y voz de lo marginal; y la segunda, la del Museo, en búsqueda de mantener viva la memoria de Parra como un ícono de lo chileno. Sumado a esto, cabe señalar que el Museo aunque es abierto al público de forma gratuita,

se sostiene en base a donaciones de élites burguesas, por lo que se consideraría contradictorio por la posición política que tenía Parra (110). Como se puede ver, según Vilches, ambos espacios se inscribirían como espacios de nostalgia con el objetivo de aportar a la formación del paisaje de memoria social chilena. Estas reflexiones se consideran relevantes para tener una idea sobre los performances de Parra, sobre qué esperaba de éstos y cuál era su relación con el público, para así entender los vínculos entre ella, su arte y sus audiencias.

Como se mencionó antes, el libro *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes* editado por Patricia Vilches es una compilación de ensayos que piensan en torno a la multifacética e interdisciplinaria obra de Violeta Parra. La primera parte de este libro está conformada por cuatro ensayos que hablan sobre el trabajo de recopilación de Parra, su creación y sobre cómo éstos se relacionaban con la idea o imaginario de la nación chilena. Estos ensayos son importantes porque están principalmente enfocados en su trabajo como folclorista y hablan desde distintas ópticas sobre su relación con la comunidad dentro de distintos contextos sociopolíticos, y cómo y por qué fue y es relevante en la construcción del imaginario de “chilenidad”. Lo cual sirve en este trabajo para pensar en la relación de Parra con su entorno y su relación con la comunidad, y reflexionar sobre todo en el porqué de la necesidad de limitar su personaje al ámbito del folclore como se mencionó antes. Además, en este libro hay también un capítulo sobre el filme de Andrés Wood del que se hablará en esta revisión de literatura en la sección dedicada al filme.

Como ya se mencionó, la bibliografía sobre Violeta Parra es amplia y debido a la extensión de este trabajo no se pueden abordar todos los estudios existentes sobre la artista. Sin embargo, se considera que los textos mencionados son de los más relevantes para esta tesis y dan una idea bastante clara de cómo está conformada la literatura que habla sobre la artista, su vida, su obra, cuáles son los imaginarios que se manejan en torno a ella y cómo se la representa en los textos.

Para finalizar esta sección, es necesario mencionar los libros de la familia Parra: *Décimas* de Violeta Parra, del que ya se habló antes, *El libro mayor de Violeta Parra* de su hija Isabel Parra y *Violeta se fue a los cielos* de su hijo Ángel Parra. Estos tres libros son

fundamentales porque son la fuente principal para conocer la vida y cosmovisión de Violeta Parra: el primero como fuente biográfica a través de su obra y los otros dos desde los recuerdos y experiencias en conjunto de sus hijos y otras personas cercanas a la artista.

El libro mayor de Violeta Parra es un esfuerzo de Isabel Parra por hacer una biografía completa de su madre. En ella utiliza una serie de relatos testimoniales de personas cercanas a Violeta, además de muchas cartas escritas por su madre para varios amigos, familiares y para su gran amor Gilbert Favre. Es un libro en el que se encuentran escritos íntimos de Violeta, en los que se puede ver una versión de ella vulnerable, muy humana y distinta a la que mostraba en los escenarios. Y aunque en sus décimas autobiográficas también se narran historias personales e íntimas, en ellas se encuentra una línea y objetivos literarios que a comparación de sus cartas las últimas se caracterizan por ser más bien una escritura de liberación y exposición de sus sentimientos.

El libro de Ángel Parra *Violeta se fue a los cielos* es distinto al de su hermana. Es un relato sobre su madre a través de sus recuerdos. Es una historia sobre Violeta como madre y cómo fue la vida de Ángel como su hijo, su relación familiar y laboral también. Las historias que retrata Ángel son muy variadas, entre recuerdos e historias familiares que revelan a una Violeta más integral y a la vez compleja, no sólo como personaje reconocido sino con múltiples facetas. Es una narración desde una memoria selectiva pero que demuestra en ella la trascendencia que tuvo en la vida de su hijo además de su gran afecto. Sumado a esto, en este libro se basa el filme del mismo nombre dirigido por Andrés Wood, cineasta chileno, una obra que será analizada también en esta tesis, uno de los pocos materiales audiovisuales sobre Violeta Parra.

En la siguiente sección se hace una revisión de literatura relacionada al cine, está constituida por textos que ayudan a comprender cómo se usa la voz en las películas, cómo se interpreta la mirada y cómo es la representación de las mujeres en la cinematografía; por último se mencionan los textos que hablan sobre el filme de Andrés Wood.

1.4 Las voces de mujeres en el cine y *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood

Las mujeres, a lo largo de la historia, han estado condicionadas a los alcances del orden patriarcal en todos los ámbitos, públicos y privados, institucionales y culturales, y al igual que en la literatura, la representación de las mujeres en el cine ha estado determinada por una lógica patriarcal. La cinematografía ha establecido distintas convenciones, patrones y códigos que se desarrollan en torno a lo masculino, sobre todo la mirada masculina, además qué se cuenta y cómo se cuenta. Es por esto que existe la necesidad de incluir a los estudios feministas de cinematografía cuando se analiza un filme. Janet McCabe dice que los estudios de cine feministas permiten hacer una lectura de lo que se dice en cada filme como una serie de enunciados de la institución cinematográfica como tal, como una producción cultural sobre la representación de categorías y subjetividades de género, y sobre la identificación y prácticas de los espectadores. Todas éstas resultan de una autoridad e histórica (in)visibilidad, sobre deseo y fantasía, y sobre la interacción de todas estas áreas (1-2). McCabe en su texto *Feminist Film Studies Writing the Woman into Cinema* hace un recorrido conciso de los estudios feministas sobre cine y las diferentes formas de interpretar teóricamente el cine desde el feminismo como un concepto paraguas, lo que sirve para aclarar el enfoque con el que se analizará el filme *Violeta se fue a los cielos*. En el análisis del filme lo que se intenta es pensar en cómo se representa a Violeta Parra, qué imaginarios o estereotipos se manejan y cuáles son las convenciones visuales que se utilizan para reforzar el discurso que existe sobre ella.

Entonces, para poder hablar de la representación de Parra en el filme de Wood, es necesario tener claro que aunque la película esté basada en el libro de Ángel Parra la representación visual es una extensión de cómo el director concibe el mundo, en este caso, el libro de Ángel Parra, y cómo interpreta él la historia y el personaje de Violeta Parra. Sin embargo, aunque la visión del director es la que prima en el filme, reflexionar sobre ésta significa pensar a través de ella un contexto más grande. El filme es de 2011, es decir, cuarenta y cuatro años después del fallecimiento de Violeta Parra por lo que resulta sumamente interesante pensar en la visión de Wood como un reflejo de cómo se ha mantenido la

imagen de Parra y lo que representa culturalmente para las generaciones posteriores.

Como ya se ha mencionado, la búsqueda principal es pensar en la voz de Violeta Parra, voz audible y discursiva, en este caso en el filme. En el filme el personaje de Violeta Parra es interpretado por la actriz Francisca Gavilán, y la reflexión de la voz audible se asienta en las teorías sobre la voz en el cine propuestas por Michel Chion que son fundamentales para pensar en la voz en el cine separada de la palabra. En su libro *La voz en el cine*, Chion de manera determinada y concisa explica el porqué de la importancia de estudiar la voz en sí misma en el cine, entendiéndolo además como algo evidente para el medio audiovisual. Chion explica que la humanidad es *vococéntrica*, pues la voz humana jerarquiza el resto de sonidos:

. . . se trata de la preponderancia que se le otorga sobre todos los demás [sonidos] a ese ser sonoro que es la voz, del mismo modo que el rostro humano no es una imagen como las demás. Palabra, gritos, suspiros o susurros, la voz jerarquiza todo a su alrededor y, al igual que la madre, que se despierta cuando el llanto lejano de su hijo conturba el ruido habitual –a menudo más intenso– de la noche, nuestra atención se dirige, en medio del torrente de los sonidos, hacia ese otro yo que es la voz de otra persona. Se puede llamar a eso, si se quiere, vococentrismo. Naturalmente, el vococentrismo es la escucha humana y, necesariamente, el propio cine hablado en su inmensa mayoría. (17-18)

Chion además acuñó el término “acusmático” para las voces que se escuchan en los filmes pero que no se ve a quien las emite, siendo voces sin cuerpo, dislocadas o que irrumpen la imagen. Ana Forcinito en *Óyeme con los ojos: cine, mujeres, visiones y voces* analiza una serie de películas hechas por mujeres en las que piensa en la disrupción de la voz en la imagen, pero además en la relación del mirar y en las relaciones de género (10). En su texto ella habla de voces sonoras que muchas veces son invisibles, pero que traen la presencia de algo o alguien a la escena, una presencia que ella llama a medias. Relevante para la

presente tesis en el filme de Wood debido a que hay diálogos y canciones en off¹² cuando no está la presencia de la actriz en las escenas.

Por otro lado, Forcinito escribe sobre la historia de las mujeres, de las voces femeninas y de qué manera las voces representan cómo a través de la historia y la mitología se ha inmovilizado a las mujeres entre mitos terribles, entre ellos el mito de Medusa repensado por Hélène Cixous en su famoso libro *La risa de la medusa*, además de los mitos de Eco, de Casandra y de las sirenas de Homero que se mencionaron antes (14-18). Lo que pretende con esto es establecer las razones de por qué reflexionar en torno a la voz vinculada a la mirada en el cine es relevante para pensar sobre las representaciones de mujeres y el cine hecho por mujeres. Es por esto que su texto se toma como referente de cómo se puede analizar en un filme la voz material de la misma forma que se analiza la mirada.

1.5 Literatura sobre *Violeta se fue a los cielos* (2011)

Por otra parte, sobre el filme de Andrés Wood se han escrito varias reseñas, existen diversas opiniones sobre el filme y cómo fue recibido, muchas positivas y algunas un tanto menos. Los ensayos dedicados al filme no son muchos y no se ha encontrado alguno destinado principalmente a la representación de Violeta Parra en él, sino más bien en torno al conflicto social que se recrea en la película y el vínculo de ésta con la memoria colectiva, la configuración del imaginario de nación y sobre el motivo central de “El gavián”. Uno de estos es “Andrés Wood’s *Machuca* and *Violeta Went to Heaven* The Geographical Spaces of Conflict in Chile” de Patricia Vilches. La autora habla de cómo estas películas han aportado a la recuperación de la memoria colectiva en torno a la violencia y los grandes problemas de la dictadura chilena, con el fin de motivar un despertar y comprender cómo las experiencias culturales de la división social, gracias a un pasado histórico complejo,

¹² El término de voz en off se refiere a las voces que se escuchan en una escena pero donde no se ve al emisor de ésta. Es una voz fuera del campo visual.

han dejado como resultado una serie de problemas económicos y desigualdades sociales en Chile.

El otro ensayo es “*Violeta Went to Heaven and the Ethics of Contemporary Latin American Melodrama*” de Rosa Tapia. La autora escribe sobre cómo el filme de Wood se inscribe dentro del género de melodrama contemporáneo latinoamericano, en el que convergen una serie de convenciones en torno a dicotomías y dilemas como lo global/homogéneo, lo local/heterogéneo y lo emocional/político (89). Lo que Tapia analiza es cómo se entiende este género y la cinta en sí, su producción y consumo, dentro de un mercado globalizado. Además, la autora reflexiona sobre si hay o no una estrategia de politizar la narración donde la experiencia sensorial culmina en un paisaje emocional que representa posiciones morales y éticas (92). Lo planteado por Tapia es de interés ya que brinda una lectura del filme sobre los recursos y técnicas utilizadas por el director para lograr un fin determinado, además de que su texto da un contexto del momento en el que se estrena el filme y cuál fue su recepción, lo que es útil en gran medida para pensar si la representación de Violeta Parra en el filme respondía a un imaginario nostálgico de ella o proponía uno distinto.

Está también el ensayo de Carolina Kuhlmann “Cine, historia y técnica: Comparación entre narración oral y narración cinematográfica de la historia a partir de las películas *Violeta se fue a los cielos* y *Sub-Terra*” el cual es relevante porque la autora analiza la articulación entre cine, historia y técnica en ambos filmes de ficción, y propone maneras de acercarse a éstos a través de comparar y entender las narrativas que se utilizan, y que por un lado, responden a la narrativa cinematográfica y por el otro a una narrativa oral. El texto además revisa cómo la historia chilena ha sido representada en el cine a partir del siglo XX y cómo los medios de producción y la técnica son de gran importancia en los relatos históricos.

Por otra parte, Lucy Oporto escribió su ensayo “El ojo muerto de Violeta: el gavilán en *Violeta se fue a los cielos* (2011), de Andrés Wood” donde analiza el motivo en torno al que se erige el filme: la obra escénica y musical “El gavilán” de Parra. Oporto considera que la estructura interna del filme se articula a partir de “El gavilán”, que es considerada por la autora como la obra maestra de Parra y de la que además hace un análisis minucioso. El análisis que realiza la autora tiene el objetivo de mostrar que la figura que se establece

en el filme sobre Parra resulta en un objeto de consumo, dirigido principalmente al público joven. Como se puede ver, los estudios dedicados al filme, aunque variados en la temática, son aún escasos y han dejado espacio para el análisis de la representación que se hace de Parra, su voz y su memoria –y mucho más para el uso de las voces en el mismo–.

1.6 Conclusión

A manera de conclusión, lo que se ha pretendido hacer en esta revisión de literatura es establecer un estado de la cuestión en torno a Violeta Parra y su legado. Como ya se ha mencionado, la bibliografía sobre Parra es muy amplia y es imposible mencionar todas las aproximaciones que se han hecho sobre ella, su trabajo y su obra. Sin embargo, se ha pretendido mencionar los trabajos más relevantes para la realización de esta tesis y se ha intentado ir vinculándolos con distintos textos teóricos con el fin de comprender de mejor manera de qué forma puede relacionarse lo ya escrito con lo que se ha investigado para la escritura de la tesis.

Lo que se puede ver a lo largo de estas páginas es que en torno al tema de la voz, lo dicho sobre Violeta Parra se relaciona más bien a nociones discursivas y de su posición política. Además, su papel como escritora ha sido relegado y se ha puesto más énfasis en sus trabajos como recopiladora, folclorista y cantante, lo que se relaciona directamente a su condición de mujer, que también es la razón por la que se la ubicó más como intérprete que como creadora. Es por esto que el segundo capítulo de esta tesis está conformado por la reflexión y análisis en torno a sus *Décimas: autobiografía en verso* como respuesta a la insuficiente atención que ha recibido Violeta Parra como escritora. Sumado a esto, el pensar en la voz escritural de autoras mujeres es siempre un trabajo necesario para afrontar y contrarrestar el silenciamiento, la invisibilización y otras violencias históricas perpetuadas hacia las mujeres como efecto del régimen patriarcal. Por otra parte, esta revisión permite observar que el hablar sobre la representación de Violeta Parra en el filme de Andrés Wood es aún un campo que no se ha explorado del todo y que al ser contemporáneo hace que esta tesis no esté tan limitada por las distancias físicas y temporales, y más bien provoca que esta reflexión en torno a Parra a tantos años de su partida, y tan distante de su Chile, se sienta menos lejana.

Capítulo 2

2 Las *Décimas* (1970) de Violeta Parra: escritura colectiva, autofiguración e identidad

Una vez aclaradas las distintas teorías en torno a la voz, vocalidades y lo que se ha escrito sobre Violeta Parra, lo que se abordará en este capítulo es un análisis de la representación que ella construye a través de su escritura. Este capítulo se centra en reflexionar sobre las *Décimas autobiográficas*¹³ de Violeta Parra, con el objetivo de entender cuál es su voz discursiva y cuál es la identidad que construyó a través de su escritura.

Violeta Parra, considerada como “la voz del pueblo”, ha sido reconocida por “cantar la diferencia”, por relatar en sus obras aquellas historias que provienen de los márgenes. Una especie de amplificación de aquellas personas que no son escuchadas, su voz ha sido como un eco de quienes a pesar de tener voz, muchas veces no logran hacerse oír. Sus canciones y décimas están cargadas de historias comunes, del campo, de pobreza, de violencia y de dolor. Son relatos en primera persona que en forma de décima narran distintas experiencias y recuerdos. Estos relatos, como testimonios de su vida, serán la base para este capítulo, cuyo objetivo es encontrar en su escritura posibles respuestas a qué y cómo se formó y nutrió su voz escritural. ¿Qué es lo que sus décimas evidencian sobre ella como escritora y poeta? ¿Su voz escritural manifiesta lo mismo que su voz material? Con el fin de responder a estas interrogantes, el capítulo inicia con definir porqué las *Décimas* deben pensarse desde una crítica literaria feminista –debido a que su escritura puede considerarse como femenina, subalterna y colectiva–. Luego, se abordan las distintas estrategias del lenguaje y la escritura que utilizó Violeta Parra en sus *Décimas* para evidenciar cómo éstas corresponden a una escritura de alteridad. Por último, se explora cómo su escritura lleva la

¹³ Cabe recordar que las *Décimas: Autobiografía en versos* fueron publicadas póstumamente, la primera edición es de 1970, por lo que se debe tener en mente que aunque las décimas no hayan sido modificadas, la recopilación y ordenamiento son producto de una edición. Por lo tanto, aunque la edición haya respetado un orden cronológico se debe aclarar que Parra no fue quien le asignó la categoría de autobiografía. Isabel Parra dice que las *Décimas* fueron escritas y culminadas doce años antes de su publicación en 1958 (215).

huella de su mestizaje y la complejidad de su identidad, como una reconfiguración y movimiento constante entre la tradición y lo moderno, lo rural y lo urbano, y el canto y la poesía.

2.1 La escritura femenina, subalterna y colectiva

Para iniciar este recorrido lo primero es revisar porqué se debe reflexionar en torno a la escritura de Parra en base a distintas teorías y formas de entender la escritura de mujeres. Esto se inscribe en las corrientes de críticas literarias feministas que han estudiado el tema de la voz femenina en la escritura desde varias problemáticas. Cabe señalar que las teorías críticas literarias feministas son amplias y diversas, y el abordarlas a detalle merecería dedicar un escrito separado. Sin embargo, lo importante para este capítulo es asentar una premisa conceptual básica: la mujer es una construcción cultural e histórica. Tomando los postulados de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* y la célebre frase: “no se nace mujer, se llega a serlo”, en este texto al mencionar la escritura femenina o de mujeres, no se refiere a una escritura diferenciada por los sexos o a un lenguaje diferente atribuido a la socialización de los cuerpos femeninos. La escritura femenina hace referencia a que debido a esta socialización diferenciada entre hombres y mujeres, las experiencias de vida entre ambos distan amplia y diversamente de acuerdo a una condición de alteridad que se genera y se sostiene en los roles de género.

La alteridad es una de las lógicas más básicas en los sistemas de pensamiento de Occidente, la configuración del Otro es lo que permite reconocerse como un Uno, como seres diferentes. La construcción de alteridad, como se vió antes, ha sido sostenida por el sistema hegemónico patriarcal que, en términos de Kate Millet, es el sistema de dominación que funciona como base para el resto de sistemas de dominación. Es por esto que la alteridad de las mujeres se vincula con la subordinación de otros grupos humanos que también forman parte de la misma pero de distinta manera, por ejemplo: los negros o los indígenas, en torno a la construcción de raza; las personas trans o las personas identificadas como no binarias, en torno a las construcciones de género heteronormativas; los obreros o los campesinos, en torno a las diferencias de clase.

El primer patrón de medida ha sido el hombre, lo masculino. Por lo que lo varonil ha sido el ser, y lo femenino lo Otro, lo segundo: “La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, es el Absoluto: ella es la Alteridad” (De Beauvoir 36). Lucía Guerra-Cunningham dice que la primacía de patrones ideológicos masculinos en Occidente y la consecuente sistematización jerarquizante de clasificación en torno a la razón, divide y deja de lado toda manifestación humana o cósmica, “de acuerdo a los principios básicos de actividad y pasividad” (42). Esta clasificación pondera a la abstracción “como procedimiento mental que fija el objeto en una identidad que representa a la realidad objetiva” (Guerra-Cunningham 42). Es decir, un modo de conocimiento que no se asocia o corresponde a la mujer debido a cómo ha sido condicionada históricamente, identificándola más bien con la materia, la naturaleza, lo cósmico como una relación de carácter ancestral. Esta perspectiva masculina que regula y jerarquiza el sistema de conocimiento deja de lado lo femenino como relegado a lo opuesto, a lo que pone en riesgo lo considerado como “civilización”¹⁴ (Guerra-Cunningham 42).

Es por esto, que ante la necesidad de cambiar los códigos culturales y sociales impuestos por el sistema patriarcal, surge la escritura femenina como un espacio o una forma en la que las mujeres redescubren lo literario y logran ejercer su subjetividad constituyéndose como un sujeto autónomo, que cuando escribe se nombra y se define a sí misma. El lugar de enunciación es distinto al de la literatura canónica, y éste siempre es diferente debido a que las experiencias de las mujeres están atravesadas por un sinnúmero de condiciones, intersecciones e identidades diversas. Por todo esto, en los últimos años, corrientes de críticas literarias feministas han propuesto pensar en torno a la literatura escrita por mujeres como un acto colectivo. El acto de escribir sobre las experiencias y espacios asociados a

¹⁴ Desde una perspectiva colonialista y racista, que establece una mirada eurocéntrica como norma, se considera a lo europeo como el eje y motor de lo denominado como civilización, sosteniendo que los valores culturales y sociales de Europa (como si éstos fueran homogéneos en todo el continente) son los patrones o modelos que las distintas culturas deberían seguir para alcanzar este único modelo de desarrollo válido para toda la humanidad.

las mujeres los pone en el centro, otorgándoles visibilidad y relevancia. Este gesto no sólo resulta un logro personal de la escritora sino que significa una revalorización de las vivencias colectivas femeninas y subalternas. Esta escritura, como testimonio de experiencias de vida de las mujeres, representa varias situaciones identificables y cercanas para las lectoras. La cualidad principal de esta forma de escritura es que ésta más que hablar para sí misma genera la posibilidad de convertirse en un acto de comunicación colectiva.

Por subalterno se entiende lo propuesto por Gayatri Spivak en su ensayo “Can the Subaltern Speak?” donde aborda el “silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista” (Giraldo en Spivak 298). El término de subalterno fue postulado primero por Antonio Gramsci y hace referencia a los grupos oprimidos cuya voz no es escuchada: los proletarios, las mujeres, los campesinos, los indígenas. Es a partir de esta denominación que Spivak desarrolla su crítica a considerar al “subalterno” como una “categoría monolítica en la que se presume una identidad y conciencia unitaria del sujeto” (Giraldo en Spivak 299). Lo que ella propone es que es necesario deconstruir esta categoría, y más bien se debería entender a la subalternidad como una posición –de la que se puede mover– y no como una identidad fija. Por consiguiente, a lo largo de este escrito cuando se habla de una escritura subalterna se hace referencia a los relatos que provienen de grupos históricamente oprimidos pero que a través de distintas estrategias han logrado subvertir su posición de subalternidad enunciándose a sí mismos a través de lo literario. Es una escritura que demuestra que la alteridad, la subalterna puede hablar, definirse y transformarse.

2.1.1 El Yo como colectivo: testimonio y oralidad

Siguiendo lo anterior, Jean Franco en su ponencia “‘Si me permiten hablar’: La lucha por el poder interpretativo” postula que la literatura hecha por mujeres no puede ser objeto de análisis sin plantearse como punto de partida el tema de género, pues es la puerta de entrada para entender una serie de factores sobre las relaciones y “el ejercicio del poder hegemónico” (118). Franco señala que entender el funcionamiento de la diferenciación masculino/femenino permite comprender la articulación entre saber y poder. Por lo que: “el ‘falocentrismo’ o ‘falogocentrismo’ no tiene que ver con la exclusión de las mujeres

del poder, aunque sí puede influir en esta exclusión, sino [que] alude a un sistema institucionalizado, con sus prácticas y sus géneros discursivos” (112). Esto se relaciona, como se mencionó previamente, con el antecedente de la separación e institucionalización proveniente de la lógica colonial de las dicotomías, donde la razón se asocia a lo masculino y lo emocional a lo femenino. Como señala Franco, ahora esta segmentación o distribución se presenta entre la esfera pública y la privada. En la literatura, la esfera pública se asocia a la literatura canónica y la privada a lo excluido, es decir, a los géneros de discurso orales (116).

Sobre la subalternidad de la oralidad, Adriana Cavarero hace énfasis en que esta separación corresponde a la relación entre voz y escritura que surge de la categorización de lo oral relacionado a lo cultural y a la comunicación colectiva, y en cambio, lo textual asociado a la civilización. Es por esto que la escritura es considerada como un acto personal, solitario y masculino, a diferencia de los cantos y relatos orales asociados a lo tradicional, comunal y femenino (“The Vocal Body: Extract from A Philosophical Encyclopedia of the Body” 78). Franco señala que esta separación entre escritura y oralidad da paso a la formación del testimonio como género (116). En el testimonio convergen los dos actos –la escritura y la oralidad– y lo que cada uno conlleva se manifiesta en su forma y su carácter. El testimonio aparece como un espacio que permite narrar vivencias y experiencias personales y colectivas, que encuentran en la escritura cierta legitimidad –conferida por el texto– para ser tomadas en cuenta.

En las *Décimas* los relatos evidencian un deseo y una búsqueda constante de Parra por mostrarse dentro de un colectivo mayor, además en repetidas ocasiones, su escritura se centra en hablar en nombre de sus iguales y no sólo en el suyo. Esto, en varios versos, se puede interpretar como un gesto de solidaridad: “Yo no protesto por migo, / porque soy muy poca cosa, / reclamo porque a la fosa / van las penas del mendigo” (Parra 36). La solidaridad sólo existe en colectivo, como efecto de un sentido de pertenencia a una comunidad. Iraida López señala que este sentimiento colectivo “es susceptible de captarse a través de la forma del testimonio” (145) debido a que en este género el Yo tiende a configurarse en plural, a insertarse en un marco abarcador:

. . . en el testimonio, el *yo* juega el papel gramatical que los lingüistas denominan deíctico (*shifter*), función lingüística que cualquiera puede asumir indiscriminadamente. Teniendo en cuenta la proposición narrativa de Rigoberta Menchú [en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* escrito por su interlocutora Elizabeth Burgos], el significado de su testimonio no reside en la singularidad de sí misma o de su experiencia, sino en su habilidad para subsumir la experiencia de toda su comunidad. (Beverly en López; énfasis en el texto de origen 145)

La posibilidad que da el testimonio de que el *yo* narrativo pueda representar al colectivo en el que se inscribe, tiene relación con la legitimidad que adquiere la voz, y por ende el relato, en la palabra escrita.¹⁵ Además, cuando el testimonio se presenta como parte de una experiencia colectiva, surge un halo de veracidad que se sostiene en el respaldo que puede dar esta comunidad, por ejemplo: “A Dios pongo por testigo / que no me deje mentir, / no me hace falta salir / un metro fuera ‘e la casa / pa’ ver lo que aquí nos pasa / y el dolor que es el vivir” (Parra 36). Las décimas de la primera parte de la autobiografía son un buen ejemplo de esto, en ellas el retrato que se hace de la infancia, es un testimonio de vida pero inscrito dentro de un espacio comunitario, en éstas se detallan las tradiciones, las fiestas o la comida típica del lugar. Hay un esfuerzo por inscribir su experiencia en un marco colectivo, y para contextualizar la experiencia personal, es por esto que se retratan: las prácticas tradicionales, cómo se preparan las comidas, los paisajes de la zona, las celebraciones, los rituales y “velorios de angelitos”, todos como símbolos que representan a una comunidad (López 145).

Sumado a lo anterior, esta búsqueda por retratar lo colectivo, su pertenencia a una comunidad y cómo sus experiencias comunitarias la han formado, también es representada

¹⁵ Esta legitimidad se da por la herencia colonial y posterior institucionalidad de la asociación de lo textual con la civilización, que hace que el testimonio escrito prepondere a comparación del testimonio de vista u oídas. Éstos para las sociedades nativas de América, por ejemplo, eran suficientemente veraces debido al valor que le otorgan a la palabra oral.

a un nivel más familiar e íntimo. Al ubicarse gran parte de *Las Décimas* en su infancia y siendo un testimonio de sus memorias, detallan recuerdos junto a su familia y cuentan historias de sus abuelos, su padre, su madre, sus hermanos y hermanas, de sus vecinas y de amigas de su familia. La escritura femenina no sólo evidencia un vínculo con lo colectivo sino que también reconoce y da relevancia a quienes han influido en la vida de las autoras y en sus obras. Violeta Parra escribe sobre aquellas personas por quien siente gratitud y quiere expresarles su reconocimiento y afecto. Por ejemplo, lo que escribe sobre su hermano Nicanor, reconociéndolo como el motivador para escribir sus décimas: “Muda, triste y pensativa / ayer me dejó mi hermano / cuando me habló de un fulano / muy famoso en poesía. / Fue grande sorpresa mía / cuando me dijo: Violeta / ya que conocís la treta / de la vers’á popular, / princiáme a relatar / tus penurias «a lo pueta»” (25), y más adelante dice: “Pero, pensándolo bien, / y haciendo juicio a mi hermano / tomé la pluma en la mano / y fui llenando el papel” (27). Otro ejemplo es cuando escribe sobre su madre pensando en que ella leerá sus versos en el futuro: “¡Como va a estar de contenta! / cuando le entregue mis versos / de cogollito al reverso / de lágrimas y sonrisas. / ¡Viva mi mamá Clarisa / más linda qu’ el Universo!” (54). De la misma forma se encuentran los versos escritos para Pascuala, quien fue cliente de su madre y fue muy solidaria con ella, lo que generó en Parra cariño y admiración:

La siguen de aquí p’allá / mis ojos por esa pieza; / yo juro que tal fineza / no la he palpado jamás (63) . . . // Quisieran haberla visto / Peinada con su gran moño / ¡que montes en el otoño! / ¡que sol ni que Jesucristo! / Por eso es que don Juanito / le da su amor y su gloria, / y al entregar esta historia, / yo ruego de que algún día / la Pascualita sonría / del verse en estas memorias. (64)

Entonces, en los versos anteriores Parra reconoce el valor que tuvieron estas personas en su vida y les dedica sus palabras como un gesto de agradecimiento, además piensa en ellas no sólo como referentes sino también como lectoras. Por lo tanto, se puede decir que su escritura, más que para sí misma, es por y para su gente. Este gesto es parte de lo considerado como escritura relacional, en la que se evidencia el vínculo entre las experiencias personales y su relación con el resto.

Cuando Leonidas Morales entrevista a Nicanor Parra sobre su hermana Violeta, Nicanor le cuenta del episodio que motivaría a Violeta a escribir sus *Décimas*. Nicanor se encontraba estudiando sobre la poesía popular chilena cuando Violeta llega de visita y al encontrarlo tan ocupado le pregunta ¿qué hace? Nicanor para responderle le lee algunos versos de los que estaba estudiando. A esto, Violeta responde: “[¿]Y esas cosas estudias tú? . . . Espérate, vuelvo en un rato”. Después de un par de horas regresó con una serie de versos escritos por ella en ese momento. Cuando Nicanor los leyó, se sorprendió mucho de que los hubiese escrito ella y sobre todo en tan corto tiempo:

Me entrega estas coplas y yo me saco los anteojos, me pongo de pie le digo: ‘Violeta, por Dios... ¿quién hizo esto?’ [Violeta responde:] ‘Bueno, ¿y quién crees tú que lo hizo?’ ‘Tenemos que hablar sobre estas pamplinas –le digo yo–. . . . Porque tú ves muy bien que éstas son cuartetas. Pero lo más importante se da en las décimas’. ‘¿Y qué es eso? –me dice–, ¿qué son las décimas?’ Le di un ejemplo de décima. Yo tenía ahí mis libritos, mi bibliografía. Estaba estudiando la poesía popular chilena. . . . Entonces le leo algunas décimas, y la Violeta me dice: ‘Pero si ésas son las canciones de los borrachos, pues’. Esa fue la respuesta de ella. ‘¿De qué borrachos?’, le digo yo. ‘¡Cómo de qué borrachos! De los borrachos de Chillán, pues!’, me dijo. (Morales)

La historia de Nicanor revela que las experiencias de vida de Violeta y su capacidad para ver el valor que tenían las costumbres, tradiciones y formas populares –gracias a su atención y memoria privilegiada– le permitieron captar e interiorizar toda esta información que sin darse cuenta, lo que para ella parecía común o corriente, se convertiría en una puerta para el ejercicio de su creatividad. Violeta Parra, al entretener los relatos de su memoria personal con sus recuerdos y nociones de su identidad comunitaria, desarrollaría a través de las décimas su voz de escritora. Esta voz absolutamente propia es a la vez compartida, pues la forma de las décimas son un legado de su comunidad y lo que en ellas se cuenta son relatos de sus experiencias, de lo que le rodeaba, y de su cotidianidad como parte de una familia y un colectivo más grande: su pueblo.

Por otro lado, además del testimonio y de los recuerdos inscritos en lo comunal, en las *Décimas* otra de las formas literarias de escribir colectivamente es: su escritura oral y popular. En ellas lo oral se registra como parte de una literatura autorreferencial. La escritura transforma el lenguaje y la manera de narrar oralmente, acomodando las palabras en forma de décima espinela. Lo que significa que no sólo son los temas asociados al pueblo o lo marginal los que se traen al centro, sino que desde el lenguaje utilizado hay una reapropiación y disrupción a lo literario.

Paula Miranda señala que la escritura de Parra no puede considerarse dentro del escenario de la cultura letrada chilena de ese entonces, esto debido a las limitantes que las mujeres han tenido que enfrentar, dificultades provenientes de los discursos oficiales (“*Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias*” 2). Por el contrario, la obra de Parra se instala en el escenario de la cultura popular. Miranda señala que es como una cultura fuera de la cultura, en la que se desafían los gustos y lo previsible, que toma lo recibido por la tradición y lo reinventa, resultando en un arte nuevo que conecta y “reencuentra al ‘público’ con su más estremecedor pasado” (“*Décimas autobiografiadas*” 3). Este arte se debe en gran medida a la cultura oral, a la música, a las fiestas populares, al juglar, a los ritos, es decir: a la comunidad. Miranda señala que Parra al escribir sus *Décimas* se apega a dos tradiciones estéticas que le impondrán ciertos ritmos y características: la autobiografía y la décima espinela (“*Décimas autobiografiadas*” 3). Ella elige contar su historia a través de una estética antigua y, en versos con una forma de hace 500 años, construye su yo discursivo por medio de relatos donde elige qué y cómo contar. A éstos los integra en un ritmo que domina, precisando cada palabra de acuerdo a esta rítmica internalizada en ella:

Si me falta l’elocuencia
 para tejer el relato
 me pongo a pensar un rato,
 afirmando el «tuntuneo»,
 a ver si así deletreo

con claridez mi retrato. (Parra 28)

Como se puede ver, Parra menciona el ritmo cuando habla del “tuntuneo” y cómo encuentra y ubica las palabras de acuerdo a este ritmo. Las décimas, aunque regulan la forma del relato (por sus restricciones métricas), le dan la posibilidad de vincular su profundo conocimiento de tradiciones y de la música popular con la escritura. Este conocimiento se vuelve el repertorio que utiliza no sólo como temas, sino como señala Miranda, en cuanto a motivos y modismos (“Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva” 43). Esto se evidencia en el uso de “l’elocuencia” y “tuntuneo”, donde se denota una forma de hablar popular –y seguramente rural o regional–. Entonces, Parra modifica la escritura a un nivel fonológico en “l’elocuencia” y utilizando una onomatopeya en “tuntuneo” haciendo que ésta adquiera rasgos de la oralidad popular. Estos registros lingüísticos, como los llama Miranda, no se dan de la misma forma en todas las décimas, éstos van mutando de acuerdo a cómo Parra construye sus versos cada vez (“Las décimas de Violeta Parra” 43). Esta forma de escritura provoca un vínculo singular con quien lee, un diálogo directo entre ella y sus lectores. Junto a este gesto de conectar y contar, surge una interconexión a tres vías: la de Violeta Parra, la comunidad que la acoge y quienes la leen.

Como se ha visto, Parra en su escritura establece su yo discursivo configurado en torno a su relación con su comunidad. Su escritura manifiesta su relación con su entorno, con su familia y su pueblo, que como consecuencia permite concebirla como una escritura colectiva más que personal. Parra toma la palabra y la reconfigura, se apropia de lo literario y a partir del registro de sus experiencias y recuerdos personales logra amplificar tradiciones e historias de su pueblo, involucra a su colectivo y a través de su particular forma de escribir, subvierte lo canónico y se reapropia de la poesía para contar su relato, para nombrarse a sí misma y a su gente. Esta forma de escribir relacionadamente, conectando siempre el yo narrativo con el colectivo responde a su condición de subalterna y de mujer –como se analizará más adelante–, pero también corresponde al sentido que ella buscaba darle a sus *Décimas*. Iraida López recuerda que *Décimas*, al ser un texto literario, recurre a formas y estrategias retóricas con un fin determinado (134). Si se tiene como premisa que las *Décimas* son un objeto literario, pensar en la escritura de Parra y la consecuente

constitución de su Yo deben ligarse a la noción de que la narración autobiográfica surge también de una decisión estética literaria. Como se verá a continuación, la configuración de la voz de Parra en sus *Décimas* se da a la par de la configuración de su voz pública y del uso de estrategias retóricas como parte de su escritura –femenina y subalterna–.

2.2 Texto literario y estrategias retóricas

López en su ensayo “Al filo de la modernidad: Las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura” hace un interesante recorrido de cómo la escritura de Parra en sus *Décimas* contribuye al imaginario de ella como “inseparable de la tradición y el pueblo” (133). La intención de la autora es reflexionar en torno a la construcción que hace Violeta Parra sobre sí misma en su texto, con el fin de mostrar que esta autorepresentación tiene un fin determinado. Esto, motivado por el hecho de que a Violeta Parra se le reconoce como folclorista y compositora pero aún “se le escamotea el reconocimiento como poeta” (134). López dice: “Uno no puede dejar de preguntarse si esa hagiografía de Parra que la asimila al barro y a lo popular, intuitivo, auténtico, primigenio, beato, ahistórico y ancestral no ha obstaculizado su valoración como algo más que folclore” (134-135). Se considera que ésta, más que una pregunta, es una confirmación de lo que se dijo antes sobre la institucionalización patriarcal de lo masculino como la razón, el logos, y lo femenino como la cultura, lo irracional y el cuerpo. Por lo tanto, no resulta sorprendente que a Parra se le reconozca como compositora, cantante y folclorista antes que poeta. El canto al ser una expresión del cuerpo, se inserta en la lógica de estar al servicio del placer de los sentidos y las emociones; la poesía, por otro lado, es lenguaje, discurso y logos al servicio de la razón, por lo que nuevamente la fórmula de Cavarero parece acertada: “woman sings, man thinks” (*For More Than One Voice* 6).

Por su parte, López sugiere que la escritura de Violeta Parra en su narrativa autobiográfica busca mantener y reforzar la relación casi esencial entre ella y el pueblo, lo popular y la tradición. Por consiguiente, la autora propone referirse a la autobiografía de Parra más bien como una “autofiguración”, incorporando el término acuñado por José Amícola y que es definido como: “aquella forma de autopresentación que complementa, afianza o

recompone la imagen propia que el individuo autor de una autobiografía ha llegado a labrarse en el ámbito en que su texto viene a insertarse” (en Fernández 1).

Por lo tanto, si se toma en cuenta lo que se dijo previamente sobre la escritura de Violeta Parra como colectiva y la relación de ésta con la oralidad, se devela el sentido lógico de decir que en *Décimas* se establece el yo narrativo desde una autofiguración. Entonces, ¿qué revela su yo escritural sobre la proyección pública que ella busca tener? La respuesta inmediata es que esta autobiografía desea cultivar una imagen “en estrecha relación con lo popular, de ahí el ejercicio [de hacerlo a través] de una poética popular” (López 145). Sin embargo, la respuesta debe ser más compleja pues en ella hay más intersecciones que se deben considerar.

Lo primero es retomar las ideas presentadas al inicio de este texto donde se menciona que la escritura de las mujeres se apropia de lo literario y lo reconfigura como un espacio que deviene en colectivo. A comparación del canon de la autobiografía, de grandes egos autobiográficos, que ve a los otros en torno de la construcción –y exaltación– de un yo único, Mary Mason propone que en los textos de mujeres las otras voces que aparecen son “aspectos del yo autobiográfico relacional” (en Araújo 78). A esto, Susan Friedman agrega que en esta escritura se puede encontrar “una conciencia del ser en la cual el sujeto (femenino) siente mucho la relación con otros en una existencia interdependiente” (en Araújo 78). Lo que sugieren estas críticas feministas es que, por la condición sociohistórica de las mujeres, la alteridad se expresa en la autobiografía –de mujeres– a través de su relación con las otras personas, esto debido al resultado de la socialización particular de las mujeres cuyos “roles culturales suponen un vivir a través de y por los demás” (Araújo 79). Por lo tanto, aquí se propone que la autofiguración que realiza Violeta Parra en sus *Décimas*, se da sí por su intención de afianzar su voz y figura pública completamente vinculada al pueblo, lo rural, lo precario y lo tradicional; pero también porque su primera condición de alteridad, la de mujer, se configura en su escritura en relación a los demás.

2.2.1 Autofiguración y voz pública: ¿tretas del débil?

Cuando José Amícola habla sobre la autobiografía como autofiguración, lo hace a partir del género literario y de las identidades de género. Esto, debido a que los procesos

identificatorios del Yo, es decir, retratarse a sí mismo y buscar una subjetividad propia, “están vinculados con el modo personal en el que ese individuo se siente en el mundo como ser sexuado y, al mismo tiempo, colocándose a favor o en contra de las expectativas de los otros. El Yo entonces esboza una identidad y una coherencia que no son ficcionales” (en Urtasun 239). Por lo tanto, en un mundo donde las mujeres –dada la posición social y cultural de subordinadas– han sido impedidas de autoafirmarse en una sociedad donde los hombres lo han hecho por derecho propio, la autofiguración adquiere significados diferentes de acuerdo al género de quien escribe (Urtasun 240). Lo que reitera que la condición de mujer de Parra es parte fundamental de cómo su voz ha sido formada.

Por lo tanto, es necesario revisar cómo su autofiguración le permite proyectar una imagen particular “ligada al pueblo” que incluye además la reiteración de su alteridad múltiple. Esto, debido al gesto constante de minimizar sus propias capacidades intelectuales, su conocimiento e incluso su atractivo físico. Esta autofiguración, considerada una estrategia literaria de Parra con el fin de afianzar su imagen pública, puede considerarse también una estrategia para reconfigurar su condición de subordinada. Mejor aún, una “treta del débil”, como Josefina Ludmer denomina a las estrategias utilizadas por Sor Juana Inés de la Cruz en su respuesta a Sor Filotea en la Carta Atenagórica. Ludmer, analiza las distintas tretas del débil utilizadas por De la Cruz, en una posición de marginalidad y subordinación. Las tretas del débil consisten en que, desde el lugar asignado y aceptado, se provoca un cambio del sentido del lugar y consecuentemente el sentido en sí mismo de lo que se establece en él. Es decir, hay una aceptación por parte del débil, del subalterno, al proyecto del superior pero éste es reconfigurado desde la apropiación, la resistencia y la transformación del sujeto en el espacio que le ha sido designado. Ludmer pone un ejemplo: “Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa” (52). Así, hay una discordancia entre la relación del subalterno y el espacio asignado, pues el subalterno lo acepta y lo ocupa pero transformándolo, reorganizando su estructura y su ejercicio en él.

En las *Décimas* se ve en varias ocasiones como Violeta Parra acepta y se disminuye en torno a discursos y prácticas hegemónicas de subordinación; por ejemplo, al decir que no sabe, que no es letrada o hábil (37); que en la música tampoco ha recibido formación, que

no sabe leer pentagrama, lo que provoca que se confunda y haga variaciones en la técnica o en otras convenciones musicales (38); y además, las múltiples veces que dice que es fea como consecuencia de la suerte fatal que carga desde pequeña (39). Su autofiguración de fea –una de las definiciones que más se repiten–, está ligada a sus enfermedades de niña, entre ellas el sarampión que dejará en su rostro varias marcas. A lo largo de sus décimas, establece que sus enfermedades, y las secuelas que le dejaron, cambiarían toda su suerte y le quitarían sus atributos: “Dice mi mama que fui / su guagua más donosita / pero la suerte maldita / no la quiso consentir; / empezó a hacerme sufrir / primero, con la alfombrilla / después la fiebre amarilla, / me convirtió en orejón. / Otra vez el sarampión, / el pasmo y la culebrilla” (39). Entonces, Parra atraviesa una transformación en su cuerpo, por causa de elementos externos –como la enfermedad– que modifican su condición como sujeto, cómo habita el mundo y cómo se relaciona con él.

Su enfermedad le quitó toda su “bonitura y candor” (47), lo que desde los seis años le significó su apodo de “maleza”, en su décima “Aquí empiezan mis quebrantos” dice: “Aquí principian mis penas, / lo digo con gran tristeza, / me sobrenombran «maleza» / porque parezco un espanto. / Si me acercaba yo un tanto, / miraban como centellas, / diciendo que no soy bella / ni p’ remedio un poquito, / La peste es un gran delito / para quien tiene su huella” (49). Desde el título de esta décima se revela lo que para ella significaron las huellas de su enfermedad, asegurando que las marcas de su rostro la hacían fea y que su fealdad desencadenó todos sus quebrantos. Por lo que se puede interpretar que, cuando Parra se nombra fea, esta categoría abarca otras dificultades y opresiones. No solo se autodesigna fea sino también enferma y maleza, pues se siente responsable de haber contagiado a otras personas de su pueblo que no corrieron con su misma suerte y murieron (43-47). El sentirse culpable por el contagio de otras personas, podría considerarse una de las razones por la que en su vida los lazos de la comunidad eran tan significantes, pues el contagio demuestra cuánto importa un individuo y sus acciones dentro de un colectivo.

Más adelante dice que “[p]or éstas y otras razones” que relatará más adelante en sus versos, su vida no era una vida fácil, “no era vidita de fraile” (51). Los discursos dominantes sobre las mujeres y su cuerpo, donde el valor de cada una se da en medida de su belleza y atributos –dentro del rol normativo–, hace que la percepción de Parra como fea, y su posterior

aceptación de este calificativo, sea relevante en la constitución de su propia identidad. Por lo que, si se retoma lo planteado por Amícola cuando menciona que la representación del Yo y su subjetividad se desarrolla en torno a las expectativas de los otros (Urtasun 239), se puede proponer que Parra a partir del descubrimiento y aceptación de cómo era percibida por los demás, opta por reconocerse de la misma forma. Sin embargo, con la apropiación de su imagen pública y la posterior incorporación de ésta a su propia subjetividad, se da la posibilidad de transformar lo que se le ha asignado y convertirlo en una oportunidad para autoafirmarse de otras maneras:

Gracias a Dios que soy fea / y de costumbres bien claras / de no, qué cosas
 más raras / entrarán en la pelea; // . . . sin mañas y sin afeites / puede llegar
 la cantora, / cantarle a la blanca aurora / como lo hace el chincolito [un
 pájaro], // . . . Si escribo esta podesía / no es sólo por darme gusto, / más
 bien por meterle un susto / al mal con alevosía. (157-158)

Como se ve, Parra se reconoce como fea y aprovecha este designio social para reforzar su discurso en su posición de subalterna. La fealdad aparece como una puerta para cantar con libertad (como el chincolito), esta ausencia de belleza, deja el espacio para que Parra se constituya más allá de su imagen, encontrando en el canto y la escritura la posibilidad de definirse y crear desde su subjetividad. De alguna manera, al incorporar a su identidad lo que le supondría cierta marginalidad, quita la posibilidad de que estas condiciones sean usadas en su contra por los discursos dominantes, pues ella –como las tretas del débil– acepta su subalternidad y se enuncia en ella, reivindicando su autodeterminación como sujeto: “Celebro que fuer’ así, / porqu’ de un’ otra manera, / yo hubiera sido ternera / sin leche que dar aquí. / Si es cierto que yo sufrí, / eso me fue encañonando, / más tarde me fue emplumando / como zorzala cantora. / Hoy pájara voladora / que no la para ni el diablo” (Parra 83). El padecer, el dolor, la pobreza, las dificultades y la marginalización que vivió a lo largo de su vida, se convertirían en la materia prima de su creación y lo que a su vez le permitiría sobrellevar su condición de subalterna: resistir, configurarse como individuo y a partir de su espacio, de los márgenes, ejercer su subjetividad y así enunciarse desde su propia voz, su voz de libertad.

Para resumir, se puede decir que en efecto, la autobiografía de las *Décimas* de Parra evidencian su capacidad creativa como escritora. Su voz escritural revela cómo las experiencias que la conforman han sido resultado de una reconfiguración de sus múltiples condiciones de alteridad. En primer lugar está su apropiación de lo literario a fin de enunciarse a sí misma y escribir su propia historia. Es decir, a través de la palabra (considerada masculina) se nombra y se define, le da valor a sus experiencias personales y las relata a su manera, revirtiendo el lugar de sus vivencias y sentires personales, sacándolas de lo privado y ubicándolas en el espacio público. Segundo, su forma de escribir oralmente, con lenguaje coloquial y rural, creando un diálogo con quienes leen y mostrando como sus testimonios no son solo de ella sino de su comunidad ampliada. Tercero, el escribir su autobiografía de manera referencial, dando luz de su condición de mujer y configuración identitaria en torno a sus vínculos sociales, sumado al deseo de contribuir a su identidad pública como esencialmente conectada a su comunidad: como voz del pueblo. Por último, su apropiación del espacio y condiciones de subalternidad, resignificándolas y encontrando en éstas una posibilidad de enunciación propia y, así, un cambio de sentido del lugar que ocupa. Como se ve, esta reconfiguración de su posición subalterna a lo largo del texto literario son una muestra de las estrategias de subversión que incorporó Parra a su escritura pero también en su vida.

Como se ha podido mostrar las *Décimas* de Parra son un texto literario con amplias posibilidades de análisis, es un texto complejo y que da cuenta de la creatividad y capacidad intelectual de Parra como escritora. Se sabe que el reconocimiento a Parra como poeta y escritora le ha sido pospuesto como efecto de vivir en un sistema patriarcal, en el que se la reconoce como recopiladora e intérprete antes que creadora. Sin embargo, no deja de sorprender que incluso en la actualidad, su reconocimiento como folclorista no sólo que ha relegado su reconocimiento como poeta, sino que es precisamente bajo la categoría del folclore que se intenta inmovilizarla, ocultando y negando sus otras identidades y características. En respuesta a esto, en la siguiente sección lo que se busca es reflexionar en torno a la complejidad de su identidad y al mestizaje de culturas y tradiciones que se evidencian en sus *Décimas*.

2.3 La escritura de Violeta Parra y su huella de mestizaje

2.3.1 Movimiento e interacción: complejizando la identidad

En las *Décimas* de Violeta Parra se pueden ver varios tipos de desplazamientos, aquellos que conforman su escritura y los que son el tema de sus relatos. En este escrito, el hablar del movimiento se hace en el amplio sentido de la palabra: se refiere a los viajes que Parra realizó y también al hecho de que su identidad puede comprenderse como un movimiento continuo, un tránsito entre lo tradicional y lo moderno, entre el canto y la escritura, entre el campo y la ciudad.

En este texto, se ha hablado de la voz de Parra como una voz que transgrede un espacio asociado a lo masculino –como la literatura y en especial desde la posicionalidad del sujeto–, reconfigurándolo y encontrando herramientas que al entretejerlas con lo que ha conocido y ha aprendido sobre la poesía popular, le permiten narrarse a sí misma y sus experiencias a través de su testimonio en su propia voz. Esta forma de escribir en base a la memoria, vinculada a la oralidad y a la comunidad, es lo que más se reconoce cuando se piensa en cómo se constituye Parra en su escritura y lo que quiere transmitir. Sin embargo, como han revelado varias autoras (Marjorie Agosín, Inés Dölz-Blackburn, Leonidas Morales e Iraida López) hay un reconocimiento perpetuo de Parra como representante del folclore, de la tradición y el pueblo que está sesgado, que le reconoce toda su labor como recopiladora, folclorista e intérprete pero que le niega su aspecto creativo y moderno, propio de su complejidad identitaria como sujeto. A pesar de esto, una parte importante de la configuración de la identidad de Parra como persona y como artista es, precisamente, su mestizaje.

Esta complejidad identitaria, que se mueve y cambia, se revela en cómo está conformada su escritura. Miranda hace un análisis exhaustivo de las formas de las décimas y señala que en conjunto son tan diversas que están caracterizadas por la “gran irregularidad temática, tonal y discursiva, aunque en lo formal se mantenga siempre la estructura de décima ‘mocha’ [composición de cuatro décimas sin despedida final]” (“Las décimas de Violeta

Parra” 45). Esta heterogeneidad, la fragmentariedad y la no linealidad se encuentran en los relatos autobiográficos como un trazo de la complejidad de la identidad y de la búsqueda de expresión, siempre móvil y cambiante. El discurso autobiográfico adapta, en diversos tiempos y espacios, gran variedad de voces –aunque éstas refieran a la misma persona, lo que se debe a las distintas maneras que tiene el sujeto al hablar de sí mismo– las cuales van acompañadas de una reflexión metapoética (Miranda “Las décimas de Violeta Parra” 45). En los versos se evidencian las múltiples formas que adquieren las personas para habitar cada tiempo y cada espacio; el transitar de la vida, que en cada etapa va requiriendo distintas formas de actuar, de existir y de compartir. En las *Décimas* hay varios desplazamientos que muestran las distintas identidades que hacen de Parra un sujeto plural: como nieta, hermana, hija, madre, recopiladora, compositora, cantante, migrante, artista en el campo y artista en la ciudad. Esta discontinuidad, como movimiento constante entre identidades, es parte de su mestizaje y consecuentemente, una característica primordial de su arte. Como dice Miranda: “La búsqueda de identidad es un constante peregrinaje por la música, optando en el tiempo de enunciación de las décimas por la identidad campesina popular. Su música, costumbres, tradiciones, dichos, refranes, sentencias, quedarán fijados en las décimas como una unión entre memoria colectiva y personal” (“Décimas autobiografiadas” 8).

Parte de este movimiento constante está dado por su desplazamiento geográfico, del campo a la ciudad. Como ya se mencionó, hay una insistencia en asociar a Parra únicamente a lo rural y a lo tradicional, sin embargo, el reconocimiento que ella le otorga a la cultura popular del campo surge cuando ella llega a la urbe y se da cuenta del valor y la necesidad por recuperar el folclore de su tierra. Parra, la recopiladora de tradiciones, no puede separarse de su identidad en la ciudad, ni de su modernidad. Su identidad es como un móvil complejo, en sus palabras: “La tradición es casi ya un cadáver. Es triste... pero me siento contenta al poder pasearme entre mi alma muy vieja y esta vida de hoy” (en Isabel Parra 52).

Sobre el folclore y la modernidad, el sociólogo y antropólogo argentino Néstor García Canclini, propone en su libro *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, que el folclore no debería significar la romantización de las tradiciones

populares como un pasado inalterable, limitado a una propiedad cultural de campesinos e indígenas como si estos grupos humanos estuviesen aislados de los tiempos modernos. El pensar en las tradiciones como imperecederas niega la cualidad del folclore, como expresiones humanas, de transformarse y adaptarse al mundo contemporáneo –además de las relaciones entre cultura, producción y economía–: “el desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales” (200). Es por esto que, para García Canclini, el papel del folclorista debería ser más bien el reflexionar en torno a las tradiciones populares y su interacción con la modernidad (en Münnich 114). Como señala Susana Münnich: “lo que hace de ella [Violeta Parra] una folclorista genial es la utilización que hace de estas formas tradicionales para representar la complejidad del mundo contemporáneo” (115). La interacción con la urbe y el mundo moderno es lo que le llevó a Parra a mirar de forma distinta las tradiciones que ella conocía y a comprender lo que caracteriza al folclore como especial y valioso. La modernidad le permitió aproximarse a las tradiciones folclóricas de otra forma, con el objetivo de recuperarlas y registrarlas pero también transformándolas (por ejemplo: con el uso de temáticas contemporáneas en su música, o con temas de denuncia social en sus décimas) para así compartirlas en otros espacios como un intento de difusión que logre mantenerlas vivas y activas.

Estas múltiples conjugaciones (de expresiones e identidades), que resultan del movimiento continuo y del devenir constante, se materializan en la obra de Parra y difuminan los bordes de las diversas partes que la integran. El moverse de la tradición al presente, de lo personal a lo colectivo, de la recopilación a la creación, es parte de su reconfiguración y transgresión, las cuales se vuelven el eje de su quehacer artístico y como muestra de ello están sus *Décimas*.

2.3.2 El canto en la escritura, los versos en el canto

Dentro de esa línea, se ubica el vínculo entre el canto y lo escrito. En las *Décimas* de Parra –más allá del natural ritmo que provoca la forma de los versos–, puede encontrarse una clara señal de su forma de cantar, lo que sucede también a la inversa, que, como señala

Valdebenito, en su voz de cantautora se encuentra un trazo constante de las reminiscencias formales y sonoras del texto “a lo poeta”¹⁶ (12).

En *Décimas* los primeros versos de Parra revelan la relación intrínseca entre el canto y las décimas, de hecho, la primera décima que se presenta es sobre el canto a contrapunto, en ella dice que: “Pa’ cantar de un improviso / se requiere buen talento / memoria y entendimiento, / fuerza de gallo castizo (23). / . . . Y pa’ cantar a porfía / habrá que ser toca’ora, / arrogante la cantora / para seguir melodía . . . (24). Siguiendo esta idea, más adelante se referirá a su narración escrita como canto: “Luego vine a comprender / que la escritura da calma, / a los tormentos del alma / y en la mía que hay sobrantes; / hoy cantaré lo bastante / pa’ dar el grito de alarma (27). La identificación de Parra en sus escritos se acercan más a su papel como cantautora y relatora, que como escritora. Aquí, la escritura más bien resulta un ejercicio creativo de entretrejer oficios y combinar medios, y como una forma complementaria de dejar testimonio de su trabajo, de su vida y de quienes la acompañaron.

El ritmo y la musicalidad de las *Décimas*, dan luz del origen de éstas como un acto oral y comunitario. Así, como señala Miranda, Parra “no ‘escribe’ sus décimas sino que las ‘compone’” (“*Décimas autobiografiadas*” 10). La composición remite directamente al carácter musical “y comunitari[o] de dicho arte, que no se explica fuera del escenario del contrapunto o del canto comunitario en festividades y rituales campesinos” (Miranda “*Décimas autobiografiadas*” 10). Es así que el ir y venir entre el canto y la escritura, encuentra en las *Décimas* la posibilidad de conjugarse y materializarse en versos escritos que pueden también ser enunciados en múltiples espacios. López dice que es posible que Parra, “al escoger la estructura poética de la décima”, se haya propuesto el acortar la

¹⁶ Según Francisco Astorga el canto a lo poeta tiene su origen hace más de 400 años:

es una de las tradiciones más antiguas de Chile y goza de plena vigencia en nuestra zona central. Es la poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela. Se divide en dos grandes grupos: canto a lo divino [cantos religiosos o bíblicos] y canto a lo humano [cantos seculares, profanos o del cotidiano]. Su origen se remonta a la época de la Conquista (siglo XVI). (párr. 1)

distancia existente entre lo escrito y lo oral, y por ende, “entre lo culto y lo popular” (137). Sobre esto, Leonidas Morales, al hablar de la cualidad literaria de las décimas dice que:

Al revés de las letras de las canciones, los poemas de las *Décimas* fueron escritos para ser leídos. Destinados por lo tanto a un lector, y no a unos “señores oyentes”. Por eso mismo, son también, de todos los que forman la poesía de Violeta, los más *literarios* (énfasis en el original). Tienen, en oposición a las letras, la densidad minuciosa, desarrollada, analítica y el artificio (en la acepción no peyorativa del término) característicos de la poesía que es escritura. (en López 137)

A pesar del reconocimiento literario que hace Morales sobre las *Décimas*, no puede negarse que la forma de éstas, en sí mismas, tienen un carácter musical, rítmico y comunitario, que da la posibilidad de ser recitadas, cantadas o dichas en voz alta. Inclusive, Parra grabó un disco recitando algunas de sus décimas que fue publicado póstumamente en 1976. Dicha grabación está conformada por diez décimas (las diez primeras que aparecen en el libro) recitadas por ella, en las que la cadencia escrita se apoya en las distintas entonaciones que brinda la autora con su propia voz. En su manera de declamar, se evidencia la idea performativa que está detrás de cada una. Parra modula, cambia y juega con las distintas posibilidades que le da su voz material; hay modificaciones en los tiempos y acentos, y su guitarra, con pequeños interludios, da fin e inicio a cada décima.

Quizás la grabación de las décimas apoya lo planteado por López cuando dice que hubo una intención por parte de Parra de acortar –con las décimas– las distancias entre lo considerado como culto y lo popular. Por otro lado, Miranda señala que la subversión de Parra de las formas tradicionales de difusión y circulación al presentar sus *Décimas* en libro y disco, demuestra que la autora “inscribe la cultura rural, folklórica y tradicional, en otra cultura: urbana, masiva, ‘popular’” (“*Décimas autobiografiadas*” 10). Nuevamente, Parra transita, se mueve y dialoga entre dos espacios, dos formas y dos mundos, logrando plasmar en su obra la posibilidad de mezclarse y convertirse en uno, es decir, poniendo en el centro su yo único e individual. Una identidad que se construye más allá de las dicotomías, de la norma y de lo estático, que más bien, gracias al ejercicio constante del movimiento, del

indagar y conocer, encuentra en la interacción entre el canto y la escritura, el presente y el pasado, lo privado y lo público, lo personal y lo comunal: su individualidad.

Entonces, si se acepta que las obras de Parra dejan ver diáfananamente que su identidad es múltiple y compleja, ¿por qué se insiste en la identificación simplista sobre ella como fruto de la autenticidad inalterada de la cultura popular?

2.4 Conclusión

Aunque sus *Décimas* se animan desde el espacio del folclore de la poética popular, como se ha podido ver, la autofiguración es el eje de su escritura. Parra configura su voz pública en sus versos, como cercana a la cultura popular pero a la vez éstos dan muestra de sus conocimientos formales y creativos para escribir, lo que la separa del espacio folclórico y la acerca a la modernidad urbana de su tiempo. Por consiguiente, se puede concluir que las *Décimas* son un gran ejemplo de su complejidad como artista y como individuo, en constante movimiento y la búsqueda sempiterna de su propia identidad. Identidad que se fue labrando desde su alteridad, por sus experiencias y las múltiples dificultades que tuvo que atravesar en vida y que condicionaron su lugar en el mundo.

Si se llega a pensar en la voz material como la expresión de identidad de quien la posee, la voz de Violeta Parra pone en evidencia su origen, su trayectoria y principalmente los dolores y padecimientos que la aquejaron. Su voz material corresponde a los relatos que se narran en las *Décimas*. Una vida que fue resultado de nacer y habitar en los márgenes. Sin embargo, como se ha visto en su escritura, a lo largo de su vida adquirió e implementó distintas estrategias de resistencia que le permitieron reconfigurar su lugar de subalterna, un ejemplo de eso es el paso que da de recopiladora e intérprete a creadora: cantautora y poeta. En *El libro mayor de Violeta Parra* escrito por su hija Isabel Parra, se recopilan distintos textos de personas que conocieron y compartieron con Violeta. En varios de los relatos cuando se habla de la voz de Parra se evidencian los sentimientos encontrados que habían en torno a ella. Su manera de cantar era tan particular que unos la odiaban y a otros les fascinaba (García en Isabel Parra 47). Hay un relato sobre un homenaje que se le realizaba a la reconocida cantante chilena Esther Soré “la negra linda”, Parra cantó y Soré

sorprendida al escucharla preguntó si el canto era una broma o era serio (Isabel Parra 57). La voz de Parra fue muy diferente a lo que se consideraría como formal o como estéticamente destacada para el canto, sin embargo, su voz era capaz de conectar y encontrar en la simpleza y en lo rústico la manera de expresar y transmitir sentimientos profundos.

Quizás su trayectoria en el canto revela sus “tretas del débil”, en la que su canto, aceptando sus características propias, se empoderó de sus lamentos, materializándolos en su voz y centrando la atención a las palabras enunciadas, aquellas letras que expresaban sentires propios y denuncias colectivas. Como ella escribiría en una carta a su pareja, Gilbert Favre: “Yo no vengo a lucirme. Quiero cantar y enseñar una verdad, quiero cantar porque el mundo tiene pena y está más confuso que yo misma. . . .Yo soy un pajarito que puedo subirme en el hombro de cada ser humano y cantarles y trinarles con las alitas abiertas; cerca, muy cerca de alma” (Violeta Parra en Isabel Parra *El libro mayor* 112). Como se puede ver, en su canto y su escritura, se evidencia como Parra acepta, se apropia y utiliza designios que supondrían su marginalidad, los incorpora a su autofiguración y logra así que la atención se centre en lo que enuncia, en el Yo que ella construye y por lo que quiere ser reconocida: Violeta de la gente.

Capítulo 3

3 Recopiladora, madre y amante: la representación de Violeta Parra en *Violeta se fue a los cielos* (2011) de Andrés Wood

Después de haber analizado la autobiografía de Parra y su voz escritural en ella, en este capítulo el interés es reflexionar sobre la representación fílmica de la artista en *Violeta se fue a los cielos* de Andrés Wood. Este análisis se detendrá en reflexionar en torno a la representación de Parra como: otredad, mujer, madre y amante. Esto, con el objetivo de comprender bajo qué discursos está enmarcada esta representación y así encontrar posibles respuestas de cómo las condiciones de subalternidad de Parra, principalmente su condición de mujer, han sido decisivas en cómo se comprende su voz y su legado incluso hasta el presente. Este análisis se inscribe en el objetivo mayor de entender cómo era la voz de Parra y cómo el reflexionar en torno a ésta abre la posibilidad de rastrear los códigos socioculturales de género de la época, las limitaciones provenientes de los discursos hegemónicos, y sus efectos en las vidas de las mujeres. Es por esto que en este escrito la voz es pensada en su doble significado: como metáfora de identidad y autonomía, y como voz audible, es decir, desde su materialidad. La voz de Parra se piensa como metonimia de su ideología personal, su alcance y su legado y, por otro lado, también se reflexiona en torno a las voces materiales del filme. Este capítulo inicia con una revisión sobre la relación entre el cine, la historia y la cultura, con el objetivo de comprender al filme como objeto cultural. Después, se analiza cómo la película cae en lugares comunes en la representación de Parra como mujer y artista. Y finalmente, se explora cómo se utilizan las voces como parte de la configuración de la representación que se hace de la artista.

3.1 Cine, historia y representación

Como propone Goyeneche-Gómez, durante el siglo XX el cine ha sido usado, de manera directa o indirecta, para representar “audiovisualmente diversos y complejos problemas asociados con las relaciones entre las identidades culturales y los procesos históricos”

(389). Por otra parte, el cine ha encontrado en la historia una fuente abundante de personajes, hechos y procesos, que han resultado en material creativo para las narrativas cinematográficas. Es así que entonces surgiría la categoría de cine histórico, aquella que consolidaría el campo de la historia en el cine.¹⁷ Esta relación entre cine e historia ha sido foco de muchas observaciones y análisis, principalmente por el problema que surge a partir de las múltiples formas de entender la historia (de carácter ideológico, epistemológico y de técnica). Es por esto que es necesario aclarar cómo se comprenderá esta relación para el presente capítulo.

En el caso del filme a analizarse, la conexión con la historia se da porque los realizadores toman un personaje icónico de Chile –y de Latinoamérica en general– como Violeta Parra y a través de los momentos y detalles considerados como más determinantes de su vida hacen una representación que busca transmitir –lo que para ellos es– lo más esencial de este personaje. Para analizar la representación de Parra en el filme, se toman como base los planteamientos de Pierre Sorlin –experto en los estudios del cine desde las ciencias sociales–, quien en *Sociología del Cine* propone que el estudio de los filmes debe enfocarse en el “análisis del conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones; es decir, en la comprensión de las películas como filtros ideológicos” (Goyeneche-Gómez 392). Una de las ideas de Sorlin que resulta importante para este escrito, es que el cine es propenso a reproducir y reforzar estereotipos sociales en relación con problemas históricos. Siguiendo esta idea, lo que aquí se intenta, a través de un análisis y lectura feminista del filme, es entender si la representación más reciente de Parra continúa repitiendo los mismos discursos e imaginarios patriarcales con los que ella tuvo que enfrentarse en su vida. Por lo tanto, este análisis está constantemente relacionado y comparado con los discursos o

¹⁷ Edward Goyeneche-Gómez en su artículo “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual” dice que “solo hasta después de la década de 1980 el cine se convirtió en un importante objeto de estudio para la historia y los filmes comenzaron a ser utilizados como documentos para diversos estudios históricos” (389).

ideologías imperantes de la época que pudieron intervenir o regular las experiencias de vida de Parra y posteriormente cómo se la recuerda.

El interés de analizar el filme radica en la relación que existe entre cine, cultura e historia y las posibilidades de análisis que surgen a partir de esta relación. El filme, como objeto cultural, sin importar si reproduce o no de manera explícita –o fidedigna– una realidad o historia, permite ver y comprender las formas de cómo se construyen y se asumen los códigos de representación específicos y su vínculo con “modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos” (Goyeneche-Gómez 393). Así, toda la puesta en escena, selección, clasificación y organización requerida para la construcción cinematográfica da luces de la ideología o discursos que circunscriben el filme. Entonces, en este caso, se entiende que la película de Wood no sólo que corresponde a su visión personal, sino también a la ideología bajo la cual se erige. Es por esto que el análisis no se dedica a indagar sobre la veracidad de la historia que se cuenta sobre Parra en el filme, y en su lugar se centra en entender cómo se narra la historia y el porqué de hacerlo de determinada manera.

Por otro lado, otra de las razones para analizar el filme es que éste, cuyo estreno fue en 2011, es el documento audiovisual más reciente sobre la artista y es la primera película de ficción sobre ella y su vida.¹⁸ Esta distancia de cuarenta y cuatro años entre el fallecimiento

¹⁸ *Violeta se fue a los cielos* es la primera película de ficción sobre Violeta Parra pues, como se puede encontrar en la bibliografía que realizó Isabel Parra en *El libro mayor de Violeta Parra*, le anteceden cuatro obras de material audiovisual que se dividen en tres documentales y una entrevista a la artista (233). Éstos son:

- *Casamiento de negros (1962)* de Sergio Bravo. Documental sobre la cerámica de Quinchamalí en el que aparece Violeta Parra en imagen, voz y guitarra.
- *Gracias a la vida (1977)* de Víctor Casaus, éste es un documental realizado por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).
- *Violeta Parra, bordadora chilena (1964)* es una entrevista que se realizó a la artista por parte de la Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión. Entrevista a cargo de Madeleine Brumagne.
- *Viola chilensis (2003)* de Luis Vera. Documental biográfico realizado en base a testimonios de personas cercanas a Parra.
- Posterior al film *Violeta se fue a los cielos*, en el 2017, se realiza el cortometraje animado *Cantar con sentido* dirigido por Leonardo Beltrán, una biografía sobre Parra realizada con la técnica de animación en volumen (stop motion).

de Parra y la exhibición del filme, resulta una muestra importante de cómo el imaginario de Parra y su recuerdo han transitado o perdurado en la memoria colectiva. La realización de esta película, después de tanto tiempo de fallecida la artista, se presume que tendría el fin conciso de activar o recuperar la figura de Parra de la memoria colectiva y ubicarla en el presente. Entonces, el público joven de generaciones más recientes que quizás no es tan cercano a Parra, la desconoce o tan sólo conoce el imaginario que ha perdurado sobre ella, puede ver y conocer quién fue esta figura emblemática de Chile y cuáles fueron sus cualidades para haber trascendido el tiempo y las fronteras. Y además, sumado a lo anterior, las generaciones que conocieron a Parra y su obra pueden contemplarla y recordarla quizás desde la nostalgia y añoranza. Es por esto que puede decirse que este filme busca activar la memoria colectiva a través de la interpelación de emociones. Wood en una entrevista sobre la película, dice que a él no le interesa ir al cine solo a pensar sino que además le interesa empatizar con el personaje, por lo que el filme –y la forma en la que está construido– busca que quienes miren la película se conecten con ésta de manera emotiva (Estévez).

Esta forma de hacer cine en la que se busca generar empatía, tiene que ver con el hecho de representar procesos y personajes históricos que forman parte de la memoria colectiva de un grupo determinado, quienes tienen afectos, recuerdos o interpretaciones personales sobre éstos. *Violeta se fue a los cielos* no es la única película del director Andrés Wood en la que la trama se desarrolla en base a un personaje o hecho histórico. *Machuca* de 2004 está ambientada en Chile en 1973 antes del golpe militar. En ella se cuenta la historia de dos niños provenientes de distintas clases sociales que se hacen muy amigos. A través de su amistad, las experiencias y los descubrimientos que atraviesan juntos, se hace una representación de las tensiones políticas y sociales de la época.¹⁹ Sin ánimo de adentrarse

¹⁹ *Machuca* de 2004 está ambientada en Chile en 1973 antes del golpe militar. La trama se basa en el experimento realizado en el colegio privado Saint George (en el filme *Saint Patrick*) en la que el director Gerard Whelan (padre McEnroe en *Machuca*) un cura idealista estadounidense creía que a través del ingreso de niños y jóvenes provenientes de clases sociales bajas a la institución (donde los estudiantes pertenecían a estratos altos) podrían compartir y estudiar juntos, lo que promovería el respeto entre ellos en un ambiente sin discriminación. A través de la historia de los niños, Wood hace un retrato del conflicto y la lucha de clases de la época, y también del proceso del golpe militar y la consecuente instalación de la dictadura.

en la relación común entre ambos largometrajes, vale la pena mencionar lo que propone Patricia Vilches en su ensayo “Andrés Wood’s *Machuca* and *Violeta Went to Heaven* The Geographical Spaces of Conflict in Chile” aquí la autora examina cómo estas dos películas son una respuesta a la necesidad de hablar sobre el doloroso pasado de la dictadura, su violencia, divisiones e injusticias. Por lo que ambas resultan como un ejercicio de rescate o cuidado de historias de la memoria, las cuales al traerlas al tiempo presente revelan que las experiencias culturales y la situación económica y política de Chile han sido determinadas por este pasado. Ambos filmes, a través de relatos específicos de sus personajes, traslucen las problemáticas sociales que abarcan estas experiencias y revelan la idiosincrasia de la sociedad chilena.

Por lo tanto, de acuerdo a la relevancia que tiene Parra en su país como una de las representantes más importantes de su cultura nacional, el filme *Violeta se fue a los cielos* resulta una especie de tributo, no sólo a Violeta Parra sino también a la identidad chilena. Entre otras cosas, se considera que ésta puede ser una de las razones para que la representación de Parra en el filme se enfoque principalmente en el aporte que ella realizó para la difusión y conservación de un imaginario de cultura nacional y del folclore chileno. Representación que, como se verá más adelante, se vincula directamente al hecho fundamental de que Parra fue una artista mujer. Para soportar estos planteamientos el capítulo inicia con una reflexión sobre la representación de Parra como recopiladora; luego se aborda su representación como mujer, madre y amante; y por último se reflexiona en torno a las voces del filme y cómo se inscriben éstas en la configuración del personaje de Violeta Parra.

3.2 Detalles del contexto

Para dar contexto al filme y entender su relevancia, es necesario aclarar varios puntos sobre el mismo. Lo primero es señalar que éste es un biopic de ficción. La película se construye tomando el personaje histórico de Violeta Parra, lo representa y lo reconfigura como personaje para la historia de la película. Está basada en el libro homónimo de 2006 escrito por Ángel Parra, quien en su libro habla sobre su madre a partir de su experiencia y percepción. El libro de Ángel Parra es un relato sobre los recuerdos y anécdotas que tiene

sobre su madre y de su vida junto a ella. Es un libro escrito en primera persona, en el que a través del flujo de conciencia de su memoria escribe lo que él conoce sobre ella y cómo recuerda el crecer y trabajar juntos. Es un relato que nace de los afectos, como hijo y como músico. Texto con varios años de distancia de los sucesos relatados, por lo que, como dice el propio autor, es un escrito afectivo, fantaseado y de recuerdos, que con seguridad en varios momentos no serán fieles o exactos (“Ángel Parra: *Violeta se fue a los cielos*” 00:00:53-01:33). Es una escritura íntima, que no es lineal y que, al igual que la memoria, va enhebrando los recuerdos a medida que surgen, a veces sin una lógica clara, detonados por asociaciones del inconsciente. Como el autor advierte en su texto:

La memoria traiciona, confunde, pero también restituye situaciones olvidadas. Tal vez el paso del tiempo me haga ver las cosas con otras luces y me pierda en lo que creo que es la realidad. Se ruega no tomar nada de lo que aquí se escriba como verdades definitivas. Así serán las historias que encontrarán aquí. Instantáneas. Las declaraciones de amor son válidas en el momento en el que se ofrecen. Estas son las mías. (30)

El libro se va tejiendo por fragmentos diversos, es una narrativa circular pues inicia en el mismo momento en el que termina: en el suicidio de su madre. Cabe señalar que Ángel Parra siguió de cerca la realización del filme, aportando con su visión y consejos. El filme utiliza varias historias contadas en el libro, pero a su manera, están interpretadas y reconfiguradas, no son necesariamente una traducción del texto a lenguaje cinematográfico. El libro sería más bien una fuente de inspiración para contar la historia que Andrés Wood quiere transmitir sobre Violeta Parra. En palabras de Wood:

El guión se centró en el libro de Ángel, quien colaboró directamente. Fue un proceso largo que fue construyendo una confianza. Yo me sentí muy libre. En nuestras discusiones me sentí siempre con la última palabra. Ángel aportó mucho en los rasgos de su personalidad y eso engrandece algunas secuencias. Igual uno entiende que sería difícil si la película se tratara de la mamá de uno. (en Estévez)

La película se estrenó el 11 de agosto de 2011 y tuvo gran acogida por el público. En el primer fin de semana de proyección más de sesenta mil personas acudieron a ver la película (El Dínamo). En total fueron 393.444 personas a verla, convirtiéndola, hasta el año 2016, en una de las diez películas chilenas más vistas (Figueroa), lo que demuestra las ansias y expectativas de la población chilena por ver en la pantalla grande a su Violeta Parra.

3.2.1 Auspicios del filme y memoria

Apenas empieza la película se pueden ver distintos logos de entidades que apoyaron la producción y realización del filme. Entre ellas se ven auspicios de la empresa Minera Escondida operada por BHP Billiton y del BancoEstado (Antiguo Banco del Estado de Chile).²⁰ Aunque los mecenazgos culturales no son extraños para la realización de proyectos culturales y artísticos –de hecho, muchas veces son la única posibilidad que tienen las artistas de materializar sus obras– se cree importante pensar en quienes están detrás de una producción, pues puede dar luces a algunas respuestas a los porqué de este análisis.

Carolina Kuhlmann Fehlandt en “Cine, historia y técnica. Comparación entre narración oral y narración cinematográfica de la historia a partir de las películas *Violeta se fue a los cielos* y *Sub-Terra*” habla sobre el hecho de que la película *Violeta se fue a los cielos* esté ligada con este capital financiero y minero. La autora en su texto habla sobre la memoria, la historia y la cinematografía, y reflexiona sobre cómo la memoria puede estar condicionada por las instituciones que la producen y la desarrollan en el cine. Ella cita a

²⁰ BHP Billiton es una compañía global de recursos naturales. Ésta surge de la fusión de la compañía australiana Broken Hill Proprietary BHP y de la compañía británica Billiton. Chile es uno de los varios países donde opera BHP Billiton, en el caso del filme los auspicios son parte del programa de mecenazgos culturales y de proyectos sociales de la empresa minera (BHP). BancoEstado de Chile es el único banco comercial estatal de este país, se inauguró como tal en 1953. En la página web de la institución se puede encontrar su historia y los distintos proyectos que tiene. Ahí se puede ver su misión: “ser una herramienta de política pública que acompañe a Chile en la construcción de su camino hacia su desarrollo integral. Una trayectoria que lleva más de un siglo [como caja de ahorro hipotecario], basada en el continuo desarrollo de proyectos e innovaciones enfocadas a ser la empresa más querida por los chilenos y el mejor banco público del mundo” (corporativo.bancoestado.cl).

Stiegler que habla de una industrialización de la memoria, donde surge un fenómeno en el que convergen la cuestión técnica, la económica y la representación de la historia. Kuhlmann explica que el planteamiento de Stiegler es que: “la independencia de la nemotecnia en relación al sistema técnico de producción no es verdadera, por lo que hablar de una industrialización de la memoria, es hablar de una política de la memoria” (43). Lo que quiere decir es que las obras cinematográficas estarían condicionadas por su producción: lo que ésta enuncia y las relaciones económicas que la conforman “organizan una economía de política de la representación histórica” (Stiegler y Valderrama en Kuhlmann 43). Entonces, para comprender que tienen que ver estas condiciones con el filme *Violeta se fue a los cielos*, se debe tener en cuenta la situación del cine en Chile, que debido a que la industria cinematográfica todavía es pequeña y limitada, no puede garantizar el retorno económico de la inversión que significa hacer una película. Por lo tanto, en la mayoría de los casos se necesita de instituciones que respalden, produzcan y distribuyan los proyectos cinematográficos. Como señala Kuhlmann, hay un “anclaje institucional” por el financiamiento que otorgan las instituciones para las producciones (43). El problema radica en que éstas al elegir en qué proyectos invierten, eligen los proyectos que les resulten convenientes, por ende los que respondan a sus intereses y discursos como institución.

En el caso de Violeta Parra, su trayectoria ha sido reconocida institucionalmente, sobre todo por sus aportes a la academia, la investigación y a la historia nacional (Kuhlmann 43). Hay un reconocimiento oficial que además se celebra desde el aparato institucional. Kuhlmann cita a Enzo Traverso quien habla de las memorias fuertes y débiles. Las primeras, son aquellas que tienen visibilidad y son reconocidas como oficiales. Aquellas que se reproducen desde la academia o incluso desde el Estado. En cambio, las memorias débiles son las memorias que parecen estar bajo tierra, que se esconden o se prohíben. Memorias que dependen de la fuerza de quienes las llevan: fuertes o débiles (43).

La memoria fuerte de Violeta Parra es aquella respaldada por el oficialismo, esa artista que aportó a la recopilación de tradiciones del campo, que triunfó en el extranjero, es decir, la figura que aportó a la historia nacional que provoca orgullo. Es por esto que al hablar de las entidades que financian el filme se puede inferir que la institucionalidad que lo sostiene

y lo respalda, se enfocará en abordar la memoria fuerte de Parra y no la memoria débil que supondría, tal vez, incomodar las instituciones oficiales y a ciertos sectores de la audiencia, es decir al status quo chileno. Kuhlmann citando a Traverso, dice al respecto:

El reconocimiento histórico de la cantora se realiza en base a un tramado institucional, en el cual la película, que es financiada por fondos públicos, es una expresión más que refuerza tal movimiento. Como afirma Traverso, surge una relación privilegiada entre las memorias ‘fuertes’ y la escritura de la historia. Cuanto más fuerte es la memoria –en términos de reconocimiento público e institucional–, en mayor medida el pasado del que es vector se vuelve susceptible de ser explorado y puesto en historia. (44)

Se cree necesario mencionar la reflexión de Kuhlmann ya que éste refuerza la impresión que se generó en mí al ver el filme. La representación de Violeta Parra como artista prepondera su papel como recopiladora, luego como cantante en el extranjero y en su logro al exhibir en el Museo de Louvre en el año 1964, dejando de lado su actividad política y minimizando su poesía. Se tiene claro que en una película no se puede abordar todo, lo que es de interés aquí es reflexionar sobre lo que pudo motivar la elección de qué mostrar y cómo mostrarlo. Con este propósito, en la siguiente sección lo que se busca es dar posibles respuestas a qué hay detrás de la representación de Violeta Parra como recopiladora.

3.3 Violeta: la recopiladora, la otra

La película inicia a oscuras, con sonidos del silencio, del viento, suenan maderas crujiendo y sonidos oxidados que transmiten una sensación de un espacio vacío. De repente, se escucha la voz de una mujer, la de Violeta, diciéndole a su hija Carmen Luisa que deben apurarse porque va a llegar la gente. Luego, aparece la primera imagen: un ojo abierto que mira a la cámara, que mira a los espectadores. Más adelante se comprenderá que el ojo que aparece es el de Violeta después de dispararse.

La narración de la película se da como un juego de la memoria, el montaje intercala el pasado y el presente a manera de racconto. Las primeras escenas muestran a Violeta caminando por un bosque con su guitarra, luego empiezan las escenas retrospectivas que

dan forma a la película, una narrativa que va y vuelve, desde una Violeta niña hasta el último de sus días. Al igual que el libro, el filme se desarrolla de manera circular, el inicio y el final representan la muerte de Violeta Parra. La narrativa está asentada en dos líneas estructurales. La primera, es el tema musical de su obra escénica “El gavián” que trata sobre la muerte, el amor y la opresión. Éste, como se verá más adelante, además de acompañar toda la trama, resulta una especie de símil de la vida de Violeta Parra. La segunda, es una entrevista que se le realiza a Violeta en Argentina y de la cual se utilizan fragmentos y voces en off, que se intercalan con otras escenas a lo largo de la película para dar sentido o reforzar la narrativa.

Mientras se ve a Violeta caminando por el bosque se escucha la voz en off de un hombre que presenta a la invitada que entrevistará en su programa: “Nuestra siguiente invitada es una mujer muy especial: poeta, cantante y autora, tejedora, recopiladora, artista plástica. Aquí, le presentaremos a la chilena: Violeta Parra” (00:02:05-21). Mientras el presentador introduce a su invitada, se la ve caminando hacia el escenario donde ocurre la entrevista, un estudio de grabación. Enseguida, aparece la primera imagen de Violeta niña, despeinada, con su cara y manos manchadas por comer maquis. Esta primera parte de la película intercala escenas de la infancia de Violeta junto a sus hermanos, hermanas y padre, de sus andanzas como recopiladora en los campos y de una presentación junto a su hermana Hilda. El retrato que se hace en esta sección es una configuración en torno a las dificultades de la infancia de Parra.

Primero, aparece una Violeta adulta recorriendo el campo hasta llegar a donde un cantor para pedirle que le enseñe a cantar, esta escena se conecta con la entrevista. En la entrevista, el periodista le dice: “Sin ánimo de ofender, usted es india, ¿no?”. A lo que ella responde: “Y ¿por qué me va a ofender si me dice india? Soy india pero no totalmente yo siempre estuve enojada con mi madre . . . porque no se casó con un indio” (00:07:30-42). Es entonces que aparecen las escenas de Violeta niña en las que se expone una relación compleja con su padre, pues se ve cómo él cantaba en reuniones sociales y bares mientras sus hijos lo esperaban para regresar a casa cargándolo porque se encontraba ebrio. Se muestra a su padre dando clases a niños, enseñándoles a silbar y haciéndolos reír al imitar a un mono. Para luego en otra escena, en una de las reuniones donde el padre canta, no sólo

que canta y bebe, sino que también se pone en ridículo al imitar a un mono como con sus estudiantes.

Estas escenas se mezclan con la entrevista a Violeta donde cuenta que ella nunca recibió clases de música sino que aprendió a través de imitar a los mayores. Luego, mientras suena “Qué pena siente el alma”, se muestra nuevamente al padre presumiblemente ebrio destruyendo con su guitarra el lugar y se escucha al entrevistador preguntando qué le dejó el padre a Violeta. Ella responde que nada porque lo perdió todo apostando. El entrevistador insiste en que el padre al ser maestro debe haberle dejado algo más. Ante la insistencia, ella responde que sólo una guitarra vieja cargada de canciones de pajaritos. Después de que se muestra al padre ya muerto, se presenta a Violeta de niña y a sus hermanos descuidados, quienes cantan en la calle a cambio de unas monedas.

Luego, vendrán escenas de las hermanas, Violeta e Hilda, junto a sus familias haciendo una presentación para unos mineros. Como la presentación es en semana santa el acto es una obra teatral religiosa católica. Al final del acto religioso, Violeta decide cantar una de sus canciones “Arriba quemando el sol” que habla sobre los mineros y varios de los infortunios que padecen por esa labor. Esta sección –aquí definida como una primera parte del filme– culmina con Violeta pidiendo a cantores del campo que le enseñen sus canciones.

Se ha detallado esta primera parte porque se considera que está formada por el conjunto de elementos y discursos que construyen la otredad de Violeta Parra: su condición de mujer, de origen rural y pobre. Esta otredad hace que a Parra se la mantenga con el imaginario primordial de folclorista y continuadora del folclore. Lo que no es falso, sin embargo, se considera que se minimizan sus otras actividades y se pondera la de recopiladora debido a que ésta aporta a las tradiciones que conforman una cultura nacional sin que resulte intimidante para la ideología hegemónica; como su poesía o sus canciones más políticas, por ejemplo. El problema yace en que al conservarla en un único rol, como el de folclorista, provoca que, como sugiere Stagkouraki, se la haya subalternizado (en los términos de Gayatri Spivak sobre el subalterno) y que así devenga la posibilidad de un silenciamiento

en otras esferas. Ella propone que la marginación que tuvo que atravesar la artista en su vida –e incluso después de muerta– supo sortearla a través de su empoderamiento.

La otredad es una construcción social que surge del “discurso hegemónico [que] sirve como instrumento de opresión. Basándose en un pensamiento binario, se refiere a los procesos de exclusión, devaluación o apropiación destructiva de lo que no corresponde con el ideal según el punto de vista hegemónico” (Stagkouraki 18). Por lo tanto, al Otro se le atribuyen todas las características que se perciben como contrarias a lo hegemónico, es decir, aquellas que la cultura dominante rechaza, excluye y nombra como: inferior, primitivo, natural e irracional. Varias de las características que se le atribuyen a Violeta Parra no sólo a lo largo del filme sino en lo que fue su propia vida. En esta misma línea se encuentra el subalterno, aquél que encarna estas características “significando lo no-hegemónico y lo marginal” (Stagkouraki 18). El subalterno hace referencia a una posición, no a una identidad, es estar en tránsito desde la diferencia, la otredad. Es por esto que, Stagkouraki para hablar de las exclusiones que sufrió Parra habla de prácticas de subalternización, porque es a partir de la construcción de su otredad que se la marginalizó, primero como persona y después como artista. Un detalle importante de la condición de subalterno, es que dura hasta que la persona rompe con esta posición, con la invisibilidad y el silencio impuesto, es decir, resistiendo y reafirmando como sujeto. Cosas que Violeta Parra hizo no sólo una vez sino en repetidas ocasiones.

Continuando con este planteamiento, en el filme, la construcción de otredad de Parra se teje en el inicio al poner en primer orden su pobreza y su ruralidad. Se la ubica en lo rural, en vastos campos, en espacios precarios, humildes, despeinada y sucia. Como se dijo previamente, características que son proyectadas al Otro. El hecho de que el entrevistador le pregunta sobre su origen disculpándose de antemano por llamarla india, da cuenta de los imaginarios racistas de la época y de por qué su origen rural significaba una consecuente marginalización. Este Otro, indígena o proveniente del campo, era lo que los grupos dominantes consideraban como primitivos o anteriores y que representaban todo lo que las sociedades debían rechazar o dejar atrás para alcanzar y ejercer algún tipo de poder, y así conservar las lógicas hegemónicas.

Según Iraidia López a Violeta Parra se le condicionó tanto al folclore que se le anuló la modernidad. López dice: “. . . se representa a la artista como ceñida a lo tradicional e imperecedero. Queda, por extensión, excluida de los procesos de la modernidad y, podría añadirse, al margen del devenir histórico. Se reproduce implícitamente, por ende, la dicotomía entre la tradición y la modernidad y la manera en que ambos se conciben como entidades mutuamente excluyentes” (133). Como se puede ver, esta representación de Violeta Parra mantiene las exclusiones y estereotipos que se le otorgaban en su vida. En esta primera sección aún no se representa su creatividad, sino su búsqueda del folclore. Parecería que su trabajo como recopiladora es una antesala para su creatividad artística, lo que no es un problema hasta que se mira la trama completa.

En el filme, después de esta primera parte vienen secciones donde Violeta aparece representada en sus otras disciplinas, en sus viajes al extranjero, su vida en Europa y el regreso a Chile con su proyecto “La carpa de La Reina”. A medida que se avanza en la historia se va poniendo de lado el trabajo como recopiladora, con esto hay un cambio de escenarios, el campo se sustituye por la urbe y así las audiencias también cambian, hasta que con el proyecto de “La carpa de La Reina” se retorna al campo a una escena innovadora y diferente a la de las ciudades. Lo que resulta problemático es que, a lo largo de la historia, cada una de las actividades posteriores a la de recopilación no tiene buenas consecuencias. Los únicos trabajos que Violeta realiza sin que tengan algún efecto negativo, o sean interceptados por sus actos intransigentes e irracionales, son los de esta primera parte. Cuando canta en Varsovia, su hija Rosita Clara está muriendo, cuando toca en un bar de París se molesta por la falta de atención de su audiencia y los regaña exigiendo silencio, cuando va al Museo de Louvre con el objetivo de concretar una exhibición ahí, hace que su pareja se sienta relegado y se moleste con ella. Parece sugerir que el cambiar de sitio, dejar los márgenes, habitar lo urbano, conquistar nuevos escenarios y hablar con su propia voz, merece algún tipo de castigo pues la única actividad que se libra de una consecuencia dolorosa es la de recopiladora por ser continuadora de la tradición popular. Como se dijo antes, esto no es sorpresa debido a que son actividades que además de aportar a la cultura nacional no suponen ningún tipo de amenaza al oficialismo imperante. Además de que en Occidente la protección y la transmisión de la cultura, especialmente las de tradición oral,

son asociadas a lo femenino, el trabajo de recopilación de Violeta Parra no se siente como una transgresión al rol social asignado a las mujeres.

3.3.1 Ausencia del contexto histórico

Sumado a lo anterior, en medio de esta primera parte del filme, se percibe además un problema mayor: la falta de contexto histórico. Es interesante ver que en una sección tan dedicada a las tradiciones populares y al folclore, haya una ausencia de especificación de la historia, tiempo y geografía en la que se inscribe la vida de Parra y también su tarea de recopilación. Como consecuencia a esta ausencia, se genera una simplificación del padre de Violeta a un maestro, cantante, apostador y alcohólico. No se da una mínima seña de lo que significó la pérdida de su empleo bajo la dictadura de Carlos Ibáñez (1927-1931). La muerte del padre complica la situación de la familia Parra Sandoval, llevando a Violeta y a sus hermanos a trabajar para aportar a la economía familiar. Por otro lado, la escena en la que actúa como mono y es ridiculizado por los asistentes de la reunión donde estaba tocando, se conecta con la escena en la que sale destruyendo un bar, ambas mostrando acciones irracionales y primitivas, características que conforman la construcción de otredad.

La representación del padre en el filme y sobre todo el no dar un contexto histórico-social para comprender el impacto que tuvo en Parra, es problemático pues no aporta con la real dimensión de cómo estos hechos alimentaron el sentido y compromiso político reflejado en su vida y en su obra. Además de que su trabajo como recopiladora estuvo motivado por las transformaciones que estaba atravesando el país en varias esferas. Sobre esto, Kuhlmann dice:

El siglo XX, que la vida de Violeta Parra cruza desde 1917 a 1967, presenta significativas transformaciones de carácter político, económico, cultural y social. Se produce, por ejemplo, la aceleración en los procesos de urbanización e industrialización del campo, junto al debilitamiento de la hacienda, que lleva a “desarticular el antiguo orden de vida campesino” (Torres, 2004, p. 57). Las consecuencias de este cambio modernizador impulsan a Violeta Parra a realizar la tarea de recopilación, ante la

impresión de que la cultura campesina estaba condenada a desaparecer (Parra, 2013, p. 62; Torres, 2004). . . . La vida de Violeta Parra está empotrada en ese desenvolvimiento sociohistórico, y no es posible comprender su obra desligada de su contexto. (39)

Por lo tanto, el hecho de que el director haya decidido omitir el contexto social de la época sugiere que no le interesaba abordar cuestiones sociales o históricas por no entrar en conflictos políticos.

Más allá de buscar una respuesta ante la ausencia del contexto socio-histórico, lo que se intenta es mostrar cómo ésta aporta a la narrativa del filme que mantiene a Violeta Parra como un referente de esta otredad. Denominación que a Violeta Parra no sólo que le interesaba conservar, sino que sentía orgullo de sus orígenes, y de ser parte o estar cercana a los desprotegidos. A pesar de esto, lo que se cuestiona es la representación de esta otredad sin ser problematizada, que refuerza imaginarios hegemónicos en torno a lo rural y a las mujeres. Lo rural representado como pobre y sucio, donde se sugiere que la pobreza es consecuencia de las acciones de las personas –como las adicciones del padre– y no un problema de desigualdad. Y sobre las mujeres, como responsables del mantener y de la continuidad de la tradiciones culturales, lo que supone que en caso de que exista una falta a esta responsabilidad habría una consecuencia ante la infracción. Se debe recordar que la otredad es una construcción social, por lo que presentar estas ideas no como un problema sino como la regla, fortalece la naturalización de los sistemas de opresión, de la marginalización. Por lo tanto, esta representación no sólo que reproduce el imaginario de Parra como subalterna sino que además lo vigoriza.

3.4 Violeta como mujer, madre y amante

La representación de Violeta Parra como recopiladora está ligada a la representación que se hace en el filme como mujer, madre y amante. Es necesario señalar que en los años en los que Parra estaba viva, en Chile –y en el mundo en general– las vidas de las mujeres estaban mucho más controladas y dominadas por el orden patriarcal. Por lo tanto, las actividades que ella realizaba, su carácter fuerte, su determinación y sus actitudes

irreverentes, eran sumamente transgresoras a la norma, a lo que las sociedades esperaban de las mujeres. Se puede inferir entonces, que el filme al narrar la historia de la vida de Parra realizará una representación de los discursos manejados en la época. En el filme, cuando se presentan este tipo de discursos, en varias ocasiones éstos reciben una respuesta de Parra de vuelta. Sin embargo, hay otras veces que sólo se enuncian y quedan en el aire sin ningún cuestionamiento. Esto en conjunto provoca que la representación de Parra caiga repetidas veces en los lugares comunes de una ideología conservadora y machista. Lo que da como resultado que en la película las múltiples identidades de Parra que están ligadas a su condición de mujer, son abordadas desde una lógica patriarcal, donde cada ruptura con este orden tiene como consecuencia el dolor como castigo.

A lo largo del filme, además del padre hay otras dos figuras masculinas centrales: el entrevistador y Gilbert Favre, pareja de Parra. El entrevistador es la voz que comunica al espectador quién es Violeta y, como se mencionó antes, brinda un orden y contexto a varias partes del filme. Gilbert Favre es la principal figura masculina del filme, se lo retrata como el gran amor de Violeta Parra, con él mantiene una relación intensa y apasionada, por lo que su ruptura será el detonante del fin de la artista. Estas presencias masculinas son las que van moldeando, de maneras distintas, la representación que se hace de Parra como: una mujer de carácter fuerte, imponente, mala madre, obsesiva con su pareja, dependiente de su relación.

3.4.1 Violeta, insegura y dependiente

Cuando se inicia la entrevista a Violeta, el periodista le dice a manera de broma, que no se asuste que no le va a preguntar la edad. Violeta responde que no se preocupe, que ella puede decir su edad pero más adelante dice, con astucia, que no la recuerda. Con esta broma sobre su edad se ponen en evidencia dos cosas: la primera es el doble estándar de las entrevistas a mujeres donde se realizan preguntas que nunca se las harían a un hombre, es decir, preguntas con un claro sesgo machista; y la segunda, el problema recurrente que este filme plantea sobre una Violeta Parra con complejos por envejecer.

La premisa feminista de que “lo personal es político”²¹ reivindica las experiencias personales y revela las diferencias que existen en las sociedades entre las vidas de los hombres y las mujeres, lo que conlleva a que los feminismos generen y adquieran nuevas herramientas para el trabajo. Por lo tanto, pensar en las inseguridades de Parra en torno a la edad, la fealdad o el cuerpo, debe partir desde una mirada que contemple las realidades de las mujeres en determinados contextos.

En las sociedades latinoamericanas envejecer siendo hombre es muy diferente a envejecer siendo mujer, “sobre todo si [se tiene] en cuenta los numerosos aspectos de tipo personal, social y profesional que a lo largo de la vida han hecho significativamente diferentes la vida de las mujeres y de los hombres –tanto en lo que se refiere a las trayectorias personales, emocionales y profesionales, como a la diferente implicación que hombres y mujeres mayores han tenido en las tareas de cuidado y sostenibilidad de la vida–” (Freixas 46). Sin intención de abordar a profundidad el tema de la edad y la gerontología, es necesario dejar claro que la construcción social de los valores culturales que limitan a las mujeres, también regulan las vidas a través de los imaginarios que se tienen sobre la edad²², los cuales van

²¹ A finales de la década de los sesentas y principalmente la década de los setentas, los feminismos se encontraban en procesos bastantes sólidos de reflexión y de fortalecimiento del movimiento feminista. Es cuando el pensar en lo personal como político se vuelve un componente impulsor hacia la acción, intentando acrecentar la relación entre la teoría y la práctica. Las mujeres como agentes de acción y de cambio colectivo empezaban a traer las discusiones de lo que en ese momento era considerado como privado hacia lo público, como una reflexión de la condición de la mujer como un resultado de un sistema de opresión patriarcal. Sobre esto, se sugiere revisar los postulados de Kate Millett, que en su obra *Política sexual* de 1969 define la política como un conjunto de estrategias del poder para mantener a un grupo de personas bajo el control de otro grupo, es decir para conservar un sistema de dominación. Millett se propone demostrar por qué el sexo es una “categoría social impregnada de política” (68), y por qué lo considerado como privado o íntimo, como la familia, es un espejo de la sociedad “una unidad patriarcal dentro del conjunto del patriarcado” (83).

²² Sobre crítica feminista en torno al tema de la edad y la gerontología se sugiere revisar “La vida de las mujeres mayores a la luz de la investigación gerontológica feminista” de Freixas Ferré. Aquí la autora dice que este tipo de estudios se proponen:

desvelar la construcción social de los valores culturales que limitan la vida de las mujeres mayores en los ámbitos afectivos, culturales, sociales, económicos y políticos; negar el carácter inevitable de la dependencia, la pobreza y la enfermedad en las ancianas, ofreciendo información que muestre el mosaico completo de posibilidades reales, y promover interpretaciones del envejecimiento femenino que reflejen la complejidad de su ciclo vital y permita a las jóvenes adentrarse en la edad sin hacerlo de manera negativa. En definitiva, pretende ofrecer nuevas alternativas para transformar la realidad social y la vida

de la mano con las regulaciones sobre los cuerpos, por lo que no sería sorprendente que Parra también haya sentido una carga emocional por envejecer.

Volviendo a la cinta, el tema de la edad se repite en varias ocasiones como un factor que hace que la artista se sienta vulnerable, sobre todo cuando conoce a Gilbert que es menor a ella. Desde el día que lo conoce, en su cumpleaños –cuando se molesta con su cuñado por hacer una broma de mal gusto al restregarle su edad en frente de Favre– se presenta en varias escenas a una Violeta insegura, irracional y molesta por ser mayor, se autodenomina vieja y le molesta que Favre le diga señora. Incluso, en la escena cerca del final donde Violeta llora al darse cuenta de que su relación con Favre ha terminado, lo que ella le pregunta es si su nueva pareja es joven. Además, en la misma conversación ella habla de su cuerpo cansado y él responde que él no está cansado, que él aún tiene sueños por cumplir, lo que pone en evidencia el conflicto que existe por la diferencia de edad entre ambos. Nuevamente, el problema no se encuentra en mostrar a una Violeta vulnerable ante complejos sociales que recaen en las mujeres (principalmente) sino que sus complejos se utilizan en su contra, alimentando el argumento de su fragilidad y de su dependencia de Favre, que llegará al punto de no encontrarle sentido a la vida sin él.

La trama de la relación entre Parra y Favre se erige sobre el leitmotiv de la obra “El gavián”. En una entrevista que Mario Céspedes le realizó a Violeta Parra en Radio Universidad Concepción en 1960, Céspedes, parafraseando a Parra, dice que la obra representa: “la lucha entre el bien y el mal entre el poder y la debilidad, entre el hombre que es fuerte y el hombre que es débil”. Parra agrega que: “El tema de fondo es el amor, el amor que destruye casi siempre, no siempre construye. El gavián representa al hombre que es el personaje masculino y principal del ballet. La gallina representa a la mujer que es el personaje también de primer orden pero el personaje sufrido el que resiste todas las consecuencias de este gavián con garra y con malos sentimientos. Que también sería, el

de las mujeres, re/situando el valor de su experiencia, puesto que una de las prioridades de la investigación gerontológica feminista es la de encontrar imágenes que alimenten la necesidad humana de significado. (44)

poder como dijiste tú, y el capitalismo que es poderoso”. En el filme la gallina es el símil de Violeta, incluso, como dice Andrea Lathrop: “la gallina y Violeta se funden en un solo protagonista, dejando en claro el simbolismo del film[e], la constante lucha de ella por sobrevivir a aquello que busca imponérsele” (párr. 4).

En la película, en el momento en el que Parra toma conciencia sobre el hecho de que Favre no se quedaría con ella, le dice que él la rompió y es a partir de ese momento que empieza su final, su depresión y su sentir de que ya no tiene nada más para darle al mundo. “El amor que casi siempre destruye” será la línea argumental sobre la que se asienta en la cinta el suicidio de Parra. El suicidio se presenta como el acto final a su dolor ante la pérdida de Favre, no se ahonda en las dificultades para sostener el proyecto de “La carpa de La Reina”, la falta de ayuda de las instituciones estatales y la falta de público. Lo que se muestra es que Violeta se queda sin cosas por cantar porque con Favre se fue su razón para hacerlo. Mientras suena y vemos a Violeta cantar “El gavián”, la gallina muere de forma violenta en las garras del gavián, luego vendrá el disparo de Parra para acabar con su vida.

Al inicio de este texto se mencionó que el filme es sólo una representación de Violeta Parra, lo que se ve en éste es una historia de ficción que nace de la inventiva del director. Wood creó y puso en escena su interpretación de la artista y de su relación, él muestra lo que considera importante resaltar de este personaje y su vida. Lo que más sorprende de esta representación es cuánto toma –y repite– de los imaginarios que subalternizaron a Parra, mostrándola subyugada a su relación de pareja, dejando de lado su genio creativo y más bien centrándose en los aspectos más excéntricos.

3.4.2 Violeta, mala madre

Cuando muere su hija Rosita Clara mientras ella se encuentra en el extranjero, en la película se muestra al entrevistador preguntándole sobre este acontecimiento. Él le dice que aunque no fue su culpa ella pudo haberse quedado en Chile, le pregunta si no se sintió culpable. Ante lo que ella responde: “culpable es el que roba, el que humilla, el que mata” (00:36:38-41). Luego, el periodista le pregunta qué le dijo su esposo cuando regresó, Parra responde que no se acuerda y que su marido no hizo nada por recordarle su existencia. El periodista añade que debe haber sido un viaje de regreso sumamente difícil, entonces ella menciona

que se quedó más tiempo en Europa. Él le pregunta que cuánto tiempo más se quedó y Violeta responde: “dos años”. Con gran sorpresa el entrevistador exclama ¡dos años! es ahí que termina esta escena y empieza a sonar la música. Aquí, ante la confrontación que le hace el periodista a Violeta sobre si sintió o no culpa, al insinuar que esa muerte pudo haberse evitado con su presencia, sugiere inevitablemente que la responsabilidad de esa muerte es de ella y que por eso debería sentirse culpable. Aunque se muestra el espacio para que ella responda ante estas opiniones, la escena termina con la exclamación de la última frase del entrevistador, es su sorpresa la que queda resonando en el espectador y la que conlleva a concluir lo mala madre que es la artista.

La serie de escenas que conforman el viaje a Varsovia y la muerte de la bebé Rosita Clara, es muy problemática. Ésta muestra a Ángel Parra, un niño que cuida de sus hermanas menores, entre ellas la bebé Rosita Clara de nueve meses de edad. En esta parte nunca se pone en relevancia que quien se queda a cargo de estos niños era el padre. Al contrario, se presenta a un niño cuidando a otras niñas, tratando de salvar la vida de su hermana y siendo él quien en una carta le cuenta a su madre sobre la trágica muerte de su hermana. Es decir, se muestra a niños abandonados mientras su madre intenta triunfar en el extranjero. Estas escenas están mezcladas con otras de Violeta cantando en Varsovia, de la entrevista y de ella cargando a su bebé con tristeza en la carpa. Es una sección contradictoria, donde la entrevista inicia mencionando que no fue su culpa pero se muestra a una Parra respondiendo fría, teniendo que justificarse ante esta figura distante que le interroga sobre un momento tan íntimo y sus emociones más dolorosas. Luego, se muestra el dolor de Parra pero audiovisualmente todo sugiere que esta muerte fue el costo que ella pagaría por buscar su realización artística. Sobre esto Lucy Oporto dice:

Casi se diría que el objetivo de este modo de presentación, es establecer que el costo del éxito de Violeta fue la muerte de su hija, sin problematizar otros aspectos de este trágico hecho, como la responsabilidad de Arce [el padre de los niños], a cuyo cuidado había quedado aquélla. Peor aún, cuando el entrevistador la interroga acerca de este episodio y su viaje de retorno a Chile con este motivo, ella responde, lacónica y fríamente, que se quedó dos

años más en Europa, desrealizándose así la complejidad de una situación en extremo dolorosa. (99)

Wood al decidir presentar este hecho a través de la entrevista toma una posición en torno a este acontecimiento. El hecho de buscar sacar algo tan doloroso y personal de la esfera privada al espacio público a través de la exposición, evidencia que surge desde una percepción de superioridad moral, con derecho de indagar, opinar y sobre todo, con ánimo de poner en duda las capacidades y decisiones de Parra como madre.

Por otra parte, como se mencionó antes, la representación que se hace de Parra como pareja y amante de Favre es problemática. Esta relación es la trama principal de la película porque presenta a Favre como el eje de la vida de Parra. La relación se muestra como intensa y conflictiva. No se aborda la relación desde la profundidad, el amor o el compartir, sino que únicamente se muestra la atracción carnal, la dominancia y la dependencia de Violeta hacia Favre. La relación se reduce a una relación de poder donde Favre aparece como supeditado al carácter e imposiciones de Parra. Como se verá a continuación, la escena de la pareja en el Museo de Louvre es un claro ejemplo de esto.

3.4.3 Violeta como amante dominante e irracional

En el libro de Ángel Parra, el relato de cómo Violeta logró exponer en el Museo de Louvre no tiene ninguna relación con Favre. Quien la acompaña a la entrevista en el museo es Ángel. La entrevista se realiza con *monsieur* Farré quien dirigía el Museo de Artes Decorativas, él les informó que la comisión había cambiado de parecer y la exhibición estaba cancelada (177). Tal fue la tristeza de Violeta que Farré le promete intentar convencer a la comisión nuevamente. Al día siguiente, Ángel va al museo en busca de una respuesta y es él quien se encarga de llevar las buenas noticias a su madre. Wood, en cambio, decide hacer esta escena con Parra y Favre, y aprovecha el momento para crear tensión entre la pareja al mostrar cómo Violeta lo disminuye como si él fuese únicamente el fabricante de los marcos para los cuadros. Tal es el enojo de Favre que decide volver a Suiza y es a partir de ahí que su relación se quiebra.

Después de esto, vienen los momentos en la carpa, cuando el proyecto empieza a hundirse por lo que puede entenderse como efecto de la ausencia de Favre. Es aquí que se muestra un nuevo conflicto con la llegada de Favre a la carpa junto a su grupo de música Los Jairas. Apenas llegan a ésta, Parra toma la maleta de Favre y se la lleva a su habitación para abrirla, ver y oler sus pertenencias intensamente. Luego, ambos tienen una discusión debido a que él tiene pareja en Bolivia, Violeta la llama “la boliviana” de manera despectiva, esta discusión ocurre en frente de todos: los compañeros de Favre y de su hija Carmen Luisa. Inmediatamente, aparece una escena donde a través de las rendijas de madera de la habitación se ve a la pareja teniendo sexo.

Es una escena sumamente incómoda, primero se ve la discusión sin ninguna resolución para luego mostrar la escena sexual mientras son observados por los músicos, que se encuentran afuera lavándose, y su hija, Carmen Luisa, quien luego entra molesta a la habitación para sacar un colchón. La escena resulta fuera de lugar, no se comprende el porqué de ésta más que para anular la lógica de la relación y más bien reforzar la idea de que la relación se asentaba en una pasión desmedida y del placer. Lucy Oporto hace énfasis en esto: “Esta escena es una demostración del exotismo del realizador y los guionistas frente a Violeta, a quien ven como una criatura salvaje. De ello, no cabe sino concluir que Violeta era tan natural y primitiva, que incluso se apareaba en público” (107). Siguiendo el análisis de Oporto se puede agregar que además la decisión de poner esta escena es el intento por mostrarla débil y necesitada de Favre, y así reforzar la línea del suicidio provocado por el desamor.

Al final, lo que sugiere toda esta trama es que el dolor de la pérdida de su relación es tan fuerte que la lleva a quitarse la vida. Un dolor que parecería ser más fuerte que: la frustración por el proyecto de “La carpa de La Reina”, la desgracia de la muerte de una de sus hijas, la separación de su dos esposos o el no recibir apoyo por las instituciones de su país. Lo que se convierte en un lugar común de los retratos de mujeres como únicamente definidas por sus parejas y sus relaciones amorosas. Violeta Parra tampoco se libró de este tipo de representaciones en el filme, como mujer, madre y amante se la muestra desde lo irracional, de carácter y pasiones desmedidas, vencida por sus complejos y necesitada del

afecto de un hombre. Su dolor y su placer se exponen de manera condescendiente a una mirada inquisitiva y machista.

3.5 Las voces en el filme

3.5.1 La voz como espacio de libertad

En *Violeta se fue a los cielos* –al centrarse en la vida de una cantante– la música y la voz tienen un papel central. En el filme las voces en off son el eje primordial de narración. Al ser una película que no sigue de forma lineal la historia sino circular, que comienza donde termina, necesita de las canciones y las voces que dan sentido a lo visual, las letras de las canciones y las voces articulan las irrupciones del pasado con lo que se narra en el presente del filme. Pensar en la voz –o en las voces– en el filme está vinculado a la lectura feminista que se busca hacer de *Violeta se fue a los cielos*. Por esto, antes de centrarse en la película es necesario revisar brevemente los planteamientos que explican el porqué pensar que la voz está vinculada a los feminismos, y cómo las reflexiones en torno a ésta, dentro de una película, pueden aportar al análisis de la misma como un objeto cultural, que representa a la cultura en la que se inscribe en determinado espacio y tiempo.

Michel Chion en *La voz en el cine* menciona que el interés de estudiar la voz en las películas es una consecuencia de las corrientes feministas que encuentran en la voz un espacio opuesto a la rigidez de la palabra y que las mujeres deberían reconquistar: “El discurso feminista suele oponer la voz como expresión fluida, continua, a lo *escrito*, con su rigidez y discontinuidad; o a la palabra, con su carácter limitado, circunscrito, ordenador. La voz sería un espacio de libertad que la mujer tendría que reconquistar” (11). Además de que el término de la voz es utilizado por los feminismos como metáfora de autonomía, este objeto que usualmente sirve para revelar las diferencias sexuales resulta no sólo un objeto sino un espacio de poder, conquistar la voz no sólo supone adquirir libertad de habla y de expresión sino una posibilidad de las mujeres –y de los subalternos en general– para empoderarse.

Chion en su libro desarrolla la noción del vococentrismo, lo que significa que hay una jerarquización de los sonidos, los cuales se ordenan y categorizan alrededor de la voz humana. El autor dice que: “la presencia de una voz humana estructura el espacio sonoro

que la contiene” (18). Lo que significa que en el momento en el que en un filme se escucha una voz humana ésta predomina frente al resto de sonoridades, debido a que la atención se centra en escuchar lo enunciado a través de la voz. Esto para lograr decodificarlo y así dar un significado a lo que sucede en la pantalla.

Por otro lado, Kaja Silverman en *The Acoustic Mirror* analiza la intersección de la mirada y la voz. Ella reflexiona en torno a las voces de las mujeres en los filmes de Hollywood, donde encuentra que hay una sincronización en las voces que provienen de las mujeres y sus cuerpos. Estas voces siempre aparecen ligadas a lo corporal a diferencia de las voces de los hombres, que pueden estar y escucharse sin que se vea el cuerpo del que provienen. Silverman entiende la sincronización de la voz y el cuerpo de las mujeres como un acto de silenciamiento pues, aunque parezca paradójico, se anula la cualidad de subjetividad. Lo que significa que las voces de las mujeres se vinculan a su corporalidad porque se piensa que su materialidad es más relevante que lo que está diciendo (en pocas palabras, se repite la fórmula de la mujer asociada al cuerpo y no al logos, a la razón). La autora pone en evidencia que es por esto que las voces en off de los documentales son casi siempre masculinas, lo que revela que la voz de los hombres tiene suficiente autoridad para sólo escucharse. Esta voz masculina tiene el conocimiento y el poder, por lo que lo enunciado adquiere autoridad y veracidad, sin espacio a ser cuestionado debido a que proviene de una voz vinculada al logos y no al cuerpo.

3.5.2 Las voces en off del filme y las cartas de Violeta narrándose a sí misma

En este filme se presentan dos voces en off a lo largo de la película: la voz del entrevistador y la voz de Violeta. Las dos voces se presentan como en un juego constante de poder. La voz masculina es la que introduce a Violeta y por ende, determina quién es. La voz del periodista es la voz que representa la cultura dominante, la voz que indaga y juzga. Por otro lado, está la voz de Parra, la voz protagonista, que se encuentra en una constante resistencia en defensa de su obra, sus acciones y su autonomía. La mayor parte del tiempo la voz del periodista no está vinculada a su cuerpo, con su personaje no se utiliza el sonido diegético como a comparación con el personaje de Violeta. En la entrevista, la cámara se

centra en enfocarla a ella lo que permite observar cómo el sonido sale de su boca, es decir, su voz está vinculada a su cuerpo. Por ejemplo, cuando el entrevistador le pregunta sobre la muerte de Rosita Clara sólo se ve el rostro de Violeta, la voz de él se escucha en off.

Mary Ann Doane en “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space” refiriéndose a la voz en off de los documentales dice: “. . . this voice has been for the most part that of the male, and its power resides in the possession of knowledge and in the privileged, unquestioned activity of interpretation” (42). La voz en off del periodista en esta escena en particular refuerza el cuestionamiento que se hizo previamente por exponer y cuestionar a Parra como mala madre, pues como dice Doane, el poder de esta voz reside en que su interpretación es irrefutable, además de que ésta tiene la última palabra. Es por esto que las voces en off en la película pueden comprenderse como una lucha constante entre Violeta Parra y los discursos hegemónicos a los que se enfrentaba por ser diferente.

Además de las voces en off, antes mencionadas, resulta muy interesante la presencia de dos más que son únicamente de la voz de Violeta. En ambas ocasiones es una narración en forma epistolar, la primera es una carta a su hijo Ángel y la segunda es para Favre. Estos dos ejemplos son relevantes porque la voz de Parra está articulada a la palabra escrita, no es una narración libre de sus pensamientos sino que son cartas dirigidas a sus seres queridos. Aquí su voz narra su experiencia en dos escenarios distintos; la primera carta está escrita a su hijo, en ella le relata cuánto extraña Chile y a su familia, cómo le va en Europa y qué le cuenta ella a los europeos sobre su país. La segunda narración es una carta escrita para Favre, le explica lo bien que les va con el proyecto de “La carpa de La Reina”, la recepción de la gente y lo que sucede ahí. En estos dos momentos ella es la narradora en primera persona de sus experiencias, es decir adquiere poder, lo que resulta interesante porque este poder puede interpretarse como adquirido en asociación al texto escrito, es decir al lenguaje masculino.

La voz en off de Violeta al narrar estas cartas, subvierte el lenguaje paterno y pone en relevancia sus emociones como sujeto, su intimidad y lo que ella quiere contar sobre ella. Son los dos únicos momentos en el filme en los que ella se narra a sí misma a través de su propia voz, sumado a las características de ser en off. Siguiendo esta idea, se podría pensar

que las canciones interpretadas en la película también podrían considerarse como ejemplo de narración de ella misma a través de sus propios textos y voz, sin embargo, no es el caso debido a que la voz es cantada y no hablada. Aunque las canciones y la música son de autoría de Violeta Parra en el filme la mayoría de éstas son interpretadas por la actriz Francisca Gavilán (Escobar 4). Lo que puede comprenderse desde el deseo de reflejar las capacidades de la actriz, además de su compromiso por conectar de la manera más profunda posible con su personaje. El problema de esto es que la voz de la actriz es una voz muy diferente a la de Parra, en textura y color. La voz de Gavilán es estéticamente más linda, en cambio la voz de Parra es una voz no estudiada, más pesada y dolida, como ella misma explica cuando habla de su canción “El gavián” e indica que debe ser interpretada por una voz sufrida, como la suya que lleva sufriendo 40 años (en entrevista con Mario Céspedes 1960).

Mladen Dolar en *Una voz y nada más* habla de la voz como objeto susceptible de convertirse en un objeto de placer estético y dice que el problema de lo estético de la voz es que en éste se pierde el significado —que va más allá del significado del habla—: “La concentración estética en la voz pierde la voz precisamente al volverla un objeto fetiche; el placer estético oscurece el objeto voz” (14). Es por esto que las canciones del filme pierden su significado, incluso el de sus letras, por el placer estético de la voz de Gavilán. Además de que al estar entremezcladas con diferentes escenas o de fondo para las mismas, la imagen visual se vuelve predominante frente a las canciones y sus letras, pues, a diferencia de la voz hablada, la voz cantada se pierde en el placer de la escucha.

Para sintetizar, Silverman menciona que uno de los recursos feministas que utiliza el cine es la ruptura con la sincronización (Forcinito 44). Esta ruptura, es decir, el desincronizar la voz de las mujeres de su cuerpo, produce que la voz articulada con la palabra demuestre una subjetividad. Es por esto que, cuando se escucha la voz en off de Parra, su voz y su personaje adquieren poder y autoridad, su narración es la que da forma a la imagen, y lo que conforma al espacio visual. En consecuencia, resulta interesante el uso de las voces en off en el filme, pues de alguna manera representan una lucha constante por esta autoridad, al igual que lo que vivió Violeta Parra a lo largo de su carrera, como lo demuestra la literatura sobre ella.

Sin embargo, el uso de las voces no puede desvincularse de las imágenes que se muestran mientras éstas suenan. La narración es audiovisual y no se puede tomar el análisis separado de las voces como veraz sino va acompañado de un análisis visual y de trama, como se ha intentado a lo largo de este texto. Por esto, aunque por momentos la representación de Parra es una muestra de su poder y autonomía, en conjunto: las imágenes, la narrativa y el uso de las voces, demuestran que esta representación está determinada principalmente por la condición de mujer de la artista. Que, como consecuencia, representan a Parra como una mujer excéntrica, dominante y con varias falencias de carácter, pero que a pesar de ellas, es una figura que merece ser recordada por el importante material del folclore que aportó a la cultura popular y a la identidad nacional. Es decir, resulta ser una representación complaciente con el discurso dominante.

3.6 Conclusión

Para concluir, como se mencionó al inicio, el objetivo de este escrito ha sido el hacer una lectura feminista sobre la representación de Violeta Parra en el filme *Violeta se fue a los cielos* debido a su relevancia. Esta representación es una versión libre de Andrés Wood, quien se atrevió a representar en lenguaje cinematográfico a una de las artistas más icónicas de América Latina a pesar de lo complejo que podía resultar el retratar una figura tan reconocida e incluso endiosada.

En un inicio, este texto se pensó como un análisis del uso exclusivo de la voz en el filme, sin embargo, a medida que se avanzaba en las lecturas, reflexiones acerca del uso de la voz en el filme y sobre lo que se ha escrito en torno a *Violeta se fue a los cielos*, se entendió que este análisis fílmico debía incluir un análisis de trama y de narración. Esto debido a que, en palabras de Mary Ann Doane: “a film is not a simple juxtaposition of sensory elements but a discourse, an enunciation. This is not to imply that the isolation and investigation of a single signifying material such as the voice is a fruitless endeavor but that the establishment of a direct connection between the voice and politics is fraught with difficulties” (49). Reiterando lo que se presentó al inicio de este capítulo, una película es un objeto cultural, que se construye sobre un discurso, que responde y forma parte de la cultura de la que proviene.

Por lo tanto, lo que esta película deja ver no es sólo una representación de Violeta Parra sino un retrato de la sociedad en la que ella vivió, de cómo su historia ha viajado a través de los años y de cómo se inscribe su legado en la actualidad chilena. A lo largo de este texto, se ha visto la importancia de la cinta y cómo su recepción es muestra de lo esperado que fue un largometraje sobre Violeta Parra. Aunque se reconoce el valor de la película y del trabajo de Wood, se ha podido evidenciar que el filme se erige sobre imaginarios de Violeta Parra que responden a una lógica patriarcal, que en varias ocasiones hace que la película caiga en lugares comunes en la representación de mujeres de manera estereotipada y machista. Además de que en muchos momentos de la película predomina una representación de Parra que busca conservar un imaginario tibio sobre ella, que no resulte confrontativo con los discursos dominantes del momento y el entorno en el que surge y ha sido exhibido.

Como se puede ver en el uso de la voces, es una narrativa que se contradice y que permanentemente está en tensión entre una representación de una mujer de carácter fuerte, complicada y autónoma, y una representación de una mujer estereotipada, dominante, necesitada y con su identidad ligada a la figura masculina. Una representación que viaja de extremo a extremo, construida en base a una lógica binaria, que se muestra como imposibilitada de retratar de manera más real y compleja a la artista, y que termina cediendo ante las lógicas dominantes y sus representaciones patriarcales sobre las mujeres.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se ha realizado una aproximación a la vida y obra de Violeta Parra a través de la reflexión en torno a su voz y lo que ésta revela sobre Parra, su cultura y lo que conformó y nutrió su arte. Violeta Parra es una figura icónica del siglo XX en Sudamérica, el trabajo que realizó como folclorista y recopiladora aportó en gran medida a la conservación, transmisión y cuidado de una importante compilación de tradición oral chilena y así, al patrimonio cultural de su nación. Por otro lado, su trabajo como cantautora es lo que la llevó a ser reconocida en el resto de países andinos. En las décadas de los sesenta y setenta en América Latina, sus canciones de protesta social fueron ejemplo de cómo la música era una forma para expresar y denunciar la violencia e injusticias sociales, políticas y económicas de los procesos de militarización y golpes de Estado que estaban ocurriendo a lo largo y ancho de la región. Por lo que la voz de Violeta Parra se convirtió en un referente de los sectores populares y sus canciones en los himnos y las consignas de protesta.²³ Además de esto, no se puede desconocer su capacidad creativa y su interdisciplinariedad artística: fue folclorista, cantautora, arpillera, ceramista y poeta. Su figura como artista y todo el material que produjo es un referente para el arte, la academia y los estudios de género. Parra fue de las pocas artistas mujeres que grabó discos con sus composiciones y que publicó textos escritos por ella.²⁴ Lo que es un logro sumamente valioso debido al contexto y tiempo que habitó, donde las mujeres enfrentaban imponentes inequidades sociales, culturales y económicas.

Por estas razones, pensar en la figura de Violeta Parra resulta un ejercicio desvelador y estimulante para reflexionar sobre la relación entre cultura, género y voz. Como se ha

²³ Esto incluso hasta la actualidad, como se demostró con su canción “Me gustan los estudiantes” en las manifestaciones de 2019 en el cono sur. En países como Chile, Bolivia y Ecuador, después de cincuenta y tres años de fallecida la cantante su canción se mantiene vigente y activa.

²⁴ Su primer libro es: *Cantos folklóricos chilenos* de 1959, en éste narra y describe sus encuentros con cantores y folcloristas de Chile. El segundo es: *Poésie populaire des Andes* publicado en 1965, está compuesto por composiciones de Parra y también de sus recopilaciones (Isabel Parra 231). Éstos fueron los únicos libros publicados mientras Parra estaba viva. Como se mencionó anteriormente, *Décimas: autobiografía en verso* se publica póstumamente en 1970.

podido ver a lo largo de este escrito, si se considera la voz como el vínculo material entre la persona y la cultura a la que pertenece, la voz resulta en un objeto cultural que brinda varias posibilidades de análisis. A través de la voz nos comunicamos con el resto pero también con nuestra subjetividad, los pensamientos corresponden a una voz interna, incomparable, que es fruto de nuestra configuración de identidad personal. Mladen Dolar dice que la voz es como el “epítome mismo de una sociedad que llevamos a cuestas y de la que no podemos alejarnos. Somos seres sociales por la voz y por medio de la voz: la voz parece estar en el eje de nuestros vínculos sociales, y las voces constituyen la textura misma de lo social, así como el núcleo íntimo de subjetividad” (26). Es por esto que la voz resulta un elemento tan valioso, en ella se puede encontrar manifestaciones de la cultura, como el género, y expresiones de la subjetividad y unicidad personal. Como propone Adriana Cavarero, la voz tiene la capacidad de revelar quién es la persona detrás de ésta, sus características personales, y qué la hace única e irrepetible. Es por esto que al explorar la voz su capacidad de revelar empieza a comunicar.

Como se sabe, una de las primeras muestras de las identidades personales son las de género. La primera categoría personal se recibe al momento de nacer, por el sexo biológico se definirá a una persona como varón o mujer. A partir de éstas se constituirá una identidad personal que está vinculada a la identidad de género y que está moldeada y regulada por el régimen patriarcal (como sistema fundamental de opresión). Así, la identidad de género de cada persona es una de las primeras identidades que ajusta y controla cómo se experimentan y se habitan los espacios. Entonces, si se considera a las voces como manifestaciones de la cultura y al género como una de las primeras construcciones culturales que condicionan las vidas de las personas, consecuentemente la voz, antes que todo, es un diferenciador de género. Las voces de las mujeres serán más cálidas, más brillantes y más agudas a comparación de las de los varones que serán profundas, fuertes y graves. Estas diferencias se dan a partir del paso de la pubertad a la adolescencia de los varones, quienes dejarán el registro vocal de infancia compartido con las niñas, y adoptarán un registro considerado más masculino. Sobre esto, diferentes teorías que han ganado campo a partir de los estudios feministas de la década de los setenta en Europa, han posicionado la noción de que la voz como diferenciador sexual corresponde sobre todo a una aceptación e interpretación de los roles sociales de género y no a una condición o un fenotipo biológico como se creía. Por

lo tanto, la materialidad de la voz correspondería más bien a cómo cada persona se identifica y habita el mundo.

Esta materialidad de la voz al cargar con los imaginarios de género, que están inscritos en la lógica occidental, regula e influye en cómo la voz es percibida y escuchada. Las voces de las mujeres se escuchan diferente a las de los hombres. Las primeras se relacionan a la emoción y las segundas a la razón. Las voces femeninas se asocian a lo corporal, al placer y a la sensibilidad. Por el contrario, las voces masculinas se vinculan con el logos, por lo que la atención a éstas se detiene en lo enunciado. Estas características y diferencias de las voces audibles son las mismas a nivel metafórico. La institucionalización de la lógica occidental de asociar a la razón con lo masculino y a la emoción con lo femenino dio paso a un silenciamiento constante hacia las mujeres en diferentes esferas. Bajo esta lógica lo femenino corresponde a lo irracional y lo primitivo, por lo que la voz y la palabra de las mujeres han sido consideradas como sin autoridad subjetiva. Cavarero señala que a partir de esta lógica los hombres han dominado la esfera pública, del conocimiento y de la palabra. En cambio, las mujeres han sido relegadas a los espacios domésticos, de la familia, la cultura y lo oral. Esta es una de las razones de por qué a lo largo de la historia han sido los hombres quienes escriben; en cambio las mujeres, en cuestión de relatos, han estado limitadas a la oralidad.

Todo lo anterior se evidencia en la voz, vida, obra y percepción de Violeta Parra. Parra, al ser mujer, de origen humilde, rural y sin educación formal, tuvo que atravesar diversos obstáculos a lo largo de su vida debido a sus condiciones de subalternidad. Sus experiencias de vida hicieron que su conciencia social esté presente en todas sus actividades y búsquedas, por lo que su agencia política fue siempre activa. Siempre estuvo cercana a los sectores populares y marginales, e intentó darles voz a través de la suya propia. La voz audible de Parra es muestra del dolor que conoció y sintió, de los padecimientos de su vida, su voz era profunda, honesta y a veces desgarrada. Su trabajo como recopiladora, el recorrer los campos y aprender de cantores tradicionales distintos poemas y canciones, le permitió conocer otras formas de cantar y recitar. En varias canciones su voz se modula de acuerdo a la tradición de la misma o con un fin performativo que refuerza el carácter de lo cantado.

Su obra artística, escrita, musical y visual, está continuamente conectada a su comunidad. En ella retrata historias comunes y compartidas o su experiencia inscrita dentro de su colectividad, sus *Décimas: autobiografía en verso* (1970) dan cuenta de esto. En éstas su historia de vida y sus experiencias están constantemente vinculadas a su entorno y colectivo. Sumado a esto, su escritura al tomar una tradición antigua, que forma parte de la ruralidad chilena, es muestra de su trabajo y del interés constante por el cuidado de la memoria popular y colectiva. Su voz escritural lleva la huella de lo que conformó a Violeta Parra como figura pública y de su subjetividad. Es una escritura que, de acuerdo a la crítica feminista literaria, puede considerarse como femenina, que subvierte lo canónico y se enuncia a sí misma. Su apropiación de lo literario y del lenguaje, permite que desde su subalternidad ella pueda nombrarse y definirse a sí misma, poniendo en el centro su vida y sus experiencias, y a través de distintos recursos literarios; como escribir oralmente o su autofiguración, ella logra crear un vínculo con quienes la leen y hace que su escritura no sea únicamente para ella sino que se convierte en una posibilidad de comunicación colectiva.

Es por esto que sorprende que a lo largo de su vida se le haya relegado el reconocimiento como escritora y poeta, y que más bien se haga énfasis en su papel como folclorista, por su trabajo como recopiladora y al cuidado de la tradición. A pesar de que todas las anteriores son parte intrínseca de la identidad de Violeta Parra, se le han negado otras que son igual de importantes, como la de poeta, por ejemplo. A pesar del condicionamiento incesante de Parra como limitada al folclore y a la tradición, al campo y al pasado, su escritura demuestra que todas esas configuraciones no pueden desligarse de su aspecto urbano, moderno, visionario y creativo. Es a través de entretener el pasado y su presente que ella logra escribir su autobiografía en verso, transformando la tradición y dándole un nuevo nivel de complejidad, elocuencia y alcance. Por lo tanto, se deduce que esta negación o poca atención a los aspectos de creatividad más complejos de sus obras se debe al silenciamiento histórico de las mujeres mencionado previamente.

Es entonces que surge la pregunta de cuál es el imaginario más conocido de Violeta Parra en la actualidad, ¿habría cambiado este sesgo machista en torno a su reconocimiento con el paso del tiempo? Para encontrar una posible respuesta se analizó el filme *Violeta se fue*

a los cielos (2011) de Andrés Wood que retrata la vida de Parra. El filme se realizó en base al libro homónimo de Ángel Parra publicado en 2006, que narra la vida de Violeta a través de los recuerdos de Ángel, de su memoria y de su visión como hijo y músico. En la reflexión sobre cómo se representa a Violeta Parra en el filme de Wood, se pudo constatar que la representación de la artista mantiene y refuerza el imaginario de recopiladora e intérprete y se le niega su aspecto más creativo. Además, en varias ocasiones el largometraje cae en lugares comunes en torno a las representaciones de mujeres y consecuentemente reproduce varios estereotipos machistas de Violeta Parra en torno a su vida íntima y a su rol como madre. A pesar de lo anterior, no se desconoce el valor fílmico, cultural e incluso histórico de la película pues ésta, además de ser la única ficción que retrata la vida de la artista, se ha convertido en un filme con mucha popularidad y de gran aceptación. Es por estas razones que se decidió analizarlo en esta tesis como objeto cultural de estudio, pues, como se mencionó antes, pone en evidencia el imaginario que trascendió de Parra y que se ha conservado hasta la actualidad.

Por todo lo anterior, se considera que la figura de Violeta Parra y sus obras mantienen hasta la actualidad rezagos de las mismas limitantes que tuvo que atravesar en vida debido a sus múltiples condiciones de subalterna, principalmente a su condición de mujer. El imaginario de artista de Parra que ha trascendido hasta el presente está inscrito en lógicas patriarcales donde se la reconoce como folclorista y cantante pero que deja de lado su escritura, su creatividad y su poesía. Lo que es consecuencia de cómo a lo largo de la historia las mujeres han sido limitadas a la cultura, a la emoción y a lo primitivo, por lo que el trabajo de Parra como cuidadora de tradiciones culturales y como intérprete, no resulta contestatario al rol social de mujer. Al contrario, su escritura y su poesía resultan una transgresión a lo canónico y a lo asociado con lo masculino, y como consecuencia su reconocimiento como poeta ha sido relegado. Por esto, en la actualidad todavía se está en deuda con su trabajo poético, que, como se vio, da múltiples posibilidades para futuros análisis.

Finalmente, la reflexión en torno a la voz de Parra ha dado luces sobre cómo fue capaz de transformar su posición de subalterna y logró enunciarse a sí misma con libertad. Sumado a esto, su voz, audible y escrita, evidencian la relación entre su obra y sus experiencias de vida, y cómo se inscriben éstas dentro de su comunidad. Lo que apoya a la noción de la

voz como un objeto cultural que brinda amplias posibilidades de estudio. A lo largo de este escrito se pudo ver cómo las exploraciones en torno a la voz pueden significar una herramienta de interés para comprender el vínculo entre cuerpo y cultura; y así, cómo las regulaciones de género y sus imaginarios alcanzan todas las capas que conforman a las personas y sus expresiones. Por lo que, para los estudios feministas, el reflexionar sobre las voces materiales de las mujeres puede resultar un ejercicio útil para apoyar al cuestionamiento y aprendizaje constante sobre las construcciones de género y el alcance que éstas tienen; y como todo, incluso lo que se da por sentado, puede ser deconstruido para alcanzar vidas más libres, dignas y relaciones humanas más equitativas y saludables.

Para terminar, en la introducción se señaló que en un principio esta tesis se pensó en un análisis enfocado únicamente en la voz material. Sin embargo, a medida que se avanzaba en el trabajo se comprendió que la distancia temporal y geográfica dificultaría un enfoque tan particular. Sumado a esto, mientras se avanzaba en las lecturas y se profundizaba en la obra de Violeta Parra, se comprendió que lo que ella había definido sobre su voz correspondía a lo que se ha dicho teóricamente sobre las voces y vocalidades femeninas, y que, por otro lado, su voz escritural aún no había sido lo suficientemente atendida, razón por la que se decidió analizar sus *Décimas*. En consecuencia, lo que se ha realizado en este trabajo es una muestra mínima de las reflexiones que pueden surgir a partir de la voz de Violeta Parra. Su legado y vigencia hasta la actualidad son muestra de todas las posibilidades investigativas y de estudio sobre la artista.

Obras citadas

- Agosín, Marjorie e Inés Dözl-Blackburn. *Violeta Parra, Santa De Pura Greda: Un Estudio De Su Obra Poética*. Santiago: Planeta, 1988.
- Alcalde, Alfonso. “Toda Violeta Parra.” *Antología de canciones y poemas. Uruguay: Edic. de la Flor* (1974).
- Araújo, Nara. “La autobiografía femenina, ¿un género diferente?” *Debate Feminista*, vol.15, 1997, pp. 72-84.
- Astorga, Francisco. “El canto a lo poeta.” *Revista Musical Chilena*, vol. 54, no. 194, Jul. 2000, pp. 56-64., doi:10.4067/s0716-27902000019400007.
- BancoEstado. “Historia BancoEstado.” *Corporativo, BancoEstado*, www.corporativo.bancoestado.cl/acerca-de-bancoestado/historia.
- Barbier, Patrick. *The World of the Castrati: the History of an Extraordinary Operatic Phenomenon / Patrick Barbier; Traducido por Margaret Crosland*. Souvenir, 1996.
- Barthes, Roland y Roland Havas. “Listening.” *The Responsibility of Forms*, 1985, pp. 245-260.
- BHP Billiton. “Nuestra Historia.” *BHP, BHP-Billiton*, www.bhp.com/espanol/enfoque/nuestra-historia/.
- Biblioteca Nacional de Chile. “Décima espinela”, en: Poetas populares del siglo XIX. Memoria Chilena, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96871.html>. Accedido en 20/5/2020.
- Biblioteca Nacional de Chile. “Industria musical”, en: Violeta Parra (1917-1967). Memoria Chilena, <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98201.html>. Accedido en 20 de mayo de 2020.
- Boyle, Catherine. “Violeta Parra and the Empty Space of La Carpa de la Reina.” *Violeta Parra. Life and work. Tamesis: Woodbridge*, 2017, pp. 173-188.
- “Capítulo V. La Puesta En Escena De Lo Popular.” *Culturas Híbridas: Estrategias Para Entrar y Salir De La Modernidad*, por Nestor Garcia Canclini, Grijalbo, 1990, pp. 191-228.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford University Press, 2005.
- Cavarero, Adriana y Matthew Langione. “The Vocal Body: Extract from A Philosophical Encyclopedia of the Body.” *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*,

vol. 21, no. 1, 2012, pp. 71-83.,
http://muse.jhu.edu/journals/qui_parle/v021/21.1.cavarero.html.

- Céspedes, Mario. “Entrevista a Violeta Parra en radio Universidad de Concepción (1960).” *Entrevista radial de Mario Céspedes a Violeta Parra*, 2015, www.youtube.com/watch?v=NAPmZNdd2tg&t=137s.
- Chion, Michel. *La voz en el cine*. Vol. 80. Anaya-Spain, 2004.
- Córdoba, Edna. “El papel de la décima espinela en la cultura latinoamericana.” *La Clé des Langues*, 2014, <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/poesie/el-papel-de-la-decima-espinela-en-la-cultura-latinoamericana>
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell, Epublibre, 2016.
- Dillon, Lorna. *Violeta Parra: Life and Work*. Woodbridge: Tamesis, 2017.
- Doane, Mary Ann. “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space.” *Yale French Studies*, no. 60, 1980, pp. 33-50.
- Dolar, Mladen y Slavoj Žižek. *Una voz y nada más*. Manantial, 2007.
- Dunn, Leslie y Nancy Jones. *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge Univ. Pr, 2010.
- El Dínamo. “Más de 60 mil personas ven *Violeta se fue a los cielos* en su primer fin de semana.” <https://www.facebook.com/El.dinamo>, El Dínamo, 17 Aug. 2011, www.eldinamo.cl/cultpop/2011/08/16/mas-de-60-mil-personas-ven-violeta-se-fue-a-los-cielos-en-su-primer-fin-de-semana/.
- Escobar, Alejandro. “*Violeta se fue a los cielos*: Música en lo audiovisual.” *Academia Edu*, Universitat De Barcelona, 2012, www.academia.edu/4518558/Violeta_se_Fue_a_los_cielos_-_Alejandro_Escobar_Mundaca.
- Estévez, Antonella. “Andrés Wood: ‘Siento que la gente sale conectada con la película. Me había pasado con *Machuca*.’” *Diario UChile*, Radio Universidad De Chile, 10 Ago. 2011, radio.uchile.cl/2011/08/18/andres-wood-%E2%80%9Csiento-que-la-gente-sale-conectada-con-la-pelicula-me-habia-pasado-con-machuca%E2%80%9D/. Accedido 20 de mayo 2020.
- Fernández, Claudia. “José Amícola, Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género. Rosario/La Plata, Beatriz Viterbo Editora/CINIG, 2007, 302 páginas.” *Orbis Tertius*, 13. 14, 2008.
- Figuroa, Nicolás. “Estas son las diez películas chilenas más vistas en la historia del cine.” *T13*, Tele13, 11 Dec. 2016, www.t13.cl/noticia/tendencias/estas-son-las-diez-peliculas-chilenas-mas-vistas-en-la-historia-del-cine.

- Forcinito, Ana. “Lo invisible y lo invivible: El nuevo cine argentino de mujeres y sus huellas acústicas” *Chasqui*, vol. 42, no. 1, 2013, pp. 37-53.
- Forcinito, Ana. *Óyeme con los ojos: cine, mujeres, visiones y voces*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2018.
- Franco, Jean. “‘Si me permiten hablar’: La lucha por el poder interpretativo.” *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, no. 36, 1992, pp. 111-118.
- Freixas Ferré, Anna. “La vida de las mujeres mayores a la luz de la investigación gerontológica feminista.” *Anuario de psicología/The UB Journal of psychology* 39.1, 2008, pp. 41-57.
- Giraldo, Santiago. Introducción a traducción. “¿Puede hablar el subalterno?,” por Gayatri Spivak, traducido por Antonio Díaz, *Revista Colombiana de Antropología*, vol.39, 2003, pp. 297-300.,
http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100010
- Goyeneche-Gómez, Edward. “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual.” *Palabra Clave*, vol. 15, no. 3, 2012, pp. 387-414., doi:10.5294/pacla.2012.15.3.1.
- Guerra-Cunningham, Lucía. “Desentreñando la polifonía de la marginalidad: Hacia un análisis de la narrativa femenina hispanoamericana.” *INTI, Revista De Literatura Hispánica*, 24/25, 1986, pp. 39–59.
- Guzman, Adriana. “Adriana Guzman. El patriarcado.” *Youtube*, Rafael Castello, 1 Mar. 2019, www.youtube.com/watch?v=bJ7WnZXi_Lk. Accedido en 4 de julio de 2020.
- Kuhlmann, Carolina. “Cine, historia y técnica. Comparación entre narración oral y narración cinematográfica de la historia a partir de las películas *Violeta se fue a los cielos* y *Sub-Terra*.” *Re-presentaciones. Investigación en Comunicación* 9, 2018, pp. 33-52.
- Lathrop, Andrea. “*Violeta se fue a los cielos*: De Ruidos y Fantasmas.” *LaFuga*, 13, 2012, www.lafuga.cl/violeta-se-fue-a-los-cielos/485.
- López, Iraida. “Al filo de la modernidad: Las décimas autobiográficas de Violeta Parra como literatura.” *Anales de Literatura Chilena*, no. 13, Pontificia Universidad Católica de Chile, Centro de Estudios de Literatura Chilena, June 2010, pp. 131-49., <http://search.proquest.com/docview/872241186/>.
- Ludmer, Josefina. “Tretas del débil.” *La sartén por el mango*, 1984, pp. 47-54.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra: La guitarra indócil*. Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1986.

- McCabe, Janet. *Feminist Film Studies: Writing the Woman into Cinema*. Wallflower, 2004.
- Millett, Kate. *Política Sexual*. Traducido por Bravo García Ana María, Cátedra, 2017.
- Miranda, Paula. “Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias.” *Repositorio Académico De La Universidad De Chile*, Universidad De Chile, 2007, web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html.
- Miranda, Paula. “Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva.” *Universidad de Chile*, Universidad De Chile, 2001, pp. 1-97, repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/108770/miranda_p.pdf?sequence=3.
- Morales, Leonidas. “Nicanor Parra conversa con Leonidas Morales sobre Violeta.” *El Porteño*, 24 Julio 2017, elporteno.cl/2017/07/21/nicanor-parra-conversa-con-leonidas-morales-sobre-violeta/.
- Münnich, Susana. “El dolor y la risa en las Décimas de Violeta Parra.” *Anales de Literatura Chilena*, no. 5, 2004, pp. 111-133.
- Oporto, Lucy. “El ojo muerto de Violeta: ‘el Gavilán’ en *Violeta se fue a los cielos* (2011), de Andrés Wood.” *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 5.1, 2012, pp. 88-120.
- Parra, Ángel. “Ángel Parra: *Violeta se fue a los cielos*.” *Youtube*, Casa América, 1 Jul. 2013, www.youtube.com/watch?v=l5b0eWpn314. Accedido en 20 de mayo de 2020.
- Parra, Ángel. *Violeta se fue a los cielos*. Editorial Catalonia, 2006.
- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Ediciones Michay, 1985.
- Parra, Violeta. *Décimas: autobiografía en verso*. Ed. Pomaire, 1976.
- Schlichter, Annette. “Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity.” *Body & Society*, vol. 17, no. 1, Mar. 2011, pp. 31-52., doi:10.1177/1357034X10394669.
- Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press, 1998.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?” *Revista Colombiana De Antropología*, Traducido por Antonio Díaz, vol. 39, 2003, pp. 297–364., http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-65252003000100010
- Stagkouraki, Eleni. “El empoderamiento de Violeta Parra y sus versos como espacio de enunciación múltiple y afirmación del sujeto femenino.” *Artelogie. Recherche sur*

les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine, 2019,
<http://journals.openedition.org/artelogie/3218>

Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Duke University Press, 2003.

Tapia, Rosa. "Violeta Went to Heaven and the Ethics of Contemporary Latin American Melodrama." *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*. Palgrave Macmillan, Cham, 2018, pp. 89-102.

Urtasun, Marta. "Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género José Amícola Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007, 302 Páginas." *Anclajes*, 11.12, 2008, pp. 238-241.

Valdebenito, Lorena. "La vida y la muerte: Intertextualidad y representación de lo femenino en dos mujeres homenajeadas por Violeta Parra." *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique latine*, 2019,
<http://journals.openedition.org/artelogie/2898>;

Vilches, Patricia, ed. *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*. Springer International Publishing, 2018.

----- "Andrés Wood's *Machuca* and *Violeta Went to Heaven*: The Geographical Spaces of Conflict in Chile." *Latin American Perspectives*, 43, 5, 2016, pp. 45-61.

----- "Violeta Parra: Her Museum and Carpa as Spaces of Nostalgia." *Mapping Violeta Parra's Cultural Landscapes*. Palgrave Macmillan, 2018, pp. 103-117.

Wood, Andrés, director. *Violeta Se Fue a Los Cielos*. Wood Producciones, 2011.

Curriculum Vitae

Name: Martha Lorena Rojas Castañeda

Post-secondary Education and Degrees: Universidad San Francisco de Quito
Quito, Pichincha, Ecuador
2010-2015 B.A.

The University of Western Ontario
London, Ontario, Canada
2018-2020 M.A.

Honours and Awards: Chair's Entrance Scholarship
Hispanic Studies, Western University
2018
Dean's Entrance Scholarship
Hispanic Studies, Western University
2020

Related Work Experience

Teaching Assistant
The University of Western Ontario
2018-2022

Research Assistant
The University of Western Ontario
2019-2020

Research Assistant
Mount Allison University
2019-2020

Publications:

Rojas Castañeda, Lorena. "El despertar de la serpiente en Quito: Una aproximación a las identidades e intersecciones de los practicantes de Kundalini Yoga", *Diversidades Espirituales y Religiosas en Quito: Una mirada desde la etnografía colaborativa*, Quito, USFQ Press, 2018, pp: 306-317 <https://www.espiritualidadesquito.com/>