

Violeta Parra y Matilde Casazola: Muchedumbre, bastardismo y viaje a la semilla

Magela Baudoin

University of Oregon

Abstract

There are writings that are “multitude,” “muchedumbre,” like those of Violeta Parra (Chile, 1917-1967) and Matilde Casazola (Bolivia, 1943). They unify in their autobiographical texts a multitude of previous voices and knowledges. Part of its enormous importance and uniqueness is given precisely by the display of these creations or “inhabited” creatures. Both eccentric artists move between lyricism and popular music, periphery and cosmopolitanism, between the museum and the “peña”, between different genres and in the border areas that characterize “bastardism” (María Galindo). In this work I will show how, practicing bastardism, these writings in multitude propose a new aesthetic form, anticanonical, which is born to be shared, plagiarized, multiplied, re-elaborated.

Keywords

Poetry, popular song, autobiographical writings, multitude, bastardism

Resumen

Hay escrituras que son muchedumbres, como las de Violeta Parra (Chile, 1917-1967) y Matilde Casazola (Bolivia, 1943). Es decir, que unifican en sus textos autobiográficos una multitud de voces y saberes precedentes. Parte de su enorme trascendencia y singularidad está dada precisamente por la exhibición de esas creaciones o criaturas “habitadas”. Artistas ex-céntricas ambas, se mueven entre el lirismo y la música popular, la periferia y el cosmopolitismo, entre el museo y la “peña”, entre distintos géneros y en las zonas fronterizas que caracterizan el “bastardismo” (María Galindo). En este trabajo mostraré cómo, al habitar la bastardía, estas escrituras en muchedumbre proponen una nueva forma estética, anticanónica, que nace para ser compartida, plagiada, multiplicada, reelaborada.

Palabras clave

Poesía, canción popular, escrituras autobiográficas, muchedumbre, bastardismo

Introducción

En este trabajo propongo demostrar cómo las escrituras poéticas-autobiográficas de Violeta Parra (Chile, 1917-1967) y Matilde Casazola (Bolivia, 1943) son escrituras en muchedumbre que habitan en el bastardismo teorizado por María Galindo y con ello rompen, de distintas maneras, las ideas categóricas de género (sexual/literario/poético/canción) y de tradición. Analizaré, con este cometido, fragmentos de las *Décimas*¹ de Parra, libro póstumo publicado en 1970, y la *Serie Autobiográfica*² de Casazola, publicada como el Volumen 1 de sus obras completas, en el año 2015. Me interesa, en particular, distinguir los siguientes aspectos en que el bastardismo se manifiesta: 1) en las distintas dimensiones de la subjetividad desplegadas en la escritura; 2) en la desnaturalización de un lenguaje precedente y en la creación de una forma estética singular/híbrida; y 3) en la tensión entre el margen y el cosmopolitismo expresada en ambas obras.

¹ Obra póstuma publicada en 1970, después del suicidio de Violeta Parra ocurrido en 1967.

² La *Serie Autobiográfica* está compuesta por seis libros agotados y reunidos en el primer tomo de su *Obra Poética* (2015). *Los ojos abiertos, Los Racimos, La noche abrupta, Y siguen los caminos, Tierra de estatuas desteñidas y A veces un poco de sol* fueron escritos entre 1965 y 1978.

Usaré el concepto de “conciencia bastarda”, teorizado por la activista-grafitera-lesbiana-anarcofeminista boliviana, María Galindo, en su dimensión epistemológica y como espacio de reivindicación de la desobediencia, la crítica cultural y lo fronterizo en el arte (Galindo 38). Al proponer la ontología de su feminismo y concepción del arte, Galindo huye de la “disputa por el origen” y afirma, más bien, que el “origen no existe como tal y tampoco la autenticidad, [pues] somos un viaje de metamorfosis continua que es intrínseca a la vida misma” (38). De este modo, llama a trascender los límites identitarios de las luchas descolonizadoras, señalando como sujeto de actuación feminista a la “bastarda”, no a la mestiza, dado que el mestizaje “blanqueador” ha sido un modo de pacificar una contradicción irresuelta: “la ‘mezcla’ no fue libre ni horizontal, no fue un proceso espontáneo, sino la imposición violenta y clandestina del poder colonial sobre el cuerpo de las mujeres” (Galindo 108). El bastardismo, dice Galindo en diálogo con Gloria Anzaldúa, es el lugar fronterizo donde la bastarda “reconoce su origen violento” y donde se asumen “de frente todas las contradicciones de la piel y de la historia por muy dolorosas que estas sean”, para dar pie a la transformación cultural y al proyecto despatriarcalizador (40, 50). Lo bastardo, por ende, es el espacio de los cruces, de la heterogeneidad, de la fricción social y de la contaminación creativa.

Para dialogar con esta idea de bastardismo desde el ámbito de la creación literaria, defino las escrituras en muchedumbre como prácticas “geológicas” y expresiones artísticas “desapropiativas” (Rivera Garza 2017a, 2022), en las que existiendo un yo autoral visible, que habla desde la autobiografía, se deja a la vista el conjunto de influencias, citas, plagios, fragmentos, procedimientos de apropiación que conforman la obra. Esto implica que al tiempo de estetizar y visibilizar sus influencias, estas escrituras suelen ser espacios importantes de experimentación estética y filosófica y ofrecen un espacio para la performatividad, que favorece la participación comunitaria. En este trabajo demostraré entonces cómo Violeta Parra y Matilde Casazola performan una “escritura en muchedumbre”, individual y profundamente colectiva a la vez, que desde el bastardismo transgrede los límites del género autobiográfico y se convierte en un espacio de experimentación literaria desde donde surge la subjetividad creadora.

Antecedentes

Antes de ingresar de lleno al análisis conviene hacer un breve recorrido por la biografía de ambas autoras para presentar las tradiciones en las que se

inscriben. Violeta Parra nació en San Carlos, actual provincia de Ñuble, Chile, en 1917. Hija de Nicanor Parra, maestro de escuela y músico, con dominio de la guitarra y el violín; y de Clarisa Sandoval, cantora campesina, tejedora y costurera, conoció muy tempranamente el arte de la improvisación de los payadores, del que aprendió sobre todo a escribir y a crear “canciones de circunstancia” (Miranda 2013, 32). No “payaba”, pues este era principalmente un asunto masculino, pero sabía hacerlo. “Tengo facilidad para improvisar, pero me resulta más fácil escribir. He escrito doscientas coplas sobre todo tipo de cosas”, cita Miranda de una entrevista concedida por Parra a Marina Navasal en 1954 (2013, 22). La influencia paterna y materna es decisiva en la conformación de su identidad artística, que no solo se expresa en el ámbito de la canción popular-poética sino en el bordado de arpilleras y la realización de otras expresiones plásticas. En un tránsito performativo tan variado como intenso —que va desde pequeños espectáculos circenses a actuaciones en bares o representaciones modestas de teatro— la joven Violeta Parra delinea un estilo enraizado en la cultura popular chilena. Se sitúa especialmente en la antigua tradición de las cantoras de tonadas —como su propia madre—, en lo que Paula Miranda denomina el canto “a lo poeta”, y en la interpretación “del canto a lo divino, a lo humano y de la cueca” (2013, 23).

Pero previo al momento en que compone su propia obra poética-musical, Violeta Parra prueba diversos “temas de ancho consumo popular” como los corridos mexicanos, los valeses del Perú, los boleros o la música española (Manns 48). Dos hitos fundamentales, sin embargo, tuercen o modifican definitivamente el curso de su producción artística hacia la canción poética: por una parte, su experiencia como “folcloróloga” y, por otra, su iniciación como poeta. Ambas tienen que ver con las influencias que recibe tanto en el campo como en la ciudad y que terminan produciendo el espacio escritural híbrido en donde Parra se imagina, se nombra y, en definitiva, ejerce como creadora.

Matilde Casazola nació en Sucre en 1943 y también en una familia de creadores, pero en su caso pertenecientes a la élite cultural de la capital boliviana. Una progenie de escritores, poetas, polígrafos e historiadores la preceden. Jaime Mendoza González (1874-1939)³ y Gunnar Mendoza (1914-1994)⁴ son probablemente los más reconocibles e influyen, sin duda, en la sensibilidad de Casazola, mas no fueron los únicos ni los más determinantes. Entre las madres y abuelas de la familia se pueden hallar no pocas poetas,

³ Médico, poeta y escritor.

⁴ Bibliógrafo, geógrafo y archivista.

pintoras o músicas, pero a ellas estaba reservado el trabajo doméstico y la educación de los hijos.

La madre de Matilde Casazola, Tula Mendoza Loza, pianista y también poeta, tiene gran incidencia en su formación musical y en su devenir artístico. Justamente, alentada por ella, Casazola decide no ocupar el lugar anónimo de las otras las mujeres de la familia y publicar su primer libro de poemas en 1967. Y no fue este su único atrevimiento. Para escándalo de una sociedad conservadora, racista, estamental y profundamente tradicionalista, abandona la ciudad natal y decide irse del país con el titiritero Alexis Antíguez, quien fuera acusado de ser enlace de la guerrilla del Che y obligado por las circunstancias políticas a dejar Bolivia. Durante nueve años Matilde Casazola lleva una vida trashumante en territorio argentino, integrando el Teatro de Títeres “La cigarra”, junto a Antíguez. En ese tiempo e impactada por el autoexilio, escribe incesantemente poesía y compone las canciones que conformarán sus primeros discos. Trabaja desde entonces bajo el influjo de la música folclórica-popular de los valles bolivianos (cuecas, huayños, yaravís, bailecitos) y posteriormente de otras regiones del país (taquiraris, carnavalitos, entre otros) llevando la poesía de su espacio lírico a la música popular y viceversa. En términos existenciales, sus decisiones estuvieron siempre en el ámbito de lo no normativo: decide no tener hijos; más tarde se separa de Antíguez, regresa a Bolivia y se instala sola en la ciudad de La Paz, donde se entrega de lleno a la composición y a la escritura, una escritura que no se pliega al precepto sartreano del arte “comprometido” tan usual en los años 60. Matilde Casazola no escribe con agenda partidista pese a que fue candidata del Partido Socialista-1 (PS-1) de Marcelo Quiroga Santa Cruz, pero no por ello es apolítica. Su compromiso es con el arte y es desde ahí donde produce su pensamiento y no al revés.

Su primer disco (Long Play), *Una revelación*, fue grabado en 1976, a sólo dos años de su regreso a La Paz y luego de perder la visión en uno de los ojos tras recibir, en Buenos Aires, una brutal agresión de un guardia aparentemente drogado. Matilde Casazola tenía entonces 33 años. En ese disco recoge y recrea ritmos antiguos que se estaban perdiendo de la música popular boliviana, y toca temáticas que se repetirán en su obra. El exilio, la errancia, el tiempo, la naturaleza, la tierra, el amor, la muerte, la contemplación están en “El cuento del mundo” (aire de cueca), “La sonrisa de piedra” (aire de bailecito), “Tiempo” (yaraví), “Descanso en el arroyo” (huayño), “Reloj de arena” (canción), “Coplas a la vida” (canción), “Como un fueguito” (bailecito), “El mal de amor” (huayño), “De regreso” (cueca), “El contraste” (bailecito), “Anochecer” (huayño), “Viento

pasajero” (aire de cueca) y “Cuando me vaya” (huayño). Todos estos temas aparecerán obsesivamente en su producción posterior.

Bastardismo y muchedumbre

En su libro *Feminismo bastardo*, María Galindo resignifica la palabra “bastarda”, que desde su etimología (*bastard*, en francés, o *basti*, en alemán) implica algo que “degenera” de su origen, y la establece, en cambio, como el espacio de legitimación de lo impuro y, por ende, de lo indócil. Lo bastardo ha sido —por definición lingüística y cultural— aquello negado, “no recto”, inclinado —bastardilla se llama a la letra inclinada—, nacido de “mala” cuna, engendrado fuera del matrimonio y tantas veces devenido del ultraje y la violación. Echando por tierra las teorías de la democracia racial y el mestizaje, Galindo identifica la violación como un hecho fundacional del colonialismo y del sistema patriarcal, pues ambos se enclavan en la carne de la mujer, en la india, a la que es lícito violar. De esta manera, propone hablar de bastardismo y no de mestizaje; erradicar la verticalidad de la pureza de sangre y deslastrarnos del odio ancestral y colonial para “nacer de nuevo como parias” (41). Solo si erradicamos las ficciones monolíticas de identidad (género, familia, nación, incluso originarismo-indigenismo) y nos liberamos de las ideas de “autenticidad”, asegura la autora, podremos “leernos y reconocernos unas a otras y otras sin perder las diferencias, sin reducir las diferencias a una sola matriz, a una sola posibilidad o a una sola genealogía” (Galindo 49). La conciencia bastarda sería, en consecuencia, un campo heterogéneo de pensamiento y de acción alejado de todo purismo, productivo en el contacto, la contaminación mutua y la hibridación.

Violeta Parra y Matilde Casazola desarrollan de manera muy precoz este tipo de conciencia díscola, que produce/crea “a partir de” o “con” los otros. “Busco la herida/ que todos guardan en la sombra/ para poder mirarme con franqueza/ en otros ojos”, escribe Matilde Casazola en su *Serie Autobiográfica (Los ojos abiertos 44)*. Para “verse”, parece decir, hay que ver primero a los otros o “vernosen los otros”. Escribir/crear solo tiene sentido si es a través de un viaje con retorno. En sus *Décimas* autobiográficas, Violeta Parra da cuenta de sus retornos, precisamente. La madre, el padre, el hermano, la tierra, el pueblo, son los lugares desde donde se parte existencial y artísticamente y a los que se vuelve. Ella nunca canta sola: “Cómo 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!” (*Décimas 54*). Incluso cuando la autorreferencialidad prima, como en este caso en que “vuelve” a Chillán, no

deja de existir en el “yo” una conciencia de la otredad. Ser “yo” pasa por reconocer un “nosotros”. Hay que vestirse de otro (la madre, la comunidad) para finalmente poder encarnarse en uno mismo. Otro ejemplo de esta convicción de escribir en muchedumbre puede verse en este poema de *Los ojos abiertos*, donde Casazola establece una vez más “la terrible necesidad” de integrarse en el “latir humano”, en la “mezcla”, en un “océano de pechos que respiran”: (159):

Pero hace falta mezclarse con la gente,
 entrar en el cortejo,
 quizá buscando a Dios,
 quizá.
 Una necesidad terrible de integrarnos
 siquiera de esta forma
 en el latir humano,
 en ese océano de pechos que respiran.
 Una necesidad urgente, impostergable.
 Girando alrededor de nuestro propio arcano,
 hoy, mañana, siempre, mientras vivamos.

(Serie Autobiográfica 30-31)

Violeta Parra dice algo parecido en los versos finales de “Gracias a la Vida”. Su canto no es un “yo” individual, que se cierra en sí mismo, ni tampoco un “ustedes”, recogido en una aséptica investigación de campo. Es un “nosotros” envolvente en el que caben las voces de esa enteleguía que ella llama —sin demagogia— pueblo y de la que se siente parte: “Así yo distingo dicha de quebranto/ los dos materiales que forman mi canto/ Y el canto de ustedes que es mi mismo canto/ Y el canto de todos que es mi propio canto”. Parra, que había comenzado a recorrer su país en 1953 en busca de las raíces profundas del folclore chileno, termina recopilando más de tres mil canciones, de las cuales elige grabar y arreglar unas cuantas, cuya ejecución creativa y absolutamente original nos permite hablar de re-creación más que de una mera reproducción. Pero ¿para qué buscaba estas canciones? ¿Cuál es el sentido de esta “excavación” cultural de tantos años? Isabel Parra, hija de la artista, también cantante y biógrafa de la madre, responde sin dudar:

ante todo, [para] revivir. Nada que ver con el muestreo antropológico. Revivir las fuentes de una cultura viva y relegada; revivir sus textos y sus melodías mediante la divulgación de sus características y valores; revivir las imágenes de los auténticos creadores de esas formas culturales devolviéndoselas creadoramente. Eso hizo Violeta Parra...Y al hacerlo —y mientras lo hacía— la riqueza de esos antecedentes sirvió de fuente nutricia a sus propias canciones. (Isabel Parra 16)

“Excavar”/“desapropiar” significa, en el caso de Violeta Parra, desenterrar primero las “imágenes de los auténticos creadores” para luego devolverlas no sin una reelaboración propia. Y no se equivoca la biógrafa cuando señala que es en este proceso donde Parra halla la fuente “nutricia” de su arte. La creación es, sin lugar a dudas, inseparable de la labor investigadora. No existen ramas sin raíz. Por su parte, Matilde Casazola emprende la tarea de “memorar” a través de la composición de canciones inspiradas en ritmos olvidados de la cultura boliviana, como el yaraví. Lo de ella no tiene que ver con la formación de un archivo etnomusical —como eventualmente hizo Violeta— o con la interpretación de letras y música de otros creadores. Casazola irrumpe en el escenario artístico como poeta, compositora, cantora y guitarrista, algo inédito para la época. Se trata de la primera mujer que en Bolivia escribía letras y música originales y las interpretaba con la guitarra como solista en el escenario.

A continuación, veremos como ambas autoras crean, a partir del bastardismo, en los tres espacios mencionados al inicio de este trabajo.

1. Despliegue de subjetividades

Escrituras en muchedumbre, las *Décimas* de Parra, y la *Serie Autobiográfica* de Casazola, realizan varias transgresiones conceptuales y formales que pueden ubicarse dentro del bastardismo. No son expresiones “puras” de lo que tradicionalmente se considera dentro de la “taxonomía” de las escrituras del yo. En efecto, no solo desacomodan las definiciones de tradición y género literarios, poniendo en cuestión la idea misma de “autobiografía” (más adelante hablaré de ello); también contorsionan el “yo” autorial transformándolo, incluso travestiéndolo según las necesidades estéticas y expresivas del *momentum* de la creación. Cito aquí las palabras de Griselda Gambaro en *La señora Macbeth*: “¿qué es un travesti sino una criatura que no esconde su alma, como todos? La lleva fuera. Prueba de lo que se es en la carne como prueba el vuelo que se es pájaro” (25). El travestismo poético de Parra y de Casazola nos enfrenta a experimentos performativos⁵ pegados a la vida como si fueran su cuerpo o su piel, pero al mismo tiempo despegados de ella en tanto ejercicios estéticos, juegos del lenguaje, de la imaginación y del pensamiento. No pueden ser más bastardas estas escrituras cuyos laboratorios creativos, abiertos y contaminados, dejan espiar las ideas de las autoras y

⁵ Uso la idea de *performance* de Diana Taylor, en la que archivo y repertorio tienen relaciones de simbiosis y se constituyen juntos en “actos vitales de transferencia”, pues comunican “saber social, memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (27).

comprobar que el lenguaje produce la vida, no solo la “retrata”. El “yo” resultante de este ejercicio termina siendo poliédrico y rico en subjetividades (la mujer, la poeta, la caminante, la guitarrista, entre otras).

En su ensayo “Modos de narrar” incluido en *La forma inicial*, Ricardo Piglia afirma que podría verse la “historia de la narración como una historia de la subjetividad, como la historia de la construcción de un sujeto que se piensa a sí mismo a partir de un relato” (46). Describe dos modelos arquetípicos o modos de contar(se). El primero, representado por Ulises, que encarna la tradición del viajero inagotable, del nómada, que abandona el hogar y cuenta cuánto aprende en el camino. El segundo, Edipo, representa al gran descifrador de signos, “que investiga un crimen y al final termina por comprender que el criminal es él mismo” (46). El narrador, en este último caso, es un investigador de la “historia ausente” de su vida, un relato “perdido” que debe reconstruir. “Etimológicamente, narrador quiere decir ‘el que sabe’, ‘el que conoce’, y podríamos ver esa identidad en dos sentidos, el que conoce otro lugar porque ha estado ahí, y el que adivina e inventa lo que no está” (45). Tomo estos dos modelos como referentes para el análisis, dado que lo que hacen Violeta Parra y Matilde Casazola en *Décimas* y en la *Serie Autobiográfica*, es contar(se) de maneras distintas, aunque lo hagan usando lenguajes poéticos (la décima y el verso libre, respectivamente) y no puramente “narrativos”. Así, Parra encarna el arquetipo de la viajera que cuenta/canta organizadamente los eventos de una vida (hay una clara cronología representada, aunque la *narración* se inicie en el presente y salte al pasado para retratar desde ahí los orígenes); Casazola, por su parte, personifica a la investigadora que se detiene en cada signo de la realidad como ante un enigma que debe descifrar para entenderse y explicarse.

Igual que Ulises, Violeta Parra se echa al mundo para contarlo y contar(se) en él. A finales de la década del cincuenta (1957-1958), escribe las vicisitudes de su vida y de su país, componiendo para ello más de ochenta décimas espinelas de versos octosílabos, ingeniosamente rimados al estilo de la paya popular chilena. Por supuesto, el uso de la décima en esta autobiografía no es un asunto menor. Elegir una forma clásica española del siglo XVI, bastardizada/enriquecida/metamorfoseada en la oralidad de la cultura popular, es decidir un posicionamiento, un espacio de recepción comunitario y una mirada crítica del arte y sus circuitos de circulación y validación intrínsecos; “la poeta traza una estudiada oralidad en donde el ‘yo’ lírico se compenetra con una comunidad campesina que la escucha, ambos ajenos a la sofisticación de la gran urbe” (Vilches 5). Pero hay algo más, los requisitos técnicos de la décima, la exigencia de la misma escritura, terminan definiendo el retrato o, más bien, los retratos que hace Violeta Parra de sí misma. “Contar” no es

informar o calcar la realidad. Contar es elegir una manera de organizar ese referente llamado “vida”, el pensamiento y la escritura. La décima como forma poética-oral es determinante en la autobiografía de Violeta Parra pues define, desde lo formal (la técnica de la rima), distintas subjetividades y un lugar político de enunciación que afecta todo el contenido de la vida narrada. De modo que aquí se enlazan múltiples proyectos creativos: capturar la memoria del oído, recrearla en la escritura para ser leída, y luego cantarla.

Con la décima, Violeta Parra se enuncia desde lo popular, remontándose a una infancia campesina profundamente influida por sus padres, pero también a una larga historia de colonialismo y resistencia (que va de la décima española a los cantores populares de América). Con la décima relata también la migración a la ciudad, lo cual produce trauma —el quiebre del migrante— pero también transformación. Finalmente, cuenta sus viajes a Europa, ya como cantautora popular y representando a Chile en el ámbito cultural; es decir, como encarnación de lo chileno. Es interesante observar en estos distintos espacios la prefiguración de una subjetividad artística. Son varios los pasajes en estas *Décimas* en los que se pregunta Violeta si puede ser una artista, varios en los que duda, y varios más en los que se asume como tal. De hecho, comienza las *Décimas* dudando de sus habilidades para la improvisación, imprescindible en los duelos de payadores. “Pa’ cantar de un improviso/ se requiere buen talento,/ memoria y entendimiento,/ fuerza de gallo castizo” (27), dice y luego apunta que lo que precisa una mujer para “cantar a porfía” es “ser toca’ora” buena, “arrogante” cantora, capaz de seguir la “melodía” y responder con “destreza” al contrapunto (28). Virtudes que, sin embargo, ella no cree poseer (“Yo veo que mi cabeza/ no es capaz para este asunto”) y por las que se entrega más bien a escribir “a lo pueta”/ poeta (29).

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,
príncipiame a relatar
tus penurias “a lo pueta”.
(*Décimas* 29)

El fragmento anterior cuenta el episodio en el que Nicanor Parra la anima a escribir su vida en décimas, a lo que ella en seguida responde con una negativa tajante, señalando que tiene mucho trabajo “desenterrando el

folklor”, que en los versos que encuentra ya hay demasiada “miseria y padecimiento” como para escribir sobre los propios, que no tiene dinero y debe darles de comer a sus cuatro hijos. Los “ratitos” que le quedan, dice, son para cantar con el guitarrón. Violeta Parra pone sobre la mesa los impedimentos materiales que aquejan a los artistas y, por doble partida, a las mujeres artistas. Sin embargo, la idea sigue rondándola y en la siguiente décima, titulada “Pensándolo bien”, cambia de parecer:

Pero, pensándolo bien,
y haciendo juicio a mi hermano,
tomé la pluma en la mano
y fui llenando el papel.
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. (31)

Desde ahí comienza la voz a aceptarse y a consentir la subjetividad artística como algo inevitable, pero también mayor (algo que la excede) y trascendente. “Si escribo esta podesía/ es sólo por darme gusto” (182). No se puede pasar por alto que la décima es una de las formas rimadas orales de mayor difusión en la poesía popular y rural latinoamericana. En las payas se enfrentan, en duelo de décimas, dos o más cantores/hombre/payadores, con acompañamiento de música. Violeta Parra crea esas décimas que aprendió en el Chillán de la niñez, para decirlas oralmente y para dejarlas por escrito. Con ello, hace un tránsito de lo oral-masculino-colectivo-anónimo hacia lo escrito-femenino-individual-autoral que posteriormente volverá a lo comunitario cuando otros o ella misma canten. Esta aparición del “yo” define aquí una subjetividad cuyo testimonio es el texto. Como señala Carlo Sini en sus reflexiones sobre la ética de la escritura, el texto impreso separa el lenguaje del hablante —que en la oralidad es un solo cuerpo—, lo desdobra y lo convierte en un “yo”, es decir, en una voz autoral que aparece para ser leída y reconocida, a la postre, por el lector (22). Esto supondría una concepción ampliada de presente hacia un futuro de múltiples posibilidades y diálogos, que en el caso de Violeta Parra “revive” en lo performático, que a la vez es la asamblea de lo “comunitario” (Rivera Garza 2017a, 2022).

Del “yo” autoral surge entonces la poeta; mas Violeta Parra no es poeta sólo porque así se reconozca —algo que ya es muy importante como devenir de su viaje existencial/escritural—, lo es porque la vemos emerger como tal del lenguaje. Lo hace, sin embargo, sin negar la herencia y las voces que pueblan

la tradición en la que se inscribe y que ella refunda. En todo caso, lo que está muy claro en las *Décimas* es que la escritura le permite dibujar o performar distintos rostros: la hija, la hermana, la madre, la campesina, la mujer, la cantautora, la guitarrista, la inteligencia furiosa, la conciencia bastarda e inatajable. De este espectro, la maternidad y el binomio madre-artista son especialmente complejos. Su expresión más cruel y lacerante tiene lugar con la muerte de su hija menor, Rosa Clara, durante la estancia de Parra en Francia. La siguiente estrofa corresponde al poema “Salgo de Chile”, que describe un tiempo previo en el que, tras haber recibido el Premio Caupolicán como folclorista del año (1954), Violeta acepta la invitación para asistir al Festival Juvenil de Varsovia, en Polonia. Varios poemas dedica al hecho doloroso de tener que dejar los hijos para cantar en este periodo. Otros tantos, como el que sigue, apuntan a cuán importante es este sacrificio en el que ella persiste y a través del que se decanta en su identidad como artista/poeta/cantautora.

De nueve meses yo dejo
mi Rosa Clara en la cuna;
com' esta maire ninguna,
dice el mari' o perplejo;
voy repitiendo consejo
llorando cual Mudalena,
al son que corto cadena
le solicito a Jesús
que me oscurezca la luz
si esto no vale la pena. (183)

En los tres últimos versos explícitamente ya hay una posición tomada con respecto al arte, en la que ella se permite la posibilidad de ser artista; no anteponiéndola a la maternidad (porque en ningún momento niega este espacio) sino dándole la misma preponderancia. Como puede observarse, en sus *Décimas* la escritura de Violeta Parra es un canto en muchedumbre: el yo se desdobra en múltiples subjetividades y también trae al escenario las voces que históricamente están contenidas en las payas anónimas. El bastardismo opera en la elección de una forma clásica, popularizada por los payadores, típicamente masculina, retomada y modificada por Parra, que es mujer y que no solo la elige para cantarla sino para escribirla y compartirla nuevamente en el foro social del presente en que se canta, pero también del futuro en que se lee.

La escritura, para Matilde Casazola, también es un espacio para desesencializar la identidad y multiplicarla. Escribir es, literal y metafóricamente, andar por los caminos de la vida y del pensamiento, un espacio lleno de preguntas y observaciones, acaso como el arquetipo narrativo de Edipo,

propuesto por Piglia. Recuérdese que vivió por años haciendo teatro callejero en Argentina, posteriormente se instaló en La Paz y realizó una larga gira por Europa antes de regresar a Sucre en el año 1985, fuertemente aquejada por una tuberculosis. La experiencia del desplazamiento deja una marca fundamental en su poética: “Este andar por las calles/ girando alrededor de tí misma,/ este andar por las calles/ para volver a desandarlas camino de tu invisible fuga/ te es necesario” (*Serie Autobiográfica* 30). En pasajes como este, se ve aparecer a la poeta como una investigadora de la propia existencia, que relata, como dice Piglia, “una historia posible a partir de ciertos rastros y vestigios oscuros” (45) y que lee en los signos del mundo para construir “una realidad ausente, un sentido olvidado o futuro” (45).

En el caso de Casazola, el vuelo de los pájaros, el canto de las cigarras, los zapatos verdes, el tiempo, un árbol, unas ojotas, la Pachamama, pueden abrir universos de significación existencial en un poema o en una canción. La escritura en su *Serie Autobiográfica* no es cronológica ni apegada estrictamente al orden de los acontecimientos ni a una métrica. En sus versos libres se atisban lugares, momentos, pensamientos, personas, temas de preocupación, pero sobre todo un modo de leer el mundo y de leer(se) en él a través de la escritura. La escritura es un espacio autorreflexivo, el umbral de una obra y su testimonio. Asimismo, un espacio ético-estético en el que tiene lugar la identidad del “yo” que escribe y la experiencia vital de la alteridad con el otro, ese prójimo tantas veces anónimo y marginal con quien Matilde Casazola empatiza todo el tiempo. El poema “Los oscuros” lo muestra con particular crudeza.

Dicen que Dios hizo a los hombres iguales
y semejantes a él en armonía y en belleza.
¿Cómo es entonces, que ahora
formemos este vértice inmundado
del que huyen todas las miradas
y contra el que se vuelven bruscamente las espaldas?

—Hablo por boca del hombre que se arrastra
por húmedos rincones
de morada siniestra.

Dice que de él también era la tierra—. (*Serie Autobiográfica* 187)

Si los hombres somos iguales por definición, cómo es posible este vértice en que en verdad no lo somos —ella se incluye momentáneamente— y en el que nos ocupa la invisibilidad: las miradas huyen y se dan vuelta las espaldas. Entre guiones, aclara la voz poética que habla por boca de otro, ese ser humano que habita en lo oscuro, donde también habita la autora, y desde donde

reclama para él, para ambos, un lugar en la tierra. No es el único poema en que Casazola, siendo declaradamente creyente, impugna a Dios por sus injusticias terrenales. Un reclamo que no se queda en el plano teológico, ya que también impugna a los hombres. Y en esta impugnación también se incluye.

Es significativo el modo en que la escritura es realmente una forma de vivir, una que ocurre a partir o, incluso, en el cuerpo. Casazola escribía febrilmente a mano, cada día, en cuadernos y papeles que luego pasaba a la máquina de escribir. En entrevista realizada el 15 noviembre de 2021 vía zoom, describe este proceso:

Escribía muchísimo, debo tener muchos cuadernos con los originales a mano. Recién después de que los revisaba, los volvía a leer, los pasaba a la máquina, entonces ya me desprendía de la obra. Ya no era una cosa que estaba pegada a mí, como eran el papel, el lápiz o el bolígrafo, que están pegados a la mano y al cerebro. Una vez que copiaba los poemas en la máquina, resultaban algo impersonal.

La fuerza de la repetición se vuelve oficio y un modo de ser y de estar en la realidad. Esta disciplina puede espíarse en sus poemas de la *Serie Autobiográfica*, en la que los dilemas de la creación son al final los de la vida ordinaria. A diferencia de la escritura autobiográfica de Parra, en la de Casazola el “laboratorio escritural” nos permite ver lo que Beatriz Sarlo llama el “método poético en acción” (26). De este modo, la escritura trasluce sus “estrategias de pensamiento” (21) y se muestra como una materia viva, mutante, llena de posibilidades, ya que la autora escribe una obra y, al mismo tiempo, reflexiona sobre su ejecución y sobre las prácticas que la hacen realidad en el lenguaje.

En el poema 5 de *Tierra de estatuas desteñidas* (*Serie Autobiográfica*), que transcribo a continuación de este párrafo, Matilde Casazola usa como estrategia la anáfora. Comienza las tres primeras estrofas diciendo “yo buscaba” o “yo busqué” para dar cuenta de que la poesía es la disciplina de “mirar”, de “caminar” y de “luchar” con el lenguaje. Una disciplina que se repite y que es, por lo demás, un hábito. En la primera estrofa habla de la ansiedad del poeta por atrapar con el lenguaje el extrañamiento. ¿Cómo describir un amanecer sino es aturdiendo los sentidos con palabras o las palabras con nuevos sentidos? Y entonces la voz poética parece ensayar una respuesta llenando de color las faldas de la aurora. En la segunda estrofa, la pregunta que se hace la poesía no es acerca del paisaje sino del desierto abstracto que pueden ser las emociones en la escritura, del amor. Pero Casazola, como Flannery O’Connor, nos dice que no se puede dar “emoción con emoción” (101), con lo cual la respuesta debe estar necesariamente encarnada en el

cuerpo y, para ello, que se hieran los pies si es necesario. Por eso es que las palabras, dice la voz poética, son serpientes que se ciñen al cuerpo, seductoras y peligrosas. En la tercera estrofa, ante la copa vacía de la vida, las palabras tienen otra razón de ser: son consuelo, pañuelos para enjugar el llanto. En la última parte del poema, que cierra con el siguiente obituario, se aprecia la conciencia artística de la autora y una suerte de ley poética absoluta: lo que importa en la vida no es lo que se “vive” sino lo que ha quedado escrito para ser leído o cantado.

¡Sí! mi historia puede colgar
 del aire. No es preciso
 llamar testigos para relatarla;
 solamente un papel amarillento en
 el que un viejo sabio leerá:
 —Ocupó evidentemente un lugar en el
 tiempo y el espacio.
 Estas letras lo confirman.—
 Y el aire vibrará, cantando
 una antigua canción, puras palabras. (342)

El poema es radicalmente desapropiatio y geológico. El principio y el fin de la escritura está en el otro, en el que leerá lo escrito y que recordará con el canto. La razón de ser de la vida, parece decirnos Casazola, son las palabras y la gente que será tocada por ellas. También hay otras oportunidades en que se ríe de sí misma, de las prescripciones del canon, de lo que significa ser reconocida como “poeta” y de lo poco que le interesan las recetas de la consagración. En el poema 17 del libro *A veces, un poco de sol (Serie Autobiográfica)*, la voz poética se habla a sí misma en una segunda persona irónica e inquisidora que delinea un oficio (o el modo de entregarse a un oficio) y que define un lector ideal: coleccionista de “libro raros”, que “tiene tiempo por demás” y que “no habrá de preguntarte por el éxito”. Es decir, un lector fuera de los circuitos mercantiles e interesado en sus poemas “quejumbrosos, absurdos/ queriendo cambiar un mundo/ sordo y ciego”. La escritura, como puede preverse, no es obra de la inspiración sino resultado de un trabajo de corrección arduo, repleto de tachaduras y de incertezas. Un trabajo persistente, por lo demás, que se acumula en papeles “amarillentos” y cuyo destino será el “olvido” porque esta “pobre poetita” canta en un mundo que “ama el tintineo de monedas gordas” y que no precisa de sus cantos ni de sus cuentos.

Las condiciones materiales de la escritura también son materia de reflexión. Bajo el escrutinio de una aguda mirada, Casazola enuncia su ética de trabajo. “No escribiré más/ porque un poema/ no se escribe/ sentados

cómodamente/ frente a una mesa de brillante fórmica”, dice en *Tierra de estatuas desteñidas* (*Serie Autobiográfica* 450), porque un poema no se escribe cuando estamos “encerrados/ entre cuatro paredes/ y ya no podemos ser árboles ni gritar como los pájaros” (449). La subjetividad artística es un movimiento entre el interior y el exterior, entre el caminar y el pensar, entre lo individual y lo colectivo, entre la escritura y la vida, que se abre paso en un mar de dudas y que forma una “hipóstasis” de ella misma (Lollini 74). Por eso, la poeta se pregunta: “En realidad, ¿serviré para algo más aparte de escribir poesía?” (*Serie Autobiográfica* 468). Esta pregunta retórica lleva implícita una definición ontológica.

2. La desnaturalización del lenguaje

La calle o el espacio público es el lienzo natural para la acción creativa y el espacio no-institucional por excelencia en el feminismo bastardo (Galindo 127). Es en ella donde tiene lugar el encuentro comunitario y donde la imaginación puede impactar las zonas sensibles de lo social. Estas zonas “sensibles” son en realidad espacios para la construcción de sentidos y pueden ser provocadas o despertadas a partir de la acción creativa (118). Dice Galindo sobre la calle:

En nuestras sociedades del sur es un espacio de subsistencia, es un foro de encuentro y debate, es un lugar de vivienda porque cientos de miles de personas transcurren la mayor parte de su vida en la calle, allí hacen la siesta, allí comen, allí hacen sus niños las tareas. Para las mujeres especialmente, la calle ha representado y representa un lugar fundamental de emancipación, la toma de la calle como espacio propio es el gesto histórico más importante de los últimos 50 años. Es el espacio de encuentro, es el espacio de construcción de una arquitectura efímera que son los puestos de venta clandestinos. La calle es el afuera de donde no hay a donde más te boten. (126)

Elegir la calle, por ende, implica una crítica directa al arte institucionalizado, que está en una posición de poder jerárquico, rodeado de tentaciones hegemónicas, con todos sus sistemas clasificatorios, su sed de novedad, su visión teleológica, su debilidad por “pedestalizar”, colocar bajo luces cenitales y congelar en el tiempo. Entra al museo lo que ha pasado el tamiz del canon, y, en contrapartida, queda afuera lo que no se ajusta a sus prescripciones genéricas. Todo esto sin contar, señala Galindo, la casi siempre antidemocrática relación con el público, que paga una entrada y consume

unilateralmente en tanto, dado el esquema de representación, solo se permite al artista desplegar su discurso (127).

Las obras de Matilde Casazola y Violeta Parra eligen la calle, el camino, el margen urbano, lo rural, lo popular, la peña, la carpa como espacio creativo, lugar existencial y de pensamiento. Lo hacen a partir de los años sesenta del siglo pasado. Es decir, con una visión que trasciende su propio tiempo, en parte porque nunca tuvieron aspiraciones de autenticidad y menos ansias de inscribirse en el arte “formal” (¿la literatura? ¿la poesía? ¿la música docta?). Se dice con frecuencia que la obra de ambas viene a “rescatar o recuperar” el legado folclórico de sus países. Pero ¿qué significa el rescate o recuperación de un legado folclórico? “Rescatar” y “recuperar” son verbos asociados a un conjunto de significaciones que plantean una jerarquía implícita: salvar, recobrar, liberar, resarcir. “Salva” el que está en condición privilegiada para hacerlo. Por otra parte, ¿es folclore lo que hacen? Me gustaría proponer una visión menos vertical y más consonante con la naturaleza de sus experiencias. Criaturas excéntricas ellas mismas, no rescatan, clasifican o recuperan el folclore, lo “recrean”. Esto, amén del conjunto de transgresiones estéticas que realizan, significa la desnaturalización de un lenguaje previo y la conformación de otro, diferente y singular. Esto es la canción popular poética, que posteriormente funda un modo de “hacer”, es decir, una descendencia.

Esta desnaturalización de lenguajes previos puede verse en la ya mencionada manipulación de los géneros, tanto musicales como literarios. Lo autobiográfico no es propiamente una “autobiografía” en ellas, o no lo es exclusivamente. Un género por definición narrativo, bastante observado para ser admitido en el parnaso de la “alta” literatura por sus supuestos “excesos” de subjetividad, es convertido en poema y en canción. En el caso de Violeta Parra, el autorretrato es elaborado en décimas, una forma clásica característica del Siglo de Oro español y popularizada en América entre los payadores. Es probable, de acuerdo a Patricio Manns, que la decisión de publicar sus décimas proviniera de la “Lira Popular” chilena (54), panfletos sueltos que los poetas populares imprimían con sus décimas y vendían en los trenes a principios del siglo XX. Parra escribe, empero, más de ochenta décimas para ser leídas en forma de libro, pero también para ser cantadas/performadas. De hecho, ella misma y su hijo Ángel realizaron varias lecturas y grabaciones, y Patricio Manns musicalizó posteriormente algunos fragmentos.

En el otro caso, Matilde Casazola poetiza en verso libre los seis libros que constituyen su *Serie Autobiográfica* y que tienden un diálogo directo con las canciones de sus primeros discos. Las temáticas del tiempo, el paisaje,

la nostalgia que genera el exilio, el amor, la naturaleza, por señalar solo algunas, son tratadas en uno y otro espacio como si de una conversación extendida se tratara. En el poema X de *Tierra de estatuas desteñidas* (*Serie Autobiográfica* 347), la voz poética se pregunta desde el exilio: “Oh luna amarga:/ ¿Llegaré a las nieves?”. Tanto en la famosa cueca “De Regreso” como en el yaraví “Tiempo” (álbum *Una revelación*), por ejemplo, encontramos ecos de esta pregunta. Así, canta en el citado yaraví: “Y el tiempo me va engañando/ Día tras día con eso/ de que de tanto ir andando/ está más cerca el regreso”. Esta escritura “extendida” no solo hace un trasvase entre la poesía y la canción, sino también entre el registro biográfico y la ficción o la fantasía. Son numerosos los poemas en los que la voz poética trasciende la coda realista y habla con el árbol, con Dios o con un ángel de la guarda con el ala rota.

Es evidente en este punto que en las escrituras autobiográficas de Casazola y de Parra existe la expectativa de un lector urbano, no solo de un espectador. Por eso se elige el formato libro, lo cual muestra, una vez más, la condición fronteriza de las autoras. Al mismo tiempo, al ser estas escrituras performativas, se hace importante también el modo en que las autoras se piensan en el escenario. No es un asunto sin importancia la elección del instrumento. Ambas eligen la guitarra, Parra también toca el guitarrón, lo cual es un énfasis adicional de carácter. De oído y de forma casi autodidacta, las dos mujeres aprenden a tocarla. No hubo formación de conservatorio ni nada que se parezca a esa formalidad, aunque Casazola toma cursos de música con maestros particulares y también toca el piano, que aprendió en su casa con la madre. En sus *Décimas*, Parra da cuenta del “doble” margen que significa tocar la guitarra sin saber escribir en pentagrama (42). O, tal vez quiso decir: ¿ser mujer y no escribir música?

La guitarra es un instrumento popular y tradicionalmente tocado por hombres. De ahí que la decisión de ejecutarla en el escenario y de interpretar con ella sus propias composiciones, las coloca nuevamente un espacio de bastardía subversivo. Si a esto sumamos el modo en que cada una se presentaba en el escenario y los tonos de voz elegidos, tenemos una performance que, a semejanza de lo que ocurre en la escritura, presenta una subjetividad artística formada por distintos afluentes.

3. Desplazamiento y cosmopolitismo

El tercer aspecto por analizar bajo la luz de lo que propone María Galindo como “bastardismo” o “conciencia bastarda”, es la relación entre margen y

cosmopolitismo. Leonidas Morales dice algo de Violeta Parra que bien puede aplicar para Matilde Casazola en lo concerniente a la música popular boliviana:

. . . todo el arte de Violeta, tanto desde el punto de vista de sus materiales (lana, arpillera alambre, greda), de sus formas poéticas básicas (estructuras estróficas, rítmicas), como de los instrumentos del canto (guitarra, charango, guitarrón) remite a la cultura tradicional chilena (de la misma clase de todas las demás culturas tradicionales latinoamericanas), de transmisión oral y distribución o circulación eminentemente campesina. Sin embargo no es, el de Violeta, exactamente un arte “folclórico”. Se origina desde el folclore, pero para ser, finalmente, recepcionado por un público urbano de cultura moderna. (Morales 28)

Morales describe un vínculo profundo entre Parra y la cultura “tradicional” que se vive desde el interior mismo de esa cultura. Un vínculo que —tanto en Parra como en Casazola— se hibrida y se transforma en la medida en que ambas dejan sus lugares de origen y se lanzan, se “despeñan” —para usar un verbo Matildeano—, en la aventura de la ciudad y de la escritura, de las cuales no salen ilesas. La experiencia rica y traumática de la migración a la modernidad, el cosmopolitismo, la absorción de las propias dinámicas culturales urbanas, termina infiltrando sus procesos creativos en la medida en que crear tiene que ver con desplazarse —física y existencialmente— y recrearse en el lugar del extrañamiento o la desfamiliarización.

En *Había mucha neblina humo o no sé que*, Cristina Rivera Garza dice, a propósito de Juan Rulfo, que “el mundo es otro a través de las ventanillas” (53). Se refiere al mundo que corre veloz hacia atrás —metafóricamente hacia el pasado— mientras que los vehículos avanzan hacia adelante, sobre la carretera de la modernidad. Rivera Garza se refiere fundamentalmente a la mirada, al que observa estas imágenes vertiginosas y cambia conforme muta el paisaje, que se transforma, en un punto, en el paisaje interior. Rulfo, como nadie, exploró el territorio mexicano, el éxodo del campo a la ciudad, el cuerpo fantasma que va dejando la migración a su paso. Entonces, si bien escribe de campesinos y hacendados, en el negativo de esa radiografía social está el proyecto moderno fallido, injusto y exterminador. No podría haberse *escrito El llano en llamas* o *Pedro Páramo*, si Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo no hubiera migrado y no hubiera recorrido tras el volante, como lo hizo, el territorio mexicano. Salió de Apulco —la localidad jaliscense donde nació— en 1933, año en que emprendió, como tantos otros, la ida hacia la Ciudad de México, de la que no regresó. De ahí que Rivera Garza lo considere sobre todo “un autor ciudadano. Un aldeaño, habría dicho él. No un nativo de la Ciudad de México, sino uno entre esos tantos que conforman el gran porcentaje de

provincianos asentados en la urbe no sin resistencia o sin incomodidad” (2017b 68). ¿No es ese el mismo lugar incómodo que ocupan Violeta en Santiago y Matilde a lo largo del territorio argentino hasta llegar a Buenos Aires y de ahí a La Paz? ¿No es “ser el otro”, el ajeno, lo que desfamiliariza su mirada, la percude y bastardiza? ¿No es el quiebre de raíz lo que produce su extrañamiento? Me pregunto si quedándose en Chillán hubiera podido darse cuenta Violeta de que la tradición era “casi un cadáver” (Morales 46); y si hubiera podido Matilde cantarle al expatriado como solo ella lo ha hecho: “Desde lejos como el viento/ Traigo nombres de otras patrias/ Pero busco en tu infinito las raíces de mi alma”, cuenta en la cueca “De regreso”. No se trata pues de un modo de prolongar la tradición sin tocarla, como dice Leonidas Morales, el juego consiste más bien en “recrearla en un plano de libertad” y en diálogo directo con un interlocutor urbano (48).

¿Qué es lo que “produce” entonces una nueva creación? En el caso de Violeta Parra, señala Paula Miranda, la plenitud creativa y la madurez musical-poética se da en dos espacios íntimamente interrelacionados, entre 1957 y 1967: el de sus composiciones originales y el de la interpretación/recreación de piezas de la tradición. “Aquí propongo que habría que pensar ambos quehaceres como creaciones (poiesis), aunque solo uno produzca temas originales y, el otro, canciones reapropiadas o recreadas” (Miranda 27). Efectivamente, se puede decir, que su “interpretación” (y me refiero a su lectura y posterior ejecución) de las canciones populares es una interpretación desapropiada. A Violeta Parra le interesa dialogar con y recrear la tradición popular. Ella misma había sufrido la desatención y el desdén de las radios y el medio chilenos cuando se proponía difundir el cuerpo de canciones recuperadas en su tarea de focloróloga. De modo que supo que para hacerlo, que para compenetrarse con ese cuerpo moribundo, tenía que arriesgarse y convertirse en él y después “sacarse el cuerpo”.⁶

En lo formal el rasgo “revolucionario” más importante de Violeta es justamente su capacidad para “innovar” y crear bajo una impronta personal, pero que se alimenta de la cultura popular en la que se inserta, lo que la vincula incluso con un arte postmoderno en que los rasgos diferenciadores de las culturas marginalizadas son los privilegiados”. (Miranda 38)

⁶ La expresión hace referencia al concepto acuñado por Jaime Saenz en *Felipe Delgado*, que metaforiza la separación entre el cuerpo terrenal y el cuerpo místico, en el que la búsqueda de un conocimiento superior requiere necesariamente en algún punto el olvido del sí mismo.

Este rasgo “revolucionario” puede advertirse a lo largo de su ecléctica obra, pero resulta especialmente evidente en sus *Décimas* autobiográficas donde metaforiza con su cuerpo su método desapropiativo y su canto “en muchedumbre”. En el poema “Un ojo dejé en Los Lagos”, el lector se encuentra con que Parra traza, con las distintas partes de su cuerpo, una nueva geografía ya no patria sino matria (hecha de un cuerpo femenino, el suyo). Cada parte se ubica en una localidad a lo largo del territorio chileno, pero echando luz sobre la periferia y no sobre los centros o ciudades modernos. Deja un ojo en Los Lagos y el otro en Parral, el brazo derecho en Buin y el pecho en Cuacautín, las manos en Maitencillo y la falda en Perquillauquén. La apuesta conceptual y estética es desestabilizadora. Si se hace el ejercicio visual de unir con líneas imaginarias cada parte del cuerpo, se habrán borrado las coordenadas del mapa político para dar pie a la geografía visual de un poema desparramado en el territorio de la imaginación: un mapa, en efecto, que se funda desde los márgenes.

La tierra, ese lugar donde ocurre la “asamblea”, también es el territorio donde Matilde Casazola encuentra su voz. “Soy un poco de tierra/ que adquirió un don milagroso/ de la voz y del canto” dice en el poema “Tierra”. Y la Pachamama, heredera de su sombra y de sus huesos, es para Casazola “una sola” continuidad, una “derrocadora de fronteras” (*Los cuerpos*). Ella la recorre muchas veces en sus poemas y canciones con sus zapatos viejos y llenos de polvo. Es andando la tierra que se nutre su escritura, despojada de la posesiones materiales y plena de experiencias, observaciones y contactos humanos. Casazola primero estudia y luego recrea los ritmos antiguos de la cultura popular, que denomina “aires”, precisamente dando cuenta de su intervención: “aires de cueca”, “aires de bailecitos”. A ese proceso se refiere en el siguiente verso: “Hay que hacer muchas cosas;/ retomar la canción vieja y perdida/ beber sus aguas,/ caminar su tierra” (*Serie Autobiográfica* 109). La canción poética viene de la tierra y a ella debe regresar, piensa Casazola. Por eso dice, en este otro poema: “Conoce bien tu canto,/ la semilla es pequeñita/ pero alberga un mundo adentro” (*Serie Autobiográfica* 228).

El momento comunalitario de la escritura vuelve a aproximarnos a la conciencia bastarda y su relación con los espacios de circulación y distribución del arte tantas veces elitistas e inequitativos. María Galindo se declara “impostora” cuando entra a jugar en el ámbito de la “institución arte”. Desde su bastardismo, entra allí llevada por el deseo de desordenar jerarquías y relaciones de dominación dentro y fuera de lo institucional, no para ejecutar una performance o para mostrar una “obra encuadrable como obra” (118). “Se trata de una posición incómoda para mí misma que me coloca de antemano

como una desubicada y en conflicto irresoluble con ‘la institución’” (115), dice. Y eso me hace pensar en la exposición de arpilleras de Violeta Parra en el Louvre (1964), en la que exhibió 22 arpilleras, 26 pinturas, esculturas y máscaras, desafiando así el estatus elitista de la pintura al óleo, con sus obras de alambre, papel maché, yute y materiales reciclados. La académica Lorna Dillon (2020) señala que en un momento en que el arte pop y abstracto dominan Europa, Parra irrumpe con una muestra de materiales infravalorados, temáticas de lo cotidiano y mensajes pacifistas y, en medio de la música, el baile y el canto. Matilde Casazola también presenta su primer disco sembrando desconcierto y haciendo una declaración de principios. Elige el formato del “recital” —porque quería que su poesía-popular fuera escuchada, no solo cantada o bailada— para presentarse en la Peña Naira y en el Museo Nacional de Arte, descalibrando ambos espacios con su propuesta artística:

El primero [recital] fue en la peña Naira de Pepe Ballón, de los Jairs, de Gilbert Favre, donde estuvo Violeta Parra, a quien conocí. Ya había pasado el golpe de Banzer y era un momento difícil . . . Fue un recital muy polémico, igual que el segundo que hice en el Museo Nacional de Arte . . . A medida que yo cantaba, se llenaba el museo. Me acuerdo que yo tocaba un bailecito o una cueca y se acostumbra a jalear, el jaleo es más popular, se jalea en una peña pero no en una sala de conciertos. Llegó el momento del “lalala” y un grupo de jóvenes comenzó a jalear con gran gusto. Pero al mismo tiempo unos señores de las primeras filas los hacían callar. Mi arte siempre ha estado lindando en esos dos aspectos: de un lado, lo popular y, de otro, el lirismo. (Baudoin 13)

Ambas presentaciones ocurrieron en 1974. Desde entonces y hasta la actualidad, Casazola ha editado dos LP, cuatro casetes y siete discos compactos CD, en total, 86 canciones originales, todas con una base rítmica popular, sin contar con el archivo de innumerables composiciones todavía sin registrar, pero que sí ha interpretado en conciertos y presentaciones públicas. Por su parte, “Violeta Parra grabó y editó, entre 1949 y 1966, dieciocho *singles* y diecisiete LP”, de los cuales un sesenta por ciento aproximadamente corresponden a canciones originales, aunque muchas presentan una estructura musical inspirada en la tradición chilena (Miranda 27).

Como escrituras bastardas y en muchedumbre, las composiciones de Violeta Parra y Matilde Casazola están pobladas de voces que habitan en el folclore y la música popular de sus respectivos territorios geográficos y afectivos, pero también en las voces del público y de los posteriores creadores que las apropian. Ambas cantautoras han sido reinterpretadas por otros, cantadas en otros idiomas, incluso adaptadas a otros ritmos (llevadas al rock,

al jazz, a la balada) y lenguajes. “La experiencia en el escenario es otra cosa, hace que uno ceda al otro lo que ha podido hacer en soledad. Las canciones ya no te pertenecen. Por eso yo he querido hacer canciones para hacer participar a la gente de la poesía”, dice Casazola consciente, igual que Violeta Parra, de que su canto es de todos y su razón de ser es germinar, como señala en este verso: “Hay que hacer muchas cosas todavía... Cantar en la guitarra y echar al viento las semillas” (*Serie Autobiográfica* 109).

Bibliografía citada

- ANZALDÚA, Gloria. 2016 [1987]. *Borderlands / La frontera. La nueva mestiza*. Carmen del Valle, trad. Madrid: Capitán Swing Libros.
[https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizad or/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf] página descargada el 21 de agosto, 2023.
- BAUDOIN, Magela. 2016. “Matilde Casazola, en la voracidad de la noche”. La Paz: Editorial 3600. 10-20. *El Ansia. Revista de Literatura Boliviana* 1. 10-20.
[https://issuu.com/svegadesign/docs/elansia_01_mayo_2016__final_issuu_/s/10656573] página descargada el 21 de agosto, 2023.
- CASAZOLA, Matilde. 2021. Entrevista. Conducida por Magela Baudoin. 15 de noviembre.
- . 2017 [1967]. *Los cuerpos*. La Paz: Editorial 3600.
- . 2015. *Serie autobiográfica*. La Paz: Editorial 3600.
- . 1976. *Una revelación*. LP.
- DILLON, Lorna. 2020. *Violeta Parra’s Visual Art: Painted Songs*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- GALINDO, María. 2021. *Feminismo bastardo*. La Paz: Mujeres Creando.
- GAMBARO, Griselda. 2002. *La señora Macbeth*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- LOLLINI, Massimo. 2001. *Il Vuoto della Forma. Scrittura, Testimonianza e Verità*. Genova: Marietti.
- MANNNS, Patricio. 1986. *Violeta Parra: La guitarra indócil*. Concepción: Ediciones Literatura Americana Reunida.
- MIRANDA, Paula. 2000. “Décimas Autobiográficas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias” [<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html>] página descargada el 21 de agosto, 2022.
- . 2013. *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- MORALES T., Leónidas. 2003. *Violeta Parra: la última canción*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- O’CONNOR, Flannery. 2017. “Para escribir cuentos”. *Cómo escribir. Consejos sobre escritura*. Buenos Aires: China Editora.

- PARRA, Isabel. 2009 [1985]. *El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- PARRA, Violeta. 1976. *Décimas: Autobiografía en versos*. Barcelona: Pomaire.
- PIGLIA, Ricardo. 2016. *La forma inicial: Conversaciones en Princeton*. Lima: Fondo Editorial Universidad César Vallejo.
- RIVERA GARZA, Cristina. 2022. *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana.
- . 2017a. “Desapropiación para principiantes”. *Literal Magazine. Latin American Voices*. [<https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes>] página descargada el 10 de agosto, 2023.
- . 2017b. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Ciudad de México: Literatura Random House; Penguin Random House Grupo Editorial.
- SARLO, Beatriz. 2001. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SINI, Carlo. 1992. *Etica della scrittura*. Milano: Il Saggiatore.
- TAYLOR, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- VILCHES, Patricia. “Geografías humanas y espacios del Chile moderno en las ‘Décimas’ de Violeta Parra”. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine* [<https://doi.org/10.4000/artelogie.3098>] página descargada el 21 agosto, 2023.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).