Música e imagen: Usos del *cuerpo fragmentado* para un pensamiento estético femenino en Cecilia Vicuña y Violeta Parra

Lorena Valdebenito
Universidad Alberto Hurtado, Santiago - Chile

Resumen: En este artículo se estudia la relación que se produce entre las artistas chilenas, Violeta Parra y Cecilia Vicuña, (siglos XX-XXI), abordando los diferentes aspectos que sus propuestas artísticas tienen en común y describiendo cómo se produce un fenómeno de legitimación creativa femenina en su condición de artistas latinoamericanas. En el marco del problema sobre la invisibilización de las mujeres en la música y el arte, el objetivo es evidenciar cómo estas mujeres piensan el arte, qué fundamentos estéticos guían sus creaciones, a qué ámbitos del conocimiento aluden y, en definitiva, cómo es posible contribuir en la elaboración de un relato sobre la producción del pensamiento femenino, a partir de los presupuestos teóricos de Luce Irigaray y otras autoras. En esta investigación se estudian los usos del *cuerpo fragmentado* como tópico fundamental presente en el trabajo de estas dos artistas, por medio del análisis de fuentes visuales y musicales.

Palabras clave: *Cuerpo fragmentado*. Pensamiento femenino. *Orden simbólico*. *Otro logos*.

Music and Image: Uses of the fragmented body for feminine aesthetic thought in Cecilia Vicuña and Violeta Parra.

Abstract: *In this article we study the relationship between the Chilean artists Violeta Parra and Cecilia Vicuña (20th-21st centuries) while addressing the common aspects of their artistic proposals and describing how the phenomenon of female creative legitimation takes place under the condition as Latin American women artists. Framed within the issue of invisibility of women in music and art, we are interested in showing how these women think about art, what aesthetic foundations guide their creations, what fields of knowledge inform their work, and ultimately, how to contribute to the elaboration of a narrative on the production of feminine thought based on the theoretical assumptions of Luce Irigaray and other authors. In this investigation, we study the uses of the fragmented body as a fundamental topic present in the work of these two artists through the analysis of visual and musical texts.*

Keywords: *Fragmented body. Feminine aesthetic thought. Symbolic order. Other logos.*

VALDEBENITO, Lorena. Música e imagen: Usos del cuerpo fragmentado para un pensamiento estético femenino en Cecilia Vicuña y Violeta Parra. *Opus*, v. 27 n. 1, p. 1-21, jan/abr. 2021. http://dx.doi.org/10.20504/opus2021a2703

Recebido em 15/7/2020, aprovado em 19/10/2020

El acto de evidenciar qué mujeres se encuentran en el mundo del arte y cuál ha sido su aporte, ha contribuido paulatinamente a reivindicar a la(s) mujer[1](es) como figuras clave dentro de la(s) historia(s), siendo esta una tarea que aún está pendiente. Ahora, pensar en cómo hacen arte las mujeres (características, modos, naturaleza, estéticas, etc.) - más allá de la discusión sobre si hay un arte femenino/masculino[2], o más allá todavía de las problemáticas asociadas con la significación binaria jerarquizada atribuida a estos dos polos- contribuye a definir modos de apropiación, mecanismos de validación artística, usos de espacios para la creación, etc. Luego, plantear cómo piensan el arte las mujeres, es otra manera de contribuir a enfrentar la invisibilización de las mujeres, desde una línea que sitúa la acción del pensamiento estético femenino como un modo de generar nuevo conocimiento, desde otro lugar. Ese otro lugar existe en la medida en que se piensa de un modo crítico el espacio que ocupan las diferentes actoras del mundo del arte, al tiempo en que se ponen en tensión las maneras de apropiación estética para un pensamiento sobre el ejercicio basado en la creación artística de ellas mismas. Por eso, hay que preguntar más bien: ¿Cómo nos interpela ese arte femenino? ¿Desde qué espacios del conocimiento nos interpela? ¿Qué relaciones podemos establecer entre arte y pensamiento? ¿Qué matices epistemológicos evoca?

La musicología feminista da cuenta de una nutrida producción de conocimiento que nos permite asumir la existencia de un *conocimiento musicológico feminista* que desde hace unas cuatro décadas ha venido contribuyendo al debate sobre diferentes temas en torno a la música, las mujeres y su relación con el género, las prácticas musicales, la formación de estereotipos, el sexismo, la construcción de un canon musical, entre otros (Paraskevaidis, 1986; Koskoff, 1987 y 2014; Citron, 1993; Solie, 1993; Manchado, 1998; McClary, 1991; Abu-Lughod, 1990 y 2012; Cuzik, 2001).

Estas autoras piensan el estatus de las mujeres y el género en la música tomando como referencia la Nueva Musicología, donde la crítica se convierte en un ejercicio sistemático que habilita la resignificación del género a partir de dos premisas: la primera, que no hay valores absolutos, pues están construidos culturalmente y, la segunda, que no puede haber acceso a la música sin mediación (Cook, 2006). La relatividad se aplica al género como una categoría que está presente en la música en su sentido social y la mediación deja a la música en un espacio liminal que se presta para desentrañar un conjunto de significados culturales desde donde los presupuestos de los feminismos pueden dialogar, pues comprenden el género como una estructura de poder que demuestra las desigualdades, inequidades y sesgos que, llevados a

[1] Usaremos la categoría "mujer" y "lo femenino", fuera de las construcciones culturales estereotipadas y determinadas por la biología. Daremos a estos dos conceptos un sentido que se posibilita como crítico desde el *feminismo de la diferencia*. Ver en Irigaray (2007; 1992), donde el concepto de mujer y lo femenino se asume con una diferencia aceptada respecto de lo masculino, en oposición a una igualdad deseada. Este último, más propio del *feminismo de la igualdad*. Ver sobre esa diferencia en Montesinos (2006).

[2] El debate acerca de la diferencia sexo/género en el arte ha sido abordado desde la literatura por autoras como Richard , quien discute sobre la correlación que se hace entre "la adscripción sexual de género (ser mujer) y su representación literaria (lo femenino)", sumando al debate categorías como: identidad, diferencia, subjetividad, entre otras, para otorgar a esta problemática de apariencia antagónica, un énfasis dialéctico, cuando sostiene que: "lo masculino y lo femenino son fuerzas relacionales que interactúan entre sí como parte de un mismo sistema de identidad y poder que los conjuga tensionalmente (RICHARD, 2008: 16). O, para Ramos, desde la musicología, cuando la autora asevera que: "la mayoría de los estudios feministas han rehusado afirmar de manera categórica la existencia de una manera femenina o masculina de componer" (RAMOS, 2003: 63); sin embargo, resalta que para Suzanne Cusick sí existe una diferencia, explicando cómo la autora concibe las condiciones particulares del género en función de las relaciones de poder. Por su parte, otra autora señala que: "actualmente no podemos sostener que hay un arte de mujeres y de varones, ni siquiera que hay un modo femenino y masculino de expresarse en el terreno del arte" (GIUNTA, 2018: 66). En su caso, la autora centra la atención en la problemática de las desigualdades, invisibilizaciones y representatividad femenina en el mundo del arte latinoamericano, dejando de lado el tema de los binarios como categorías que designan lo propiamente masculino y femenino, pues considera que sostener esta diferencia perpetúa lo femenino en un gueto que opaca la visibilización y legitimación del arte hecho por mujeres.

nuestra disciplina, se puede observar que existen tanto en la construcción epistemológica sobre la música, como también en la teoría y práctica musical.

La siguiente reflexión permite conocer cómo se valora el feminismo en la relación que se produce entre sujeto/objeto para la construcción de conocimiento por medio de la investigación etnomusicológica: "El feminismo es un movimiento que se ha dedicado a ayudar a que las mujeres sean ellas mismas y sujetos, en lugar de objetos y la otra parte de los hombres" (ABU-LUGHOD, 2012: 135). Superar la dicotomía binaria jerarquizada de mujer/hombre-femenino/masculino, hace posible descentrar el modo en que se produce el conocimiento desde la conciencia del yo/otro.

Por su parte, Koskoff (2014), establece una diferencia entre lo que el género y el feminismo han aportado en la construcción de conocimiento para una "epistemología feminista" (KOSKOFF, 2014, p. 63). Según su experiencia en el ámbito de la etnomusicología, la autora señala: "El estudio del género es el lente a través del cual veo más claramente la desigualdad, pero el feminismo es la forma en que promulgo el conocimiento que he adquirido en este trabajo para resistirlo y desmantelarlo[3]" (7).

La relación entre producción de conocimiento y mujeres en el arte y la música es el ámbito central de este trabajo con énfasis en la musicología crítica y el feminismo (entendido como un espacio epistemológico, más allá de sus particularidades). En este sentido, parece más adecuado hablar de arte femenino (hecho por mujeres) y no feminista, pensando en la complejidad que este término puede llegar a tener si se aplica a las dos artistas que queremos estudiar. No obstante, es posible dialogar con ciertos presupuestos que emergen de los feminismos, para abordar no tanto el arte que desarrollan las artistas, sino más bien las dimensiones teóricas y conceptuales que emergen de manera implícita o explícita en sus creaciones.

Tomando en cuenta todas estas precauciones, es posible atreverse a problematizar sobre cuestiones estéticas en lo musical / visual, y a ensayar interpretaciones sobre el pensamiento artístico desde un lugar específico: la creación femenina, no en un sentido ideológico -no obstante que este es un ámbito importantísimo que otorga complejidad al quehacer artístico- sino más bien epistemológico, estableciendo con ello una delimitación en este trabajo.

Para esto, resulta necesario revisar el concepto de *feminidad* que históricamente se ha atribuido a "la mujer", con el fin de encontrar otros significados sobre su estatus. En una abierta crítica al psicoanálisis, la feminidad se encuentra:

> Reducida a una función, a un funcionamiento cuyas determinaciones históricas sería preciso interrogar de nuevo: regímenes de propiedad, sistemáticas filosóficas, mitologías religiosas que no han dejado de prescribir asimismo de nuevo en la teoría y la práctica psicoanalíticas, la definición del destino reconocido como el de la sexualidad femenina (IRIGARAY, 2007: 115).

La autora invita a re-mirar la manera en que ha sido pensada la feminidad, pero no solamente la feminidad, sino que la feminidad en función de toda una propuesta epistemológica que se ha mantenido como fundamento de un sistema de pensamiento ampliamente validado e históricamente situado, pero errado en un sentido vital (basado en la tradición occidental y, más específicamente, en la filosofía y el psicoanálisis). Errado, en tanto no ha contemplado los puntos de fuga que existen con relación a las categorías hombre/mujer-femenino/masculino para

[3] La traducción es nuestra. Cita original: "The study of gender is the lens through which I most clearly see inequality, but feminism is how I enact the knowledge I have gained in this work to resist and dismantle it" (KROSKOFF, 2012: 63).

pensar la *diferencia*[4]. La diferencia no como un fenómeno negativo, vale decir, cuando "el deseo de lo mismo se yergue a partir del horror de la diferencia y las mujeres sin comillas[5] (esos cuerpos que una metáfora visual exhibe en su profunda castración) *son* esa diferencia" (DRUCAROFF, 2015: 145), sino positivo, cuando lo femenino es sostenido desde un "orden simbólico"[6] que presupone una *inversión*[7] sobre el significado de lo materno por parte del mundo masculino--traspasado también al mundo femenino por causa del patriarcado- a partir de su experiencia con la madre. Es así como los varones: "aman una madre muda, cuya obra presentan como una imagen y una aproximación de la propia, invirtiendo el orden de las cosas" (MURARO, 1994: 13).

Tras esta inversión, el orden simbólico de la madre consiste en "devolver a la sociedad, y ante todo a las mujeres, la potencia simbólica contenida en la relación femenina con la madre y naturalizada por el dominio masculino" (MURARO, 1994: 21). Relación que además atraviesa más planos que solamente el sistema sexo-género, pues también afecta el modo en que entendemos lo político / lo étnico / lo religioso / lo artístico, etc., y en definitiva cualquier espacio donde se vislumbre la *diferencia* de las/los sujetos dentro de los recortes de la sociedad.

Buscar *otro logos*, como propone Irigaray (2007), consiste en volver a pensar las categorías que el mismo lenguaje nos señala como desajustadas respecto de cómo pensamos, hablamos y vivimos el género, que también abarca, por supuesto, el plano artístico como forma de conocimiento.

Ahora, pensar el arte, o bien los usos del arte, por figuras femeninas en América Latina como modo de conocimiento, es un desafío que complejiza esta problemática, pues remite a un conjunto de tramas históricas, temporales y estéticas que son interpretadas y significadas desde espacios de un afuera triplemente complejo para estas mujeres: a) Por lo que significa lograr ser artista en/desde un espacio significado como periférico[8], al sur de Europa como centro;

[4] La *diferencia* o *la differance*, en su acepción original, es un concepto utilizado por Derrida, Deleuze e Irigaray, para definir en modos y grados distintos lo diferente como una categoría que permite "cuestionar la identidad como totalidad metafísica" (DRUCAROFF, 2015: 125). Deleuze desestima la categoría género para pensar la *diferencia*, pero enfatiza que lo diferente está en la historicidad, la dimensión política, la clase y su incidencia en la opresión de los individuos. Derrida, además de incluir la dimensión temporal en su uso sobre la *diferencia*, le atribuye importancia a lo "masculino fálico y la identidad", donde lo femenino es entendido como una "potencia disruptiva y revulsiva que pone en jaque las significaciones consolidadas" (DRUCAROFF, 2015: 126). Por lo tanto, podemos decir que lo central en el feminismo de la diferencia es comprender la diferencia sexual como espacio de libertad, donde la diferencia no debería implicar desigualdad.

[5] La autora propone las comillas y no comillas para marcar una diferencia en el uso del lenguaje sobre el significado que culturalmente se le ha atribuido al ser hombre, mujer u otrx. Con esta estrategia, la autora pretende hacer una diferencia conceptual que permita distinguir, por ejemplo, entre "hombre" o "mujer" con esa carga de sentido social y culturalmente impuesta, vale decir, lo que lxs sujetos "deben" ser. Y sin comillas, pensando en la "materialidad no semiótica que la semiosis cultural delimita para reconocer socialmente a la gente humana como mujeres o varones con independencia de si sus características responden o no a los estereotipos asignados a cada género, prescindiendo también de las orientaciones del deseo de cada una de estas personas, varón o mujer, o incluso de las transformaciones de algún tipo que ellas (u otras por ellas) elijan hacer a sus propios cuerpos" (DRUCAROFF, 2015, p. 130).

[6] El *orden simbólico* es un concepto empleado por Lacan, para referirse a un ordenamiento que todo lo abarca. Es así como: "el orden simbólico se da primitivamente en su carácter universal" (LACAN, 1983: 50), a partir del símbolo, "que es la estructura misma del pensamiento" (LACAN, 1981: 328). El sentido de ese orden es criticado por Muraro (1994) e Irigaray (2007), pues se encuentra basado en un pensamiento o logos hegemónico y patriarcal donde el lenguaje es la principal vía por cual se manifiesta. Muraro espera subvertir ese sentido, dotando de autoridad a la figura de la madre (no en un sentido metafórico, sino simbólico ya que la metáfora guarda relación con un significado de lo femenino/masculino jerarquizado). La autora sentencia: "hasta que no se rompan los círculos viciosos de un cierto orden simbólico, que para las mujeres es más bien un desorden, la realidad continuará actuando [...] a favor del poder fálico y de la oposición entre autonomía y dependencia" (MURARO, 1994: 92).

[7] Usamos cursiva aquí por la forma en que se usa el concepto, donde advertimos un sentido marxiano. Se evoca también el uso nietzscheano de *inversión* en su crítica al modo en que se han pregonado los valores judeocristianos, invirtiendo así el sentido de su significado y, por supuesto, su expresión por medio de las acciones, ver Nietzsche (1994).

[8] Lo decimos en un sentido epistemológico local, más que geográfico. Sobre todo en el caso de Cecilia Vicuña, quien ha desarrollado su carrera artística en el extranjero y no en Chile. La evocación del territorio chileno como lugar físico, es clave para comprender su arte en el caso de Vicuña y, en el caso Parra, sabemos que la cosmovisión local campesina que incluye lo indígena, y lo latinoamericano como espacio más global, es la base de su propuesta artística.

b) Por la apropiación de conceptos y usos estéticos particulares desde lo local; y, c) Por el género como una condición que las define o representa en la elaboración de sus creaciones artísticas.

Para lograr un acercamiento al foco de estudio, creemos que las relaciones interdisciplinarias en el arte llevan a establecer relaciones estéticas que se manifiestan en planos y microplanos dentro de las expresiones artísticas. Así, que un personaje "*habite* en la música" es una sentencia que se materializa por medio del *leitmotiv*, por ejemplo. Recurso que posibilita la encarnación de un ser/persona/objeto en un momento musical determinado[9]. Primero, es evocado imaginariamente por el autor/a, para luego hacerlo/a existir en la propia música.

Levinson (2015), se pregunta: "¿Qué nos hace pensar que una *persona* musical viva en un pasaje musical o fragmento de música como la misma persona musical que hemos oído en otro pasaje o fragmento?" (163-4). Más allá de la relación intertextual que propone el autor, enfatizamos aquí en la capacidad *realizativa* -en palabras de Austin y Urmson (1990) - para hacer aparecer o desaparecer a un personaje en la propia música.

Tomando como base este gesto de hacer aparecer o desaparecer a un personaje -que tiene cuerpo y que es en sí un cuerpo-, en este trabajo se estudiarán los usos del *cuerpo fragmentado*, tanto en su acepción musical como visual, con el fin de profundizar en las estrategias que Violeta Parra y Cecilia Vicuña incluyen en sus obras, las que son elaboradas desde fundamentos estéticos en su calidad de mujeres artistas.

Por un lado, se analizará el caso de Violeta Parra y de cómo hace aparecer su propio cuerpo fragmentado en el poema "Un ojo dejé en Los Lagos" (1970) [texto musicalizado por Patricio Manns], empleando el "fundamento" propio de la poesía popular denominado *cuerpo repartido*. Luego, otra noción de fragmentación del cuerpo usada como estrategia estética, la encontramos en dos pinturas elaboradas por Parra: "Las tres hijas del rey lloran a su padre", y "Las tres hijas del rey depositan los ojos y el corazón de su padre en una vasija".

La posibilidad de evocar una visualidad corpórea en la música también existe al revés, vale decir, cuando la música o un personaje relacionado con la música "habita" en un cuadro o una pintura. Este es el caso del cuadro "Violeta Parra o Violeta Vid" de Cecilia Vicuña, donde la autora usa el recurso del *cuerpo fragmentado* para pintar a Parra, argumentando estéticamente su trabajo.

El objetivo, por lo tanto, es elaborar un recorrido sobre los usos estéticos del *cuerpo fragmentado* para lograr desentrañar ideas, pensamientos y conocimientos, con el fin de evidenciar cómo se establecen diálogos epistemológicos e interdisciplinarios entre estas dos importantes figuras femeninas del arte en América Latina.

Violeta Parra y el uso del *cuerpo fragmentado* [o repartido] en la música[10]

La idea de *cuerpo fragmentado* es una alusión genérica sobre el cuerpo que se separa. Luego, en forma específica existe esta noción de manera recurrente en relatos antiguos sobre

[9] Los temas principales (*leitmotiv* o motivo guiador, que se expresa por medio de una melodía sobre la que se van construyendo otros procedimientos compositivos) ya existían en la ópera previa a Wagner, pero en este compositor, específicamente en el "Anillo de los Nibelungos", no están solo "vinculados a personajes (el tema de los Wälsungen, de las hijas de Rhin, etc.), sino que también a objetos (tema del anillo, de la espada, etc.) y, lo que es más importante, a fenómenos espirituales o conceptos abstractos (tema del anuncio de la muerte, del enojo, del pacto, etc.)" (HONOLKA, 1980: 316).

[10] A pesar de que la relación entre el uso del *cuerpo repartido* en la música, no se encuentra directamente asociada con Violeta Parra, pues en este caso se trata de una décima de Parra musicalizada por Patricio Manns, como se verá más adelante, la intención en el análisis es poner atención en la relación que se produce entre música y texto; lugar donde converge conceptual y sonoramente la noción de *cuerpo repartido*, no siendo relevante para el caso la condición autoral. En este sentido, el título de este apartado: "Violeta Parra y el uso del cuerpo fragmentado [o repartido] en la música"

personajes míticos que fueron desmembrados, donde su cuerpo queda repartido por diferentes lugares y posteriormente cada parte vuelve a unirse, o bien, de ese desmembramiento nace algo más[11]. Se destaca, por ejemplo, que tras el corte y separación de los órganos genitales de Urano[12] por Cronos, uno de sus hijos: "apresuradamente segó los genitales de su padre y luego los arrojó a la ventura por detrás" (HESIODO, 2006: 19). Luego de esa fragmentación corporal nace Afrodita, la diosa de la belleza, el amor y la fertilidad para los griegos, o su símil, Venus, para los romanos:

> En cuanto a los genitales, desde el preciso instante en que los cercenó con el acero y los arrojó lejos del continente en el tempestuoso ponto, fueron luego llevados por el piélago durante mucho tiempo. A su alrededor surgía del miembro inmortal una blanca espuma y en medio de ella nació una doncella (HESIODO, 2006: 19).

Wind (1972) sobre esto reflexiona: "sin variedad no puede haber belleza, de ello se deduce justamente que Venus no hubiera podido nacer si los testículos de Uranus no hubiesen caído en las aguas del mar" (138).

Una noción diferente sobre el cuerpo fragmentado está presente en América Latina, que se manifiesta en el "fundamento" llamado *cuerpo repartido*, cuyo origen encontramos en la tradición de la poesía popular en Chile. Esta consiste en la elaboración de una voz lírica mediante el uso de metáforas que aluden a que el cuerpo de alguna persona se fragmenta, y más específicamente es repartido por diferentes lugares. Según Patricio Manns, quien musicalizó las décimas "Un ojo dejé en Los Lagos" (1970), de Violeta Parra, que posteriormente llamó "El exiliado del sur [o, La exiliada del sur]", (1971), aclara que: "en el folklore existen formas extrañas de poesía, como el *cuerpo repartido* [...] es una vieja tradición chilena, no existe en el continente americano nada parecido" (CANALES y PANCANI, 1999: 71). Otra autora lo define como: "fundamento tradicional del canto a lo humano por el cuerpo desmembrado" (MIRANDA, 2013: 251).

Si bien Manns sostiene que "en el continente americano no hay nada parecido", podríamos pensar que la noción de *cuerpo repartido* es un tópico que en algún sentido conversa con los relatos míticos indoeuropeos y orientales sobre el desmembramiento corporal, muchos de los cuales han sido adaptados según el espacio geográfico cultural[13], y que quizá logra un desplazamiento de significación desde el imaginario mítico americano hacia la poesía popular. Ello, porque existen diferentes mitos de reyes indígenas en el área andina basados en el fenómeno del *cuerpo repartido*, que en este caso es descuartizado por los españoles. El relato oral dice que algún día esas partes separadas se reunirán para dar vida nuevamente al personaje muerto (López, 2016).

Estas dos nociones del cuerpo fragmentado, tanto la de la poesía popular basada en el *cuerpo repartido*, como la del cuerpo desmembrado del rey indígena, son usadas por Violeta Parra.

funciona como una alegoría creativa, poniendo valor al proceso en que una décima con esta temática en particular se transforma en canción. Transformación que es posibilitada por Manns.

[11] Revisar interpretaciones sobre la castración fragmentada de Urano, y el desmembramiento de otros personajes míticos, según lo propone Wind (1972): "La castración de Urano es del mismo tipo que el desmembramiento de Osiris, Attis y Dionisos, todos los cuales representan el mismo misterio para los teólogos neo-órficos" (138).

[12] Ver el interesante trabajo sobre planteamientos estéticos con relación al mito de Venus, a partir de los órganos genitales repartidos de Urano en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, de Moya (1998).

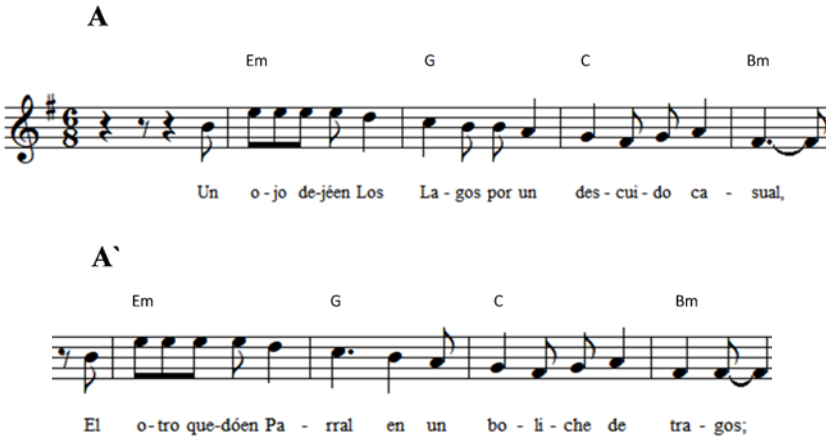
[13] Revisar la versión de Plutarco (1995) sobre el mito de Osiris y el cuerpo desmembrado por su hermano Seth, mito que ocurre en Egipto, pero es adaptado por Plutarco en Grecia.

Sobre la décima "Un ojo dejé en Los Lagos" (1970), musicalizada por Manns, vemos que las partes de su cuerpo van quedando separadas en diversos lugares de la geografía chilena[14], en principio como si fuera un relato inocente, gracioso.

La voz lírica de Violeta está en primera persona; por lo tanto, se va fragmentando a sí misma de manera voluntaria: "Un ojo dejé en Los Lagos / por un descuido casual, el otro quedó en Parral en un boliche de tragos". La canción estrófica presenta una estructura formal de: **A A` B C C`**, que se repite cinco veces. Para narrar la fragmentación corporal de Violeta Parra, por medio del texto musical en términos armónicos, se aprecia una alternancia entre un uso modal en la parte **A- A' y C-C'**, y un uso tonal en la parte **B**.

En la parte **A - A'**, los grados se mueven en función del eje de B Frigio. Por lo que se advierte una cadencia frigia a partir de la siguiente secuencia armónica: IV (Em) - VI (G) – II (C) – I (Bm)[15], donde se produce una tensión que resuelve en el semitono que ocurre entre los acordes de C y Bm, como vemos en los dos últimos compases del primer y segundo sistema.

El exiliado del sur [o La exiliada del sur] [16]
Texto: Violeta Parra – Música: Patricio Manns



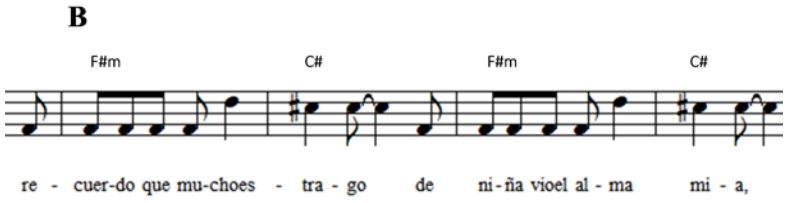
Las partes externas del cuerpo de Violeta son las que primero se fragmentan, quedándose en diferentes pueblos de la periferia de un Chile que ella enuncia afectivamente, pero al mismo tiempo le provoca recuerdos de momentos tristes durante su niñez. Esto se aprecia en la parte **B**: "Recuerdo que mucho estrago / de niña vio el alma mía", cuyos versos se articulan por medio de una modulación tonal por el quinto grado de B, alternando entre un F#m y un C#, sin que exista preparación armónica y con uso de la cadencia auténtica I (F#m) - V (C#). Esta sección, se encuentra dotada de un carácter dramático, considerando además que la conducción melódica presenta un abrupto intervalo de sexta menor, para luego reposar en el semitono que se produce entre el C# y el D, en ambas frases lírico-melódicas. En este sentido, se agrega que el contraste que se produce en el texto con respecto a la parte **A y A'**, que tiende a ser más

[14] Los versos que prosiguen, luego de "Un ojo dejé en los lagos", en Las Décimas (1970), son "Qué pena tuve en Quirihue". En ellos usa la misma fórmula de "lo repartido", pero esta vez sus sentimientos son los que se reparten: pena, amargura, incertidumbre, misterio, calumnia, en distintos puntos del país. Podríamos decir que la repartición de su cuerpo tiene un correlato con su psique [o alma], en una suerte de dualidad cuerpo/alma.

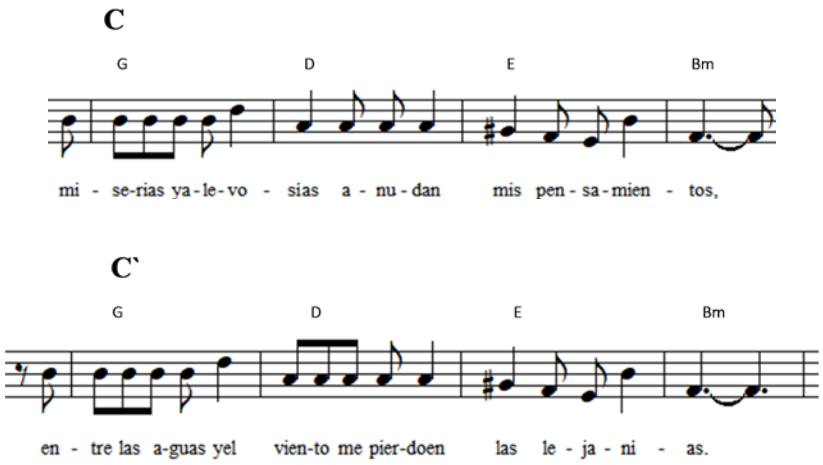
[15] En este caso, los grados armónicos están pensados a partir de B Frigio y no a partir de G, a pesar de que la armadura se encuentra en esta tonalidad.

[16] La transcripción musical es nuestra.

ingenuo, ahora en la parte **B**, se encuentra reforzado por la modulación armónica y un carácter dramático que imprime la melodía.



En la sección final de la canción, en la parte **C y C`**, el texto lírico denota tristeza y agobio: "miserias y alevosías anudan mis pensamientos / entre las aguas y el viento me pierdo en las lejanías"; sin embargo, estos sentimientos contrastan con la sensación estable que proporciona el VI (G), en su calidad de acorde mayor, momento en que se vuelve a la cadencia frigia, pero ahora se produce una sustitución del II (C) -que, como se ha dicho, funcionaba como un acorde de tensión- por el IV (E), para terminar en el I (Bm), completando la cadencia frigia.



En ciertas secciones del texto lírico se acentúa el dramatismo, cuando comienzan a fragmentarse los órganos internos de Violeta. Aquí el texto ya no parece ser inocente o gracioso. Ahora se advierte un tono de tristeza, dolor, y abandono: [...] "mi corazón descontento latió con pena en Temuco / y me ha llorado en Calbuco, de frío por una escarcha", luego [...] "Mis nervios dejo en Granero, / la sangr' en San Sebastián, / y en la ciudad de Chillán, la calma me bajó a cero, / mi riñonada en Cabrero, / destruye una caminata / y en una calle de Itata, se me rompió el estrumento [...] Desembarcando en Riñihue / se vio la Violeta Parra, / sin cuerdas en la guitarra, / sin hojas en el colihue", todo con el mismo texto musical.

La fragmentación corporal de Violeta Parra se sitúa desde un lugar de enunciación paradójico desde el punto de vista racional, en el sentido de que su cuerpo se fragmenta sin que necesariamente pase por la muerte. Los ojos se fragmentan primero, que como parte de la cara, según Le Breton (2018), "es de todas la partes del cuerpo humano, aquella en la que se condensan los valores más elevados", para ir a las extremidades que, al estar cerca de los pies, "encarnan el extremo más bajo de la escala de valor", pasando por los riñones que junto al estómago y el sexo, son significados como uno de "los órganos más indignos" y el corazón que, junto a los pulmones, son valorados culturalmente como "los órganos más nobles" (105).

La voz lírica/musical en "Un ojo dejé en Los Lagos", que emerge desde un plano simbólico, evidencia que la propuesta musical de Violeta Parra podría remitir a una noción de cuerpo entendida como "una metáfora de lo social", donde "lo social es una metáfora del cuerpo" cuando "dentro de las fronteras del cuerpo, lo que se despliega son cuestiones sociales y culturales" (LE BRETON, 2018: 105). Esto se percibe en el orden de la fragmentación corporal escogida por Parra, y su correlato ético y sensible.

Violeta Parra y el uso del *cuerpo fragmentado* en la pintura.

Analizaremos ahora la idea de *cuerpo fragmentado* que encontramos en dos pinturas de Violeta Parra. Las dos obras corresponden a la serie que ella tituló: *Leyenda del Último Rey Inca* (Fundación Violeta Parra, 2012), haciendo referencia a la muerte de cada uno de los últimos reyes Incas, Túpac Amaru II y Atahualpa. Según el relato popular, el rey tuvo una muerte por desmembramiento corporal:

> Tomado preso el Apu Inka Túpac Amaru II, fue juzgado por la iglesia católica y los representantes de la monarquía española, sentenciado a morir y ejecutado en Cuzco [...] cruelmente martirizado antes de su muerte, se le arrancó la lengua y luego lo descuartizaron al ser estirado por cuatro caballos el 18 de mayo de 1781. Fue decapitado y destrozado, su cabeza, brazos y piernas colocados en lanzas en distintas poblaciones para escarmiento del pueblo humilde comunario (LÓPEZ, 2016: 9-10).

O el caso de Atahualpa, que también fue capturado y muerto en una situación similar:

> Cuando el Inka Atahuallpa (Atabalipa) fue capturado y luego de haber entregado una fuerte suma económica en plata y oro que fue pactada por su rescate y no cumplida por los españoles, fue condenado a muerte el 25 de julio de 1533, una vez que conoció que la sentencia de muerte implicaba que iba a ser quemado, aceptó el consejo del cura Valverde de bautizarse para evitar que su cuerpo se consuma y se esparza en cenizas. De esa manera, el sábado 26 de julio fue ejecutado por "vil garrote", y posteriormente los españoles cortaron su cabeza (LÓPEZ, 2016: 6-7).

Notamos que, para Parra, es importante resaltar el fundamento de sus trabajos artísticos, y en particular el de estos cuadros, donde existe una clara intención de lograr una visibilización de hechos históricos que ella considera importantes. En este sentido, plasma "la historia de Chile" en tapicería, siendo "una obra de vastas pretensiones, en que se contemplan episodios de las diferentes etapas de nuestra historia, entre ellos, *El suplicio de Galvarino*, *Caupolicán prisionero*, *Españoles en el cerro Huelén*, *Asesinato de Manuel Rodríguez*, y otros" (*VISTAZO*, 1965, cit. GARCÍA, 2016: 84).

La preocupación de Violeta Parra por destacar los mecanismos coloniales que llevaron a los pueblos indígenas latinoamericanos a la opresión española queda de manifiesto por medio de las temáticas de estos cuadros, al valorizar una serie de personajes clave respecto de sus acciones sociales y políticas en la historia de Chile.

Destacamos en Parra el uso del arte como mecanismo de denuncia, siendo este un gesto de subversión sistemático que encontramos en todo su trabajo creativo de manera transversal: tanto en su música, su poesía, como en su trabajo visual. Ella explica: "En mi país hay mucho desorden político. Esto no me gusta, no me gusta nada, y no puedo protestar; sin embargo, a través de mis cuadros logro hacerlo" (BRUMAGNE, 1964, cit. GARCÍA, 2016: 73). Es así como la crítica por medio del arte se transforma en un elemento real para generar conciencia sobre diferentes problemáticas asociadas a la memoria histórica en Chile.

La idea de pintar de Violeta Parra surge debido a una necesidad concreta de expresión que ella manifiesta de manera bastante clara: "Para mí, la pintura no cambia nada... No es muy amable lo que le voy a decir... [...] Las arpilleras son como la parte alegre de la vida. La pintura no lo es [...] Es... es el punto triste y oscuro de la vida. En ella trato de expresar lo más profundo del ser humano", el uso de diferentes lenguajes: "me permiten contar las leyendas de mi país, su folclor, sus mitos y decir lo que tengo en mi corazón" (BRUMAGNE, 1964 y Lz, 1964, cit. GARCÍA, 2016: 75 y 80).

El relato sobre el último rey inca es un tópico de interés para Violeta, que le permite plasmar sensaciones de tristeza y dolor. La elección del mito y sus elementos trágicos visualizados en estos cuadros se enmarca dentro de una estética cargada de símbolos.

En "Las tres hijas del rey lloran a su padre" (Ver Figura 1), el cuerpo del padre aparece completo -aquí destacamos el uso de una técnica de colores matizados que no se encuentra en el resto del cuadro, donde además se resalta el corazón rojo- a pesar de que el relato del mito andino señala que ha sido desmembrado. Presentarlo así podría significar una prefiguración del momento en que ocurre la futura re-unión de sus miembros como símbolo de totalidad. Para ello, Violeta, utiliza la escala cromática con tonos fríos, como el azul, el verde, el violeta y algunos grises. Colores que emplea para representar la melancolía y la tristeza de las hijas del rey.



Fig. 1: Pintura "Las tres hijas del rey lloran a su padre" (Parra, 1964)[17]

La técnica de los trazos es más pictórica que lineal, estos demuestran que trabaja a partir de capas de pintura, enfatizando los contrastes tonales y no tanto la linealidad en la estructura del cuadro. Esto lo vemos en el contraste entre los tonos del verde y el azul, o mediante el uso del violeta oscuro y el verde.

[17] Digitalización propia tomada del libro *Violeta Parra obra visual,* Fundación Violeta Parra, (2012) [Óleo sobre tela].

Se ha dicho que: "al margen del conocimiento que tuviera Violeta" sobre otros artistas, "en un artista genuino la obra no se efectúa sino por su propia necesidad, eligiendo para manifestarla los antecedentes que estime adecuados a sus propósitos" (MORALES, cit. FUNDACIÓN VIOLETA PARRA, 2012: 44). Por ello, resulta pertinente reflexionar sobre cómo situamos el trabajo de Parra frente a los paradigmas estéticos del canon occidental, considerando las distancias geográficas, experienciales y epistémicas, así como también las condiciones étnicas y de género de la artista en un país latinoamericano. Por lo tanto, más que hablar de "influencias", señalamos que la estética de estos cuadros se sitúa dentro de un enfoque vanguardista que podría tener un correlato visual con el expresionismo[18].

Es así como escoge este lenguaje para transmitir emociones complejas por medio del cromatismo y los planos yuxtapuestos. Notamos que en los cuerpos y las caras de los sujetos se logra una síntesis, que por cierto se aleja del detalle. Nos parece que la idea aquí es contar un relato desde una síntesis purista, pues lo simbólico en su uso conceptual comporta un carácter sintético. Por consiguiente, el resultado visual es la enunciación de un mensaje integral, global y eficiente.

En el primerísimo plano del cuadro, se advierte la emoción como imagen principal que fortalece el relato visual, otorgando mayor relevancia a la semblanza de los personajes y, por supuesto, a las emociones que comunican las tres hijas, antes que al entorno. Para este propósito, usa un recurso atmosférico más bien en el fondo, como segundo plano.

Si tuviésemos que pensar en un relato cronológico sobre el mito de la muerte del último rey inca en estos dos trabajos de Parra, pensaríamos que el cuadro "Las tres hijas del rey lloran a su padre" [Figura 1], sería un antecedente de lo que ocurre en "Las tres hijas depositan el corazón de su padre en una vasija" [Figura 2]. Por lo tanto, en la secuencia de la "Figura 1 - Figura 2", vemos que existen dos acciones durante el proceso de la muerte del rey, una es su funeral, como el momento más emotivo dentro de la narración, y la otra, una suerte de entierro, momento en que las hijas depositan parte del cuerpo fragmentado de su padre en una vasija. En este sentido, las hijas intentan darle a su padre un entierro digno, tras una muerte intencional y en una situación de ajusticiamiento, similar al relato mítico de Antígona[19].

En la pintura "Las tres hijas depositan los ojos y el corazón de su padre en una vasija" (Ver Figura 2) se manifiesta la escala de grises y negros, donde el color rojo tiene un gran peso en la composición cromática. La atmósfera de este cuadro tiene un primer plano, y ese primer plano envuelve a los personajes en luz. Una luz tenue, difusa, pero luz al fin, con relación al cuadro anterior que presenta una atmósfera mucho más sombría. En este sentido, la angustia representada por los tonos contrastantes, en "Las tres hijas del rey lloran a su padre" (Ver Figura 1), en este otro cuadro se disipa, y la tensión visual logra una resolución al difuminarse en las

[18] Para este autor, "el expresionismo contemporáneo [...] hace la exégesis de la vivencia y el sentimiento el secreto del conocimiento artístico. La expresión es la manera como se exterioriza el conocimiento artístico. La ley suprema de la expresión no es la ley de las relaciones lógicas y racionales, sino la de las relaciones interiores entre los impulsos intuitivos y el carácter inteligible, no conceptual, de las imágenes (ESTRADA, 1988: 359).

[19] Antígona es hermana de Polinices, la historia es narrada por Sófocles, en "Edipo", donde existe una tensión ética acerca del entierro de su hermano, decretado por Creonte, gobernador de Tebas, a ser dejado sin entierro, como un gesto de escarnio. Antígona, quien pretende enterrar dignamente a su hermano Polinices, a pesar del decreto de Creonte, prefiere cuestionar y desobedecer la ley de la polis, antes de ser inconsecuente con lo que ella considera éticamente correcto; sin embargo, de todos modos reflexiona: "Ciertamente, con mi piedad me gané un trato impío. Si esto es lo justo entre los dioses, escarmentada, podré reconocer que he errado" (SÓFOCLES, 1975: 63).
Ver la interesante crítica de este relato mítico hecha por Judith Butler y la importancia que esto representa dentro del enfoque del feminismo que ella defiende y que se contrapone de algún modo con el de Luce Irigaray, para quien Antígona vendría a ser una figura simbólica, un potente referente femenino, mientras que para Butler, esto resulta discutible, al criticar la legitimidad del relato y por supuesto la función de su figura. Frente a esto, Butler (2001), se pregunta: "¿Podemos considerar a Antígona, por sí misma, representante de un cierto tipo de política feminista, precisamente cuando su carácter representativo está en crisis?" (16).

tonalidades grises, justo cuando en el relato se produce el depósito del cuerpo fragmentado; en cierto modo, esto hace posible un descanso al alma. Ahora la pena se convierte en una suerte de tranquilidad, pero gris.



Fig.2: Pintura "Las tres hijas del rey depositan los ojos y el corazón de su padre en una vasija" (Parra, 1964)[20]

Agregamos que se observan dos elementos centrales que conforman el relato visual de este cuadro. Por una parte, la vasija con el corazón y los ojos del rey inca. Y por otra, las tres hijas que miran con atención y asombro los restos desmembrados de su padre, evento que se desarrolla en un espacio gris, con trazos que difuminan el ambiente. La expresión más notoria de asombro recae en el rostro de la hija que al parecer se encarga de materializar el depósito de las partes del cuerpo desmembrado del rey, que aparece con las manos manchadas de sangre.

De todo el cuerpo, solamente los ojos y el corazón son depositados en la vasija ya que, como habíamos señalado, los ojos que conforman una fracción de la cara humana representan la parte más elevada del cuerpo, y el corazón, uno de los órganos más nobles (Le Breton, 2018).

Respecto de los ojos, "el acto de ver expresa una correspondencia a la acción espiritual y simboliza, en consecuencia, el comprender" (CIRLOT, 2013: 345). Los ojos podrían representar entonces la conciencia de esa muerte sacrificial, que son puestos en la vasija, definida simbólicamente como: "el ámbito en que se produce la mezcla de las fuerzas que dan lugar al mundo material y también, por consiguiente, la matriz de la hembra" (CIRLOT, 2013: 460). La vasija es por tanto un símbolo que nos recuerda que volvemos al inicio; en definitiva, habilita la participación de un futuro nuevo nacimiento.

Luego, el corazón rojo y la sangre son aquí elementos bi-simbólicos que guardan relación. El corazón es el órgano de la vida y la sangre es la sustancia que otorga vitalidad al órgano y a su vez al organismo. Dentro del carácter simbólico que tiene este órgano en culturas antiguas, podemos mencionar que: "el corazón era la única víscera que los egipcios dejaban dentro de la momia, como centro necesario al cuerpo para la eternidad" (CIRLOT, 2013: 149), con un claro sentido de trascendencia.

[20] Digitalización propia, tomada del libro *Violeta Parra obra visual* (2012) [Óleo sobre tela].

La sangre es sinónimo de muerte y sacrificio pues, "las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico [...] el carácter vital de esta se trasvasa al matiz. En la sangre derramada vemos un símbolo perfecto de sacrificio" (CIRLOT, 2013: 399). Sacrificio que para los españoles es sinónimo de conquista, poder y triunfo; sin embargo, en la esperada re-unificación de los órganos desmembrados del rey, representa para la narración mítica andina la esperanza de un nuevo comienzo a través de una suerte de resurrección, siendo la sangre misma un símbolo de unificación:

> Ocurre con la sangre lo mismo que con todo lo que alterna y participa de la gran dicotomía del universo. Pero mientras que el día y la noche, el verano y el invierno, el calor y el frío, el macho y la hembra, lo seco y lo húmedo, la vigilia y el sueño, el esfuerzo y el descanso, están claramente separados, la sangre, en cambio, escapa a la regla, pues en ella se reúne lo que, en otros sitios, se divide en dos. La sangre presenta una intolerable coincidencia de los contrarios (ROUX, 1990: 26).

Sobre la unificación, "algunos autores consideran que comenzó a tomar forma el profundo mito del Inkarí. Algún día las partes del Inka se reconstituirán, se unirán el cuerpo a la cabeza, y será el tiempo del retorno a la liberación y a una nueva época de oro, se producirá un Pachakuti" (LÓPEZ, 2016: 6-7), muy similar al mito de Urano que revisamos antes: "en este sentido, la Creación es concebida como una muerte cosmogónica, mediante la cual el poder concentrado de una deidad es sacrificado y repartido: pero el descenso y difusión del poder divino es seguido por su resurrección, cuando lo Múltiple es «recogido» en el Uno" (WIND, 1972: 138).

Uso del *cuerpo fragmentado* en Cecilia Vicuña y su relación con Violeta Parra.

Cecilia Vicuña es una poeta, artista visual, *performer* y escritora chilena (1948). Su arte se basa en un concepto de lo precario. Es decir, su trabajo es desarrollado con elementos cotidianos de la naturaleza[21], o poco comunes, que al ser usados logran un efecto artístico singular, provocador, y al mismo tiempo directo[22].

Tanto el Arte Povera como el Land Art, que aparecen en torno de los años 60 y 68, son enfoques artísticos que podrían vincularse con la propuesta de Vicuña; sin embargo, ella hace una importante distinción. Para la artista, el Arte Povera o el Land Art, "es una versión capitalizada del arte precario"; por lo tanto, considera que su *arte precario* en este caso sería "más rasca" o, vale decir, menos elaborado (VICUÑA, cit. VICUÑA, M., 2018), estableciendo con esto una diferencia que tiene consecuencias teóricas e ideológicas en su aplicación más práctica. En este sentido, la propuesta de Vicuña se enmarca en una crítica al sistema capitalista y la

[21] Destacamos la interesante aproximación acerca de las relaciones entre el uso y conceptualización de la naturaleza como espacio descolonizador en Cecilia Vicuña, en el trabajo de Barros (2019), donde se destaca un recorrido conceptual acerca de las plantas en el contexto artístico-creativo y vital de la artista. Temática que ha venido siendo desarrollada por Rubí Carreño, junto a su coinvestigadora, Claudia Díaz, en el Proyecto Fondecyt Regular Nº 1171337, a partir del diálogo entre tres interesantes ejes temáticos como lo son: el canto popular, las plantas medicinales y lo femenino, como se advierte en el Coloquio "Hacer cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos rituales, tonadas y poesía mapuche", 22-23 de noviembre, UACh. Ver en: http://extension.letras.uc.cl/index.php/agenda/archivo-de-actividades/coloquio-hacer-cantar-la-maravilla-plantas-medicinales-en-canciones-y-poemas-de-mujeres-chile-wallmapu-xx-xxi acceso el 14/06/2020.

[22] Ver su trabajo artístico en: http://www.ceciliavicuna.com/ acceso el 27/03/2020.

explotación de los recursos naturales, donde la proliferación de los residuos materiales, producto de esa explotación, junto con los elementos de la naturaleza, paradojalmente se transforman en la materia prima de su creación artística.

Se destaca además la conciencia de la autora sobre la crítica a la relación entre naturaleza, cultura y arte, que al situarse desde un enfoque más reciente como lo es la "ecocrítica" (ARIZ, 2019: 220) se puede establecer una interesante relación conceptual con esta línea de pensamiento que estudia las relaciones entre el medioambiente y la naturaleza en los textos literarios. Según Ariz (2019) "a través de imágenes en las que están presentes el agua y la piedra", el poema de Clemente Riedemann "evidencia las transformaciones violentas de *Karra Maw'n*" (220). Análisis que creemos puede ser aplicable a otros tipos de textos artísticos: visuales, sonoros, musicales, etc.

Dentro del arte precario de Vicuña, que surge a partir de la relación entre naturaleza y arte, existe un pensamiento estético que otorga fundamento a su propuesta, siendo esta de carácter tridimensional, donde le atribuye a la palabra "golpe" una interesante metáfora. La artista espera: "matar tres pájaros de un tiro, a mediante un golpe político, un golpe mágico que es ayudar a la liberación y un golpe estético: tienen que ser bellos para darle fuerza al alma" (VICUÑA 2014: 40).

El tercer "golpe" de su propuesta es de carácter estético. La belleza en Vicuña se manifiesta en una *estética de lo incómodo*[23], donde la realidad funciona como un fenómeno descarnado, defectuoso, directo, en oposición a la "estética de lo bello", descrita de manera crítica por Han (2015), como "un fenómeno genuinamente moderno", donde el mundo de lo liso [de lo pulido, de lo terso] es un mundo de hedonismo, un mundo de pura positividad, en el que no hay ningún dolor, ninguna herida, ninguna culpa" (11 y 24).

Mientras la "sacralización de lo pulido e impecable" trasciende en la estética de la contemporaneidad actual "al precio que toda negatividad debe quedar eliminada" (HAN, 2015: 12), Vicuña, nos recuerda que pasamos por la experiencia de una suerte de negatividad, por medio de su crítica al consumo y su posterior estado: el desecho. Vicuña logra un arte que incorpora la experiencia vital a partir de la conciencia acerca de una proyección nefasta del mundo globalizado y capitalizado.

Como revisamos antes, mientras Violeta Parra se veía a sí misma fragmentada en su décima "Un ojo dejé en Los Lagos", Cecilia Vicuña decide plasmar en el cuadro "Violeta Parra o Violeta Vid"[24] esa misma intención de fragmentación corporal a través de un estilo *naïf*[25]. El juego estético dual entre lo inocente y lo provocador se comprende en la pintura cuando aclara: "necesito que en mis cuadros todo sea irritante, molesto, perturbador, porque brotan de un estado de conmoción, en el que las imágenes se forman constantemente como hélices que todo lo rasgan para salir" (VICUÑA, 2007: 72).

[23] Los lenguajes del arte contemporáneo siguiendo la conceptualización adorniana de la autonomía del arte (ADORNO, 2004; ADORNO y HORKHEIMER, 2000) logran paulatinamente un mecanismo de legitimación por medio de la subjetividad, donde la apropiación de los usos estéticos todo lo permite. Se gesta así un arte de lo decadente (decadentismo), un arte que pretende ser de mal gusto (kitsch), un arte que pretende ser ingenuo (naïf), un arte que molesta (surrealismo, dadaísmo) etc., como nos recuerda Han (2015), pues: "Lo feo de lo que hicieron uso los artistas y poetas del *Fin de Siècle*, tenía algo de abisal y demoníaco. La política surrealista de lo feo era provocación y emancipación: rompía de forma radical con los modelos tradicionales de percepción" (14).

[24] La imagen de la pintura de Cecilia Vicuña ha sido utilizada en dos portadas de libros sobre Violeta Parra. La primera, en el libro *Violeta Parra: santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética* de Marjorie Agosin e Inés Dölz-Blackburn (1988), en el que no aparece toda la imagen de la pintura, sino solamente la cara de Violeta en primer plano, y sin que se haga referencia a la obra. La segunda imagen fue usada como portada en el libro *El diablo en la música. La muerte del amor en "*El gavilán*" de Violeta Parra* de Oporto, (2008), reeditado en 2013, donde la autora sí hace una referencia interpretativa sobre la obra.

[25] Ariz (2015), encuentra un punto de acercamiento entre Cecilia Vicuña y Violeta Parra, por medio del uso de lo naïf en sus trabajos visuales.



Fig. 3: Pintura "Violeta Parra o Violeta Vid"[26] (Vicuña, 1973)

Esa perturbación que Vicuña espera lograr en el espectador/a se refleja en esta obra de carácter colorido y luminoso, con una expresión vivaz en el rostro de Parra, donde su fragmentación corporal contrasta con todos estos elementos.

El símbolo que escoge Vicuña para representar la muerte fragmentada de Parra no se encuentra relacionado con el objeto que efectivamente le dio muerte, un elemento ajeno a ella, es decir, el revólver, sino que la artista recurre a la idea de una muerte que acontece tras la participación colectiva:

> Decidí hacer un retrato de Violeta para la serie Héroes de la Revolución, porque no todos los héroes tenían que ser dirigentes, pensadores o guerrilleros, había que poner héroes del existir, del pintar y el inventar [...] está dividida en tres pedazos porque el mundo fue una carnicería que la cortó y ahora la exhibe como un bistec. Yo la partí en 3 sin saber que ella había tratado de suicidarse 3 veces, antes de la última y definitiva vez (VICUÑA, 2007: 102).

Las razones de Vicuña para presentar la imagen de una Violeta fragmentada tienen que ver con una dimensión simbólica respecto de las veces en que intentó suicidarse, pero también con una explicación simbólica en la que recuerda cómo fue tratada Violeta: "el mundo fue una carnicería".

Existe una percepción colectiva que tiende a considerar que mientras Violeta vive, un sector se encarga de ignorarla y desvalorizarla[27]; hecho que podría ser significado como un

[26] Imagen facilitada por Lucy Oporto con autorización de Cecilia Vicuña.

[27] Varios autores sostienen esta idea, como, por ejemplo, Oviedo (1990), García (2007) y (2008) Echeverría (2010); Montealegre (2011). Herrero (2017) es un autor que logra desmitificar esta perspectiva sobre la valorización de Violeta Parra en vida, argumentando que, en realidad, Violeta Parra sí recibió ayuda económica y apoyo de ciertas instituciones. Más allá de discutir si esto fue o no fue así, por quiénes, cuándo, cómo, nos parece más interesante centrarnos en el sentido colectivo de la desvalorización de un personaje suicida como un acto colectivo sensible. Esto nos puede dar luces de cómo ha sido valorada la figura de Violeta Parra, más allá de si los hechos fueron o no fueron de un modo determinado. La construcción de los discursos sobre los personajes se basa también en la emocionalidad, y en la percepción sobre esa emocionalidad de manera significativa, aun cuando ocurren hechos dramáticos, tristes y terribles, como lo son los suicidios. La percepción de lo ocurrido y su efecto sensible construye relatos y apropiación de sentimientos que afloran. En materia de hechos, lo que ocurre no se relaciona necesariamente con lo que se siente, o más aún sobre la percepción sensible que se construye sobre un hecho.

tipo de muerte, puesto que este sector no considera su existencia, ni su obra, o bien cuando se considera, se hace con algo de sospecha; sin embargo, tras su muerte, es valorizada y exhibida como un trofeo, o un *bistec*, en la expresión de Cecilia Vicuña.

A partir de la idea estética que nos presenta Vicuña, ocurre un desplazamiento conceptual y *performativo* del símbolo de la fragmentación de Violeta. Conceptual, porque un mismo concepto/elemento que es la carne luego se transforma en otro concepto/elemento: un *bistec*. Y *performativo*, porque en este acto efectivamente ocurre una instancia de corte y fragmentación discursiva sobre la artista. Así, en la metáfora, para que la carne pueda convertirse en *bistec*, debe pasar por un proceso de disección o fragmentación que no se muestra, más bien se oculta. El *bistec*, según Vicuña, simboliza a Violeta, que representaría una parte o un fragmento de toda la carne cortada, ya que el *bistec* no es la totalidad de carne, sino una parte de ella, generalmente una de las partes más preciadas de todos los cortes de la carne.

Vicuña sugiere una contradicción simbólica basada en dos elementos literarios en la sentencia que analizamos. Primero, el mundo, que es una carnicería que la corta. Y, segundo, a partir de ese corte se transforma en otra cosa ya que: A). El *bistec* es un plato valorado y agradable. B). Para convertirse en *bistec*, un animal tuvo que morir, ser cortado y sacrificado.

El proceso de fragmentación o corte aquí es un hecho desafortunado, desagradable, que aparece como oculto, porque lo que se llega a exhibir es un *bistec*, es decir, algo agradable. La fragmentación se manifiesta como oculta o, más bien, se traduce en una dimensión no consciente, pues lo que realmente importa es el resultado y no el proceso que ha ocurrido para llegar a ser eso otro en lo que se llega a convertir: en este caso el trayecto de pasar de carne a *bistec.*

En esta alegoría podemos encontrar elementos surrealistas, ya que la representación simbólica de la sentencia alude a que Violeta se transforma en un *bistec*, es decir, la metáfora señala que una persona se convierte en comida; sin embargo, no para ser consumida, sino para ser observada.

La metáfora visual utilizada por Vicuña en: "y ahora la exhibe como un bistec", se relaciona con un doble sentido comunicativo. Por una parte, el cuerpo fragmentado de Violeta es ofrecido para la exhibición común y, por otra, es exhibido a un ojo que la estará observando como un trofeo, o un sujeto que cobra relevancia en esta nueva condición de *bistec*.

La vista es el principal órgano de los sentidos explotado en la modernidad (JAY, 2003)[28], cuya lógica tiende a la racionalidad instrumental con sus dinámicas de producción y consumo. Para Bourdieu (2010) "La mirada pura es una invención histórica correlativa con la aparición de un campo de producción artística autónomo, es decir, capaz de imponer sus propias normas tanto en la producción como en el consumo de productos" (235). El ojo se potencia en el fundamento de la autonomía del arte, porque para mirar es necesario que el objeto que se mira dialogue con un sistema de representación simbólico acomodado a las lógicas de producción artística.

La metáfora de la fragmentación del cuerpo de Parra, propuesta por Vicuña, funciona entonces como todas las metáforas, es decir, como una figura literaria que oculta o sustituye algo que no quiere decir de modo directo. A partir de esta mirada sobre el arte en Violeta, y luego de su muerte, entendemos que la tesis de Vicuña postula que se habría transformado en un objeto estetizado y en un producto mercantil, cuyas normas de producción y consumo son reguladas por quienes la han exhibido en calidad de objeto, y por medio de esta acción

[28] Según Jay (2003): "Lo visual ha dominado la cultura moderna occidental de una amplia variedad de formas. Ya sea que nos concentremos en la metáfora de la filosofía "el espejo de la naturaleza", como lo hizo Richard Rotry, ya sea que pongamos énfasis en el predominio de la vigilancia, como lo hizo Michel Foucault, o que lamentemos la sociedad del espectáculo como lo hizo Guy Debord, siempre volvemos a encontrarnos con la ubicuidad de la visión como el sentido maestro de la era moderna" (222).

cobrarían un rédito económico. Violeta Parra, exhibida como un *bistec*, más que ser tratada como sujeto artístico sería tratada como un objeto artístico, mirado desde la distancia, fragmentado, despersonalizado y descorporizado tras la metáfora de la mutilación de su cuerpo.

Palabras finales

Finalmente, la música y la imagen son dos expresiones artísticas sobre las cuales es posible encontrar un diálogo entre Vicuña y Parra en los usos del *cuerpo fragmentado* que, desde un plano simbólico y conceptual, funciona como un mecanismo de legitimación femenina. En Vicuña hacia Parra, y en Parra hacia sí misma, pero convertida también en una *otra* mujer, sensible, en el relato lírico sobre su cuerpo auto fragmentado. Esto se produce por medio del desdoblamiento, evidenciando con ello el peso que tiene el *orden simbólico* desde la *diferencia* en la figura de la mujer en un sentido ontológico. Lugar desde donde emergen las construcciones epistemológicas de estas artistas que son el fundamento de sus propuestas creativas como un *otro logos*.

El arte pensado desde las figuras femeninas es una práctica antigua y siempre presente en la historia; sin embargo, como es sabido, ha sido poco visibilizada en los relatos oficiales.

Los diferentes fundamentos epistemológicos que hemos revisado en este trabajo nos permiten delinear solo un breve hilo para un relato sobre la producción epistemológica femenina, a partir de cómo estas artistas piensan el arte, tanto desde sus prácticas creativas, como desde los fundamentos conceptuales de sus propuestas artísticas.

Los trazos provenientes de la(s) estética(s) -como usos y modos de creación- resultan ser los ejes delimitadores que subyacen en sus expresiones artísticas, donde la trayectoria temporal no es lineal, pues lo experimental y la vanguardia (en un sentido amplio y como saber contemporáneo) coexisten perfectamente con los saberes ancestrales.

Por su parte, la filosofía aquí aparece más bien como un ejercicio que se transforma en el fondo epistemológico desde donde estas dos artistas piensan el arte y su propio arte, a partir de tres conceptos con base filosófica y en diálogo con el lenguaje: el mito, el símbolo y la metáfora.

La política como acción se avizora en un gesto de subversión y se constituye en la clave para llevar el arte a un nivel *realizativo*. Por lo tanto, el arte para Parra y Vicuña es una práctica transformadora a partir de la conciencia sobre la primacía del mundo espiritual y natural, en una propuesta cosmológica/ecológica revisitada desde una concepción del tiempo originario y cíclico, por sobre una desgastada y empobrecida noción acerca del mundo material en un sentido moderno y postmoderno.

Referencias

ABU-LUGHOD, Lila. Escribir contra la cultura. Trad. Pilar Castro Gómez. *Andamios*. Revista de Investigación Social, v. 9 n 19, p. 7-27, 2012.

ABU-LUGHOD, Lila. Can there be feminist ethnography? Women and Performance, *A Journal of Feminist Theory* 5, p. 7-27, 1990.

ADORNO, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta Editorial, 2000.

AGOSIN, Marjorie y DÖLZ-BLACKBURN, Inés. *Violeta Parra: Santa de pura greda. Un estudio sobre su obra poética*, Santiago de Chile: Editorial Planeta, 1988.

ARIZ, Yenny. La figura y la obra de Violeta Parra en *Sabor a mí*, de Cecilia Vicuña". *Revista Laboratorio. Literatura y Experimentación*, *Investigación* v. 12, p. 1-27, 2015. Disponible en: <http://revistalaboratorio.udp.cl/num12_2015_art5_ariz/>. Acceso el 04/03/2020.

ARIZ, Yenny. El simbolismo del agua y de la piedra en *karra maw'n*, de Clemente Riedemann. *CUHSO Cultura-Hombre-Sociedad*, v. 29 n 3, p. 218-239, 2019.

AUSTIN, John. L., y URMSON, James. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Compilado por J. O. Urmson. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Buenos Aires: Paidós, 1990.

BARROS, María José. Activismo artístico en Semi Ya (2000) de Cecilia Vicuña: hacia una descolonización de los saberes y la naturaleza. *Taller de Letras* 65, p. 11-27, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

BUTLER, Judith. *El grito de Antígona*, Barcelona: El Roure, 2001.

BRUMAGNE, Madeleine. "Violeta Parra, bordadora chilena", 1964. [Entrevista, Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión]. En: GARCÍA, Marisol (Ed.). Violeta Parra en sus palabras. *(Entrevistas 1964-1967)*, Santiago: Catalonia/UVP Escuela de Periodismo, 2016, p. 71-76.

CANALES, Reiner y PANCANI, Dino. *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, Santiago de Chile: LOM, 1999.

CIRLOT, Juan. *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 2013.

CITRON, Marcia. *Gender and musical canon*. Urbana: University Press, 2003.

COOK, Nicholas. *De Madona al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*, Madrid: Alianza Editoral, 2006.

CUZIK, Suzanne. Gender Musicology and Feminism. En: COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (Eds.) *Rethinking Music*, Oxford: University Press, 2001.

DRUCAROFF, Elsa. *Otro logos. Signos, discursos y política*, Buenos Aires: Edhasa, 2015.

ECHEVERRÍA, Mónica. *Yo, Violeta*, Santiago de Chile: Plaza y Janés, 2010.

ESTRADA, David. *Estética*, Barcelona: Herder, 1988.

FUNDACIÓN VIOLETA PARRA. *Violeta Parra Obra Visual*, Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra / Ocholibros, 2012.

GARCÍA, Marisol. Violeta Parra su esquiva discografía, 2007, *Blog* [en línea] Disponible en: <https://solgarcia.wordpress.com/2007/09/24/348/>. Acceso el 02/03/2020.

GARCÍA, Marisol. Cartas Perentorias. *Dossier* 7, p. 4-11, 2008.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

HAN, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. [Trad. Alberto Ciria], Buenos Aires: Herder, 2015.

HERRERO, Víctor. *Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra*, Santiago de Chile: Lumen, 2017.

HESIODO. Teogonía. En: HESIODO. *Obras y fragmentos*. [Introducción, traducción y notas, Aurelio Pérez y Alfonso Martínez], Madrid: Gredos, 2006, p. 3-53.

HONOLKA, Kurt (1980). Wagner y el drama musical. En: HONOLKA, Kurt., et., al. *Historia de la música*. Madrid: Edaf, 1980, p. 307-318.

IRIGARAY, Luce. *Espéculo de la otra mujer*. Trad. Raúl Sánchez Castillo. Madrid: Akal, 2007.

IRIGARAY, Luce. *Yo, tú, nosotras*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Cátedra, 1992.

JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia cultural y crítica intelectual*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

KOSKOFF, Ellen (Ed.) *Woman and music Cross-Cultural perspective*, Chicago: University of Illinois Press, 1987.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology. Writing on Music and Gender*, Chicago: University of Illinois Press, 2014.

LACAN, Jacques. *El seminario. Libro I. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Buenos Aires: Paidós, 1983.

LACAN, Jacques. *El seminario. Libro II. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955*). Buenos Aires: Paidós.

LE BRETON, David. *La sociología del cuerpo*. Trad. Hugo Catignani. Madrid: Siruela, 2018.

LEVINSON, Jerrold. *Contemplar el arte. Ensayos de estética*. Barcelona: Antonio Machado, 2015.

LÓPEZ, Mercedes. *El retorno del rey inca*. La Paz: Ministerio de Trabajo, Empleo y Previsión Social, 2016.

Lz, J[29]. Cada persona es una flor de mi trabajo. [Entrevista realizada en Feuille d'Avis de Laussane, Suiza]. En: GARCÍA, Marisol (Ed.). *Violeta Parra en sus palabras. (Entrevistas 1964-1967).* Santiago: Catalonia/UVP Escuela de Periodismo, p. 77-80, 2016.

MACCLARY, Susan. *Femenine Endings. Music, gender and sexuality*, Minneapolis: University of Minesota Press, 1991.

MANCHADO, Marisa (Ed.) *Música y mujeres. Género y poder*. Madrid: Horas y horas, 1998.

MIRANDA, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.

MONTEALEGRE, Jorge. *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago de Chile: USACH, 2011.

MONTESINOS, Rafael. *Las rutas de la masculinidad. Ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Madrid: Gedisa, 2006.

MORALES, José. Violeta Parra el hilo de su arte. En: FUNDACIÓN VIOLETA PARRA. *Obra Visual*, Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra / Ocholibros, p. 34-57, 2012.

[29] Sin apellido en la referencia citada.

MOYA, Francisca. Los 'Céfiros' del *Nacimiento de Venus* de Botticelli: una hipótesis. *Imafronte*, 12-13, p. 207-216, 1998.

MURARO, Luisa. *El orden simbólico de la madre*. Trad. Beatriz Albertini. Madrid: horas y HORAS, 1994.

NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1994.

OPORTO, Lucy. *El diablo en la música: la muerte del amor en "El gavilán" de Violeta Parra*. Valparaíso: Altazor, 2008.

OPORTO, Lucy. *El diablo en la música: la muerte del amor en "El gavilán" de Violeta Parra*. 2º Edición, corregida y aumentada. Santiago de Chile: Ediciones USACH, 2013.

OVIEDO, Carmen. *Mentira todo lo cierto*. Tras la huella de Violeta Parra. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1990.

PARASKEVAIDIS, Graciela. Acerca de las mujeres, que además de ser mujeres componen, *Pauta V* 17, 1986.

PARRA, Violeta. Décimas. *Autobiografía en versos chilenos*. [Introducida por Pablo Neruda, Nicanor Parra, Pablo de Rokha]. Santiago de Chile: Ediciones Nueva Universidad-Universidad Católica de Chile/Pomaire, 1970.

PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres*, (Moralia). Isis y Osiris, Tomo IV. Trad. Francisca Pordomingo y José Antonio Fernández. Madrid: Gredos, 1995.

RAMOS, Pilar. *Feminismo y música. Introducción crítica*, Madrid: NARCEA, 2003.

RICHARD, Nelly. *Feminismo, género y diferencia (s)*. [Colección Archivo Feminista], Santiago de Chile: Panilodia, 2008.

ROUX, Jean Paul. *La sangre. Mitos, símbolos y realidades*. Trad. Marco Aurelio Galmarini, Barcelona: Ediciones Península, 1990.

SÓFOCLES. *Antígona*. Barcelona: Labor, 1975.

SOLIE, Ruth. *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* California: University of California Press, 1993.

VICUÑA, Cecilia. *Sabor a mí*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007.

VICUÑA, Cecilia. Organizar la ensoñación. En: *Artists for Democracy: El Archivo de Cecilia Vicuña*. Santiago de Chile: Museo de la Memoria, Derechos Humanos, Museo de Bellas Artes, DIBAM, 2014, p. 21-43.

VICUÑA, Manuel. Un resbalín hacia lo desconocido: Cecilia Vicuña, artista visual y poeta. [Entrevista a Cecilia Vicuña, I Parte, Tribeca, Manhattan, U. S. A.], [Video], Santiago de Chile: Centro para las humanidades UVP, 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o_X5xGBmTCw>. Acceso el 04/03/2020.

VISTAZO. El regreso de Violeta Parra. [Entrevista en revista, Santiago de Chile]. En: GARCÍA, Marisol (Ed.). *Violeta Parra en sus palabras. (Entrevistas 1964-1967)*. Santiago: Catalonia/UVP Escuela de Periodismo, 2016, p. 81-85.

WIND, Edgar. *Los misterios paganos del renacimiento*. Trad. Javier Fernández y Julio Bayón. Barcelona: Barbal Editores, 1972

Lorena Valdebenito es doctora en Musicología por la Universidad de Salamanca, España. Actualmente es directora de la carrera de Pedagogía en Música, Universidad Alberto Hurtado, es académica del Magíster en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado. Es editora de Contrapulso Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular de la Universidad Alberto Hurtado y es parte del Comité Editorial de Neuma, Revista de Música y Docencia Musical, Universidad de Talca. Investiga temas sobre: Músicas y género, representaciones de feminidades y masculinidades en las músicas populares. E-mail: lvaldebe@uahurtado.cl