

Donne in fuga – Mujeres en fuga

a cura di | editado por Monica Giachino, Adriana Mancini

«Como nació pat'e perro»

Violeta Parra irrequieta, ibrida, moderna

Stefano Gavagnin

(Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia)

Abstract The article deals with the multifaceted Chilean artist Violeta Parra (1917-1967), whose life and works are an example of a restless, nomadic and unconventional character. It traces her existential and aesthetic nomadism at the levels of biography and of artistic practice as well as in performance, which synthesizes the former aspects. It also focuses on the hybrid and cross-border nature of her artistic practice, assuming that her ability to escape from cultural, ethnic and social divisions – by stretching and reinventing categories like ‘authentic’ and ‘traditional’ – makes Parra’s legacy extremely relevant and appealing to the new generations.

Sommario 1 Violeta plurale. – 2 Violeta errante. – 3 Violeta *border*: performance, creazione e frontiera. – 4 Un’identità performativa autentica.

Keywords Violeta Parra. Hybrid identity. Musical performance. Chilean literature. Chilean folk and popular music.

1 Violeta plurale


A cent’anni compiuti dalla nascita e a cinquanta dalla morte, Violeta Parra (1917-1967) è universalmente riconosciuta come una delle espressioni più rappresentative di un’arte nazionale cilena e una delle più interessanti figure della scena poetica e musicale latinoamericana del XX secolo. Creatrice multiforme, irrequieta e nomade, in perenne conflitto con la società in cui si trovò a vivere fino al tragico epilogo della sua vicenda biografica, la Parra conobbe in vita una ambigua accettazione da parte del *milieu* culturale cileno e un successivo riconoscimento postumo come icona della canzone ‘di protesta’, nelle contingenze politiche e sociali degli anni Settanta. Oggi la fortuna critica della sua figura multiforme di artista gode nel complesso di buona salute, come testimonia il numero via via crescente di studi condotti da diverse angolazioni disciplinari, complice anche il doppio anniversario del 2017.

Fu ricercatrice e interprete del folclore musicale cileno, musicista, poeta, ceramista e artista visiva, cosicché la sua opera è costituita da una molteplicità di oggetti di diversa natura: un ragguardevole corpus di

Diaspore 10 e-ISSN 2610-9387 | ISSN 2610-8860

DOI 10.30687/978-88-6969-238-3/005 | Submitted: 2018-07-24 | Accepted: 2018-09-03

ISBN [ebook] 978-88-6969-238-3 | ISBN [print] 978-88-6969-288-8

© 2018 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

canti contadini da lei raccolti (e in parte anche pubblicati, interpretati e registrati), libri di poesia, un epistolario, *arpilleras*, quadri, ceramiche e sculture. Infine, composizioni musicali di vario genere, dalle canzoni modellate sul folclore alle musiche sperimentali, tra cui le colonne sonore di alcuni documentari. La parte più nota e apprezzata della sua opera è senza dubbio rappresentata, all'intersezione tra musica e poesia, da un corpus di canzoni d'autore di grande originalità, in cui figurano opere come *¿Qué he sacado con quererte?*, *La carta*, *Según el favor del viento*, *Cantores que reflexionan* e molte altre. Alcune di esse – *Gracias a la vida* o *Volver a los diecisiete* – sono entrate a far parte di un patrimonio universale della canzone, ben oltre i confini del Cile e dell'America di lingua spagnola.

La sua è un'opera poliedrica, dunque, e perfino caotica, tanto da suggerire l'immagine di un 'archivio disperso' o di un «cuerpo repartido»,¹ smembrato tanto tra generi come tra luoghi distinti, frammentato e incompleto (Stedile Luna 2012). Eppure si tratta al tempo stesso di un tutto estremamente coerente ed organico, al cui interno temi e linguaggi, attinti principalmente dall'universo delle espressioni folcloriche e popolari cilene, circolano con naturalezza, dissolvendo i confini tra ricalco e creazione, canzone ed arti visive, sfera pubblica e biografia privata.

Il riconoscimento della genialità e dell'eccellenza artistica della Parra arrivò presto, come testimoniano le parole pronunciate dallo scrittore e antropologo peruviano José María Arguedas, a solo un anno dalla scomparsa di Violeta:

Ella es lo más chileno de lo más chileno que yo tengo la posibilidad de sentir; y sin embargo, es al mismo tiempo lo más universal que yo he conocido en Chile. (Agosín, Dölz-Blackburn 1988, 142)

Solo negli ultimi quindici anni circa, però, si è delineata un'immagine a tutto tondo di questa artista e della sua opera, grazie a un più ampio accesso alle fonti e a una fioritura di analisi ed esegesi che interessano la teoria della letteratura, la musicologia, la critica d'arte, la sociologia, prendendo talvolta in esame precisamente la natura interdisciplinare della sua creazione.²

1 Il *cuerpo repartido* è un topos presente nella poesia di Violeta Parra: si vedano le *décimas* intitolate «Un ojo dejé en los lagos» (Parra 1971, 189), testo poi musicato da Patricio Manns con il titolo *La exiliada del Sur*.

2 Non è possibile rendere conto in questa sede di tale produzione saggistica se non in modo estremamente parziale, attraverso i riferimenti bibliografici contenuti nel seguito dell'articolo. Osservo invece che ad oggi l'unica pubblicazione saggistica di rilievo apparsa in Italia su Violeta Parra è l'ottimo testo di Patricio Manns (1977), tradotto e pubblicato come introduzione ad un'antologia delle canzoni (Delogo 1979).

Appare allora superata anche la distanza da parte di un ambiente accademico che, non riuscendo a inquadrarla nelle categorie culturali dominanti - eurocentriche e cosmopolite - l'ha lungamente relegata nell'angolo del folclore (Castillo Fadic 2003, 79-81). Sono invece probabilmente proprio quegli stessi caratteri di complessità, polimorfismo e alterità culturale a risvegliare oggi l'interesse nei suoi confronti e a farcela percepire come particolarmente complessa e 'moderna'.

Una cifra evidente di quella complessità risiede senz'altro nel carattere nomade, irrequieto, transfrontaliero, tanto della vita come dell'opera dell'artista cilena. È su questa cifra che intendo soffermarmi nel seguito della trattazione, per accostare il caso di Violeta Parra alla virtuale comunità di «donne in fuga» che è l'oggetto degli studi contenuti nel presente volume.

2 Violeta errante

Paula Miranda, studiosa della poesia della Parra, e Felipe Quijada, che si interessa invece all'opera visiva, individuano bene la natura nomade, come di ricerca o pellegrinaggio, dell'arte di Violeta, che la conduce ad una identità ibrida e *mestiza*, o ad uno sradicamento temporale:

La característica esencial del arte de Violeta es su desplazamiento constante entre identidades, ethos, espacios y discursos de diversos registros y temporalidades, ella encarna el mestizaje latinoamericano, que no es ya la mezcla racial, sino 'la trama hoy de modernidad y discontinuidades culturales [...] de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folclore con lo popular y lo popular con lo masivo'. (Miranda Herrera s.d.)

Más de alguna vez Violeta Parra declaró sentirse fuera del tiempo que le tocó vivir. Veía en la modernidad una constante amenaza, por lo que buscó refugio en esa temporalidad 'otra' del campesino, a sabiendas de su condición moribunda, de la que alcanzó a conocer únicamente sus últimos estertores. Este sentimiento de desarraigo la transformó en una trashumante que vivió en un exilio permanente, no en un exilio de lugar, sino que de tiempo. Huérfana de imágenes a las que asirse, produjo una obra capaz de integrar todos los estilos, las técnicas, los soportes y los temas; todos los tiempos y todas las sangres. (Quijada 2017, 212)

Il nomadismo esistenziale ed estetico di Violeta trova un primo immediato riscontro nel suo vissuto; pervade poi la pratica artistica, tanto nei temi come nei processi estetici messi in gioco; infine, i due livelli precedenti incontrano una sintesi nella *performance*. Nel seguito cercherò di toccare i tre livelli, cominciando da quello (auto)biografico.

Nella poesia delle *Décimas*, l'autrice rivendica l'irrequietezza che fin dai primi anni di vita costituirà la sua risposta nei confronti di ambiti istituzionali e strutturati (la scuola e il banco), percepiti quali gabbie che la sottraggono al godimento vitale (e perciò provocano un sentimento di «destierro»):

Como nació pat'e perro,
ni el diablo m'echaba el guante:
para la escuela inconstante,
constante para ir al cerro.
Lo paso como en destierro,
feliz con los pajaritos,
soñando con angelitos;
así me pilló fin de año,
sentada en unos escaños,
¡quisiera ser arbolito!
(Parra 1971, 135)

Più avanti (Parra 1971, 249) si definisce ancora «chilena errante». L'auto-biografia delle *Décimas* narra infatti di un costante viaggiare, attorno al quale si strutturano le tappe della formazione e di una vita intera. Dai luoghi periferici e semirurali dell'infanzia e adolescenza (San Carlos, Lautaro, Chillán) alla capitale, Santiago. Da Santiago nuovamente alle zone marginali, dove si conserva il folclore. Dal Cile (e dall'America Latina) all'Europa: Polonia, Unione Sovietica, Germania, Italia, Finlandia, Francia, Svizzera, Gran Bretagna, in due tournée musicali destinate ogni volta a tramutarsi in residenze prolungate, quanto instabili e 'zingaresche'.³

I viaggi producono un moto pendolare tra periferia e centro, attraverso il quale si va tessendo la figura della ricercatrice: dal centro alla periferia, alla ricerca del materiale folclorico e della materia prima del canto; dalla periferia al centro, in cerca di legittimazione per il suo lavoro di ricercatrice. Uno schema che si ripete, su scala più ampia, nell'andare e venire tra le due sponde dell'Atlantico: esperienza fondamentale nella formazione e validazione della figura autoriale di Violeta, che al contatto con l'ambiente culturale europeo acquista maggiore consapevolezza e autonomia estetica,

³ La prima dal 1954 al 1956, facendo base prevalentemente a Parigi; la seconda dal 1961 al 1965, ancora a Parigi e a Ginevra, con un breve rientro in Cile nel corso del 1964. Per la ricostruzione della biografia, si vedano il fondamentale testo della figlia Isabel Parra (1985) e il più recente contributo di Víctor Herrero (2017).

nonché un riconoscimento critico indispensabile per riaffermarsi come artista sulla sponda cilena.⁴

Il movimento funziona come parte di un dispositivo di evasione: allontanamento da un'infanzia e un'adolescenza segnate da difficoltà e sofferenze domestiche (le malattie, un'oggettiva penuria economica, l'alcolismo paterno) ed evasione dalle gabbie di una normalità borghese e di una modernità ritenute soffocanti. Non si tratta però di una 'fuga' fine a se stessa, poiché lo stesso moto diventa parallelamente lo strumento di una tensione verso un'altra umanità possibile, fondata sulla riscoperta dell'universo contadino e popolare, sull'affermazione dei valori attraverso la poesia, il canto, le arti. Sempre concepiti come terreno di condivisione con il suo pubblico, mai come torre d'avorio da cui osservare con distacco il mondo.

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.
(Parra 1971, 27)

Le onerose missioni che Violeta Parra si impone lungo il suo viaggio – dal riscatto della cultura popolare cilena alla denuncia dell'ingiustizia in tutte le sue forme – come anche la travagliata vita sentimentale, lo disseminano di stazioni logoranti e dolorose, accanto agli indiscutibili successi e riconoscimenti ottenuti.⁵ Durante l'ultima tappa, al rientro in Cile nel 1965, Violeta intraprese lo sfortunato progetto della *Carpa de la Reina*, un luogo concepito a sua immagine e somiglianza come una grande *peña* e, ad un tempo, come una sorta di 'università del folclore'. L'impresa, nella quale l'artista investì con poco successo tutte le sue energie nell'ultimo anno

4 Da questo punto di vista, Violeta Parra si dimostrò abile nel comunicare alla stampa cilena gli sviluppi della sua attività artistica in Europa, come documentano le interviste (García 2016) in cui talvolta ne amplifica la reale portata, facendo comunque leva sul radicato eurocentrismo culturale dell'opinione pubblica del suo paese (Herrero 2017).

5 Sembra essere prevalsa nel tempo l'immagine di una Violeta Parra misconosciuta e quasi clandestina nel suo stesso paese, rappresentazione che tende a minimizzare l'entità degli spazi da lei effettivamente occupati nell'industria culturale e negli ambienti intellettuali e accademici. Una valutazione equilibrata circa l'effettiva incomprensione subita da Violeta Parra richiede una ricostruzione oggettiva e approfondita dei rapporti che essa intrattenne con la cultura nazionale cilena, come si propone di fare la recente biografia di Herrero (2017).

di vita, coincise con il naufragio della relazione amorosa con Gilbert Favre (alias Run Run) e con lo scoprirsi in qualche modo scavalcata da una nuova generazione di artisti popolari, la futura Nueva Canción chilena, della quale era il riconosciuto precursore, ma alla quale non apparteneva anagraficamente.

È inevitabile che il gesto suicida suggerisca un atto di fuga. Atto tragico che muove tuttavia a interpretazioni diverse: l'esaurimento di un'anima ormai stanca di lottare contro i mulini a vento, logorata dalla fatica di vivere, comporre e amare a quel ritmo implacabile; il suicidio come correlato simbolico di un'estraneità e di un rifiuto sociale (González 1997); ma anche l'atto estremo che risponderebbe piuttosto, secondo María Nieves Alonso (2011), alla volontà di affermare un dominio sulla propria morte:

Compuso, cantó, recopiló, tejió, bordó, bailó, actuó, amó, parió, escribió, pero no podía hacerlo todo, por lo menos no con la intensidad que lo hizo y tuvo que parar. [...] El suicidio se emparenta con el canto, con su cansancio y su saturación. Gilbert [Favre] [...] y la Carpa de la Reina desencadenan la escena final, pero en ellos están personificadas las fuerzas incontrolables de una modernidad que no paró jamás de remecerla y fragmentarla. (Miranda Herrera s.d.)

En ella la relación vida-muerte es de tal espesura e intensidad que su escritura y existencia se convierten en una celebración de la vida y una apropiación de la muerte: encuentro radical: alianza y memoria que previene, requiere y crea una herencia irrevocable. (Alonso 2011, 12)

È naturale che la trascrizione biografica del movimento sia all'origine anche di alcune importanti canzoni. Valgano come esempio due testi tra i più frequentati e riproposti fino al presente: *Arriba quemando el sol* e *Run Run se fue pa'l norte*.⁶ Nel primo l'autrice narra in prima persona di un viaggio nelle zone minerarie del Cile settentrionale, nel quale viene a conoscenza delle condizioni di vita inumane cui sono costretti i minatori e le loro famiglie, contrapposti al mondo dei loro sfruttatori, classe alta di «ladri raffinati» e sordi di fronte alla ribellione dello sfruttato, in un capovolgimento paradossale dei valori di giustizia e buonsenso. Viaggio dunque come esperienza conoscitiva, da cui scaturiscono indignazione e reclamo di giustizia. Nel secondo, di tema amoroso, una Violeta abbandonata narra senza mascheramenti la vicenda autobiografica dell'allontanamento di Favre. L'azione

6 Le due canzoni, rese popolari in Italia dal gruppo Inti-Illimani durante gli anni Settanta, furono pubblicate da Violeta Parra rispettivamente nell'Lp *Recordando a Chile*, EMI-Odeón LDC-36533, del 1965 (ne esistono altre due versioni precedenti, ma di limitata circolazione) e *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, RCA Victor CML-2456, del 1966. Per il testo di *Run Run se fue pa'l norte* seguo l'edizione a cura di Paula Miranda (Parra 2016, 66-8).

non appartiene in questo caso al soggetto lirico femminile, bensì all'uomo, all'amante che si allonta. In ogni caso, ci colpisce qui la potente rappresentazione della distanza fisica come espressione di una distanza esistenziale:

Run Run se fue pa'l norte,
yo me quedé en el sur,
al medio hay un abismo
sin música ni luz.
¡Ayayay de mí!

Sinestesie di spazio, tempo e condizione esistenziale introducono un lamento che fonde il sentimento umano con la rappresentazione del divino, secondo un procedimento usuale nella cultura contadina cilena e fatto proprio da Violeta:

El calendario afloja
por las ruedas del tren
los números del año
sobre el filo del riel.
Más vueltas dan los fierros,
más nubes en el mes,
más largos son los rieles,
más agrio es el después.
Run Run se fue pa'l norte,
qué le vamos a hacer,
así es la vida entonces,
espinas de Israel,
amor crucificado,
coronas del desdén,
los clavos del martirio,
el vinagre y la hiel.
¡Ayayay de mí!

Irrequietezza e movimento attraversano in diversi modi molti altri testi. Tra i tanti: la disgraziata e pertinace ricerca della gallina innamorata protagonista del *Gavilán*, testo in cui secondo Lucy Oporto (2014) si configura un racconto di persecuzione nei confronti di una vittima, capro espiatorio della comunità; la «marcha de mis pies cansados» in *Gracias a la vida*; lo slittamento temporale in *Volver a los diecisiete*.⁷

⁷ I testi delle canzoni e i riferimenti dettagliati delle varie edizioni discografiche sono consultabili sul sito [cancioneros.com](http://www.cancioneros.com), all'indirizzo <http://www.cancioneros.com/ct/4/0/violeta-parra> (2018-10-03).

3 Violeta border: performance, creazione e frontiera

Il movimento, attraverso luoghi reali o figurati, è un elemento che trascende la dimensione biografica in senso stretto per entrare in quella artistica, non solo come contenuto della scrittura, ma anche come ingrediente fondamentale della dimensione performativa e quindi dell'identità dell'artista. In una concezione performativa dell'identità, intesa come costruzione o narrazione di sé in costante divenire (Vila 1996; Toro 2015), i contesti dell'enunciazione, la sua geografia, sono un elemento determinante per l'attribuzione di senso. Le narrazioni di Violeta sono dunque correlate ai diversi contesti in cui opera, principalmente quello cileno e quello europeo.

La parabola creativa che conduce Violeta - inizialmente interprete di canzoni popolari alla moda - dapprima a ricercare e recuperare il repertorio e le forme della tradizione contadina e poi a forgiarsi una voce poetica e musicale propria di grande spessore etico ed esistenziale, coincide con una parallela evoluzione della performance, attraverso la quale l'interprete costruisce delle immagini di autenticità. In una prima fase, l'artista assume i panni della *cantora campesina*: adotta uno stile rustico e un repertorio di canto rurale largamente sconosciuto al pubblico urbano cileno, per portare sulla scena «un sujeto rural y popular realmente existente, contra la invención de aquel modernizado, estilizado y elitista» (Contreras Román 2016, 208) proposto dal folclorismo della *música típica chilena*, un genere mediatico funzionale al progetto di paese delle classi dominanti.⁸ Ma quando, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, Violeta approda ad una composizione propria e di tematica universale, amorosa e sociale, anche la sua performance acquista uno stile più urbano,⁹ in linea con i contemporanei canoni della *rive gauche* parigina (Verba 2013). Ora è lei stessa il soggetto di una 'autenticità', che tuttavia assume in sé un ventaglio di figure dell'Altro (etnico, di classe, di genere) che incarna tanto sulla scena come nella vita reale (González 2005).

La traiettoria performativa di Violeta acquista significati diversi in relazione ai contesti di enunciazione. In Cile partecipa al progetto dei settori culturali progressisti di allargare il paradigma della *chilenidad* a tutte le

8 La battaglia per il recupero e la divulgazione della figura della *cantora campesina*, in opposizione agli stereotipi sociali e di genere proposti dalla *música típica*, è condivisa dalla eminente folclorista Margot Loyola e da un più ampio movimento di *proyección folklórica* guidato dalle due cilene. Su questo argomento e sulla *música típica*, si vedano rispettivamente i lavori di Ramos Rodillo (2011) e Mularski (2015).

9 Violeta Parra tenderà a offrire di sé un'immagine 'al naturale' (abbigliamento dimesso, prevalente colore nero 'esistenzialista', rifiuto di qualunque ornamento, abbellimento o cosmesi. In questo modo si allontana tanto dai riferimenti visivi alla tipica figura femminile campestre, quanto da quelli della rispettabilità borghese.

componenti della nazione che la visione *criollista* aveva lasciato al margine: un processo che, nel campo della musica popolare, culminerà nell'esperienza della Nueva Canción chilena, durante gli anni del governo di Unidad Popular (1970-1973). Nel contesto europeo, invece, questa alterità prevalentemente sociale passa in secondo piano, a favore di una supposta alterità etnica. Qui Violeta sembra giocare, soprattutto nel secondo periodo europeo (1961-1965), con l'interesse del pubblico cosmopolita per le culture native americane (è l'epoca d'oro dei 'flauti indiani' e della *musique des Andes*), esibendo elementi di etnicità americana indigena, non sempre giustificabili alla luce della biografia reale.¹⁰

Quello che vorrei evidenziare qui (senza pretendere di sviluppare un discorso che merita ben altro spazio) è che nel suo transito per spazi biografici, artistici e performativi diversi, Violeta Parra non solo costruisce la sua identità in modo largamente consapevole, dimostrando una precoce ed istintiva coscienza della natura performativa e soggettiva di quel processo, ma agisce costantemente come mediatrice tra ambiti culturali almeno in parte diversi o contrapposti, collocandosi in uno spazio intermedio che possiede - come si diceva all'inizio - il carattere ibrido e meticcio della frontiera:¹¹ tra arcaico e moderno, colto e popolare, etnicità e cosmopolitismo, America Latina ed Europa. Ed è questo un aspetto che contribuisce alla sostanziale modernità della sua arte, pur così critica nei confronti del presente.

Il carattere ibrido e transfrontaliero, delineato fin qui sulla base della biografia e delle pratiche performative, trova un coerente riscontro nella pratica e nella poetica musicale. Anche qui, come nella pratica letteraria, l'autrice sembra abitare una terra di mezzo e attraversare verticalmente le supposte frontiere tra gli ambiti del 'colto' e del 'popolare' - il primo inteso come espressione della élite e il secondo come cultura delle classi subalterne - tradizionalmente concepiti come ordinati su un asse gerarchico alto-basso.

¹⁰ Tanto Verba (2013) come Rodríguez Aedo (2018) hanno segnalato in questo senso l'utilizzo di un immaginario indigeno mapuche nella grafica delle copertine dei dischi francesi di Violeta, ingiustificato rispetto al contenuto musicale degli stessi, come pure la rivendicazione nelle interviste di una componente di sangue indio e la scelta di intitolare *Poesie populaire des Andes* un volume di canti contadini cileni e di propria composizione (Parra 1965). I suoi dischi cileni mostrano invece una progressiva focalizzazione sul soggetto dell'artista (primi piani di Violeta o riproduzioni delle sue opere visive). Per la documentazione, si veda ancora <http://www.cancioneros.com/cc/4/1/discografia-de-violeta-parra> (2018-10-03).

¹¹ «Híbridez se entiende como la performance de diversas identidades en diversos contextos, es la capacidad de actuar como un 'nomadic chronicler' o como un 'intercultural translator'» (Toro 2015, 40). Ibridità, nomadismo, spazio intermedio, sono nozioni che condividono un carattere di 'estraneità al domestico' o *unhomeliness* (Bhabha 1994, 23 ss.), che si attaglia bene alla figura anche biografica di Violeta Parra e alla sua tendenza ad evadere dagli schemi normalizzatori borghesi.

Un breve sguardo alla musica di Violeta ci mostra come anche in questo campo essa lavori ad una costruzione di identità, attraverso un uso non di rado spregiudicato di riferimenti alla tradizione. Si è osservato, ad esempio, il ricorso a procedimenti armonici modalit¹² che evocano efficacemente le radici arcaiche (medievali e trovadoriche) del canto contadino cileno, procedimenti che tuttavia non trovano sempre riscontro nei repertori folclorici da lei raccolti sul campo (Aravena Décart 2001), lasciando intuire una straordinaria creatività immaginativa di Violeta. Con la medesima libertà creativa reinventa le forme tradizionali piegandole a nuove funzioni, come nel caso del *rin* di Chiloé, genere di danza pressoché estinto alla metà del Novecento, da lei resuscitato e impiegato come base ritmica di tre canzoni (*Run Run se fue pa'l norte*, *El albertío* e *Rin del angelito*) e per giunta interpretato, nelle prime due, con l'accompagnamento del *charango*, uno strumento geograficamente non pertinente:

en el 'Rin del angelito', Violeta Parra proyecta el rin como género folklórico, ligándolo al ritual del velorio del angelito, ritual al que nunca estuvo vinculado. Además, le agrega letra a un género folklórico instrumental y lo toca en instrumentos ajenos a la tradición chilota donde lo rescató. Todo esto nos muestra a una Violeta que establece sus propias reglas y que re-inventa la tradición, a partir de su práctica creativa y performativa. Lo de ella es folklore de autor, o auténtica música popular chilena. (González 2006, 185)

Benché strenua difensora dell'autenticità *campesina* cilena, non esita dunque, negli ultimi anni della sua parabola creativa, a far migrare nelle proprie composizioni strumenti foranei, come appunto il *charango* boliviano, il *cuatro* venezuelano, la *quena* altiplanica andina. Raccoglie così a modo suo le suggestioni ricevute nell'ambiente sincretico della musica andina ascoltata e frequentata a Parigi (e già fatte proprie dai suoi figli, Isabel e Ángel), dando tra l'altro vita, con composizioni come *Galambito temucano*, *Tocata y fuga*, *El moscardón* e *Camanchaca*, a un genere strumentale innovativo. Un gesto foriero di conseguenze, in quanto tale ibridazione organologica costituirà di lì a poco una delle chiavi dell'estetica musicale latinoamericanista della Nueva Canción chilena.

Forse il caso più sintomatico di questa appartenenza ad una terra di mezzo, frontiera tra generi musicali di universi culturali tradizionalmente concepiti come separati, è quello offerto da un gruppo di composizioni strumentali per chitarra sola (segnatamente la serie delle *Anticuecas*) e da una sorta di *lied* per voce e chitarra di durata estesa (*El gavián*) ini-

12 L'uso di modi antichi (misolidio, lidio, dorio) conferisce alle composizioni una patina di alterità sonora, contrapponendosi al carattere totalmente tonale e 'moderno', eurocentrico, del folclore normalizzato proposto dalla già ricordata *música típica*.

zialmente concepito come musica per un balletto.¹³ Queste composizioni, risalenti alla seconda metà degli anni Cinquanta, possiedono caratteri sperimentali inusuali nell'ambito del revival folclorico fino ad allora transitato dall'artista, caratteri che le avvicinano ai linguaggi dell'avanguardia musicale del XX secolo: atonalità, dodecafonìa, ritmi asimmetrici di sapore stravinskiano, uso strutturante ed espressionista della dissonanza.

È pressoché certo che Violeta, estranea agli sviluppi dell'avanguardia novecentesca e alla stessa pratica della scrittura musicale, giunse a quei risultati attraverso una sperimentazione che portava al limite i caratteri idiomati del strumento,¹⁴ generando dall'interno una tensione che rompeva la forma popolare, sfociando in un linguaggio di fatto atonale. L'accademia cilena ha invece riconosciuto il valore di rottura e innovazione di quei risultati solo in relazione a categorie musicologiche sue proprie (atonalità, dodecafonìa, ecc.), sottovalutando la capacità di innovazione dall'interno dell'universo popolare e riaffermando così una visione etnocentrica e pregiudiziale (Uribe Valladares 2002; Aravena Décart 2004).

Di fronte al riconoscimento e all'entusiasmo di una parte della musicologia accademica cilena (ma non del pubblico: le *Composiciones para guitarra* restano, proprio per il loro carattere sperimentale, fra le sue opere meno popolari) Violeta medesima oscilla con una certa malizia tra la sottolineatura ironica (nei confronti dei 'letterati', membri comunque della élite) della sua condizione *naïf* e la rivendicazione orgogliosa di una consapevolezza di artista: «No todo es alegría y, para expresar mi dolor, descubrí la música atonal» (Herrero 2017, ed. digitale).¹⁵ Consapevolezza che ritroviamo nella scelta tutt'altro che banale di definire le sue ultime creazioni non più «canciones», ma «composiciones». E tuttavia, la distanza da una concezione accademica basata sulla dimensione testuale dell'opera emerge chiaramente dalle parole di un'intervista del 1960:

13 Questo corpus, solo in parte pubblicato in vita dall'autrice, è oggi raccolto nel cd *Composiciones para guitarra*, Warner Music Chile, 8573 80701-2, del 1999. La versione più lunga del *Gavilán* ha una durata di circa dodici minuti.

14 Concretamente, si tratta dello slittamento di una posizione accordale lungo la tastiera della chitarra, grazie al quale si genera una vasta gamma di dissonanze, fino alla perdita di un baricentro tonale. Accanto a questo procedimento empirico, va ricordata anche la decostruzione ritmica della *cueca* (danza principe del folclore cileno, in tempo di 6/8) ottenuta con l'inserimento di moduli ritmici diversi, in particolare in 5/8 e 7/8. In ogni caso, al di là della genesi, è innegabile che la Parra sperimenta consapevolmente una decostruzione del linguaggio tradizionale del folclore.

15 Sull'uso non accademico, ma non per questo meno consapevole, della dissonanza musicale come espressione della negatività nel mondo, estetica che apparenta Violeta Parra all'avanguardia viennese del primo Novecento, si sofferma Lucy Oporto (2014) in un interessante saggio ermeneutico dedicato al *Gavilán*.

Este canto tiene que ser cantado incluso por mí misma. Porque el dolor no puede estar cantado por una voz académica, una voz de conservatorio. Tiene que ser una voz sufrida como lo es la mía, que lleva 40 años sufriendo. Entonces, hay que hacerlo lo más real posible. («En la Radio de la Universidad de Concepción». García 2016)

Sia che si vogliano considerare queste composizioni sperimentali come un punto medio, un ponte tra i due ambiti (rischiando però così di validare una visione gerarchica degli stessi) sia che si preferisca leggerle come uno sviluppo autonomo dall'interno della tradizione popolare, è incontestabile che quelle opere si collocano su un incerto confine tra i generi, analogamente a quanto accade nella sua produzione poetica. Nella poesia come nella musica, l'autrice si appropria di un linguaggio e di un universo immaginativo tradizionali per piegarli ad esprimere mondi interiori e istanze sociali assolutamente soggettivi e contemporanei.

4 Un'identità performativa autentica

Ho cercato fin qui di mostrare come attraverso il suo nomadismo personale ed artistico Violeta Parra testimoni la natura ibrida e performativa dell'identità, lasciandosi alle spalle ogni narrazione culturale essenzialista (anche quelle riguardanti la sua stessa autenticità) e funzionale al discorso del potere. Ritengo che in questo risieda una delle principali cause della sua vigente popolarità presso le nuove generazioni di interpreti, non solo latinoamericani. Un'altra ragione risiede probabilmente nella capacità della sua voce poetica di essere politica in senso universale e non contingente, esprimendo un profondo dissenso nei confronti di un mondo fondato - ora come allora - sull'economicità, sul sopruso e l'ingiustizia sociale.

Lorena Valdebenito (2017) rileva che ben tre generazioni di cantautrici cilene succedutesi nell'arco degli ultimi 30-40 anni hanno riconosciuto in Violeta Parra un punto di riferimento, ma è soprattutto la terza e più recente generazione a volere esprimere, tanto in termini propriamente musicali quanto in aspetti performativi e visuali, un esplicito vincolo di eredità nei confronti della sua figura.¹⁶ Ma aggiungerei che anche fuori dal Cile, sia pure in misura minore, Violeta Parra non cessa di essere un'icona del canto popolare e una fonte di ispirazione.

Quanto detto invita ad una riflessione. Il concetto di identità performativa o costruita implica evidentemente una decostruzione dell'idea di

¹⁶ Alcuni dei nomi suggeriti da Valdebenito per questa terza generazione, attiva nell'ultimo decennio: per la canzone di radice latinoamericana, Pascuala Ilabaca, Natalia Contesse, Vasti Michel; per il jazz, Rossana Saavedra, Claudia Acuña, Camila Mezza; per la musica pop, Francisca Valenzuela, Camila Moreno, Javiera Mena.

autenticità e la consapevolezza che tanto il sé quanto l'Altro, evocato o incarnato nella performance, avranno sempre un carattere fittizio, ma non per questo avulso dalla realtà: diversi modi di mettere in scena l'Altro riflettono altrettante modalità di rapportarsi con esso e di concepire l'alterità in un progetto di società.

A questo proposito può risultare utile confrontare l'ibridismo musicale di Violeta Parra con quello coevo, e strettamente collegato al primo, delle musiche 'di ispirazione andina', un genere di grande successo commerciale tra gli anni Sessanta e Settanta che ebbe a Parigi il suo centro di irradiazione e tra i più noti esponenti i complessi Los Incas e Los Calchakis. Si tratta di una musica che assumeva ecletticamente materiali musicali dei popoli andini, ma anche più genericamente da diversi repertori popolari latinoamericani, integrandoli liberamente in un linguaggio tonale e cosmopolita molto lontano dai canoni estetici delle culture amerindie. Il pubblico europeo, incuriosito e affascinato dall'alterità addomesticata di quella proposta, la recepi tuttavia come un'autentica espressione dei popoli nativi delle Ande. Come ho ricordato sopra, questa musica influenzò Violeta e i suoi figli, e per questa via ebbe importanti ripercussioni sui futuri sviluppi della Nueva Canción Chilena (cf. Rios 2008).

Entrambi - gli andini di Parigi e Violeta Parra - interpellavano con le loro musiche ibride e le loro performance l'orizzonte d'attesa esotico del pubblico, offrendo un'immagine di alterità indigena nella quale il suono della voce indigena reale era però di fatto assente. Nel caso della *musique des Andes*, un prodotto cosmopolita occupava lo spazio discorsivo dei nativi, sostituendosi in toto ad esso mediante pratiche di vero e proprio travestimento delle musiche e degli interpreti e proponendo al pubblico un'immagine stereotipata di un indigeno atemporale. Per Violeta, invece, adottare strumenti come la quena e il charango andini o il kultrún mapuche nelle proprie composizioni significava costruire uno spazio per proclamare l'esistenza di quel soggetto altro e - come era accaduto in precedenza per il suo recupero del 'canto campesino' - reclamarne l'inclusione nel paradigma della *chilenidad* o di una più vasta latinoamericanità contemporanea.¹⁷

Giunti a questo punto, credo che l'irrequieta Violeta Parra possa essere definita una «donna in fuga» solo se con questa etichetta traduciamo la sua fattiva determinazione a sottrarsi a griglie culturali, etniche e sociali, la sua capacità di metterle in tensione, piegarle e contraddirle fino a

17 D'altra parte, diversamente dagli 'andini' di Parigi, Violeta Parra fonda il suo discorso su un impressionante lavoro di ricerca condotto in prima persona. Uno studio recente ha fatto emergere l'importante vincolo della Parra con il mondo indigeno mapuche, e i suoi riflessi nel processo della creazione artistica (Miranda, Loncón, Ramay 2017). Questa constatazione, beninteso, nulla toglie ai risultati musicali talvolta anche fecondi dell'operazione dei gruppi parigini, né al suo valore in quanto genere riconosciuto da una vasta comunità di ascoltatori (cf. Aravena Decart 2011).

reinventarne le categorie. Una sottrazione che si compie attraverso un moto costante tra le frontiere definitorie, in una feconda performance dell'identità. Mi piace pensare che la permanenza della sua opera nelle reinterpretazioni da parte di nuove generazioni di artisti costituisca l'autentica (scrivo volutamente questo termine senza virgolettarlo) prosecuzione dell'itinerario nomade della grande cilena.

Bibliografia

- Agosín, Marjorie; Döhl-Blackburn, Inés (1988). *Violeta Parra, santa de pura greda. Un estudio de su obra poetica*. Santiago: Editorial Planeta.
- Alonso, Maria Nieves (2011). «La soberanía sobre la muerte: El caso Violeta Parra». *Atenea*, 504, 11.
- Aravena Décart, Jorge (2001). «Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica». *Revista musical chilena*, 55(196), 33-58.
- Aravena Décart, Jorge (2004). «Música popular y discurso académico: a propósito de la legitimación culta de las "Anticuecas" de Violeta Parra». *Revista musical chilena*, 58(202), 9-25.
- Aravena Décart, Jorge (2011). *Représentations et fonctions sociales des musiques d'inspiration andine en France (1951-1973)* [These de Doctorat]. Besançon: Université de Franche-Comté. URL <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01290504/> (2018-10-03).
- Bhabha, Homi K. (1994). *The location of culture*. London; New York: Routledge.
- Castillo Fadic, Gabriel (2003). *Las estéticas nocturnas. Ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. [Santiago de Chile]: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Colección Aisthesis 30 años, 2.
- Contreras Román, Raul H. (2016). «El pueblo creador representado. Margot Loyola y Violeta Parra en el encuentro de la izquierda y la música folclórica en Chile». *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, 23(66), 197-222. URL <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982011> (2018-10-10).
- Delogu, Ignazio (a cura di) (1979). *Violeta Parra. Canzoni*. Roma: Newton Compton.
- García, Marisol (ed.) (2016). *Violeta Parra en sus palabras: entrevistas (1954-1967)*. Santiago de Chile: Catalonia.
- González, Juan Pablo (1997). «Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena». *Resonancias*, 1, 60-8. URL <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/6705> (2018-10-03).
- González, Juan Pablo (2005). «Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960». *Aisthesis. Revista chilena de*

- investigaciones estéticas*, 38, 192-212. URL <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2358210> (2018-10-03).
- González, Juan Pablo (2006). «Migración amorosa y musical en “Run Run se fue pa'l norte” de Violeta Parra». *Ensayos. Historia y teoría e del arte*, 11, 173-83. Bogotá: Instituto de Investigaciones Estéticas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia.
- Herrero, Víctor (2017). *Después de vivir un siglo. Violeta Parra, una biografía*. Barcelona: Lumen.
- Manns, Patricio (1977). *Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Miranda Herrera, Paula (s.d.). «Décimas autobiografiadas de Violeta Parra: Tejiendo diferencias». URL <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/13/tx7.html> (2018-10-03).
- Miranda, Paula; Loncón, Elisa; Ramay, Allison (2017). *Violeta parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche*. Santiago, Chile: Pehuén. Biblioteca del bicentenario 70.
- Mularski, Jedrek (2015). «Singing Huasos: Politics, Chilenidad, and Music from 1910-1950». A *Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura En América Latina*, 12(2), 178-211.
- Oporto Valencia, Lucy (2014). «El sonido el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena». Karmi, Eileen; Farias, Martín (eds.), *Palimpsestos Sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Ceibo, 19-41.
- Parra, Isabel (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.
- Parra, Violeta (1965). *Poesie populaire des Andes*. Paris: François Maspero.
- Parra, Violeta (1971). *Décimas*. La Habana: Casa de las Américas. Colección La Honda.
- Parra, Violeta (2016). *Poesía*. Edición general de Ernesto Pfeiffer y Cristián Warnken, recopilación, estudio y notas de Paula Miranda. Valparaíso: Universidad Valparaíso.
- Quijada, Felipe (2017). «Ni primitiva, ni ingenua: contemporánea: Reflexiones en torno a la obra visual de Violeta Parra y su recepción crítica». Guzmán Mattos, Claudia (ed), *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 199-215. URL <http://www.cultura.gob.cl/publicaciones/violeta-parra-despues-de-vivir-un-siglo/> (2018-10-03).
- Ramos Rodillo, Ignacio (2011). «Música típica, folklore de proyección y nueva canción chilena: versiones de la identidad bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973». *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 4(2), 108-33.
- Rios, Fernando (2008). «La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción». *Latin American Music Review*, 29(2), 145-81.
- Rodríguez Aedo, Javier (2018). «Représentations de l'américanité en contexte global. Le cas de la musique populaire chilienne en Europe». *Tra-*

- vaux et documents hispaniques. URL <http://publis-shs.univ-rouen.fr/eriac/index.php?id=223> (2018-10-03).
- Stedile Luna, Verónica (2012). «El cuerpo y el archivo. Apuntes para una noción de obra en Violeta Parra». Cristóbal, Américo (ed.), *V Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2715-23.
- Toro, Alfonso de (2015). «Nuevas diásporas performativas. Hibridez-Hospitalidad-Pertenencia. Derrida/Levinas y el Magreb: Khatibi/Memmi/Ben Jelloun». Sieber, Cornelia; Abrego, Verónica; Burgert Anne (eds.), *Nación y Migración. España y Portugal frente a las migraciones contemporáneas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 33-58.
- Uribe Valladares, Christian (2002). «Violeta Parra. En la frontera del arte musical chileno». *Intramuros*, 9, 8-14.
- Valdebenito, Lorena (2017). «Creación musical femenina en Chile: canon, estereotipos y autorías». González, Juan Pablo (ed.), *Música y mujer en Iberoamérica haciendo música desde la condición de género = Actas del III Coloquio de Ibermúsicas sobre investigación musical* (Santiago, august 2017), 112-23. URL <http://segib.org/?document=musica-y-mujer-en-iberoamerica-haciendo-musica-desde-la-condicion-de-genero> (2018-10-03).
- Verba, Ericka Kim (2013). «To Paris and Back: Violeta Parra's Transnational Performance of Authenticity». *The Americas; Berkeley*, 70(2), 269-302.
- Vila, Pablo (1996). «Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones». *Trans. Revista transcultural de Música*, 2. URL <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> (2018-10-03).