

Lenguas de bronce, lenguas de ave: la vida en versos de Violeta Parra y María Carta desde una perspectiva cuir transcultural

Massimiliano Carta
Universidad del Norte  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.105691>

Recibido: 26/10/2025 • Aceptado: 13/11/2025

ES Resumen. Esta investigación tiene como objetivo proponer un ejercicio de *arqueología de los afectos* a partir del análisis de los poemarios autobiográficos *Décimas. Autobiografía en versos* de Violeta Parra y *Canto Rituale* de María Carta. A través del análisis narratológico y de las vivencias de las autoras, se busca explorar la identidad transcultural y la memoria colectiva como instrumentos de autorrepresentación desde una perspectiva de identidad cuir del autor.

Mediante la reconstrucción biográfica de ambas creadoras, se traza un vínculo entre Cerdeña y Chile basado en la elaboración de una conciencia de clase y en la autodeterminación de los pueblos, entendidas como ejes de resistencia y de creación poética. Se trata de un ejercicio autoetnográfico a partir de una cartografía de los afectos.

Palabras clave. Violeta Parra; María Carta; queer; memoria colectiva; archivo afectivo

ENG Bronze Tongues, Bird Tongues: The Life in Verses of Violeta Parra and María Carta from a queer transcultural perspective

EN Abstract. This research aims to propose an *archaeology of affections* through the autobiographical poetry collections *Décimas. Autobiography in Verses* by Violeta Parra and *Canto Rituale* by María Carta. Through narratological analysis and the lived experiences of the authors, the study explores transcultural identity and collective memory as instruments of self-representation from a queer perspective of the author.

By reconstructing the biographies of both creators, the research draws a connection between Sardinia and Chile based on the development of class consciousness and the self-determination of peoples, understood as axes of poetic resistance and creation. It is an autoethnographic exercise based on a cartography of affects.

Keywords. Violeta Parra; María Carta; queer; collective memory, affective archive.

Sumario. 1. Introducción. 2. Un pueblo de mil sombras y una luz. 2.1 La infancia y el mito. 2.2. La muerte y sus sombras. 3. Del mundo a la raíz, para no perderse nunca. 3.1. La escuela y el canto. 3.2. El destierro. 3.3. Tejiendo puentes. 4. Conclusiones. 5. Referencias citadas.

Cómo citar: Carta, M. (2025). Lenguas de bronce, lenguas de ave: la vida en versos de Violeta Parra y María Carta desde una perspectiva cuir transcultural. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 5(2), pp. 167-177.
<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.105691>

A Lina, mis raíces

*Habla lengua de bronce y habla lengua de ave,
ruegos tímidos, imperativos de mar:
No te vale ponerle gesto audaz, ceño grave:
Ilo tendrás que hospedar!*
(Gabriela Mistral, Amo Amor, 1922)

1. Introducción

Persisten unos hilos púrpura que conectan las vidas y la poesía de María Carta y Violeta Parra: sutiles y armónicos como cuerda de guitarra, perseverantes y precisos como legado imperecedero.

Pocos artistas han dado voz a un pueblo con tanto amor y generosa dedicación como hicieron ellas. Hay cierta sacralidad en sus hakeres artísticos, cierto compromiso ético y visión de águila en lo que cantan. En el trabajo de recopilación del patrimonio musical de sus ancestros, en los cantos melancólicos y vitales de la gente de campo trabajaron como parcas reanudando los hilos de la historia.

Detrás de esa operación de arqueología sentimental se inserta un canto visceral e intenso que conectándose con la palabra y los acordes reiterativos traspasa la dimensión personal para volverse sentir colectivo e idioma universal. Estas premisas han dado lugar a esta investigación, que intenta revelar, desde lo autobiográfico y el ejercicio poético, la compleja red de conexiones que el trabajo y las historias de vida de las dos autoras referenciadas han tenido en el proceso de formación de la identidad cuir o queer de quien escribe, a partir de la consolidación de una conciencia de clase y de pertenencia o referencia cultural. Lo que se quiere proponer es un ejercicio de autoetnografía a partir de una cartografía de los afectos que rige el proceso de transdisciplinación según lo teorizado por Suely Rolnik:

Llamamos Transdisciplina a esta modalidad que lleva a la persona a ceder seguridades por incertidumbres, a arriesgar razones por azares, a exponer el cuerpo en la verosimilitud precaria de la sensación, sin dejar de atragantarse con el mundo (ya que no hay nada suficientemente ajeno), a fundar una existencia en la ética y estética de lo imprevisible, como estilo de vida, como modo de ser y que, referido a lo profesional, se manifiesta con caracteres similares. El profesional transdisciplinado vive con malestar ciertos modos de hacer ciencia, que, en nombre del rigor metodológico, lo apartan de las manifestaciones de lo humano con las que él vibra (Rolnik, 1989, p.2).

María Carta es el aroma a pan y rosas de mi abuela que me arrullaba para apaciguararme en las noches de julio mientras escuchaba en la plaza a los cantadores “*a chiterra*”, el maná de la canción sarda. Violeta Parra es el descubrimiento agradecido de la primera juventud, de los primeros días en la ciudad, de las aulas abarrotadas de la universidad que acompañaron los torpes intentos de una vida adulta que recién comenzaba. Había un anhelo que conectaba con esas palabras y esas voces que iban más allá del momento tangible, un lugar donde el alma agradecida descansa, lejos de la contingencia:

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, 1976, p.3).

Mi identidad se fue formando desde muy temprana edad, como ese territorio de disputa entre la necesidad de conservación de un esencialismo identitario y las brechas abiertas por una construcción del ser en un mapa cuyas fronteras estaban en constante negociación, como son las subjetividades contemporáneas antropofágicas analizadas por Rolnik:

Las subjetividades de hoy: arrancadas del suelo, tienen el don de la ubicuidad. Fluctúan al sabor de las conexiones mutables del deseo con flujos de todos los lugares y todos los tiempos que transitan simultáneos por las ondas electrónicas. Filtro singular y fluido de este inmenso océano también fluido. Sin nombre o domicilio fijo, sin identidad: modulaciones metamorfoseantes en un proceso sin fin que se administra día a día, incansablemente (Rolnik, 2006, p.25).

Las identidades cuir/queer, por su carácter líquido y contradisciplinario, encuentran en las vivencias y en la obra de Violeta Parra y María Carta un cauce común de emancipación frente a un canon cultural fuertemente orientado hacia lo masculino y lo normativo. Esta articulación puede leerse también desde el esencialismo estratégico propuesto por Gayatri Chakravorty Spivak. Aunque las subjetividades queer rechacen toda fijación identitaria, pueden asumir de manera táctica ciertos anclajes comunes para intervenir críticamente en las estructuras culturales que las han marginado:

Creo que la conciencia de la estrategia —el uso estratégico de una esencia como consigna movilizadora o palabra maestra como mujer, o trabajador, o el nombre de cualquier nación que usted quiera—, creo que esta crítica tiene que persistir durante todo el camino, incluso cuando parezca que recordárnoslo es contraproducente. Lamentablemente, esa crisis debe acompañarnos, de lo contrario la estrategia se congela en algo como lo que usted llama una postura esencialista (Spivak, 2024, p. 106).

En el proceso de afirmación de las instancias políticas e identitarias, ocupa un papel fundamental la materialización de la palabra en el cuerpo. Esta relación entre palabra poética y voz autoral adquiere aún más relevancia en la poesía y en la canción popular, donde la emisión y el color de la voz, las técnicas vocales y los atuendos forman parte integral de la propuesta artística. Se trata, como decía Pizarnik, del deseo de vivir *soltamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas* (Pizarnik, 2001). Ese soplo vital que se inyecta en la palabra le confiere un rostro y un contexto

concreto, cotidiano. La decisión de acompañar la escritura autobiográfica con las memorias o los textos de personas muy cercanas a las dos autoras responde precisamente al objetivo de reforzar la cartografía de los afectos. En esta misma dirección, los archivos audiovisuales y fotográficos consultados contribuyen a revisar los límites de la figura autoral, según lo planteado por Javier Guerrero:

La interacción entre materialidad corporal y archivo de escritor ha sentado las bases para activar a este último como laboratorio de extensión de la vida y, por consiguiente, generar una compleja revisión de los límites de la figura del autor, así como de los de la obra como producción sellada tras la pérdida material de su agente. Porque los archivos también son artefactos que producen nuevas pieles autorales y sobrevidas sintéticas, que disputan tanto las nociónes más férreas de autor como fin biológico de la vida (Guerrero, 2022, pp. 9-10).

Guerrero hace hincapié en el concepto de *modelaje* que modela el cuerpo autorial y que puede generar un sentido metafórico pero que definitivamente se perpetra en un curso estrictamente material. (*Ibidem*) Esta materialidad del archivo los ha convertido en medio de control de las narrativas institucionales coloniales como afirma Achille Mbembe (2020), según el cual *el estatus y el poder del archivo derivan de esta imbricación entre edificio y documentos*:

La mayoría de los documentos considerados como “archivables” están relacionados con el trabajo general del Estado. Una vez que son recibidos, deben ser codificados y clasificados. Luego, son distribuidos de acuerdo con criterios cronológicos, temáticos o geográficos. Sea cual fuere el criterio utilizado al momento de codificar, clasificar y distribuir, estos procedimientos son solamente una forma de crear un orden (Mbembe, 2020, p.3).

El estudioso camerunés brinda un análisis profundo sobre el proceso de jerarquización de los archivos y de las dinámicas de poder que alimentan las dicotomías entre secreto/público y privado/colectivo:

Más allá del ritual de volver algo secreto, parece claro que el archivo es principalmente el producto de un juicio, el resultado del ejercicio de un poder y una autoridad específicos, que consiste en ubicar ciertos documentos en un archivo y, simultáneamente, descartar otros. El archivo, por lo tanto, es fundamentalmente un asunto de discriminación y selección, que al final, resulta en el otorgamiento de un estatus privilegiado a ciertos documentos escritos y el rechazo de ese mismo estatus a otros, así juzgados como “inarchivables”. El archivo, así, no es un dato, sino un estatus (Mbembe, 2020).

El punto de encuentro entre la propuesta de Guerrero y la de Mbembe está en el *estatus del resto* propio del archivo, de materialidad más allá de la muerte. En cuanto *institución imaginaria*, el archivo permite que una situación o una persona retome vida, que la palabra se vuelva discurso y la inmovilidad movimiento. En el caso de un archivo compartido, colectivo, institucionalizado determina lo decible y lo silenciado protegiendo así la legitimidad del estado colonial y poscolonial:

La transformación del archivo en un talismán, sin embargo, está acompañada por la remoción de cualquier factor subversivo de la memoria. Al darle a quien lo lleva (en este caso a quien lo consume) la sensación de estar protegido o de ser el co-dueño de un tiempo o el co-actor en un evento, aun en el pasado, el talismán suaviza la ira, la vergüenza, la culpa, o el resentimiento que el archivo si no incita, mantiene, por su función de recordar. Así, el deseo de venganza es eliminado junto con el deber del arrepentimiento, la justicia y la reparación (Mbembe, 2020).

El archivo de Violeta Parra y María Carta se sitúa en la posición de contra archivo dando voz al patrimonio nacional a partir de la riqueza cultural de las clases subalternas y de los pueblos del sur global y al mismo tiempo como máquina productora de una subjetividad única:

Ya que el archivo, si esta palabra o esta figura se estabilizan en alguna significación, no será jamás la memoria ni la anamnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario: el archivo tiene lugar en el lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria. No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera (Derrida, 1997, p.19)

2. Un pueblo de mil sombras y una luz

El proceso de elaboración y redacción de este ensayo coincidió con el doloroso proceso de deterioro físico que llevó al fallecimiento de mi madre. Durante estos años llevé a cabo un constante ejercicio de arqueología de los afectos, de escritura situada que me permitiera enfrentar lo vivido a través de una mirada histórica y colectiva a partir de mi lugar de enunciación. Este criterio lo he aplicado a las historias de vida y a la escritura autobiográfica de Violeta Parra y María Carta, destacando algunos aspectos que las conectarán con el linaje femenino de mi familia. Identificar los lugares donde se sedimentan los discursos que han dado forma a mi subjetividad y a las identidades con las cuales dialogo, me ha permitido acercarme a entender cómo los discursos públicos y las dinámicas de saber y poder habitan lo íntimo; la escuela, la familia, el género, la nación, la sexualidad, la moral, el mito, la espiritualidad, la muerte, son algunos de estos lugares. A tal propósito he retomado las teorías de Michel Foucault sobre la arqueología del saber:

No busco en los discursos su sentido oculto; busco las reglas de su formación. Lo que trato de traer a la luz es el conjunto de condiciones históricas que hacen posible que aparezcan en una época de-

terminada. (...) El análisis arqueológico no intenta restituir lo que ha sido vivido; intenta describir los niveles y los estratos en los que se han formado los discursos. (Foucault, 1970, pp. 135-162).

2.1. La infancia y el mito

Hay lugares de refugio, de regocijo, que ocupan el discurso poético, relacionados con ciertos momentos de urgencia cotidiana, familiar y temible a la vez, en los cuales María y Violeta se adentran con valentía antes de salir a enfrentar el día a día. Había que convivir con unas presencias que, cuenta María, no la soltaban cada vez que se dirigía al río con su ponchera para lavar las prendas familiares. En el documental dirigido por Enzo Trapani y Gina Vitelli Marino en 1972 cuenta que:

De niña iba a lavar al río. Tenía que caminar seis kilómetros, pero como estaba oscuro, para defendérme de la oscuridad, cantaba (...) Cantaba hasta que llegaba al río, ponía los pies en el agua y luego volvía a cantar y no dejaba de hacerlo hasta estar en la puerta de mi casa, canciones de mi tierra, naturalmente.

La autora retoma este episodio en el poema que abre la selección de *Canto Rituale*, recopilada recientemente por Alessandra Sanna¹ (2022):

Salía con la canasta
de ropa en la cabeza
recorría el callejón a pie
para ir al río
junto a las losas de piedra.
En la oscuridad escuchaba
ecos de pasos: eran ellas,
las sombras
me acompañaban
desde el mundo del pasado.
Entonces cantaba
con voz delirante².

(María Carta, 2022, pp.16-17)

En Cerdeña se transmitían en los *contos de foghile*, fábulas, la figura de las Panas, mujeres muertas durante el parto, que la premio Nobel Grazia Deledda incluye en las primeras páginas de su novela más conocida *Cañas al viento*:

La luna salió ante él y las voces de la noche advirtieron al hombre que su día había terminado. Era el grito rítmico del cuco, el chirrido de los grillos tempraneros, un gemido de pájaros; era el suspiro de los juncos y la voz cada vez más clara del río: pero todo era un soplo, un jadeo misterioso que parecía salir de la tierra misma (...): Efix escuchó el ruido que las panas (mujeres que murieron al dar a luz) hacían mientras lavaban sus prendas junto al río, golpeándolas con un hueso de muerto, y creyó vislumbrar al *ammattadore*, un elfo con siete gorros en los que guarda un tesoro, saltando de aquí para allá bajo el bosque de almendros, perseguidos por vampiros con colas de acero (*Canne al vento*, 1978, pp.1-2)³.

La lista de personajes de la tradición popular sarda es bastante amplia y presenta, en algunos casos, correspondientes en otras culturas. Algunos de ellos se ven relacionados con la maternidad y la muerte como las mismas *panas* que se encontraban de noche, cubiertas de una sábana blanca, a llorar por su destino trágico como la llorona, en Latinoamérica, que en Chile toma también el nombre de “La Pucullén” (de cullén=lágrima y pu=plural). La pérdida de un bebé o de la vida dando a luz constituía un arquetipo muy fuerte, sobre todo en sociedades en las cuales, lamentablemente, estas circunstancias estaban al orden del día. La autobiografía en versos de Violeta Parra se cierra con un poema, *Verso por Confesión*, dedicado a la hijita de la cantante, Rosa Clara, que murió precozmente a su regreso de una gira en Europa:

Cuando yo salí de aquí
dejé mi guagua en la cuna,
creí que la mamita Luna
me l'iba a cíudar a mí,
pero como no fue así
me lo dice en una carta
p'a que el alma se me parta

¹ Las traducciones al español de los poemas de María Carta contenidas en el cuerpo del texto son de Alessandra Sanna, las demás traducciones al español son mías cuando no indicado explícitamente.

² Uscivo con la cesta/Dei panni in testa/Facevo il viottolo a piedi/Per andare al fiume/Ai lastroni di pietra./Nel buio sentivo/Echi di passi: erano loro,/le ombre/m'accompagnavano/dal mondo passato./ Allora cantavo/A voce delirante.

³ La luna saliva davanti a lui, e le voci della sera avvertivano l'uomo che la sua giornata era finita. Era il grido cadenzato del cuculo, il zirlio dei grilli precoci, qualche gemito d'uccello; era il sospiro delle canne e la voce sempre piu' chiara del fiume: ma era tutto un soffio, un ansito misterioso che pareva uscire dalla terra stessa (...): Efix sentiva il rumore che le panas (donne morte di parto) facevano nel lavar i loro panni giu' al fiume, battendoli con uno stinco di morto, e credeva di intravedere l'ammattadore, folletto con sette berretti entro i quali conserva un tesoro, balzar di qua e di la' sotto il bosco di mandorli, inseguito dai vampiri con la coda d'acciaio (...) e i nani e le janas (La traducción en el cuerpo del texto es mía).

por no tenerla conmigo;
el mundo será testigo
que hei de pagar esta falta.

(...)

Ahora no tengo consuelo,
vivo en pecado mortal,
y amargas como la sal
mis noches son un desvelo;
es contar y no creerlo,
parece que la estoy viendo,
y más cuando estoy durmiendo
se me viene a la memoria;
ha de quedar en la historia
mi pena y mi sufrimiento

(Violeta Parra, 1976, p. 178-179).

La poesía de Violeta se vuelve una vez más plegaria a los santos de la tradición católica y a Dios, más allá de los dogmas, frente a los golpes más duros de la vida. La cantante chilena era indómita, no conocía victimismos sino encantos que venían de su cantar. Un grito desesperado que busca consuelo y brinda la fortaleza necesaria para agradecer de todas formas por su existencia, no obstante, la perdida tan precoz de una hija que generó estos versos:

Mas se deshojó la rosa;
muy triste quedó la planta,
así como la que canta
su pena más dolorosa.
Llorando de noche y día
se terminarán mis horas,
perdóname, gran Señora,
digo a la Virgen María,
no ha sido por culpa mía,
yo me declaro inocente,
lo sabe toda la gente
de que no soy mala maire,
nunca p'a ella faltó el aire
ni el agua de la vertiente.

(Violeta Parra, p.178)

A lo largo de su vida Violeta fue como *Sa mama 'e su sole*, la madre del sol de la tradición sarda que era al mismo tiempo temida y respetada, admirada y vital. Gastón Soublette decía de ella a Marcela Escobar que:

En ella podían confluir todas las actitudes. (...) No estaba nunca dispuesta a aguantar cualquier cosa. Lo que le molestaba, ella lo rechazaba violentamente". Él mismo agrega que sus métodos para conseguir lo que quería eran tan originales que servían de "encantamiento mágico". "Por eso Nicanor dijo que era una hechicera de gran poder", remata Soublette. Y no sólo de embrujos hacia gala. Era generosa, podía amanecerse madrugadas tocando su guitarra y cantando cuando la visitaban (Marcela Escobar, 2001, p.22).

La Viola fue "la gran Parra" que engendra, que marca, que reta, que crea, que escribe, que toca. La Parra que lucha, que construye su vida y su muerte, como quiere" (ibidem, p. 19).

En el documental de Enzo Trapani, titulado *Incontro con María Carta* (Encuentro n.d.r.), la guionista Velia Magno pone a decir a Riccardo Cucciola que: *El amor por los niños es algo que, en Cerdeña, a veces, alcanza las formas de un culto*⁴. Esta veneración hacia la infancia es celebrada en las numerosas nanas, *anninnias*, que enriquecen la música popular sarda de la cual la artista es embajadora. La Gran Madre, la Madre Sobrenatural que de la cultura nurágica y mediterránea llega con el cristianismo a la maternidad de la Natividad se vuelve mama, hija y esposa divina, río y fuente de la gracia en la célebre *Deus ti Salvet María*, compuesta en el siglo XVIII y que la cantante sarda interpretó para el público internacional.

Custu pizzineddu,
non porta' manteddu
Non porta' manteddu,
nè mancu corittu
In tempus de vrittu
non nara': tittia!
Drommi, vida e coro,
e reposa anninnia⁵

⁴ L'amore per il bambino in Sardegna è una cosa che sfiorava, a volte, una forma di un culto.

⁵ Este pequeñín, no lleva capa, no lleva capa, ni siquiera un chaleco En tiempos de frío no dirá: "tittía" (¡Que frío hace!) Duerme, mi vida y mi corazón, y descansa en paz. Letra de una canción de cuna tradicional.

2.2. La muerte y sus sombras

Uno de los eventos que marcó los primeros años de la vida de las dos artistas fue la muerte del padre que quedó grabada en los versos de sus obras:

Mi taita se pone sordo;
no hay llanto que lo detenga,
ni fuerza que lo contenga;
s'está desplumando el tordo.
Está justito en el bordo,
veo gastado el cordel,
no hay esperanzas de él,
la causa está consumí'a.
La muerte se acerca impía,
ya se oye su cascabel.
(Parra, p. 72)

Así se expresa el personaje de Tonina Carta en los versos de María:

Canto todavía
esta vieja canción
que mi padre cantaba con ojos risueños.
(...)
Padre, cuántas veces te veo
en sueños.
Estás siempre en una encrucijada
y me muestras el camino
(Carta, p.33)

La pérdida del padre conlleva en ambos casos un desplazamiento del lugar de origen y un replanteamiento de los vínculos familiares a partir de ese legado materno y paterno que remonta a lo ancestral. El camino que en el caso de María, así como en el de Violeta, las llevaría a la capital y de ahí al mundo. Pero la raíz queda intacta y se expresa a través de la figura del abuelo de Violeta, el que abrió camino a las generaciones venideras para que se emanciparan de la miseria terrenal y encontraran en la cultura la dirección a seguir para su evolución personal. Así Violeta retrata a su abuelo José Calixto:

Aquí presento a mi abuelo,
señores, démen permiso,
él no era un ñato petizo,
muy pronto van a saberlo;
en esos tiempos del duelo
versa'o fue en lo de leyes,
hablaba lengua de reyes,
usó corbata de rosa,
batelera elegantosa
y en su mesa pejerreyes.
José Calixto su nombre,
fue bastante respecta'o,
amistoso y muy letra'o,
su talento les asombe;
(...)
Pa' mayor autoridad
manda sus hijo' a l'escuela,
y a petición de mi abuela
les enseña a solfear
par' un' orquesta formar
de arpa, violín y vihuela.
(Violeta Parra, p.22)

Al igual que *Pedro Páramo* con su Comala, José Arcadio Buendía con su Macondo, Clara del Valle con la *Casa de los Espíritus* o Isabel Montfort en la *Casa de la Laguna*, las voces poéticas de las autobiografías en verso de María Carta y Violeta Parra cruzan los sutiles límites entre la verdad y la memoria, la fascinación literaria y la reconstrucción histórica. Las sombras nunca fueron tan vividas, los límites entre el mundo físico y el espiritual tan frágiles que se amalgaman en los más pequeños retazos de la cotidianidad. Los arquetipos humanos toman forma en las luchas sociales y en las leyes de la naturaleza. El tema de la infancia como lugar de libertad no se antepone a la muerte, el caminar no lleva sino al exilio, la espiritualidad va de la mano con las nuevas conquistas o las pérdidas. Lo popular, con sus creencias, sus anhelos y su trágica y alegre sabiduría ya no teme enfrentarse a la “cultura alta” que acoge a las dos escritoras en sus lugares y medios de divulgación. Lo que ofrecen las dos artistas no es simplemente un rescate de lo popular sino su victoria frente al sistema mercantilista e indiferente a lo más profundamente humano de algunos círculos culturales

dominantes. Es, como diría Antonio Gramsci, un ejercicio contundente de contrahegemonía cuando afirma que *cada grupo social, al surgir en la historia, crea junto a sí, orgánicamente, uno o más estratos de intelectuales que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función.* (1975, §49, pp. 454-455).

Las vivencias de María Carta y Violeta Parra parecen señaladas por unos silencios profundos, alimentados a menudo por un sentimiento de pérdida o por un anhelo que queda grabado en la partitura. A veces es momentáneo descanso de las luchas diarias, cuando las fuerzas alcanzan apenas para arrimar la cama contra la puerta de la habitación y olvidarse del mundo. Pero nunca es improductivo. El genio siempre encuentra nuevos caminos para expresarse y en los largos meses de enfermedad, la artista chilena se dedica a las arpillerías:

Esta vida nueva se vuelve entonces arte, un arte primitivo, mágico, respondiendo siempre a una gran voluntad de romper la soledad, de exorcizar la desgracia, de hacer oír su voz para reivindicar, protestar, o exaltar el amor o la fraternidad humana. (Isabel Parra, 1985, p. 91)

Las sombras a veces iluminan el camino, le dan color a la voz que canta, son el reflejo en la tierra del árbol de la vida que las generó: “sombras que pasan buscando una forma perdida y se encuentran en soplos de vida”, escribía María.

Las dos artistas son nuevas y antiguas heroínas y mensajeras como la Perséfone de Margaret Atwood (1961), que, leve, lanza su plegaria nocturna a los campos de trigo moviéndose entre dos mundos el de abajo, en el cual es la reina cautiva de los olvidados, los no redimidos, los condenados, y el de arriba que florece abundancia a su paso y disuelve la hambruna. Su vida rige en un pacto hacia los dos mundos entre los cuales ella traspasa la frontera liminal:

From her all springs arise
To her all-falls return
The articulate flesh, the singing bone
Root flower and fern.
(Atwood, 1961)

Decía Violeta Parra: *Las flores, el sol y paisajes, son para adornar los muertos vivientes. Las estrellas para alumbrar las tumbas, y los fuegos de artificio para celebrar los enfermos y los miserables* (Parra, p.124).

En las obras de Carta y de Parra ese pacto entre vida y obra artística, se vuelve un compromiso en notas y letras para todo un pueblo y una búsqueda de justicia social:

Puede ser una obra de arte, si la sensibilidad del creador, su compromiso con el pueblo y su identificación con él lo lleva a crear una obra de arte. Violeta Parra es un ejemplo maravillo. (...) Y las canciones de Violeta Parra en Chile son cantadas por los campesinos, mineros, como si fueran canciones de ellos. Ya es su folklore. Es un canto del pueblo creado por una mujer que vivió los dolores del pueblo (Jara en Parra, 1985, p.146).

La relación con los ancestros, las Sombras, permite superar las dificultades de la vida cotidiana y se convierte en el fundamento para la creación de la identidad a partir de lo colectivo. María Carta nos habla de su infancia. Describe los acontecimientos que han caracterizado su pasado, nos cuenta su historia, la de su tierra, la de su pueblo. (Mancini, 2006)

3. Del mundo a la raíz, para no perderse nunca

3.1. La escuela y el canto

En las obras de María Carta y Violeta Parra la niñez ha sido representada como la época del descubrimiento de las penas de la vida, pero, a veces, del compartir jocoso con el grupo de pares a pesar de las dificultades económicas familiares, de las enfermedades y las pérdidas de seres queridos. En una sociedad campesina que vivía en condiciones precarias, la escuela representaba el único medio, junto al canto, para salir adelante.

La imposibilidad de ir a la escuela, para muchas personas pertenecientes a la clase popular del contexto de Violeta y María, se debía a que esta institución no lograba acomodarse completamente con la vida cotidiana de los niños trabajadores, a una existencia que los llevaba hacia rumbos distintos para poder sobrevivir:

Semana sobre semana
transcurre mi edad primera.
Mejor ni hablar de la escuela;
la odié con todas mis ganas,
del libro hasta la campana,
del lápiz al pizarrón,
del banco hast' el profesor.
Y empiezo amar la guitarra
y adonde siento una farra
allí aprendo una canción.
(Parra, p.61)

La relación entre infancia y educación más allá del contexto familiar fue tratada por María Carta en los poemas dedicados a los personajes de Gonario Ruiu, Nicola Cherchi e Isio Pirastu:

Nuestro pobre mundo vivía
La poesía del niño
Que corría por las calles
Mensajero de la necesidad
Y cuando cruzaba el umbral
Todo gesto feroz desaparecía:
Ninguno de nosotros tenía que saber
De robos y mentiras
Ni que existen el odio y la muerte.
(Carta, p. 21)

Costasciu encorvado sobre el cuaderno
Aprieta febril el bolígrafo.
¿Por qué lo aprieta así? Pirastu
le guía la mano para calmar
esa ruda violencia.
Costasciu tira el folio lleno de errores.
No aprenderé nunca,
Dice desesperado.
(M. Carta, p.81)

La alternativa a la educación formal para la artista chilena fueron la música y la costura que desarrolló a lo largo de su vida y que le abrirán, años después, las puertas de la cultura a nivel internacional. Para María Carta, la falta de una preparación propiamente académica la llevó a sentirse inadecuada durante sus primeros años en Roma. No obstante, ella logró profundizar sus conocimientos sobre el patrimonio cultural de su gente en el Centro de Estudios de Música Popular, de la Academia de Santa Cecilia en Roma y fue docente en la Universidad de Bolonia. Algo parecido caracterizó la vida de Violeta Parra que, al retomar sus estudios, da impulso al trabajo de búsqueda de las tradiciones musicales chilenas.

Si bien Violeta siguió relacionada con algunos de sus hermanos desde un punto de vista artístico y personal, María tuvo, por lo contrario, que romper en parte esos lazos. Así se expresaba recordando aquella época: *He lanzado mi cordón umbilical como un ancla, seguramente todavía está allí, atrapado en el punto más alto de Tavolara*⁶ (Garau, 1998).

3.2. *El destierro*

El destierro es uno de los temas más profundizados en los dos poemarios y representa, debido a que, de alguna manera, fue el punto de no retorno en la vida de las autoras.

Al escritor y músico Emanuele Garau (1998), la cantante sarda confiesa que la llegada a Roma no fue nada fácil debido al miedo de no ser aceptada y de estar a la altura de las nuevas oportunidades artísticas que se le presentaban: “*Tuve que buscar dentro de mí la fuerza para sobrevivir, nunca me liberé del todo de esta diversidad que sentía dentro de mí*”⁷. Un sentimiento de insuficiencia que había atacado, varias veces, también a Violeta Parra, especialmente en su niñez y juventud y que pareciera agravarse al llegar a un nuevo contexto metropolitano desde la zona rural:

Mi corazón en destierro
latió lastimosamente
cuando pasé, entre la gente
la inmensa puerta de fierro,
sentí como que un gran perro
estaba pronto a morderme,
sólo atino a detenerme
espanta'a, como un lechón
cuando ve saltar al león
que va' enterrarle los dientes.
(Parra, p.134)

En este punto de la historia personal y laboral de las dos artistas, jugaron un papel decisivo a nivel personal y artístico, dos figuras muy cercanas a ellas: se trata del hermano de Violeta, Nicanor, que se convirtió, *en un instante, en pair' y maire a la vez*, y de Salvatore Laurani, esposo de María que: *decide que tengo una verdadera fortuna en la garganta, que soy artista y me lanza al escenario*⁸.

que dicen qu'estoy flamante
par' ingresar a l'escuela,

⁶ “Ho buttato il mio cordone ombelicale come un'ancora, sicuramente è ancora lì, impigliato nel punto più alto di Tavolara”. Tavolara es una pequeña isla situada en la costa norte de Cerdeña (n.d.r.).

⁷ Ho dovuto cercare dentro di me la forza per sopravvivere, non mi sono liberata mai fino in fondo di questa diversità che mi sentivo addosso.

⁸ “Poi lui decide che ho una vera fortuna in gola, che sono un'artista e mi butta sul palcoscenico”.

contempla su parentela
 mi pobr' hermano estudiante.
 No sé de qué están hablando,
 pero me siento inconforme
 mirándom'el uniforme;
 parece qu'estoy llorando,
 mi hermano lo va notando,
 defiende con gran desplante:
 la niña es un' aspirante
 a un curso de madurez,
 la situación al revés
 se convirtió en un instante.
 (Parra, p.136)

En aquella época dejar la isla para buscar suerte en el “Continente”, así se definía la península en la isla de Cerdeña, solía ser una experiencia bastante traumática, que la escritora plantea de forma contundente por medio del personaje de Gonaria Musio, una mujer que enfermó y quedó sola, debido a las continuas migraciones que la isla italiana sigue sufriendo hasta el día de hoy:

El escribía en la mesa
 Mientras ella se vestía. Después hizo
 Que se sentara y le preguntó por sus hijos.
 Elia estaba de albañil en Zúrich
 Bore en Alemania. Se había quedado sola
 Su nuera Minnia también
 Se había ido con el pequeño Anania
 Que estaba prisionero en casa
 (...)
 En Suiza había tres mil niños
 Encerrados en habitaciones
 No podían salir al sol
 Correr jugar
 Crecían mudos y sin alegría.
 (Carta, p.83)

Francia, por otro lado, abrió las puertas al talento de Violeta Parra. Su trabajo como artista plástica y como músico le permitió exponer en el Museo de Artes Decorativas de París y grabar su primer disco para *Chants du Monde*. Es 1964 y sus arpillerías ocupan todo el segundo piso del *Pavillon de Marsan*, entre el 8 de abril y el 11 de mayo. Lanas de colores vueltas arte que, desde la raíz, lo popular sube a las altas ramas del arte oficial internacional. Nunca había pasado algo así. Nunca hubo una Violeta Parra hasta entonces. En un sentido documental de Luis R. Vera sobre su figura, titulado *Viola Chilensis* (2003) se reúnen las voces de muchas de las personas que la conocieron y la amaron. Algunos de sus amigos de la época parisina recuerdan el impacto que la poetisa chilena tuvo en la forma de hacer y de apreciar la música en la comunidad latina que se encontraba en el cabaré *L'escale*. Su canto poderoso, apasionado y profundo llamaba al silencio y, si es preciso, a querer aportar al cambio en el mundo: era un llamado contra las injusticias:

Violeta Parra, la mère de la nouvelle chanson chilienne, a chanté à l'Escale entre 1954 et 1956, lors de son premier séjour à Paris. Elle y retourne une deuxième fois entre 1962 et 1965 où elle chante à nouveau à l'Escale et à la Candelaria, en compagnie de ses enfants Isabel et Angel Parra. Cette expérience a fortement inspiré la légendaire Peña de los Parra qu'Angel et Isabel, de retour au Chili, ont créé à Santiago en 1965. Cette maison de chant a été un modèle qui s'est reproduit dans plusieurs villes du Chili et presque dans toutes les universités (<http://maisonorange.fr/escale.html> consultado en octubre 2025).

3.3. Tejiendo puentes

La vida en la capital francesa fue de lucha y de logros con el propósito de dar a conocer las riquezas de la cultura chilena:

Sus características tan chilenas no la abandonaban en ninguna parte. Aunque recibiera toda la influencia europea, a pesar de su contacto con otras realidades, se mantenía latente en ella todo lo auténticamente popular que tenía. Cuando regresó, siguió viviendo acá de la misma manera que antes: no faltaba en su casa el brasero de cobre en la mitad de la pieza ni el aguardiente de Chillán. [...] Ella no fue a París como los señoritos del siglo diecinueve a aprender la última moda, no, ella fue a imponer la canción chilena. Ése era su desafío. Quiso probar, someterse a prueba. Era una tarea dura la de ella, en un lugar del que no conocía el idioma ni las costumbres (Stambuk y Bravo, 2011, p. 116).

En la entrevista a Marie-Magdaleine Brumagne titulada *Violeta Parra, Bordadora Chilena*, la artista subraya el legado artístico que le viene de su madre. Al respecto así se expresa Daniela Fugellie:

La vida actual de Violeta tendría elementos en común con la vida rural de su madre, al vivir también ella de manera sencilla y creando sus obras con los materiales a su alcance, algunos de estos modestos o cotidianos, como un cubrecamas, alambres y lanas (Fugellie, 2019, p. 13).

Es una herencia que desde el pasado está proyectada hacia el futuro como afirma Marina Vinyes Albes (2018), en su artículo dedicado al trabajo de las mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos bajo la dictadura de Augusto Pinochet, al reconocer en el trabajo de Violeta, un antecedente ilustre que influyó en la lucha para los derechos por medio de este antiguo arte:

Se considera que el origen de las arpillerías está vinculado con la artesanía de las mujeres de los pescadores de Isla Negra, así como los primeros tapices de Violeta Parra en la década de los 60. No obstante, si bien proceden de esta herencia artística y artesanal, las arpillerías concebidas bajo la dictadura responden a una motivación, una intencionalidad y un sistema productivo distintos en tanto que expresión democrática femenina de resistencia y solidaridad (Vinyes Albes, 2018, p. 82).

Los bordados y los elementos del vestuario tradicional y de las tapicerías tienen un alto valor simbólico y artístico también en la tradición sarda. La forma y los colores, que componía la indumentaria femenina en Cerdeña hasta el siglo XIX indicaban el estatus social y el pueblo de procedencia de quien la llevaba.

María Carta en varias ocasiones utilizó algunos elementos de ese lenguaje visual en las portadas de sus discos o en algunas presentaciones públicas y documentales para acompañar su propuesta musical. Así analiza las conexiones entre el origen del antiguo canto y el arte del bordado, en el documental de Gianni Amico, *Sardegna, una voce*, de 1975:

Las mujeres parecen antiguas matriarcas y, así como de ellas nació el canto, así nacieron estos colores (del traje tradicional, n.d.r.). Y ellas visten y cantan estando inmóviles, no mueven un dedo. Su misterio es esta regia inmovilidad (Amico, 1975).

La cantante llega a Francia en diferentes ocasiones, es uno de los escenarios de una carrera que, igual que la de Violeta se vuelve cada vez más internacional. Miriam Curcio confirma este dato en una publicación de la revista oficial de la ong Toponomastica femminile:

De 1980 a 1986 a menudo se encuentra en Francia donde se convierte en un mito: hace varios conciertos en el Palacio de los Papas de Aviñón, canta en la basílica de San Severin, en el Olympia y en el Théâtre de la Ville de París. Los periódicos franceses Le Figaro, Le Monde, Humanité, Les Nouvelles littéraires, Le Matin recogen sus éxitos y la presentan como una voz que evoca el alma de un pueblo de madre latina procedente del mar⁹ (Curcio, 2024).

Antes de ser valoradas y apreciadas por el público y la crítica, las dos artistas tuvieron que enfrentar el rechazo por parte de un mundo cultural preponderantemente masculino y elitista, y contaminado por unos dogmas artísticos que no siempre tomaban en serio el género popular más genuino. Estos prejuicios que afectaban el medio artístico han sido expresados y denunciados por Isabel Parra en una entrevista a Marcela Escobar: *Eran miradas en menos por los pintores profesionales, había pocos de acuerdo con que se dijera que era creadora plástica* (Marcela Escobar, p.22).

4. Conclusiones

Acercarse a las figuras de Violeta Parra y María Carta ha requerido un trabajo de arqueología de los afectos, acompañado del análisis de sus obras artísticas. Cuanto más avanzaba la investigación, más nos hacíamos partícipes de una experiencia profundamente humana, tejida de fragmentos, silencios, miradas y gestos de quienes conocieron de cerca de las dos artistas.

En la búsqueda bibliográfica se han priorizado materiales de archivo audiovisual y textos publicados por familiares o personas cercanas a María Carta y Violeta Parra, con la intención de mantener el hilo entre esta parte de la producción artística de ambas artistas –considerada explícitamente autobiográfica– y los testimonios vivos de los hechos narrados.

La presente versión ha sido ampliada y sometida a un proceso de reescritura a partir de dos publicaciones de mi autoría aparecidas en los últimos años en Italia y Colombia. Esta nueva versión ha sido enriquecida por los aportes teórico y metodológico de Suely Rolnik y Michel Foucault sobre la cartografía de los afectos, la arqueología del saber y la perspectiva transdisciplinar de las subjetividades antropofágicas contemporáneas. De notable relevancia han sido las contribuciones de Javier Guerrero sobre la interacción entre materialidad corporal y archivo de escritor*, y las dinámicas de poder en el manejo de los archivos como talismán, en cuanto *institución imaginaria*, que rigen el poder colonial y poscolonial de reescribir la memoria colectiva.

Dos trabajos en particular han marcado el paso de este trabajo, permitiéndome encontrar el marco teórico sobre el cual apoyar el discurso que rige esta investigación. De Llorián García Flórez retomo el concepto de *auralidad queer* cuando, citando Ahmed, afirma que:

La noción de auralidad subraya una dimensión infraestructural constitutiva al análisis musicológico, lo que nos invita a pensar de un modo interseccional y anti-normativo las «historias» sonoras «de la llegada» de los sujetos en la esfera pública (Ahmed 2006, pp. 37-44 en García Florez, 2025, p.6).

⁹ La traducción al español es de Miriam Curcio.

De Pedro García Suárez retomo el análisis sobre la patriografía, que en el caso del presente trabajo sería más bien una matriografía, y de egodocumento (Mérida Jiménez, 2022) para la construcción de masculinidades – identidades no normativas en obras que:

se instalan en el límite entre lo autobiográfico y lo biográfico, ya que en ellas se encuentran al menos dos vidas: la del hijo (el biógrafo) y la del padre (el biografiado). Como resultado, se trata de biografías «de una relación o de un nosotros: el que conforman el hijo y el padre (Fontana, 2023, p. 2 en García Suárez, 2024, p. 54).

Como se ha señalado desde el principio, esta propuesta pretende, desde la academia, conectarse con la vivencia personal de quien escribe, en un intento por restablecer el vínculo con la herencia femenina familiar y una identidad no normativa. Se trata de un ejercicio de archivo transcultural que enlaza el Mediterráneo con Latinoamérica a través de dos figuras de primer orden en el ámbito de la cultura popular.

Al volver a leer estos cantos poéticos vinieron a la memoria unos versos de Lengas de bronce y de ave de la Premio Nobel Gabriela Mistral, que parecen guiar este personal *Léxico Familiar* (Ginzburg, 1969). En el fondo, el canto popular es eso también: un canto solitario, un canto de la existencia¹⁰.

5. Referencias citadas

- Allende, I. (1982). *La casa de los espíritus*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Amico, G. (1975). *Sardegna, una voce*. <https://www.youtube.com/watch?v=4WlvpKP75Ik> (Consultado en febrero 2025)
- Atwood, M. (1961). *Double Persephone*. Toronto, Canada: Hawkshead Press.
- Carta, M. (1975). *Canto rituale*. Roma: Coines Edizioni.
- Carta, M. (2022). *Canto rituale*. Granada: Valparaíso Ediciones.
- Curcio, M. (2024). “María Carta, la voce della Sardegna”. *Vitamine Vaganti*, 19 de diciembre de 2024. <http://vitaminevaganti.com/author/miriamcurcio2001/>. (Consultado en octubre 2025)
- Deledda, G. (2001). *Canne al vento*. Milano: Mondadori editore.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una expresión freudiana*. Trotta.
- Escobar, M. (2001, 10 de marzo). *Hechicera de gran poder*. Revista del Sábado, El Mercurio. Recuperado en septiembre de 2025 de <https://www.museovioletaparra.cl/cedoc/hechicera-de-gran-poder/>
- Ferré, R. (1995). *La casa de la laguna*. Madrid, España: Alfaguara.
- Foucault, M. (1970). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.
- Fugellie, D. (2019) “Les Tapisseries Chiliennes de Violeta Parra”. Perspectivas sobre una exposición realizada en el Museo de Artes Decorativas del Palacio del Louvre en 1964. *Artelogie*, 2019. <http://journals.openedition.org/artelogie/3153> (Consultado el 15 de septiembre de 2025) <https://doi.org/10.4000/artelogie.3153>
- Garau, E. (1999). *María Carta*. Cagliari: Edizioni della Torre.
- García Flórez L. (2025). Auralidades queer: infraestructura, performatividad, ontología Llorián García Flórez. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 5(1), 5-13. <https://doi.org/10.5209/eslg.99167>
- García Márquez, G. (1967). *Cien años de soledad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- García Suárez P. (2024). Mi padre y yo: masculinidad, sexualidad y lectura. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 4(2), 53-61. <https://doi.org/10.5209/eslg.98616>
- Ginzburg, N. (1963). *Lessico famigliare*. Torino: Einaudi.
- Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi.
- Guerrero, J. (2022). *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Maison Orange. (s. f.). *L'Escale*. Recuperado el 19 de diciembre de 2024 de <http://maisonorange.fr/escale.html>
- Mancini, D. (2022). Prólogo. En *Canto rituale* (María Carta). Valparaíso Ediciones.
- Mistral, G. (1922). *Desolación*. New York: Instituto de las Españas en Estados Unidos.
- Mbembé, A. (2020). El poder del archivo y sus límites. *Orbis Tertius*, 25(31). <https://doi.org/10.24215/18517811e15>
- Parra, V. ([1976] 1988). *Décimas. Autobiografía en Versos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Parra, I. (1985). *El libro mayor de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.
- Pizarnik, A. (2001). *Poesía completa*. Lumen.
- Rolnik, S. (1989). Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo (A. Álvarez Contreras, Trad.; H. Kesselman, Supervisión conceptual). Estação Liberdade.
- Rooney, E., & Spivak, G. C. (2024). «En una palabra. Entrevista. Gayatri Chakravorty Spivak con Ellen Rooney», *Revista de Estudios Sociales* [En línea], 88 | 02, Publicado el 01 abril 2024, consultado el 18 noviembre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/revestudsoc/56535>
- Rulfo, J. (1955). *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stambuk, P.; Bravo P. (2011). *El canto de todos*. Santiago de Chile: Editorial Pehuén.
- Trapani, Enzo. (1972). *Incontro con María Carta*. <https://www.sardegnadigitallibrary.it/en/detail/6499b89ee487374c8f801903>. (Consultado el 25 octubre de 2024)
- Vera, L. R. (2003). *Viola Chilensis. Violeta Parra: Vida y obra* [Documental]. Chile: Producción independiente.
- Vinyes Albes, M. (2018). Desde el dolor propio: Experiencia y relato en las arpillerías chilenas. En F. Zurian & D. A. González Cueto (Eds.), *Cultura, igualdad e inclusión* (pp. 81-100). Editorial Universidad del Atlántico.

¹⁰ Cita del documental de Enzo Trapani.