

# Autobiografía en verso: las «décimas» de Violeta Parra

María CABALLERO. Universidad de Sevilla

A finales de 1998 la editorial Sudamericana de Santiago de Chile reeditó las *Décimas* de Violeta Parra: unos versos escritos en 1970 a petición de su hermano Nicanor –si nos atenemos a su «incipit»–, editados en su tierra el mismo año y difundidos a partir de la edición cubana del 71. Nicanor Parra, Neruda y Pablo de Rokha avalan con sus versos y su aliento unas décimas escritas en la mejor tradición del folklore oral hispanoamericano.

## Oralidad y folklore: «Martin Fierro en las alturas».

En efecto, baste consignar como muestra un dato significativo: las décimas de la cantautora aparecen citadas muchos años después como único ejemplo de la pervivencia del género en el Nuevo Mundo. Me refiero al importante manual de Gustav Siebenmann, *Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil*<sup>1</sup> que al hablar de la *originalidad cultural de un continente* dedica un apartado a glosar su *oralidad y folklore*. Se intenta contextualizar ambos fenómenos, teniendo en cuenta que «el idioma –dice Siebenmann– se manifiesta, originaria y primordialmente, en su oralidad» (p. 27). Y reconoce a continuación que la crítica literaria ha recorrido un lentísimo camino hasta valorar en su justa medida los textos transmitidos por vía oral. Tras el repaso de diversas manifestaciones en la literatura española y portuguesa, se aterriza en el *corrido* mexicano y la *décima*, abundante en Centro y Sudamérica. Respecto de esta última se afirma:

«Otra forma oral y/o popular es la décima, que tiene, como su nombre indica, diez versos, también octosílabos, que varían entre rima y asonancia. Es tradicional sobre todo en el Caribe, en Colombia y en Chile, donde Violeta Parra compuso *Décimas: Autobiografía en versos chilenos* (1970)» (p. 30).

Si bien el título está algo desfigurado, no deja de ser significativo del alcance de la obra el hecho de que sea éste el único ejemplo americano citado. Violeta no ha pasado a las antologías poéticas a nivel continental; pero algunos de sus temas, que saltaron a la fama a partir de la musicalización, sí están consignados en antolo-

<sup>1</sup> Subtitulado *Historia, movimientos, poetas*. Madrid, Gredos, 1997.

gías de alcance nacional. Como muestra un botón: su *Gracias a la vida* insertado en la *Poesía chilena. Antología*, de Alfonso Calderón<sup>2</sup>, por otros motivos también testamento poético y que pudiera ser interesante confrontar con las *décimas*, como cara y cruz -positiva/negativa- de la misma trayectoria vital. Porque en esta *canCIÓN* -así se subtitula el poema que llevará con su guitarra por todo el mundo y le dará la fama- se sintetizan los motivos de gozo que tiene el ser humano a nivel personal y colectivo: dos luceros con los que disfrutar de la creación; el oído y la palabra que permite relacionarse con amigos y alumbrar el ancho mundo; los pies para caminarlo; el corazón para amarlo... Su *Gracias a la vida que me ha dado tanto* se convirtió en el símbolo exultante de amor a un entorno vital que no se le oculta cuajado de alegría y de llanto:

«Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto.  
Así yo distingo dicha de quebranto,  
los dos materiales que forman mi canto,  
y el canto de ustedes que es el mismo canto  
y el canto de todos, que es mi propio canto»<sup>3</sup>.

Risa y llanto en las que se funden los seres humanos, símbolo de la complejidad de una vida que, a pesar de los pesares, merece la pena vivirse. Y vivirse desde la colectividad en la que radica la fuerza del cantor. Ese optimismo parece contradecir la dureza de una existencia regada de contradicciones y que terminó de forma abrupta. La vida que Violeta glosará en sus *Décimas*. Volvamos a ellas para comentarlas brevemente.

El cauce elegido estaba en el pueblo y es muy propio de una cantautora ya que -como recuerda Siebenmann- en estos niveles se produce un retorno de la lírica a la música: el *corrido*, el *bolero*, el *son* y la *décima* que en Chile también se denomina *lira popular*. La forma es la propia de la tradición: diez octosílabos que comúnmente riman ABBAACDDC; forma que, con algunas variantes, puede verse aplicada desde los primeros versos:

«Pa' cantar de un improviso  
se requiere buen talento,  
memoria y entendimiento,  
fuerza de gallo castizo.  
Cual vendaval de granizos  
han de florear los vocablos,

---

<sup>2</sup> Editado en Santiago de Chile (Pehuén, 1988, pp. 67-68). Aparece como único ejemplo suyo, antecedido por tres poemas de su hermano Nicanor.

<sup>3</sup> *Poesía chilena...*, op. cit., p. 68.

se ha de asombrar hast'el diablo  
con muchas bellas razones,  
como en las conversaciones  
entre San Peiro y San Paulo» (p. 23).

Talento, memoria y entendimiento son las tres claves indispensables para el decimista que, en ocasiones, se enfrenta a otros en torneos de contrapunto improvisado<sup>4</sup>. La referencia inmediata es el *Martín Fierro*, con toda la distancia derivada de contexto e intencionalidad diversas. Pero aún así, existen múltiples puntos de contacto entre las *Décimas* de Violeta y el antológico poema de Hernández: la presencia del cantor en el texto, que implica una y otra vez al destinatario con el que comparte el duro existir; la escritura —el canto— como terapia compensadora en esa lucha titánica contra la fatalidad librada desde la niñez; esa filosofía de la vida apuntalada en el sentido común y en un soterrado estoicismo que permite seguir adelante; la denuncia de las injusticias que se ciernen con especial virulencia sobre los pobres... Por encima de esos puntos de contacto concretos, el fundamental: se trata de dos biografías en verso, dos historias paradigmáticas bien ancladas en su contexto pero, a su vez, con un valor alegórico aplicable a todo ser humano —si se extrapolan los detalles locales—.

¿Por qué el *Martín Fierro*? No hace falta ir demasiado lejos para encontrar un hilo de conexión con el poema más popular del Cono Sur: claridad, contacto directo con lo real-inmediato y retorno a la fuente coloquial del habla, al lenguaje de la tribu<sup>5</sup>. Pero existe un detalle biográfico tangencial que apunta a la posible vía de entrada: la fascinación que su hermano, el gran poeta Nicanor Parra, sentía hacia el poema de Hernández certificada por otro poeta chileno, Ibáñez-Langlois:

«Hablando un día de las maravillas que se han hecho con la lengua castellana —Cervantes, Santa Teresa—, y de las pocas obras que se les puedan comparar, desde entonces hasta el presente, en el manejo de nuestro idioma, Nicanor Parra me asestó un golpe inesperado al susurrar a modo de respuesta: el *Martín Fierro*»<sup>6</sup>.

Además y como contexto mediato, cabría recordar aquí que el mismo Parra escribió poesía popular antes de 1948, ejerciendo siempre un gran influjo sobre su hermana. Si nos atenemos a lo que dice Violeta en las *Décimas* en relación a su her-

---

<sup>4</sup> La improvisación en ocasiones no era tan fácil, por lo que ciertos payadores del Cono Sur se decantaban por la cuarteta tradicional, más breve y en ese sentido más fácil de manejar en los torneos.

<sup>5</sup> Cfr. VALENTE, Ignacio/José M. IBÁÑEZ-LANGLOIS. *Martín Fierro en las alturas* (en *Veinticinco años de crítica*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1992, pp. 241-244), de quien *grosso modo* tomo esta caracterización.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 241.

mano Nicanor, «del momento en que llegué mi pobre hermano estudiante se convirtió, en un instante, en pair y maire a la vez» (p. 143), desencadenando un tiempo después la escritura:

«Fue grande sorpresa mía  
cuando me dijo: Violeta,  
ya que conocís la treta  
de la vers´a popular,  
príncipiame a relatar  
tus penurias «a lo pueta» (p. 25)...  
«Pero, pensándolo bien,  
y haciendo juicio a mi hermano,  
tomé la pluma en la mano  
y fui llenando el papel» (p. 27).

Como telón de fondo cabría recordar que oralidad y coloquialismo son el sello habitual de la poesía de los sesenta: Ernesto Cardenal y Coronel Urtecho -por citar dos poetas nicaragüenses de prestigio- han liderado estas fecundas vertientes de la poesía contemporánea en Hispanoamérica, como tan bien resaltara Cobo Borda en su antología<sup>7</sup>.

### El pacto autobiográfico y sus fisuras.

Si -en palabras de Valery- es una equivocación confundir la verdadera biografía con la que se desgaja de la obra, también es cierto que toda autobiografía descansa en el pacto con el lector; asunto éste muy trabajado por Lejeune en varios libros consecutivos<sup>8</sup>. Ese pacto busca la complicidad del lector al que se apela para validar la autenticidad del yo que se desnuda en el texto. Pero ese yo -en el que obviamente se funden autor, narrador y protagonista- es un yo ficcional, reelaborado de cara a la galería. De ahí lo ambiguo del pacto autobiográfico muy bien apuntado por estudios como el de Manuel Alberca<sup>9</sup> que se refieren a un corpus narrativo en el que -cito-:

«el texto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como una simulación novelesca sin apenas camuflaje o con algunos elementos ficticios (...). La propuesta y la práctica autoficcional es la con-

---

<sup>7</sup> Cfr. COBO BORDA, Juan Gustavo (comp.). *Antología de la poesía hispanoamericana*. México, F.C.E., 1985, pp. 35 y ss.

<sup>8</sup> Cfr. entre los más conocidos LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique* (París, Seuil, 1975) y *Moi aussi*. París, Seuil, 1986.

<sup>9</sup> Me refiero a su artículo «El pacto ambiguo» (en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Coord. Anna Caballé. Barcelona, Universidad, 1996, núm. 1, pp. 9-18).

traría: confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje es y no es el autor» (p. 11).

Alberca se refiere a novelas como *El jardín de los frailes* de Azaña, o *Crónica del alba* de Sender... en las que además de los elementos autobiográficos del autor, existe un deseo de sembrar la ambigüedad en el lector desde la plena conciencia del carácter ficcional del yo. Creo que no es el caso de Violeta Parra quien reelabora su vida ficcionalizándola, pero asumiéndola como propia con un reclamo de autenticidad que el oyente/lector debe aceptar: «a ver si así deletreo/ con claridad mi retrato»<sup>10</sup> (p. 28) -dirá-. Vida recuperada desde la madurez, a través de una memoria selectiva que es memoria de los hechos y de los sentimientos a la vez, aunque esa voz femenina es bastante parca respecto de lo último. Hay una necesaria distancia del narrador -en este caso la voz poética que se dirige al auditorio- y lo que canta/cuenta. Porque en la mejor tradición oral al estilo de un Berceo juglar que pide venia a su público, se recupera a sí misma como cantautora siempre con su guitarra a punto («primero, pido licencia/ pa'»transportar» la guitarra» (p. 28) y su imploración de favor, que tiene tanto que ver con el tradicional tópico de la falsa modestia:

«Empezaré del comienzo  
sin perder ningún detalle,  
espero que no me falle  
lo que contarles yo pienso;  
a lo mejor no convenzo  
con mi pobr'inspiración  
escas'ando de razón,  
mi seso está 'polilla'ó,  
mi pensamiento nubla'ó  
con tanta preocupación» (p. 27).

Lo cierto es que ese «comienzo» se remonta hasta sus ancestros: el abuelo paterno perteneciente al gremio letrado, y el materno, especie de capataz de una finca chilena empeñado en sacar adelante los «quince humanos» que trajo al mundo. A su lado la abuela, como una mujer fuerte de la Biblia, brega desde la mañana a la noche con las tareas cotidianas. Retrato individual que, en realidad, corresponde al tipo de mujer chilena, verdadera matriarca en la que descansa el hogar. La gestación y educación de los hijos, pero también el sustento económico de la familia recaen en tipos femeninos que se crecen ante maridos débiles y alcohólicos<sup>11</sup> La historia se repetirá agudizada en la generación de los padres de Violeta.

<sup>10</sup> El subrayado es mío y lo resalto porque me parece estrechamente ligado con lo que aquí se comenta.

<sup>11</sup> El alcoholismo masculino en Chile parece endémico, sobre todo en las capas de nivel inferior.

Pero no adelantemos acontecimientos. A nivel estructural estos tres primeros cantos –que aglutinan cinco décimas cada uno– cierran la prehistoria feliz, el paraíso utópico que en el texto culmina con un festín en el que comida y bebida se sirven en abundancia acompañados de una buena música. Presente y pasado se funden en el texto por medio de la referencia musical, siendo la guitarra<sup>12</sup> la encargada de recuperar ese efímero instante de plenitud, símbolo de los primeros años despreocupados, para contraponerlos al hoy de «penuria, engaño y quebranto». Un «hoy» que es una vida entera de esforzado sufrimiento: ante «el dolor que es el vivir» (p. 36) sólo queda «buscar alivio en mi canto» (p. 35).

No obstante y a nivel textual existe un movimiento semejante al oleaje marino: se entrevee el complicado futuro a través de presagios agoreros o insinuaciones explícitas para, a continuación, replegarse sobre esa arcadia feliz y despreocupada propia de la niñez. En efecto, antes de que los malos tiempos se adueñen por completo de la memoria del cantor, hay un nuevo compás de espera que corresponde al desarrollo de la infancia y primera adolescencia; y se plasma en los dieciocho cantos siguientes. El despido paterno del trabajo y el subsiguiente viaje «de Santiago pa Lautaro», si bien constituyen una primera prueba para esa familia de siete hijos, se ven recompensados por un nuevo hogar regido por el prestigio del padre-profesor. El exilio se simboliza en el duro viaje en tren y las mortíferas fiebres que asaltan a la niña Violeta. A nivel léxico las fiebres se emblematizan en la *peste*, término genérico para definir el mal tras el que acecha la Flaca, es decir la muerte, que paradójicamente respetará a la inocente responsable del contagio:

«la Flaca estaba acechando  
porque se van contagiando.  
La fiebre los atraganta:  
los pobladores se espantan;  
no saben qu'está pasando.  
Cayeron grandes y chicos  
con la terribl'epidemia  
más grande que la leucemia (...)  
Nadie sospecha jamás  
quien era la causadora,  
de tales malditas horas»... (pp. 44-45).

Violeta como agente involuntario del mal. Tal vez esto tenga que ver con la estigmatización de su persona que ha plasmado unos versos antes: «de tal palo, tal astilla/ se dequívoca el refrán» (p. 37). Por contraste con el hermano admirado que, en

---

<sup>12</sup> «¡Ya niño, a los estrumentos!/ Desea música el santo,/ romp'el arpa, sigu'el canto/ con su gracioso portento,/ el violín con su lamento/ reban'aque'l humo ambiente,/ y la guitarra presente/ completa la gallardía,/ dándole gran bizarría/ al festín de mis parientes» (p. 34).

su opinión, reencarna los valores de la estirpe<sup>13</sup>, la cantautora marca la distancia con la suya: se presenta como rebelde, un ser criado en contacto con la naturaleza y alérgico al colegio –«mejor ni hablar de la escuela/ la odié con todas mis ganas» (p. 68)–. Pero el sema que preside todos los demás, hasta el punto de sellar su infancia y adolescencia, es la fealdad. Las secuelas de la «peste» la desfiguran haciéndole perder «su bonitura y candor» (p. 47):

«Aquí principian mis penas  
lo digo con gran tristeza,  
me sobrenombran «maleza»  
porque parezco un espanto.  
Si me acercaba yo un tanto,  
miraban como centellas,  
diciendo que no soy bella  
ni pa´ remedio un poquito.  
La peste es un gran delito  
para quien tiene su huella» (p. 49).

Rechazo paralelo al descubrimiento de la bondad humana, al menos en ciertos seres. Rechazo que marca, pero a la vez confiere personalidad. A largo plazo puede tener su lado ventajoso como liberarla, el día de mañana, de los turbios manejos que prosperan entre los famosos: «Gracias a Dios que soy fea/ y de costumbres bien claras,/ de no, qué cosas más raras/ entraran en la pelea» (p. 158) - dirá-. A corto plazo la fealdad resulta compatible con el canto y la costura, dos habilidades que le permitirán ganarse la vida y que, en verdad, se funden en una porque la costura no es sino metáfora de la creación poética. Ambas actúan como terapia compensatoria y le permitirán enhebrar un proyecto personal años después:

«En casa hallaba consuelo,  
con mis trapitos jugaba,  
uno tras otro juntaba  
para formar un pañuelo,  
lo hilvano con mucho esmero;  
del ver sus lindos colores,  
igual que jardín de flores  
me brilla en el pensamiento  
para contar este cuento  
pañuelo de mis amores» (p. 60).

Porque no todo es tristeza. La acogida de lejanos parientes y el contacto con la naturaleza, que jalonan la segunda parte de su infancia, constituyen un oasis de

<sup>13</sup> Estamos lejos del romanticismo en que escritores como Sarmiento o Chateaubriand rescataban

paz y alegría que el «pájaro cantor» recupera años después como tal, en seis décimas mitificadoras de la Arcadia campesina:

«Dejemos lo triste a un lado,  
pongámonos en camino;  
escuchen el dulce trino  
de un cuento muy agradecido.  
Estoy en el campo amado  
arriba de una higuera,  
abajo hay unas chiquillas  
desparramando triguito,  
gallinas, pollos, pollitos  
comiéndose la semilla.  
Presento primeramente  
con verdadera alegría,  
la casa en que yo vivía  
de mis lejanos parientes» ... (p. 105).

La casa, aunque sea prestada, sigue siendo hogar acogedor que aglutina la vida del campo descrita desde los parámetros del idilio: el pueblo entre viñedos y nogales, las vacas, el mate «calientito», el choclo y su molienda..., los juegos en que participa la niña «saltando, con una soga/ como feliz ternero»<sup>14</sup> (p. 105). Y los vecinos que, como buen samaritano, ayudan a llevar las limitaciones vitales y económicas. El aprendizaje de las labores campesinas y los usos de la colectividad es parte de una amable tarea: «aprendo a bailar la cueca/ tejo meñaque a bolillo» (p. 109) –recordará tiempo después en sus décimas–.

### La voz testimonial en defensa del pueblo chileno.

¿Puede interesarse el público por un destino individual? Ese interés ¿descansará en la originalidad del proyecto? Todo lo contrario. Violeta se identifica con el pueblo cuyas dolencias son *sus* dolencias. Su meditación sobre el paso del tiempo, la amenaza de la vejez y la muerte no tienen que ver con la melancólica ensoñación de románticos como Chateaubriand, ni con los movimientos interiores de un alma a lo Stendhal<sup>15</sup>. Tampoco se aprovechan del psicoanálisis. Son más bien lamentos estoi-cos que descansan sobre la sabiduría popular y la asumen, elevándose a testimonio de la colectividad. Por eso, nada más lejos de la egolatría, del megalomaniaco sentir

---

antepasados gloriosos que les avalaran. La gesta de Violeta es voluntariamente marginal.

<sup>14</sup> El diminutivo usado habitualmente en el folklore oral cumple con eficacia su misión de resaltar la afectividad.

<sup>15</sup> Cfr. como muestra de lo se comenta aquí el librito de Adeline Lesot. *L'autobiographie. De Montaigne à Nathalie Sarraute*. Paris, Hatier, 1988.



de un Darío o de los chilenos Huidobro y Neruda, por citar a dos grandes poetas compatriotas de la Parra. No se trata tanto de construir la imagen de una personalidad, como de probar que se ha vivido y mostrar cómo se ha vivido<sup>16</sup>.

Porque Violeta asume la colectividad en su lucha titánica contra el medio adverso. Por eso sus miserias son las suyas personales, las de su familia, las del pueblo chileno y las del ser humano que se debate en un mundo injusto y cruel en tantas ocasiones:

«La suerte mía fatal  
no es cosa nueva, señores,  
me ha dado sus arañoses  
de chica muy despiadá';  
batalla descomunal  
yo libro desde mi infancia;  
sus temibles circunstancias  
me azotan con desespero,  
dejándome años enteros  
sin médula y sin sustancia» (p. 39).

Abundando en el tópico maniqueo de la lucha de clases, lo que las décimas dejan bien claro es que pobres y ricos no sufren por igual: el pobre siempre pierde, el burgués se impone. A Violeta esta verdad le «quema el alma y la pajarilla» y pide disculpas al público por apasionarse en defensa del humilde, perdiendo el hilo narrativo que le guiaba en su canto. Asume en carne propio el problema convirtiéndose en portavoz improvisado del que no sabe hablar/cantar. Y se siente justificada: «p' al pobre ya no hay razones;/ hay costra en los corazones/ y horchata en las venas ricas,/ y claro, esto a mí me pica/ igual que los sabañones»<sup>17</sup> (p. 36).

El testimonio nunca le fue ajeno desde sus planteamientos solidarios. Pero además, el problema le afectará en carne propia, porque las restricciones económicas de la dictadura ponen en la calle a su padre y, en consecuencia, la miseria alcanzará a su propia familia. Las décimas se llenan de duras imprecaciones contra un presidente que en nombre de razones económicas causa la ruina familiar. Porque

---

<sup>16</sup> Cfr. al respecto VILLANUEVA, Darío. «Para una pragmática de la autobiografía» (en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne, Hispanica Helvetica, 1991, pp. 201-218). En general todo el volumen, que recoge las Actas del Primer Seminario de Tercer Ciclo organizado por el Departamento de Español de la Universidad de Lausanne acerca del tema, es muy útil.

<sup>17</sup> Conviene señalar que los términos de comparación empleados apuntan siempre a lo cotidiano de una comunidad rural: lo prosaico de unos sabañones –como en este caso–, o el ganado –yeguas, aves-truces, novillos...– con el que a veces se identifica. En otras ocasiones, las flores silvestres cumplen esa función.

el prestigioso y parrandero profesor, admirado intensamente por la chiquilla con la que mantiene una relación afectiva de gran intimidad, se va dejando vencer por la desolación angustiosa del desempleo, refugiándose en el alcohol y el juego. La familia se destruye y las sucesivas mudanzas ponen de manifiesto un deterioro sólo paliado por el costureo materno, al que la hija colabora, inquieta por los suyos. E inventa picardías pro supervivencia, como robar las flores de las tumbas de los ricos en el cementerio junto a sus hermanos.

La desgracia familiar es simple trasunto de la nacional. La voz poética, continuando con su habitual hacer de entreverar la narración autobiográfica cada cierto número de cantos, con uno o dos de tono filosófico y alcance más universal, se explaya a lo largo de cinco décimas en su denuncia de sesgo político:

«Por ese tiempo, el destino  
se descargó sobre Chile;  
cayeron miles y miles  
por causa de un hombre indí'no» (p. 73) (...).  
«Tiritan en los hogares,  
no duermen los habitantes (...)  
Ya van sumando millares  
de justos y pecadores;  
repletas son las prisiones,  
se viv' en un sobresalto (...)  
Los niños ya no son niños,  
son pájaros espantados,  
le temen a los soldados  
como a las bestias en piño.  
Este recuerdo me ciño  
al centro del corazón,  
concédanme la ocasión  
para decir crudamente,  
que Ibáñez, el presidente,  
era tan cruel como el león» (p. 76).

Desde el presente del cantor se recupera el pasado reencarnándolo con indignación y en connivencia con los oyentes/lectores. Se impone la catarsis colectiva para superar lo que se vivenció como un marasmo de dimensiones nacionales. Sus males se especificarán y concretarán en los últimos cantos, donde una Violeta adulta estudiante en la capital busca trabajo reivindicando su derecho y el de los otros, pide escuelas, clama contra la explotación de la infancia y el alcoholismo de los marginados, pone sobre el tapete el terrible asunto de los desaparecidos... llora y se desespera «por hallar sosiego,/ mi llorar es como un ruego/ que naide quier'escuchar» (p. 145). Aún así, mantiene su lucha debatiéndose entre la tristeza y la esperanza:

«No pierdo las esperanzas  
de qu' esto tenga su arreglo,  
un día este pobre pueblo  
teng´ una feliz mudanza:  
el toro sólo se amansa  
montándolo bien en pelo;  
no tengo ningún recelo  
de verle la pajarilla  
cuando se dé la tortilla  
la vuelta que tanto anhelo» (p. 146).

Desde ese nivel, resulta fácil el salto a la universalización por lo que a queja se refiere. En último término y como referente intertextual obligado, la imagen bíblica del mundo como valle de lágrimas acaba articulando los lamentos de la cantautora:

«Para el que deja la tierra,  
la muerte es el fin del mundo;  
con un dolor sin segundo  
le puso fin a esta guerra.  
Le ha dado esta vida perra,  
por un minuto de gusto,  
ciento veinte mil disgustos,  
y no es un exagerar,  
se viene el mundo a pasar  
las penas de San Jobundo» (p. 117).

El Job bíblico y sus innumerables sufrimientos se convierten en paradigma de lo que cada uno puede esperar de la vida. Violeta se mueve en el ámbito hispanoamericano teñido de religiosidad popular que a veces raya en la superstición. Podría observarse que las conversaciones entre San Peiro y San Paulo aparecían como término de comparación ya en la primera décima o que la trascendencia, en el sentido cristiano de una vida eterna en un más allá celestial, no se cuestiona. Pero Parra la luchadora no necesita llegar tan lejos: para ella, la muerte es en sí misma liberadora, calma tranquila, descanso desde el que se sonríe, en un estoicismo que tiene mucho de la impavidez indígena -aunque en Chile el indio desapareció, por lo que no es el país más adecuado para señalar este aspecto-. «Seguro que la verdad/ la vive el que yace muerto» (p. 118) -dirá-:

«El vivo llora doliente  
la muerte de su difunto,  
éste no entiende el asunto  
como se calla sonriente;  
durmiendo tranquilamente  
con cuatro velas flameantes,

diciéndonos arrogante  
que hay gran placer en la jaula,  
y que no entiende la maula  
de no enjaularlo más antes» (p. 118).

No obstante, contrasta esa paz alcanzada por el muerto con la visión cuasiexpresionista que una décimas antes había consagrado a la muerte como «animal/ fatigoso y altanero/ bullicioso y pendenciero/ (que) cuando se llega a asomar/ se siente un hielo que espanta,/ le sale por la garganta/ un gemido misterioso,/ se siente un miedo poroso/ que ningunito lo aguanta» (p. 115). «Animal furioso», «tiburón tragedioso y altanero», arrasa por igual con pobres y ricos... Ante ella, Violeta reacciona con rechazo y humor. En su planteamiento no cabe la tragedia medieval, sino el desmitificador tu-a-tu sandunguero que congela al atacante:

«A mí no me den la muerte  
ni envuelta en papel de seda,  
del cementerio albaceda  
da el arañazo muy fuerte.  
Graciosa no quiero verte  
ni pa' la resurrección,  
yo t'echo la maldición  
que habrís de cortarte  
el pelo con Lucifer en los cielos,  
y en su feroz fundición» (p. 116).

### *El velorio del Angelito.*

Son distintas facetas, distintos niveles de presencia de la muerte. Me gustaría subrayar una más y es la muerte de algunos niños como Polito, el hermano de Violeta cuya pulmonía y subsiguiente defunción se reconstruyen desde la incapacidad de la niña para entender el alcance del desastre. La madre se desespera y en su dolor culpa a Dios y al presidente del terrible mal. Porque en el texto, las décimas que recrean este duro episodio autobiográfico están situadas inmediatamente después del problema paterno; es decir, inician la decadencia, sublimada irónicamente en el recuerdo del cantor: «Ya está corrido el telón,/ la fiesta sigue su curso./ Mi largo y triste discurso/ es parte de la función» (p. 79) -dirá-.

Hay un segundo niño que muere: es Vicente, el retrasado que Violeta cuidara durante esos años. Esta muerte da lugar a un velorio que recuerda los versos de García Lorca, en la mejor tradición popular del folklore oral. Se trata de veinte décimas que constituyen un todo compacto y cerrado sobre sí mismo desde los epígrafes que van en cursivas en el texto. En efecto, el «(*Verso por saludo, de la primera parte del velorio del Angelito*)» (p. 125) es un canto alegre porque, aunque madre y padrinos sufran en la casa la pérdida del niño, el cielo y el jardín celestial poblado

de querubines abren la puerta al que ya está en la gloria. «Saludo el día feliz/ que Dios te llevó a los cielos,/ para tenerte en el seno/ del azulado país» -dirá la cantora-. Y la naturaleza entera, representada por los pájaros y la luna, acompaña el feliz acontecimiento.

La muerte es vida, pero no se alcanza sin dolor. Los versos populares -como ya se ha dicho aquí- se hacen eco de la versión bíblica del mundo como valle de lágrimas. Por eso el segundo tiempo del velorio es un «(*Verso por padecimiento*), subtítulo *El Doce vendió al Maestro/ gozando de su crueldad,/ qué triste la realidad: mataron al Padre maestro*» (p. 127). Las primeras cuatro décimas están destinadas a glosar esta idea y lo hacen reelaborando en su verso final -en cursivas- la cuarteta del subtítulo:

«No habido sobre la tierra  
ni bajo la más fecunda,  
siniestra más iracunda,  
destruyendo con tanto duelo.  
S'escurecieron los cielos  
con todos sus elementos,  
bramaron los cuatro vientos,  
se alborotaron los mares,  
once resuellan pesares,  
*el Doce vendió al Maestro*» (p. 127).

El intertexto bíblico se sigue con fidelidad desde la traición de Judas hasta la alegría de la Virgen por la resurrección del Señor. En el medio, humillaciones y dolores sin cuento a lo largo de una pasión que culmina en el Calvario, pero que no se entendería sin la resurrección alegre y triunfante de la vida eterna. Así lo siente el rey Asuero y con su figura se entra en el tercer canto, «(*Verso por sabiduría, de la tercera parte del velorio del Angelito*). *El rey Asuero famoso,/ feliz por el cuncunato,/ iluminó su reinato/ porque se siente dichoso*» (p. 129). Mestizaje propio de la religiosidad popular, que nunca se atiene a cronologías ni a sutiles distinciones entre Antiguo y Nuevo Testamento. Lo cierto es que las décimas reconstruyen el episodio en que Asuero queda prendado de Esther, la sobrina de Mardoqueo, desplazando a la reina e iniciando un «pololeo»<sup>18</sup> que dura ciento ochenta años simbolizados en un «festín deleitoso». Episodio equívoco, que choca con la inocencia del «(*Verso por despedida, de la cuarta y última parte del velorio del Angelito*)» (p. 131), en que el niño toma la palabra para dirigirse a su madre, padrinos y mundanal ruido, haciendo ver la felicidad que le espera en el reino celestial y solicitando que no se le lllore: «No mojes más mis alitas/ con tu llorar lisonjero,/ detienes la entrada al cielo/ de tu blanca palomita» (p. 132) -le dirá a la madre, con una afectividad realzada por el diminutivo-. El

<sup>18</sup> Término que en Chile sirve para caracterizar los primeros contactos entre chico/chica, la primera etapa del noviazgo.

adverbio «adiós» en reiterado uso anafórico preside y caracteriza unas décimas que se clausuran con la visión celeste del más allá:

«Adiós también al pecado,  
de todos, original;  
adiós, fuente natural  
en donde fui alimentado;  
los aires embalsamados  
me llevan a los confines,  
m'esperan los serafines,  
con nuestra Maire Santísima.  
Ave María Purísima,  
responden los querubines» (p. 132).

### El mundo y sus problemas: la ciudad, el matrimonio, los hijos, un destino de cantor.

Las décimas que corresponden a las veinte últimas canciones recogen mediante *sumario* la recta final de la voz poética, su «corazón en destierro al llegar a la ciudad y su intensa y desasosegada búsqueda de trabajo, entendido como un derecho del ser humano y no como limosna arbitraria y desdeñosa. Se sintetizan los episodios fundamentales de la autobiografía, que asemejan islotes aislados entre sí por *elipsis* cada vez más abruptas. El oyente/lector recibe ahora noticia de un matrimonio que se transforma en diez años de infierno. La hipálage —«anoto en mi *triste diario*/ Restaurarán el Tordo Azul/ allí conocí a un gandul/ de profesión ferroviario» (p. 147)— sirve para resaltar, anticipándolo, el final de este funesto episodio que le deja dos hijos y una guitarra al hombro para sobrevivir:

«A los diez años cumplí os  
por fin se corta la güincha,  
tres vueltas daba la cincha  
al pobre esqueleto mío,  
y p'á salvar el sentí o  
volví a tomar la guitarra;  
con fuerza Violeta Parra  
y al hombro con dos chiquillos  
se fue para Maitencillo  
a cortarse las amarras» (p. 148).

La décima trasmuta un suceso real, el matrimonio con Luis Cereceda en 1938 y el posterior divorcio diez años después. En los cincuenta volverá a casarse, esta vez con Luis Arce del que tendrá dos hijas, Carmen Luisa y Rosita Clara. Rosita ha pasado al texto como centro de un conflicto muy propio de la mujer en el siglo veinte: el desgarramiento entre la maternidad y el trabajo, en su caso el canto, la

investigación antropológica y la recolección folclorista que le lleva por todo el mundo en giras europeas y festivales. El abandono de la *guagua* de nueve meses le pesará amargamente; hasta el punto de que su largo viaje a Europa en barco estará signado por referencias a la leche de sus pechos, que se segrega sin más objetivo que recordarle que es tal vez «muy tarde, señor oyente,/ p´hablar de arrepentimiento;/ no mostré güen sentimiento/ estando el cuerpo presente;/ p´hablar de arrepentimiento/ sobra tiempo y sobra boca,/ caro me cuesta por loca/ mi afán de rodar los mundos»... (p. 161). El viaje hacia Polonia y la Europa comunista se completa con actuaciones en Viena y París... Fluctúa entre los vaivenes del calor popular y el sentimiento de soledad que ya la empezó a acosar durante la travesía en barco:

«Con el volar de los días  
me doy cuenta que´estoy sola,  
más qu´esa gran barcarola  
que me lleva mar arriba,  
con tanta ida y venida  
se pierd´el compañerismo,  
cada cual tiende su abismo  
como lo estima y conviene,  
ya juntos no s´entretienen,  
florece los egoismos» (p. 165).

Descubrimiento más doloroso en el contexto de un grupo de orientación socialista que viaja representando, de alguna manera, a su país y a toda América... Descubrimiento contrapesado por instantes de gran plenitud, en los conciertos en que se palpa la armonía universal: «América allí presente/ con sus hermanos del África,/empieza la fiesta mágica/ de corazones ardientes,/ se abrazan los continentes» (p. 168). En ellos, la cantautora encontrará un destino, una misión que justifique su vida... El texto a partir de ahora se bifurca en una doble estructura, narrativa y gráfica. Las fotografías –ocho en mi edición, siete en el texto de la *Autobiografía*– corresponden a los años cincuenta y casi todas reflejan actuaciones con su guitarra por todo el mundo. Pero no deja de ser significativo que una de las primeras sea la que documenta la entrega del premio como mejor folclorista: reconocimiento nacional a una vida marcada por el esfuerzo. Una vida que es una vocación, capaz de transformar la historia de su país. Porque cuando canta:

«Todo está allí en armonía,  
el pan con el estrumento,  
el beso y el pensamiento,  
la pena con l´alegría;  
la música se desliza  
como cariño de maire,  
que s´embelesan los aires  
desparramando esperanzas;

el pueblo tendrá mudanza  
me digo con gran donaire» (p. 168).

Misión que no será sentida como suficiente para justificar su abandono del papel materno... Tal vez porque valora la familia, porque canta y se une a sus hermanos desde niña; o porque arropa a sus hijos tras los dos años de ausencia: «Mas hoy están con su mama –dirá–/ con todos en una cama/ disfruto de su presencia» (p. 184). En ese contexto, la previsible muerte de la menor, Rosita, se le comunica al oyente/lector como de pasada: «Por último les aviso/ que Dios me quitó mi guagua/ y echó a funcionar la fragua/ que tiene en el Paraíso» (p. 184). Como sucedía en el velorio anterior, en el tratamiento de este suceso conviven y se oponen dos puntos de vista: por un lado el de la madre, que se culpa inconsolable por el abandono de su hija y considera la muerte de la niña como justo castigo a su pecado; y por otro, la visión beatífica de la muerta recibida con ternura en el Paraíso por un Dios bueno rodeado de sus querubines y por la Virgen del Carmen –la patrona de Chile– que «te ha de cuidar con desvelo» (p. 186). El introductor inmediato es un ángel cuyo punto de vista se confunde con el de la madre. Se trata, tal vez, de las cinco décimas con más lirismo de toda la *Autobiografía*:

«Pequeña flor de jazmín  
del mundo vienes llegando;  
aquí t´están esperando  
la Madre y un querubín,  
glorioso ha sido tu fin,  
cuéntaselo a tu mamita,  
cuando ella esté dormidita,  
así le darás paciencia,  
valor y condescendencia  
y resignación infinita» (p. 185).

La muerte de la hijita le dolerá como castigo divino. No hay trabajo, no hay destino de cantor que justifique lo que siente como abandono materno, del que se declara inocente, pero cuya pena y sufrimiento le persiguen hasta en sueños. Así, «llorando de noche y día/ se terminarán mis horas,/ perdóname, gran Señora,/ digo a la Virgen María»... (p. 188) –dirá en las cuatro décimas finales que llevan como epígrafe *Verso por confesión*–. Se dirige a la Virgen que, al fin y al cabo es madre también y podrá entender su dolor.

En conclusión, esta *Autobiografía en verso* cumple con su papel, dar testimonio de una vida; pero a la vez se inserta en el folklore de su tierra que revitaliza. Y, entre cortinas, recoge la peripecia histórica de su colectividad, cantándola/con-tándola con desparpajo. Tal vez, después de todo no exista demasiada distancia entre ese *Gracias a la vida que me ha dado tanto*, que rezuma optimismo, y las décimas que acabamos de comentar.