

*Violeta Parra:
dos poemas de amor destinados al canto*

OSVALDO RODRÍGUEZ
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En esta época de recuento y balance, cuando interrogamos al siglo que se fue por las figuras que lo han trascendido, sin duda en el panorama artístico-literario chileno se perfilan con toda nitidez los nombres de dos mujeres universales: Gabriela Mistral (1889-1957) y Violeta Parra (1917-1967). Las dos han derrotado al tiempo con su obra: la primera, con el apasionado humanismo de sus versos; la segunda, con la pasión de su canto popular. Para ambas la pasión viene a ser el impulso esencial de su arte, sentimiento que se decanta en amor y que, en ningún caso, es asumido como un simple tópico artístico o literario. Al contrario, si hay algo que las une, pese a sus diferencias específicas, es la autenticidad de su legado de amor asumido y expresado en su dimensión individual y social.

Gabriela Mistral, Premio Nobel de Literatura (1945), es hoy una figura de obligada referencia de la poesía contemporánea y su escritura cuenta con una profusa bibliografía crítica. Lo mismo puede decirse de Violeta Parra en relación con el folklore y la poesía popular chilena. Sobre este particular existen en la actualidad abundantes estudios, pero no los suficientes en cuanto que escasean notoriamente los trabajos dedicados a su propia creación poética. No negamos que Violeta Parra se identifica esencialmente con el folklore chileno recopilando y reviviendo las fuentes de la cultura popular, tradicionalmente relegadas a un segundo o tercer plano. Pero hay que tener en cuenta que Violeta Parra difundió ese acervo cultural incorporándose a él con su propia creación: «la fidelidad al folklore no se paga repitiéndolo —dice a este propósito Víctor Casaus—; se muestra superándolo creadoramente»¹.

¹ Isabel Parra, *El Libro Mayor de Violeta Parra*, Madrid, Ediciones Michay, 1985. Vid. «Prólogo» de Víctor Casaus, pág. 23.

No negamos que sus composiciones estaban destinadas al canto y prueba de ello es que sus *Décimas autobiográficas*, escritas en 1958, sólo adquieren forma de libro el año 1970, cuando se publican bajo el título de *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, con una introducción de Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha². Pese a ello, hay que tener en cuenta que para Violeta Parra folklore y creación literaria no constituían compartimentos estancos aunque, como dice Javier Campos hablando de la convergencia de la llamada poesía culta y popular en la obra de nuestra autora, «el decantamiento de toda esa experiencia tardaría años en brotar como un producto personal y artísticamente madurado»³. Hay que recordar que Violeta Parra inicia su labor folklórica, impulsada por su hermano Nicanor Parra, en 1953, año en el que basándose en una cuarteta popular compone y graba *Casamiento de negros* y el vals folklórico *Qué pena siente el alma*.

Como se puede ver, desde un comienzo se pone de manifiesto la creación personal de la artista, aunque ésta se configure a partir de esquemas folklóricos pues, como señala Silvia de Lafuente, «fidelidad y condición transformadora no son términos antitéticos en su obra»⁴. De hecho, la citada crítica demuestra en su estudio sobre las *Décimas autobiográficas* que no sólo temáticamente sino también formalmente, por la consciente búsqueda de la eficacia expresiva, Violeta Parra se aleja del sistema de convenciones de la lírica popular, afirmando incluso que «la narración de las *Décimas* no se vincula con la tradición folklórica y presenta, en cambio, las características de la autobiografía literaria»⁵. Pero más allá de la referida obra a la que también le hemos dedicado un estudio⁶, la creación poética de nuestra autora se extien-

² Violeta Parra, *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, introducida por Pablo Neruda, Nicanor Parra y Pablo de Rokha, Barcelona, Ediciones Nueva Universidad, 1970. Publicada el mismo año en Santiago de Chile por Ediciones de la Universidad Católica de Chile y Editorial Pomaire.

³ Javier Campos, «Lecturas de las *Décimas* de Violeta Parra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990 (Los Complementarios 15), pág. 55.

⁴ Silvia Lafuente, «Folklore y literatura en las *Décimas* de Violeta Parra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Ediciones del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990 (Los Complementarios 15), pág. 69.

⁵ *Ibid.*, pág. 71.

⁶ Oswaldo Rodríguez, «Las *Décimas Autobiográficas* de Violeta Parra», en *La Décima Popular en la Tradición Hispánica*, Las Palmas, Ediciones de la Universidad de Las Palmas de G.C. y el Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, págs. 323-339.

de a otras composiciones. Ella misma, refiriéndose a tres de sus creaciones más estimadas, declara con orgullo no exento de candor, lo siguiente:

Creo que las canciones más lindas, las más maduras (perdónenme que les diga canciones lindas habiéndolas hecho yo, pero qué quieren ustedes, soy huasa y digo las cosas sencillamente, como las siento) las canciones más enteras que he compuesto son *Gracias a la vida*, *Volver a los diecisiete* y *Run Run se fue p'al norte*⁷.

Estas composiciones, tan entrañables para los chilenos como lo es «Te recuerdo Amanda» de Víctor Jara, discípulo de Violeta, aunque están concebidas para el canto, son en realidad auténticos poemas. Por razones de tiempo no podemos abordar ahora el comentario de los tres poemas aludidos por Violeta Parra sino los dos primeros unidos por el tema del amor. Dejamos para otra ocasión el estudio de aquel hermoso romance heptasilábico que con el nombre de *Run Run se fue p'al Norte* recrea la canción infantil de Mamburú situando la historia del legendario personaje en el contexto chileno. Nos centramos, pues, en las dos composiciones en las que Violeta Parra canta al amor, no sin antes recordar que, además de las canciones folklóricas y sus propias creaciones, nuestra autora también musicalizó textos de otros poetas. Tal es el caso del poema «Los burgueses» de Gonzalo Rojas o el famoso y largo poema que le dedica su hermano Nicanor Parra, titulado *Defensa de Violeta Parra* (1960) quien, además, le proporciona otros textos, tales como la refalosa festiva «El chuico y la damajuana» o la tonada «El hijo arrepentido».

Lo mismo sucede con otro gran poeta chileno y universal, Pablo Neruda, quien identificando su poesía con el canto de Violeta, compone para ella su *Elegía para cantar*. Neruda también le entrega otros textos destinados a su particular interpretación folklórica, entre los que se cuentan los poemas titulados «El pueblo» y «No te quiero sino porque te quiero». En fin, de esta mujer chilena, autodidacta y campesina, que se quitó la vida en la cúspide de su carrera, son los poemas objeto de nuestra atención. Las dos composiciones que hemos elegido para comentar en esta ocasión están unidas por el tema del amor y, como hemos dicho, tal y como lo demuestra su estructura han sido concebidas para el canto. Son poemas-canciones que corresponden a la última etapa creativa de Violeta Parra. De todos modos, hay que advertir

⁷ Isabel Parra, *ob. cit.*, pág. 144.

que su tratamiento en este trabajo no responde a ningún orden cronológico sino que respetamos la disposición con la que aparecen en nuestra fuente textual⁸. El primero de ellos, «Volver a los 17», es una sirilla-canción cuyo texto transcribimos íntegramente:

Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente,
volver a ser de repente
tan frágil como un segundo,
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios,
eso es lo que siento yo
en este instante fecundo.

Mi paso retrocedido
cuando el de ustedes avanza,
el arco de las alianzas
ha penetrado en mi nido,
con todo su colorido
se ha paseado por mis venas
y hasta la dura cadena
con que nos ata el destino
es como un diamante fino
que alumbra mi alma serena.

Lo que puede el sentimiento
no lo ha podido saber,
ni el más claro proceder
ni el más ancho pensamiento,
todo lo cambia el momento
cual mago condescendiente,
nos aleja dulcemente
de rencores y violencias,

⁸ Violeta Parra, *Veintiuno son los dolores* (Prólogo, selección y ordenación de Andrés Piña), Santiago de Chile, edición especial para la colección Quinto Centenario de la Cámara Chilena del Libro, 1992. Este libro fue publicado por Andrés Piña bajo el título de *21 son los dolores*, en Santiago de Chile, Editorial Aconcagua, 1976.

sólo el amor con su ciencia
nos vuelve tan inocentes.

El amor es torbellino
de pureza original,
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino,
detiene a los peregrinos,
libera a los prisioneros,
el amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo sólo el cariño
lo vuelve puro y sincero.

De par en par la ventana
se abrió como por encanto,
entró el amor con su manto
como una tibia mañana,
al son de su bella diana
hizo brotar el jazmín,
volando cual serafín
al cielo le puso aretes
y mis años en diecisiete
los convirtió el querubín.

Estribillo

Se va enredando, enredando,
como en el muro la hiedra,
y va brotando, brotando,
como el musguito en la piedra.
Ay sí sí sí
aay sí sí sí.

La composición que, como hemos dicho, pertenece al género de la música folklórica chilena denominado sirilla, formalmente representa una décima continua asonantada con estribillo final, el que se incluye al término de cada décima cuando el poema se actualiza en canción. Las ocho décimas asonantes, de tipo tradicional (ABBA AC CDDC), más su correspondiente estribillo, conforman una estructura solidaria sabiamente concebida de acuerdo con

el efecto rítmico y el sentido del poema-canción. Su tema es el amor, tópico recurrente tanto en la propia creación de Violeta Parra como en el folklore de origen hispano, pero de lo que específicamente se trata aquí es del poder transformador del sentimiento amoroso que la poeta constata en sí misma y proyecta a los demás, porque si en ella el amor obra el milagro de hacerla «volver a los diecisiete» (v. 1), invirtiendo el curso del tiempo —«Mi paso retrocedido/cuando el de ustedes avanza» (vv. 11 y 12)—; el amor que «detiene a los peregrinos» (v. 35), también «libera a los prisioneros» (v. 36), «al viejo lo vuelve niño/ y al malo sólo el cariño/lo vuelve puro y sincero» (vv. 38, 39 y 40).

Son versos exultantes de amor, en los que desde la propia experiencia amatoria el mundo adquiere un nuevo orden fundado en valores tales como la pureza, la inocencia y la sinceridad. Pero dicha visión que se manifiesta en la superficie textual no se explica sino a partir de la profunda reflexión sobre los efectos que ha operado el amor en sí misma. El sujeto de la enunciación se convierte así en objeto de su propio discurso para constatar y explicitar su transformación bajo los efectos del amor. Desde esta perspectiva el poema-canción adquiere un notorio carácter reflexivo sobre el discurrir temporal, el destino, el pensamiento y la maldad humana, en contraste con ese momento único, conscientemente asumido en su frágil instantaneidad: «tan frágil como un segundo» (v. 6). Lo destacable en cuanto a la estructura de este poema-canción es que la reflexión sobre la condición humana y el poder del amor (estr. 2, 3 y 4) está mediatizada por la visión del «yo» enamorado que enmarca la composición (estr. 1 y 5), teniendo en cuenta que es en la segunda estrofa donde se produce la transición entre la reflexión personal y su universalización.

La particular disposición reflexiva de los versos, concebidos como enunciados constatativos, le imprime a este poema-canción una suave y acompasada cadencia rítmica. Es el estribillo el que rompe la eventual monotonía del discurso agilizando el ritmo, pero también presentando el amor en acto, en su mismo proceso de constitución y afianzamiento. Para tal efecto, la autora se vale del gerundio («enredando», «brotando») que expresa la acción del amor en su instantaneidad, reforzado con el procedimiento de la reiteración, de notable efecto rítmico. Todo ello presidido por dos imágenes de gran eficacia expresiva, introducidas por la comparación: la hiedra que se adhiere al muro y el «musguito» que brota de la piedra. Nótese la connotación afectiva del diminutivo cuya fragilidad contrasta con la dureza pétrea, ahora concebida como símbolo germinador. La composición termina con la reiteración de

un enunciado de tradicional efecto rítmico («Ay sí sí sí/aay sí sí sí»), recurso expresivo que también connota la ambigüedad de una afirmación jubilosa, al mismo tiempo que un lamento del ser enamorado dispuesto a reivindicar para sí aquel «instante fecundo».

La otra composición, universalmente conocida, que pone de manifiesto la eficacia expresiva de los recursos poéticos utilizados por Violeta Parra es la canción titulada *Gracias a la vida*, que copiamos a continuación:

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me dio dos luceros que, cuando los abro,
perfecto distingo lo negro del blanco,
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes el hombre que amo.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado el oído que en todo su ancho,
graba noche y días, grillos y canarios;
martillos, turbinas, ladridos, chubascos,
y la voz tan tierna de mi bien amado.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado el sonido y el abecedario,
con él las palabras que pienso y declaro:
madre, amigo, hermano y luz alumbrando
la ruta del alma del que estoy amando.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me ha dado la marcha de mis pies cansados;
con ellos anduve, ciudades y charcos,
playas y desiertos, montañas y llanos,
y la casa tuya, tu calle y tu patio.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.
Me dio el corazón que agita su marco
cuando miro el fruto del cerebro humano;
cuando miro el bueno tan lejos del malo,
cuando miro el fondo de tus ojos claros.

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.

Gracias a la vida que me ha dado tanto.

A primera vista este poema-canción se nos aparece estructurado en estrofas dodecasilábicas, con rima uniforme, asonante. Pero no hay que olvidar que este poema ha sido concebido para el canto y su audición nos revela la cesura que divide el verso en dos periodos de seis sílabas cada uno. En realidad se trata de un romance hexasilábico o romancillo, con rima asonante en los versos pares. El tema, como en el poema antes comentado, es el amor, concebido aquí como expresión de gratitud a la vida. La visión individualizada de la experiencia amorosa, también como en el caso anterior, se proyecta al nosotros, a la unidad polifónica del canto de todos, donde el yo reconoce, en definitiva, su propia identidad. Todas y cada una de las estrofas de esta canción están precedidas por el enunciado «Gracias a la vida que me ha dado tanto» que funciona como estribillo en la continuidad del canto. También todas las estrofas constan de cinco versos, salvo la última que rompe la estructura con sus seis versos y donde, precisamente, se produce la integración de la voz individual en el canto general de reminiscencias nerudianas.

La composición termina reiterando el enunciado antes aludido, pero su inclusión separada al final del poema-canción, aparte del efecto rítmico que tiene al servir de estribillo, no sólo destaca la expresión de gratitud por el amor asumido como sentimiento individual, sino que pone de relieve, sobre todo, la gratitud por reconocerse integrada, a través de su canto, en el canto de todos. Como se puede constatar no es posible hacer una separación tajante de los versos de Violeta Parra como expresión individual o social, ambas realidades están indisolublemente unidas en el marco de una poética de declarado compromiso ético, como la propia autora lo explicita en la siguiente estrofa de sus *Décimas autobiográficas*:

Si escribo esta poesía
 no es sólo por darme gusto,
 más bien por meterle un susto
 al mal con alevosía;

quiero marcar la partía,
por eso prendo centellas,
que me ayuden las estrellas
con su inmensa claridad
p'a publicar la verdad
que and'a la sombra en la tierra.

Como hemos dicho, el poema que comentamos es una de las últimas composiciones de Violeta Parra. Quizás sea tal circunstancia la que explique la plenitud vital en el amor con la que ha sido concebido. Lo cierto es que la autora, consciente de su madurez creativa y desde el presente de su dicha, vuelve la vista sobre sí misma y sobre su propio canto para exaltar los dones de la vida. Así, en perfecta gradación comienza a desplegar los bienes ponderados que, en definitiva, constituyen los materiales de su canto. Primero son los sentidos: la vista, metafóricamente representada por los «dos luceros» con los que percibe los colores, la belleza cósmica y el paisaje humano, en cuyo centro se perfila la figura del ser amado. Luego, el oído, que el yo despliega en su más amplia dimensión para registrar, con la avidez de la creadora, todos los ruidos de la naturaleza y los del trabajo humano en su incesante labor transformadora. Tal poder transformador del trabajo humano es el que pondera Violeta Parra en cuanto artifice del canto que construye armonizando sonido y abecedario, para proyectarse en última instancia a los seres amados (estr. 3). Luego, desde una visión retrospectiva, la mirada de Violeta se vuelve sobre sí misma para evocar su largo peregrinar por la vida hasta su reencuentro en la intimidad familiar con el bienamado (estr. 4). Desde tal perspectiva la autora pondera el sentimiento y la inteligencia humana para poner de relieve la bondad que ella ve en los ojos del amado, empleando para el efecto el tópico neoplatónico de los ojos como reflejo del alma (estr. 5).

La última estrofa representa la síntesis de la doble dimensión de la vida —risa y llanto— transformada en poesía y canto. Lejos de toda visión idealizada de la realidad humana, aun tratándose de un poema amoroso como éste, la autora reconoce en esos componentes la materia esencial de su arte. Si hemos de hablar de ideal poético este se manifiesta como expresión solidaria del propio canto en el canto de los otros. En última instancia, el «yo» individual se pluraliza en el «nosotros», incluido el propio ser amado que significativamente no aparece individualizado en esta última estrofa.

Hasta aquí dejamos esta aproximación a dos de los poemas-canciones que nos legó esta mujer chilena que supo borrar con su arte las fronteras entre literatura y folklore, entre poesía y canto popular, con una creación fundada en el trabajo con la palabra y atravesada por el amor concebido en su más amplia dimensión humana.