

RESUMEN

La estructura interna de la ficción de Andrés Wood sobre la vida de Violeta Parra, se articula a partir de El gavilán, su obra maestra. Pero aquélla es una prolongación del espíritu depredador al cual esta obra se refiere. Pues el director realiza una serie de omisiones, reducciones y adulteraciones de aspectos de la vida de Violeta, que no guardan relación con la dimensión profética de El gavilán, referida a la prefiguración del fascismo en Chile. Girard, Jung y Benjamin dan cuenta del alcance de ese reduccionismo, articulado con el fin de convertir a Violeta en objeto de consumo y botín del vencedor, dirigido a un público joven.

Palabras clave: tritono, montaje cinematográfico, violencia colectiva, botín del vencedor.

ABSTRACT

The internal structure of Andrés Wood's fiction on Violeta Parra's life is built from El gavilán, her masterpiece. But it is an extension of predatory spirit, which this work refers. The director performs omissions, reductions and adulterations of aspects of Violeta's life, which don't relate to the prophetic dimension of El gavilán, referred to the prefiguration of fascism in Chile. Girard, Jung and Benjamin show the scope of this reductionism, articulated in order to convert Violeta in an object of consumption and spoils of the victor, aimed at young audiences.

Keywords: tritone, film editing, collective violence, spoils of the victor.

EL OJO MUERTO DE VIOLETA: EL GAVILÁN EN “VIOLETA SE FUE A LOS CIELOS” (2011), DE ANDRÉS WOOD

*Lucy Oporto Valencia**
Investigadora independiente,
Licenciada en Filosofía

Cuando llega el trabajo, llega también la alegría. ¡Qué maravilla es el trabajo! La fuerza me crece y la vida me parece más bella.

Carta de Violeta Parra a Gilbert Favre. París, 1964.

Después seguí mirando, en mis visiones nocturnas, y vi una cuarta bestia, terrible, espantosa, extraordinariamente fuerte; tenía enormes dientes de hierro; comía, trituraba, y lo sobrante lo pisoteaba con sus patas. Era diferente de las bestias anteriores y tenía diez cuernos.

Dn 7, 7. Visión de las cuatro bestias.

I. LA OMNIPRESENCIA DE LA MUERTE

“Violeta se fue a los cielos”, del realizador Andrés Wood (1965) es una obra cinematográfica de ficción, basada parcialmente en el relato biográfico *Violeta se fue a los cielos*, de Ángel Parra (1943).¹ Ésta es la primera película

* Correo electrónico: lucyporto@gmail.com. Artículo recibido el 10-4-2012, y aprobado por el Comité Editorial el 15-5-2012. Parte del presente trabajo fue presentado en el marco de la Escuela de Verano 2012, de la Universidad de Concepción, el miércoles 11 de enero de 2012.

1 Parra, Ángel (2006). *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia.

argumental, acerca de Violeta Parra (1917-1967), que se realiza en Chile, precedida por el documental “Viola chilensis” (2003), de Luis Vera (1951). No se trata de un largometraje fiel a los hechos empíricos y comprobables que constituyeron la vida de Violeta, sino de la versión que Wood y los guionistas, sobre todo, construyeron acerca de ésta.²

La película se estructura en cuatro grandes secciones. La primera, abarca desde la infancia de Violeta, hasta después de la muerte de Rosita Clara, su hija menor, nacida en 1954. La segunda, corresponde a su relación con Gilbert Favre (1936-1998), a quien conoció en 1960. La tercera, a su trabajo en la Carpa de La Reina. Y, la cuarta, a su muerte.

Sin embargo, pese a la aparente linealidad de la estructura general de esta película, su estructura formal interna carece de ella, mostrando algo diferente. “Violeta se fue a los cielos” posee una forma circular. Se inicia con la imagen de un ojo, en primerísimo primer plano. Se oye la voz de Violeta haciendo a su hija Carmen Luisa unos encargos, con el fin de alejarla de la Carpa, y termina en una forma similar, mostrando las imágenes de dicha escena, seguida del ojo, que es su última toma. Aquél es el ojo muerto de Violeta tras el suicidio, que mira al espectador ocupando toda la pantalla. Pareciera tratarse, por lo tanto, de un relato *post mortem*, en razón de lo cual, la película en su totalidad podría ser considerada como un extenso *racconto*, cuyo foco se sitúa en los momentos previos al suicidio.

La película muestra una serie de situaciones y anécdotas, en que Violeta aparece como una mujer alegre, bromista y hasta superficial. Pero su estructura interna muestra que, en último término, ésta es una película sobre la muerte, la finitud, la caducidad, la ruina, la destrucción, la aniquilación, la incomunicación, la incompreensión y la soledad. Y es, sobre todo, una película sobre la muerte del amor y la muerte de Violeta, junto a la quiebra y derrota de sus anhelos y proyectos, que tan profundo significado tuvieran para ella en vida.

2 “Violeta se fue a los cielos”. Largometraje, 110 minutos. Chile, Francia, Argentina, 2011. **Formato:** 35 mm. Sonido Dolby SR. **Empresas productoras:** Andrés Wood Producciones S. A. (Chile). Maíz Producciones S. A. (Argentina). **Con la colaboración de:** BG Televisión (Francia). **Y la participación de:** Red de Televisión Chilevisión S. A. (Chile) y Cinecolor (Chile). **Presentada por:** BHP Billiton, operador de Minera Escondida. Director: Andrés Wood. **Guionistas:** Andrés Wood, Eliseo Altunaga, Guillermo Calderón y Rodrigo Bazaes, con la colaboración de Ángel Parra (Chile, Francia). **Director de fotografía:** Miguel Ioanis Littin (aec) (Chile). **Director de arte:** Rodrigo Bazaes. **Música:** Ángel Parra, Chango Spasiuk, José Miguel Miranda y José Miguel Tobar. **Vestuarista:** Pamela Chamorro. **Estreno:** agosto-septiembre 2011 (Chile, Argentina). **Intérpretes:** Francisca Gavilán (Violeta Parra). Cristián Quevedo (Nicanor Parra, padre). Patricio Ossa (Ángel Parra, niño). Thomas Durand (Gilbert Favre). **Premios:** Sundance Film Festival 2012: Gran Premio Internacional del Jurado. Premios Pedro Sienna 2012: Mejor largometraje. Mejor interpretación protagónica (Francisca Gavilán). Mejor dirección de arte (Rodrigo Bazaes). Mejor diseño de vestuario (Pamela Chamorro). Festival de Cine Iberoamericano de Huelva 2011: Mejor director (Andrés Wood). Mejor actriz (Francisca Gavilán). Círculo de Críticos de Arte de Chile: Mejor película nacional de ficción. **Nominaciones:** Premios Goya 2012. Premios Ariel 2012. Premios Oscar 2012.

Dicha estructura interna se basa, por un lado, en una serie de secuencias fragmentadas, cuyas secciones se intercalan, unas con otras, en orden a potenciar la omnipresencia de la muerte a lo largo de la película. En ella figuran, además, tres momentos, los de máxima tensión, estructurados sobre la base de dos o más escenas opuestas, en cuanto a su sentido, y entrecruzadas en un montaje alternativo. Por otro lado, aquélla se basa en algunos motivos que se repiten, con cierta distancia, poniendo a la muerte en primer lugar.³

Las secuencias fragmentadas, son:

1. El entrevistador.
2. Violeta en la Carpa, antes del suicidio, junto a los fantasmas de sus padres y de su hija.
3. El gavilán remontando el vuelo, hasta consumar su ataque mortal a la gallina.

Las escenas entrecruzadas en oposición, son:

1. Violeta actuando en Polonia y la muerte de Rosita Clara.
2. Violeta actuando en el Club de La Unión y el inicio exitoso de su proyecto de la Carpa de La Reina.
3. Ataque del gavilán a la gallina, y Violeta en la Carpa, antes del suicidio, interpretando la última sección de *El gavilán*, con planos que muestran una comunidad de personas en el mismo lugar, la cual representa a quienes la conocieron en vida.

Los motivos que se repiten, son:

3 **Secuencia:** “es una de las grandes divisiones de un film, que posee un sentido completo. Se la puede comparar con el capítulo de una obra literaria. Consta, generalmente, de varias escenas. Un filme podrá tener quince, veinte o más secuencias”. **Escena:** “es una acción continuada, filmada en un mismo ambiente o escenario (sea interior o exterior, vale decir, bajo techo o al aire libre), y que carece de sentido completo. Consta, generalmente, de varias tomas (*shots*). Se la puede comparar al párrafo de un libro. **Toma (*shot*):** “es cualquier asunto o trozo de acción filmado mediante una carrera ininterrumpida de la cámara”. El término también se usa como equivalente a “plano”. **Montaje:** “es un término destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica; como la necesidad o exigencia del espectáculo fílmico de estar fraccionado en planos o tomas (*shots*). Es, por lo tanto, un término estético que, lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarcaría todos por igual. De este modo, desde el momento en que comienza a concebirse un filme en la mente de un cinematografista, y desde el momento en que él redacta el guión técnico en un papel que señala planos o tomas por separado, ya se está creando el montaje de ese filme”. Sánchez, Rafael (2003). **Montaje cinematográfico. Arte de movimiento.** Buenos Aires: La Crujía. 1ª edición. § 84, 85 y 88.

1. El cerro y la niebla.
2. El ojo.
3. Violeta niña.
4. La muerte.

A continuación, se abordarán estos elementos en el mismo orden.

A) Las secuencias

1. *El entrevistador*

La secuencia del entrevistador se concentra en aspectos personales de Violeta y momentos cruciales de su vida. El realizador sitúa esta entrevista en Argentina, pero recoge, entre otros, fragmentos de aquella que Violeta concediera a Mario Céspedes (1921-2007), en enero de 1960, en el marco de la VI Escuela de Verano de la Universidad de Concepción. En particular, la recitación de parte de sus décimas y su explicación acerca del significado de *El gavilán*. Y recoge fragmentos de la entrevista que ofreciera a Madeleine Brumagne, en 1964, para la televisión suiza. El entrevistador también le pregunta si es india y si es comunista. Al comienzo, ella le explica que aprendió a tocar la guitarra escuchando a sus mayores. Y, al final, el entrevistador le pide un consejo dirigido a los jóvenes, en que ella pone de relieve la libertad y la creatividad.

Pero la entrevista está dominada por la muerte. Violeta es interrogada acerca de la muerte de su padre y de Rosita Clara. Y, cuando explica el significado de *El gavilán*, se refiere al amor que mata, y al capitalismo, el poderoso.

2. *Violeta en la Carpa, antes del suicidio*

La secuencia fragmentada que muestra a Violeta en la Carpa, antes del suicidio, corresponde al lapso que abarca la salida de Carmen Luisa y su muerte, e incluye la imagen del ojo. Se oyen crujidos de la madera que sostiene la Carpa. Violeta se queda sola, con sus recuerdos y fantasmas. Se ve a sus padres, observándola. Su padre tiene lágrimas en los ojos. En otro momento, Violeta camina sosteniendo a Rosita Clara en sus brazos. Se ve a Ángel niño, recitando versos relacionados con su muerte. En otro, quema una de sus arpilleras. También mira antiguas fotografías de Rosa Lorca y otros cantores, y de Favre, a quien, por otra parte, recuerda filmándola con una pequeña cámara. Hacia el final, la imagen de Violeta es enfocada desde una cierta distancia, llorando. Esa distancia pone de relieve su soledad. En el clímax de esta secuencia, toca la antigua guitarra heredada de su padre, y canta la última sección de *El gavilán*,

en que se consuma el homicidio de la víctima. Se entrecruza con la escena del gavilán atacando a la gallina, y tomas o planos que muestran la Carpa llena de personas aplaudiéndola, entre quienes se encuentran algunos de sus seres queridos.

Esta secuencia es, tal vez, la que expresa con mayor veracidad el peso del sufrimiento de Violeta, revelando, además, la capacidad expresiva de la actriz Francisca Gavilán (1973), quien la interpreta desde dentro, en una forma sobria y sin excesos. Violeta está concentrada en sí misma. En éstos y otros momentos, solo basta la expresión del rostro de la actriz para expresar su infinita e insondable tristeza y su gran soledad. Esto muestra que, más allá de cualquier limitación que esta película pudiese tener, Francisca Gavilán se conectó con Violeta profundamente.

3. *El gavilán y la gallina*

Al comienzo de la película, Violeta viene caminando penosamente por los cerros, junto a Ángel niño, en busca de los cantores ancianos que aún conservan los tesoros del canto a lo humano y lo divino, una tradición en proceso de extinción. Se tiende de espaldas sobre la tierra, a descansar. La ilumina el sol, pero, al mismo tiempo, hay niebla. Ella es mostrada desde lejos, en un plano general. Aparecen los créditos. Se oyen acordes de *El gavilán*.

La presencia de esta composición, como parte estructural de la película, es una demostración de su impronta, asociada a la muerte. Violeta busca a los últimos representantes de una tradición que comienza a desaparecer. Se tiende en la misma posición que los muertos en sus ataúdes, los que, después, serán sepultados en la tierra, símbolo de la madre, lo originario, el inconsciente, la oscuridad y la muerte. La subida por los cerros es una expresión del ascenso espiritual de Violeta, en busca de los cantores. Pero también es un elemento presente en el plan original del ballet *El gavilán*. Éste relata la historia del romance entre una gallina y un gavilán, al cual ella busca ascendiendo por un cerro, en medio de una tempestad, donde finalmente encontrará la muerte.

Más tarde, la composición *El gavilán* reaparece asociada a la irrupción de Favre en la vida de Violeta. Se conocieron el 4 de octubre de 1960, el día en que ella cumplió 43 años.

Después, tras el episodio en el Club de La Unión, asociado al momento en que da inicio a su proyecto de la Carpa de La Reina, y antes de su ruptura definitiva con Favre, reaparece el ojo muerto de Violeta, pero, esta vez, fusionado con el ojo de la gallina perseguida por el gavilán. Aquí se inicia la secuencia del acecho y ataque del gavilán a la gallina. Primero, se ve a aquél remontando el vuelo. Posteriormente, Violeta se refiere a su ballet *El gavilán*, explicándole al

entrevistador su significado: el amor, que destruye casi siempre, y el capitalismo, el poderoso. Antes del suicidio, ella canta la última sección de la composición *El gavilán*, cuyo clímax desemboca en la muerte. Paralelamente, se desarrolla la escena del ataque del gavilán a la gallina, de una terrible ferocidad, tal vez, redundante e innecesaria. Se ven planos de varias personas en la Carpa, vivas y muertas. Entre ellas, sus padres, Ángel niño, Nicanor adulto, el alcalde, Favre y otros.

Según el relato de Ángel Parra, el día del suicidio Violeta escuchó durante varias horas *Río Manzanares*, interpretada por él y su hermana Isabel. Esta canción habla acerca de un río que obstaculiza el paso de un hijo en busca de su madre enferma, quien lo ha hecho llamar. Era, tal vez, la manera en que Violeta intentaba comunicarse con sus hijos, antes de morir. Pero la película sustituye esta canción por el último tramo de *El gavilán*, unido a la escena del ataque mortal a la gallina, y la presencia de la comunidad que Violeta hubiese querido saber cerca de ella.

Finalmente, en una escena *post mortem*, Violeta se encuentra con el gavilán sobre la gallina muerta, en el claro de un bosque.

Que *El gavilán* sea parte estructural de esta película constituye, sin duda, un avance en lo que se refiere a una mayor difusión del repertorio menos conocido de la autora, especialmente en el caso de esta composición, que es su obra maestra. Pero el director se limitó a reproducir los lugares comunes que vinculan el suicidio exclusivamente a su pérdida de Favre, y se atuvo al plan original del ballet, sin extraer otras consecuencias, más allá del relato personal y biográfico difundido por terceros, más bien que por ella. La redundancia, más o menos insistente, que se desprende de la relación entre la composición *El gavilán* y el plan del ballet, confirma esta restricción. Sin embargo, el director se tomará amplias libertades en el tratamiento de otras facetas de la vida de Violeta, de modo arbitrario, como se explicará más adelante.

Ahora bien, ciertamente, *El gavilán* se relaciona con el suicidio de Violeta y su pérdida de Favre. Pero no en términos de una relación causal, como se mostrará a continuación, pues esta composición ya existía, cuando ella lo conoció.

Existen dos versiones largas de *El gavilán*, grabadas por Violeta en distintos períodos, y otro registro, realizado en Concepción, en 1960. Una de las versiones largas corresponde a la grabación realizada por el compositor chileno Miguel Letelier (1939), en la comuna de La Reina, Santiago de Chile, a fines de la década de 1950, sin datación precisa. Mientras que la otra corresponde a la grabación realizada en París, en 1964, por el músico argentino Héctor Miranda, director del conjunto argentino-chileno de música andina Calchakis. Ambas quedaron registradas como grabaciones caseras. El registro de Miranda, conocido como

versión París, fue editado póstumamente, en 1975, por el sello francés Le Chant du Monde, que incluyó la pieza en el disco *Presente/Ausente*. Este último fue una reedición del disco *Composiciones de Violeta Parra* (correspondiente a sus composiciones para guitarra), editado en Chile por el sello Odeón, en 1957. Dicho registro fue incluido en el cassette *Violeta ausente*, editado por el sello Alerce, en 1980, dándose a conocer por primera vez en Chile. Mientras que el registro de Letelier fue recién editado en 1999, también por Alerce, y reeditado por Warner Music Chile, al igual que el resto de su obra. Éste es, actualmente, el más conocido y difundido. En cuanto al registro de la versión corta de *El gavián*, éste fue realizado con ocasión de la entrevista concedida por Violeta a Mario Céspedes, en enero de 1960.

La datación de la composición de *El gavián*, es imprecisa. De acuerdo con la entrevista concedida a Mario Céspedes, Violeta se encontraba en plena elaboración de la pieza. En el marco de dicha entrevista, ella presenta un fragmento de la misma, a modo de primicia. Cabe suponer, por lo tanto, que ésta comenzó a ser compuesta antes de 1960, y continuó siendo elaborada en años posteriores.

Violeta concibió *El gavián*, inicialmente, como música de ballet. El plan de la obra contemplaba la incorporación de elementos literarios y musicales extraídos del folklore y las costumbres de Chile. Los bailes iban a ser tomados de bailes auténticos, investigados por Violeta en el Norte, Centro y Sur de Chile. La música iba a ser interpretada por guitarras, arpas, tambores, trutruucas (instrumento de viento mapuche) y voces, secundados por una orquesta sinfónica. Violeta concibió esta obra para ser cantada por ella misma, a fin de darle mayor expresividad y realismo, pero secundada por coros masculinos y femeninos.

El plan original del ballet lo concebía dividido en tres partes. Sus protagonistas principales son un gavián y una gallina. De acuerdo con la paráfrasis de Mario Céspedes, este ballet representa para Violeta “la lucha entre el bien y el mal, entre el poder y la debilidad, entre el hombre que es fuerte y el hombre que es débil”. Según Violeta, su tema principal es “el amor que destruye casi siempre”. El gavián representa al hombre, principal personaje masculino del ballet. Mientras que la gallina representa al “personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavián con garras y con malos sentimientos”. Este último representa, además, el poder y “el capitalismo, el poderoso”.⁴

4 Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra, para Radio Universidad de Concepción. 5 de enero de 1960, Hotel Bio-Bio de Concepción, en el marco de la VI Escuela Internacional de Verano, Universidad de Concepción. En <discosvioleta.blogspot.com>.

A continuación, se expondrá la descripción de cada una de dichas partes, según la presentación de Violeta en la entrevista mencionada:

I PARTE:

la mujer se enamora del gavilán creyendo que era una flor que ella veía en un jardín. El gavilán está puesto en este jardín de espinas como para engañar, con sus manos y su cuerpo y su ropa, finge ser un clavel. Entonces la mujer, la gallina, ve este clavel y se enamora de él, y atraviesa los espinales y sufre las consecuencias de estas espinas.

II PARTE:

aparece un tercer personaje, que es una gallina vieja, y que la reconviene a la gallina joven diciéndole “ése no es un clavel, ni es un buen gavilán, sino que es el mal y ten cuidado con él”. Pero la gallina, como toda mujer enamorada, no entiende nunca. ¿Quién entiende consejos en el amor? Nadie.

Entonces, después ella llora su pena y su porfía dentro de un gallinero y aparecen los otros personajes que son patos, pavos, gallinetas y todos estos personajes se interesan por la pena de la gallina.

III PARTE:

tenemos una montaña, y aquí intervienen los elementos junto con los personajes principales que son el gavilán y la gallina. Los elementos serían la lluvia, el viento, el trueno y la centella, el relámpago. Entonces la gallina, cuesta arriba, a la siga de la conquista del gavilán que está en lo alto de la montaña y los elementos que obstaculizan la subida de esta gallina y que la hacen sufrir, la lluvia la moja, el viento que la dispara y el gavilán espera arriba, malévolo. Ella consigue subir y el gavilán como que la va a amar, pero la destroza totalmente. Y los elementos se encargan de darle punto final a este ballet y envuelven y enrollan al gavilán que siempre vive, porque la maldad siempre perdura.

Ahora bien, hay ostensibles diferencias entre la imagen que se desprende de un proyecto tan ambicioso como éste, el ballet *El gavilán*, y su único vestigio *post mortem*, la pieza *El gavilán*, que era una parte fundamental del ballet, tal vez, su conclusión. Sin embargo, toda la fuerza expresiva que cabe imaginar en un ballet de esas características, con un amplio despliegue escénico, ha quedado concentrada en la pieza, en su humilde disposición para canto y guitarra. Este vestigio del proyecto del ballet, la pieza *El gavilán*, no es menos valiosa estéticamente que aquél. Pues, en su concentración radical respecto del ballet, constituye la cifra de un *óír* altamente diferenciado, que esa monumentalidad escénica imaginada por Violeta quizás hubiese obstaculizado.

El gavián relata la historia de una mujer engañada, traicionada, perseguida y asesinada brutalmente por un ser masculino, en quien ella ha confiado, y a quien ha amado entrañablemente. Se trata de un relato *post mortem*, realizado en primera persona por la víctima de este brutal homicidio. El texto en su conjunto, compuesto de letra y música, pone en escena la conciencia fantasmal de una víctima que busca reconocimiento, verdad y justicia. De ahí, el detalle con que los hechos son expuestos a lo largo del relato, como si una de sus finalidades fuese la presentación de la reconstitución de la escena del crimen.

Del análisis de la estructura formal de la obra se desprende, además, la participación de la comunidad en el homicidio de la víctima, de carácter sacrificial. Pero este aspecto no es, en principio, evidente, sino que permanece oculto en su estructura, cuyo núcleo es el tritono. Esto es, el intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida, que Violeta utiliza aquí de modo sistemático. La sonoridad disonante del tritono y su difícil entonación, no se ajustaban al entendimiento del equilibrio musical asociado a la concepción teológico-cosmológica dominante en la música de la Edad Media, basada en la armonía de las esferas y las consonancias perfectas de Pitágoras (¿580-500?), según la versión de Boecio (¿480?-524). Se consideraba que, a través de este intervalo, entraba el Diablo en la música, debido a lo cual, el tritono fue llamado *diabolus in musica* (“el Diablo en la música”), siendo prohibido su uso en la polifonía medieval.

El uso sistemático y organizado del tritono en *El gavián*, contradice el lugar común, instalado con el fin de no profundizar en la dimensión crítica y política del pensamiento de Violeta, según el cual, ella habría creado sus obras espontáneamente, casi como producto de un trance (en su sentido banal y caricaturesco), sin mediar una preparación, ni una reflexión, ni una deliberación consciente. En efecto, el tritono expresa aquí cuatro facetas complementarias:

1. La violencia del gavián, a través de lo que pudiera llamarse *cueca feroz* (“Tiqui tiquiti...”).
2. El dolor y sufrimiento de la víctima (“Ay de mí,...”).
3. El asedio de la comunidad homicida (“Tanto que me decía la gente...”).
4. La violencia y la agonía de la víctima, a través de lo que pudiera llamarse *rasgueo homicida*, correspondiente al clímax de la obra y la consumación del sacrificio cruento (“Gavián, que me muero...”).

Cabe considerar *El gavián* como la obra maestra de Violeta Parra, debido a la integración y correspondencia de sus elementos, que se desprenden del análisis de la relación entre forma, contenido y significado de ambos. Ella forma

parte del cuerpo de obras en que la autora utilizó disonancias, junto a sus *Composiciones para guitarra*, la *Cueca larga*, y las piezas para los documentales *Mimbre* (1957) y *Trilla* (1959), del realizador chileno Sergio Bravo (1927). El uso de disonancias es muy poco frecuente en el canto popular. Sin embargo, hacia fines de la década de 1950, Violeta declara haber escuchado música atonal. Ella reconoció en su sonoridad disonante un recurso expresivo y formal, que le permitió transfigurar su dolor –el cual trasciende su biografía personal–, sobre todo a través de esta obra.

El presente trabajo recoge las siguientes hipótesis acerca de esta composición, basadas en los marcos teóricos de René Girard (1923) y Carl Gustav Jung (1875-1961):⁵

1. Girard define los *textos de persecución* como relatos de violencias reales, frecuentemente colectivas, redactados desde la perspectiva de los perseguidores, y aquejados de características distorsiones, correspondientes a los llamados *estereotipos de la persecución*, plasmados a través del *mecanismo del chivo expiatorio*. Éste consiste en la descarga de una violencia colectiva y unánime sobre una víctima no pertinente, por una comunidad en situación de crisis, con el fin de evitar su desintegración o restituir su unidad perdida. Ahora bien, *El gavián* es un texto de persecución, pero está redactado no solo desde la perspectiva de los perseguidores, sino también desde aquélla de las víctimas.

2. El gavián, que después se diferencia como Gavilán, es una de las apariencias del Diablo. Una imagen análoga, en lo que se refiere a sus rasgos depredadores, prepotentes y aniquiladores, se encuentra en **Dn 7, 7**. Con ella culmina la visión de las cuatro bestias, soñada por el profeta Daniel, referida a los cuatro reinos que desaparecerán ante el Hijo del hombre. El sentido escatológico y político de esta imagen, que forma parte de la demonología veterotestamentaria, es reinterpretado en **Ap 13**, que presenta la imagen de una Bestia surgida del mar.⁶

3. *El gavián* expone la manipulación, traición y sacrificio cruento de una víctima no pertinente al Diablo, por una comunidad en situación de crisis. Esta última, que es uno de los estereotipos de la persecución, amenaza con destruirla. Con el fin de evitarlo, la comunidad descarga su violencia sobre la víctima, asesinándola colectivamente. Dicho carácter colectivo del homicidio está oculto en la estructura formal de la pieza.

5 Oporto Valencia, Lucy (2008). *El Diablo en la música. La muerte del amor en El gavián*, de Violeta Parra. Viña del Mar: Altazor. Algunos capítulos están disponibles en <www.themenos.cl>.

6 *Biblia de Jerusalén* (1975). Bilbao (España): Desclée de Brouwer. Notas a Dn 7 y Ap 13.

4. *El gavián* posee una dimensión sincronística y prospectiva, como resultado de los nexos profundos de su autora con el inconsciente colectivo chileno, según el marco teórico de Jung: *El gavián* fue una obra acerca del futuro de Chile, bajo la égida del fascismo, a partir de 1973, y su continuidad y consolidación como “espíritu fascista”, a partir de 1990.⁷

El gavián aparece como una transfiguración del Diablo, y es una expresión del odio de la comunidad hacia la víctima. El tritono constituye el núcleo de la estructura formal de *El gavián*, en correspondencia con su referente extraformal: la tensión entre la prepotencia y hegemonía del asesino sobre la víctima, y el inenarrable sufrimiento de ésta. La unidad formal y el contenido de esta obra, en mutua correspondencia, se refieren, a su vez, a esa otra estructura que es el mecanismo del chivo expiatorio. En efecto, el uso del tritono, el *diabulus in musica*, expone la relación de dominación entre víctima y victimario, y descubre, detrás de *El gavián*, el mecanismo del chivo expiatorio y el homicidio fundador, como bases de toda cultura y sociedad, incluidos los regímenes fascistas.

B) Las escenas entrecruzadas

1. Polonia y la muerte de Rosita Clara

La actuación de Violeta en Polonia y la muerte de Rosita Clara, de pocos meses de edad y la menor de sus hijas con Luis Arce, son presentadas como dos escenas entrecruzadas, que se oponen generando un contraste y una tensión de gran violencia. En Polonia, Violeta es mostrada en uno de sus más altos momentos. Se ve radiante, en plena posesión de sí misma, sobre todo al interpretar *En los jardines humanos*, una composición que expresa la expansión de su horizonte espiritual, en comunión con su audiencia.⁸ Esto contrasta con la ausencia y despreocupación de Arce, y la desesperación de Ángel, intentando salvar a la niña.

Casi se diría que el objetivo de este modo de presentación, es establecer que el costo del éxito de Violeta fue la muerte de su hija, sin problematizar otros aspectos de este trágico hecho, como la responsabilidad de Arce, a cuyo cuidado había quedado aquélla. Peor aún, cuando el entrevistador la interroga acerca de este episodio y su viaje de retorno a Chile con este motivo, ella responde, lacónica y fríamente, que se quedó dos años más en Europa, desrealizándose así la complejidad de una situación en extremo dolorosa. En una entrevista concedida por Francisca Gavilán,

7 Uribe Arce, Armando y Miguel Vicuña Navarro (1999). *El accidente Pinochet*. Santiago de Chile: Sudamericana, p. 149.

8 Sobre las otras canciones incluidas en la película, véase Valdebenito Carrasco, Lorena. “Violeta se fue a los cielos y retornó a la memoria de Chile”. < www.plumaypincel.cl > (domingo 25 de septiembre de 2011).

ella sostuvo que las escenas relacionadas con la muerte de Rosita Clara figuran entre las que más le costó repetir, debido a la carga emocional que implicaban.⁹ Pero en este episodio, ello solo se refleja por momentos, especialmente en una toma que muestra a Violeta en París, contemplando la ciudad desde una ventana. La expresión de su rostro meditabundo y silencioso es, tal vez, la única imagen que da cuenta de lo que esta tragedia significó para ella.

2. Violeta en el Club de La Unión y la Carpa de La Reina

De vuelta en Chile, y luego de exponer en el Museo de Artes Decorativas del Louvre, Violeta actúa en el Club de La Unión, un espacio de reunión frecuentado por la élite. Conversa con un garzón, quien le expresa su admiración. Canta *Volver a los 17*. Al concluir, apresurada por el animador, éste le pregunta si quiere comer algo y, después, la envía a la cocina. Ante esta humillación, bota sin querer unas copas traídas por el garzón, e increpa al animador con dureza. Éste reacciona intentando poner las cosas en orden. Y, mientras ella se retira, va diciendo a los presentes: “¡Sorda, sordo!”.

Esta escena se entrecruza con otra, en que Violeta aparece iniciando exitosamente su proyecto de la Carpa de La Reina. Conversa con el alcalde –Fernando Castillo Velasco, quien nunca es individualizado–, mientras recorre el sitio escogido con ese fin. Violeta está muy ilusionada con esta posibilidad de realizar allí su tan anhelada “universidad del folklore”. Aquí se muestra el auge de la Carpa, cuando era frecuentada por muchas personas, pese a su difícil acceso.

Al igual que las anteriores escenas entrecruzadas, éstas también poseen la estructura de una oposición y tensión máximas, reapareciendo el contraste entre sus más profundos anhelos y proyectos de creación, y las fuerzas que los obstaculizan. Antes, había sido su brillante actuación en Polonia, en contraste con el profundo dolor provocado por la muerte de su hija. Ahora, se trata de otra actuación, que tiene lugar tras su retorno de Francia, en la cual Violeta debe enfrentar el desprecio, la falta de reconocimiento y la humillación, por parte de la élite.

3. El gavilán, el ataque del gavilán y la comunidad

Antes del suicidio, Violeta interpreta la última sección de *El gavilán*, en el escenario de la Carpa, como dispuesta a ser ofrecida, o a ofrecerse, en sacrificio. Paralelamente, se desarrolla la escena del ataque mortal a la gallina, conforme

9 Entrevista de Javier Cox a Francisca Gavilán. Programa “Cara a Cara”. Canal de televisión La Red. Santiago de Chile, emitida el 21 de agosto de 2011. Durante un extenso lapso, Cox condujo la entrevista de modo que al espectador le quedara clara la jerarquía de prioridades sociales de Francisca Gavilán: antes que ser actriz e intérprete de Violeta, ella es madre y esposa.

al plan original del ballet. Y aparecen tomas que muestran a una comunidad conformada por personas significativas para Violeta, de distintas edades, vivas y muertas, aplaudiéndola.

Este entrecruzamiento corresponde al clímax de la película, y es el más feroz de los tres, cuya direccionalidad muestra, una vez más, la omnipresencia de la muerte. Su oposición está constituida por tres elementos. Por un lado, la interpretación de la última sección de *El gavián*, junto al ataque mortal del gavián a la gallina. Y, por otro, la presencia de la comunidad de seres queridos y entrañables para Violeta, y otros, menos cercanos.

La impronta sacrificial de este entrecruzamiento de escenas y planos, está determinado, sobre todo, por la presencia de la comunidad, y es anticipada por los anteriores. Como correctamente sostiene Girard, en el marco de su teoría del chivo expiatorio, el suicidio es una variante del homicidio colectivo, proceso en que la víctima –como la de *El gavián*– queda confinada a la soledad absoluta. Tal vez, por eso la película está centrada en Violeta y Favre, de modo asfixiante. Su relación con los otros, en particular con sus seres queridos, aparece poco tratada, o no es tratada (por ejemplo, con Nicanor o Isabel, o los integrantes del movimiento de la Nueva Canción Chilena).

Estas tres oposiciones muestran el conflicto entre el trabajo creativo de Violeta y las fuerzas, colectivas, sobre todo, que la obstaculizaron, conduciéndola al suicidio. En la película, la muerte de Rosita Clara es una anticipación de la muerte de Violeta. La escena en el Club de La Unión, una anticipación de la decadencia de la Carpa y de la imposibilidad de realizar su universidad del folklore. Finalmente, la última sección de *El gavián*, correspondiente al ataque a la gallina, y la presencia de la comunidad, es una anticipación del suicidio, el sacrificio y la soledad absoluta de Violeta, quien, poco antes, en una conversación con Carmen Luisa, le manifiesta su sentimiento de haber fracasado en todo. Parte de esta conversación, está parcialmente basada en la entrevista que Violeta concediera a Madeleine Brumagne, en 1964, para la televisión suiza. Aquí, Violeta expresa: “Estoy triste porque siento que no he podido transmitir la vida en mi trabajo: la vida es más fuerte que un cuadro”.¹⁰ En la película, en cambio, dice: “La vida es más fuerte que una canción”, pero como sometiéndose al peso de la voluntad de vida, que todo lo arrasa, y no en el sentido que se desprende de sus declaraciones en dicha entrevista. Éste apunta a un entendimiento de la vida que trasciende su dimensión biológica, y de la

10 Entrevista de Madeleine Brumagne a Violeta Parra, en su taller de Ginebra, para el documental “Violeta Parra, bordadora chilena” (Suiza, 1964). Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión. En Parra, Isabel (2009). **El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial**. Santiago de Chile: Cuarto Propio, p. 259. 3ª edición. (1ª edición, 1985, Madrid: Michay. 2ª edición, febrero 2009, La Habana: Editorial José Martí.)

vida y la obra como una relación de correspondencia, consecuencia y donación. No obstante, en la película termina predominando la idea, según la cual, Favre es la causa principal del suicidio.

C) Los motivos que se repiten

1. *El cerro y la niebla*

Al comienzo de la película, antes de la aparición de los créditos, Violeta camina por los cerros, junto a Ángel niño. Va en busca de antiguos cantores, antes de su desaparición y extinción definitivas, pero en medio de la incertidumbre, pues no sabe bien hacia dónde dirigirse. Se tiende de espaldas, sobre la tierra, a descansar. Se oye *El gavián*. Es mostrada en un plano general, desde cierta distancia, tendida al sol, pero también rodeada por la niebla. Aparecen los créditos. Después, bromea con Ángel, haciéndose la muerta.

En otro momento de su penoso trabajo de recopilación a través de los cerros, símbolo de su difícil ascenso espiritual y proceso de autoconocimiento, llega a la casa de aquel campesino de Barrancas imposibilitado de cantar, debido a la muerte de su nietecita predilecta, de acuerdo con el testimonio de Violeta en la entrevista que ofrece a Mario Céspedes, en 1960. Posteriormente, aparece junto a Ángel, una vez más caminando por los cerros, en busca de una cantora anciana, cuyo domicilio desconoce. Finalmente, encuentran el lugar, pero la anciana acaba de fallecer. Violeta es testigo del momento en que su cuerpo es sacado en un ataúd, y llora en silencio. Ángel prende la grabadora y registra el silencio de esa ausencia, como si buscara conservar de algún modo el espíritu de la anciana fallecida.

Hacia el final de la película, tras el suicidio, Violeta camina por un bosque, sola. Hay niebla. En un claro, se encuentra con la gallina muerta y el gavián sobre ella. Como en las tres escenas anteriores, lleva una blusa blanca.

La primera escena, hasta la aparición de los créditos, concentra el desarrollo de la estructura menos visible de la película, dominada por la muerte. Violeta se tiende de espaldas, quedando en la misma posición que los muertos dentro de sus ataúdes. Ciertamente, esta imagen también expresa su unión con la tierra, pero en un doble sentido, a lo menos. Su conexión con la herencia profunda contenida en los cantos buscados y recopilados por ella, corresponde a uno de los niveles posibles asociados a dicha imagen. Pero ésta se entrecruza con su destinación a la muerte, reforzada por los acordes de *El gavián* –cuyo plan también menciona un cerro– y la presencia de la niebla.

Esta última, expresa esa ambigüedad y entrecruzamiento de niveles. El realizador griego Theo Angelopoulos (1935-2012), pareciera utilizar la imagen

de la niebla en ese sentido. Por ejemplo, en “Paisaje en la niebla” (1988) y “La mirada de Ulises” (1995), ambas correspondientes a relatos de viajes o travesías imposibles, la niebla pareciera configurar el espacio de los anhelos más profundos de felicidad, comunión y realización del amor. Pero también el espacio de la muerte. Es una especie de encrucijada trágica. Así, en “La mirada de Ulises”, la niebla constituye el único espacio en que los jóvenes pueden relacionarse y bailar, y las familias pueden reunirse, como si la guerra que los aplasta –la Guerra de Bosnia (1992-1995)– no existiese. Pero también es el espacio donde, fatalmente, los atrapa la muerte. Por otro lado, en “Paisaje en la niebla”, ésta configura el espacio de la máxima realización, el cumplimiento del anhelo más ferviente. Allí está el magnífico árbol-padre que acoge a los niños protagonistas, tras su larga travesía por Europa. Pero la niebla es también la imagen del peligro y la desolada hostilidad hacia ellos, en su duro camino. Y esa imagen final, la del árbol en medio de la niebla abrazado por los niños, también pudiera ser la plasmación de una realización *post mortem*, la culminación de su viaje a la muerte.

En “Violeta se fue a los cielos”, la niebla pareciera expresar una ambivalencia similar. Aparece unida a lo que la propia Violeta reconoce como su máxima felicidad: su trabajo creador. Pero, al mismo tiempo, constituye una anticipación de su muerte, al modo de una emergencia siniestra. Los cuatro episodios mencionados contienen ambos elementos: la creatividad y la muerte. El primero y el cuarto refuerzan la estructura circular de la película. Este último, situado *post mortem*, pareciera ser una imagen onírica. En ella, Violeta se enfrenta a la muerte en la más completa soledad. Pese a que la cruenta imagen del gavián sobre la gallina muerta, como en poder de un trofeo o botín de guerra, es redundante respecto de la composición *El gavián*, aquélla pudiera querer mostrar precisamente la conciencia de la muerte de la propia Violeta, lejos de la aparente alegría presente en una parte significativa de escenas, relacionadas especialmente con su mundo familiar. Por último, su blusa blanca, en contraste con la tierra, y al final, en contraste con el bosque sombrío, símbolo del inconsciente, expresa la luminosidad de su conciencia ante la muerte.

2. El ojo

La imagen del ojo posee amplias connotaciones simbólicas, de carácter universal, en los planos espiritual y religioso. Es un símbolo de la divinidad, y de la conciencia esclarecida, alcanzada tras penosos esfuerzos de autoconocimiento y conexión con dimensiones ocultas del ser y la búsqueda de lo real en sí. Dicho proceso puede ser extremadamente doloroso y violento, comparable a las antiguas iniciaciones, pues corresponde a una lucha y conjunción de opuestos. La imagen del ojo posee asociaciones con la imagen del sol, la búsqueda de una tradición sapiencial oculta, y los misterios del más allá.

La película comienza y termina con la imagen del ojo muerto de Violeta, en primerísimo primer plano, tras suicidarse en la Carpa. Al comienzo, aparece el ojo. Al mismo tiempo, se oyen crujidos de madera, y la voz de Violeta haciendo encargos a Carmen Luisa, a fin de que salga del lugar. Ella se aleja de la Carpa que, después, es mostrada en un plano general. Se oye el disparo, seguido de ladridos y graznidos, a lo lejos, en medio de una gran desolación. En el claro de un bosque, Violeta se encuentra con el gavilán sobre la gallina muerta. Y reaparece su ojo muerto, que es el último plano de la película.

Esta imagen se reitera en otros dos momentos: tras las escenas entrecruzadas del viaje a Polonia y la muerte de Rosita Clara, y de su actuación en el Club de la Unión y el inicio de su proyecto de la Carpa, antes de su decadencia y la partida de Favre. En el segundo momento, el ojo muerto de Violeta aparece identificado con el de la gallina, antes de ser atacada por el gavilán.

La imagen del ojo es, tal vez, la más enigmática e inquietante de las que aparecen en esta película como parte de su estructura, en razón de su irradiación simbólica. Por un lado, está asociada a los tres conjuntos de escenas entrecruzadas antes comentados, que concentran la máxima tensión y violencia, especialmente el tercero, en que la víctima, que es la gallina y Violeta, muere. Por otro lado, se trata de un ojo muerto, el cual ocupa la totalidad de la pantalla, mirando e interpelando al espectador, como desde el otro lado de la muerte. Es un ojo que mira desde situaciones límite, las cuales concentran el máximo sufrimiento de Violeta.

Pero el hecho de que esté muerto también da cuenta del proceso de agonía y extinción de esa mirada única y excepcional de Violeta, plasmada en sus anhelos, sus proyectos de creación y su obra, realizados en medio de tantos obstáculos. Sin embargo, dicha extinción ha de ser entendida en términos no solo personales, sino también colectivos. Esa mirada integrada a un oír profundo, capaz de entrever incluso grandes estructuras del acontecer –como la prefiguración del fascismo–, a través de la imagen entendida como *visión de lo invisible*, se pierde una vez más ahora, en medio de la oscuridad de Chile, dominado por la impunidad, la mezquindad organizada, el negacionismo y su incapacidad de hacerse cargo de su historia, como formas de vida, en un proceso de alienación sin precedentes. El ojo muerto de Violeta contiene esa mirada, esa visión de lo invisible, como si ella misma, a través de ese vestigio del ser y de la luz, interpelase al espectador, desde una lejanía imposible, *post mortem*.

3. Violeta niña

La mayor parte de las imágenes de Violeta niña, también se relacionan con la muerte. Aquéllas que la muestran en primer plano, con la boca llena de pulpa de

frutas, recuerdan ciertas imágenes publicitarias de alimentos, que utilizan niños en esa misma pose. Son imágenes prescindibles, pues carecen de relevancia simbólica, más allá del imaginario publicitario o cierta condescendencia torpe hacia los niños, excepto, tal vez, por el color morado de las frutas que, en la obra de Violeta, remite, entre otras cosas, a la muerte.

Violeta niña aparece como testigo de la ruina y muerte de su padre, consumido por el alcohol. Pero la omisión del contexto histórico en que éstas son presentadas, impide reconocerlas en su real dimensión, quedando confinadas a su problemática personal. Se oye *Qué pena siente el alma* –la primera canción recopilada grabada por Violeta–, mientras él destruye una guitarra, arrasando con todo a su paso. De su padre, quien ha perdido sus bienes debido a su afición a las apuestas, Violeta solo hereda una guitarra vieja, con la que toca la última sección de *El gavilán*, antes de quitarse la vida.

Violeta niña también aparece cerca de unas tumbas. Más crecida, canta en la calle junto a sus hermanos, en medio de la suciedad y la miseria.

Cuando conoce a Favre, Violeta se mira en el espejo, donde aparece su rostro de niña frotándose la cara con piedra pómez, con el fin de borrar las marcas de la viruela que la afectó en 1918. Esta enfermedad la mantuvo al borde de la muerte, pero no la mató. En cambio, contagió a otros que sí murieron.

4. La muerte

Además de las secuencias, escenas y motivos expuestos, cuyo foco es la muerte, ésta se reitera en otros momentos, dominando la totalidad de la película.

Violeta se hace la muerta al comienzo, frente a Ángel niño. Después, tras una discusión con Favre, en París. Y, finalmente, hacia el final, cuando la visita el alcalde. Por otro lado, la película muestra a su padre muerto. El viaje al Norte, junto a la compañía integrada, entre otros, por su hermana Hilda y Arce, es realizado durante la Semana Santa. En sus travesías recopilando vestigios del folklore, entrevista al campesino impedido de cantar, debido a la muerte de su nietecita predilecta. Y una cantora anciana muere, antes de que Violeta la encuentre. Tras la muerte de Rosita Clara, aparecen imágenes del *velorio del angelito*, un antiguo rito funerario campesino, celebrado con ocasión de la muerte de un niño pequeño. Cuando entrevista a Rosa Lorca, ésta le explica en qué consiste. Se ven imágenes del velorio de la nietecita del cantor. Hacia el final, de pronto, Carmen Luisa manifiesta a Violeta sus deseos de matarse. Finalmente, durante la última conversación que sostiene con ella, Violeta reflexiona acerca de su obra, a la que considera inútil, y dice, con desazón: “La vida es más fuerte que una canción”. Tiene en sus manos su carta de despedida, la cual actualmente se encuentra en poder de su hermano Nicanor y nunca ha sido dada a conocer,

con excepción de su última parte, incluida en *El libro mayor de Violeta Parra*.¹¹ Como si dicha carta también fuese parte del botín del vencedor.

La omnipresencia de la muerte, en sus distintos modos de presentación, es coherente con *El gavilán*, que es la columna vertebral de la película. La muerte fue, además, una preocupación constante para ella, y es parte fundamental de la dimensión metafísica de su obra. Pero la omisión del contexto histórico, político y cultural, limita la apreciación y valoración del pensamiento de Violeta, más allá de su problemática personal, y contribuye poco a la ampliación de su entendimiento, sobre todo en lo que se refiere a su mirada y oír profundos acerca de Chile y su destino. Por otra parte, este confinamiento de Violeta a su problemática personal, sin otras consideraciones, contribuye aún menos a la ampliación de un entendimiento acerca de ella, el cual le fuera negado tanto en vida, como *post mortem*.

II. LA SEXUALIDAD DE VIOLETA MUERTA, VENDE

En la película existen, además, aspectos de la vida de Violeta abordados de un modo muy discutible, como su relación con Favre. Su tratamiento de la relación en esta película, arroja dudas acerca de los objetivos finales de su realización. Es presentada de un modo que humilla la dignidad de Violeta, a medida que se aproxima la muerte, y sus escenas ocupan un amplio lapso.

Violeta lo conoce el día de su cumpleaños. Ella aparece muy preocupada por su edad. Favre, más joven que ella, le interesa de inmediato. Esto ocurre mientras su cuñado se embriaga, adquiriendo este último un sobresaliente protagonismo en su vida –inédito, hasta esta película–, al enrostrarle, una vez más, su edad, de un modo estúpido. Es una escena desagradable y tensa.

Posteriormente, la relación de ambos queda reducida a una sórdida pasión carnal, mediada por el poder, en que Favre aparece como víctima del hembrismo de Violeta. Por otra parte, según el testimonio de ella, las entrevistas con el curador del Museo de Artes Decorativas del Louvre, Michel Faré (1913-1985), tienen lugar junto a su hijo Ángel (a quien lleva casi a la fuerza). Su solicitud para montar su exposición es, en principio, rechazada. Sin embargo, Faré queda muy impresionado al ver lo mucho que esto afecta a Violeta, y se compromete a defender su obra. Y es Ángel quien, días después, le comunica que su exposición será realizada. Esto ocurre estando Favre ausente.

11 Parra, I. (2009). *El libro mayor...*, pp. 215-216.

Pero Wood prefirió convertir el episodio del Louvre en una ocasión más para mostrar cómo ella humillaba a Favre, mientras intentaba desplegar sus habilidades sociales de emprendedora con Faré.¹² Luego de presentarlo como un empleado limitado a confeccionar los marcos de sus cuadros, aquél se enoja y decide volver a Suiza. Violeta intenta retenerlo haciéndose la muerta, a la salida del Louvre, en una escena muy forzada.¹³

Más tarde, la ruina de su proyecto de la Carpa de La Reina, es presentada coincidiendo con el distanciamiento entre ambos. En este punto, la relación se hunde en la degradación. Violeta dicta a su hija la letra de *Run-Run se fue p'al Norte*. Utilizando un lenguaje procaz e indigno de esa canción, dice a su hija: “Lo único que quiero es llevarlo a la cama y sacarle el jugo”. La última visita de Favre a la Carpa, junto a unos músicos bolivianos, está dominada por la sordidez y la inverosimilitud. Luego de discutir frente a ellos, debido a “la boliviana”, tiene lugar una extraña escena sexual. Están en una choza cercana a la Carpa. Esta choza es aquí la casa de Violeta. Son filmados a través de sus hendijas. De pronto, entra Carmen Luisa a sacar un colchón. Los bolivianos observan, mientras se asean fuera de la Carpa. Esta escena es una demostración del exotismo del realizador y los guionistas frente a Violeta, a quien ven como una criatura salvaje. De ello, no cabe sino concluir que Violeta era tan natural y primitiva, que incluso se apareaba en público.

La última conversación entre ellos carece de verosimilitud. Vuelven sobre la relación de Favre con la boliviana. Violeta le dice: “Voy a ser buena. Tráela a vivir con nosotros. No me importa”. Él se limita a defender su derecho a tener sus propios hijos y hacer su propia música, enrostrándole, una vez más, su edad. Pero esta humillación de ella ante él no guarda relación con su fuerza para haberse liberado de sus dos maridos, cuya individualización es omitida en la película. Cereceda, el padre de Ángel e Isabel, no aparece. Por su parte, Arce solo figura en el episodio del viaje al Norte, y antes del viaje a Polonia. La conflictiva relación con sus dos maridos, no es problematizada. Ellos no son expuestos, pero ella sí. Con la definitiva ruptura entre Violeta y Favre, llega el invierno a la Carpa y, después, la muerte.

En una entrevista concedida antes del estreno de la película, Wood destaca el espíritu libre, tanto de la película como de la biografía de Ángel Parra.¹⁴ Valora

12 Parra, I. (2009). *El libro mayor...*, pp. 175-177. La versión de la película exhibida por televisión, comentada más adelante, incluye la conversación con Faré, pero no omite la escena con Favre.

13 Se trata de un juego que Violeta practicaba con Ángel: “(...) caminábamos por el centro de Santiago y, en jargarretas conmigo, se hacía la desmayada o la muerta, anunciándome antes: ‘me voy a morir, me voy a morir’ y yo debía sostenerla para que no cayera al suelo”. Parra, A. (2006). *Violeta se fue...*, p. 24.

14 Entrevista de Nicolás Sánchez a Andrés Wood. En <www.revistanos.cl>, 20 de julio de 2011.

la intuición y la improvisación. Pero no quería hacer un documental, ni una biografía. Trabajó en el mundo interior de Violeta solo mínimamente. No quería saber exactamente dónde nació, ni siquiera por qué murió. Solo le interesaba plasmar el imaginario correspondiente a lo que uno de los guionistas, Guillermo Calderón, llama “una recuperación”, y Wood “una recreación”.

Pero, ¿sobre qué base? ¿Por qué tomarse estas licencias con Violeta, al punto de ignorar su propio testimonio?

Esta presentación de la sexualidad de Violeta no corresponde ni a sus cartas a Favre, ni a la canción *Run-Run se fue p'al Norte*, ni a la biografía de Ángel Parra. Sus cartas están llenas de añoranza, soledad y tristeza, y comparte con Favre emotivas vivencias y pensamientos acerca de su trabajo. No son confesiones eróticas. Ángel inicia su relato refiriéndose a la relación de ambos, sin entrar en detalles acerca de su vida sexual. Y presenta a Favre como alguien que buscaba independizarse de Violeta –al igual que él–, en busca de una luz propia que, a la postre, demostró no tener. La canción *Run-Run se fue p'al Norte* se refiere a su relación en términos dolorosos: “al medio hay un abismo, sin música, ni luz”; “amor crucificado, corona del desdén; / los clavos del martirio, el vinagre y la hiel”, o “el cumpleaños de nuestra soledad”.

¿Qué tiene que ver dicha presentación de la sexualidad de Violeta con esto? ¿En qué fuentes se basaron los guionistas? ¿En testimonios de terceros, cuya autoridad no es cuestionada, a fin de preservar la libertad invocada por Wood? ¿Y qué testimonios podrían ser éstos?¹⁵

La relación entre Violeta y Favre presentada en esta película, carece de intimidad, comunicación, belleza y amor. Es solo una relación de dominación, manipulación y utilización de Favre, por parte de ella, una relación reducida a la *miseria de no ser más que un cuerpo*, como expresaría Simone de Beauvoir (1908-1986). Y, ¿qué vínculo podría existir entre una relación competitiva, utilitaria, sórdida y carente de sentimientos profundos, como ésta, con un “amor crucificado”?

Por lo demás, no es la primera vez que Wood presenta así la relación entre un hombre y una mujer. En “Machuca” (2004), la relación entre los niños Silvana, Machuca e Infante es presentada en un horizonte similar. Silvana solo siembra la discordia entre los otros dos niños. No aporta nada. No hay un solo diálogo

15 La ficción de Mónica Echeverría acerca de la relación entre Violeta y Favre, se sitúa en el mismo horizonte que la película. Ambas ostentan una especie de complacencia en combinar el sexo, la sordidez y la miseria. Cf. Echeverría Yáñez, Mónica (2010). *Yo, Violeta*. Santiago de Chile: Plaza & Janés, pp. 106-107. 2ª edición.

inteligente entre ellos. Siendo tan joven, aparece como una hembra competitiva, arribista y vulgar, interesada solo en el dinero, en ganar y demostrar el poder que ejerce sobre ellos, quienes participan gustosos de su juego.¹⁶ La presentación de Silvana corresponde, más bien, al modelo hembrista de la sociedad de consumo consolidado en Chile en la postdictadura. Sin embargo, es ella quien, insidiosamente, figura como la gran víctima del golpe de Estado, al concluir la película.

Por otra parte, Favre ha sido siempre protegido. Sus cartas a Violeta no han sido dadas a conocer públicamente. Solo ella ha sido expuesta, desde siempre y, al parecer, cualquiera se siente autorizado a hacer una carnicería con ella, a mansalva. Antes, existía un abierto interés por su vida sentimental. Ahora, dicho interés se ha trasladado a su vida sexual. Según un pretendido admirador de Violeta, ella “se las arreglaba para atraer a los hombres a su trampa, a pesar de lo fea que era”. Pues bien, este modo de presentación de su sexualidad, será de gran utilidad a todos quienes tengan curiosidad por saber “cómo es que una mujer tan fea se las arreglaba para atraer a los hombres a su trampa”.¹⁷

En este punto de la banalización y proliferación de la imagen en el mundo del cine, las escenas sexuales no aportan nada. Hubo una larga época en que la sexualidad de las mujeres se vio muy reprimida, y era un asunto que debía ser tratado en forma inteligente e integral. Sin embargo, la aparente liberación sexual que sustituyó dicho tratamiento, terminó rápidamente cooptada por el capitalismo y la sociedad de consumo, convirtiéndose en una nueva forma de represión. Y, en particular, la sexualidad de las mujeres continúa atrapada en la falsa creencia de que se ha liberado, y que su exhibición constituye una forma de transgresión del orden patriarcal y capitalista. Pero no es más que una mercancía rentable, cooptable, manipulable y desechable, como lo muestra el tratamiento y modo de presentación de la sexualidad de Violeta en esta película. Parece ser una concesión o, peor aún, una complacencia carente de autocrítica, en el estereotipo machista y hembrista de la mujer liberada, desenfadada y autorreferente, pero, en último término, funcional al imperio de las fantasías masculinas que dominan el mundo de la publicidad y el cine comercial. Y la sexualidad de Violeta muerta, así presentada, vende.

16 La celebrada escena en que Silvana se besa con Machuca e Infante, mientras consumen leche condensada, es proverbial en su vacuidad, propia del engañoso mundo de la publicidad. Pues entre los niños no existe ningún vínculo de auténtica amistad, ni dulzura, ni solidaridad, ni ningún acto noble. No es más que la puesta en escena de una estrategia de seducción competitiva de Silvana, la apoteosis de su pequeño poder. Y con ella el director pretende seducir al espectador, lo cual contrasta con la brutalidad del contexto histórico de esta película: los días previos al golpe de Estado de 1973.

17 Véase Montalva, Felipe. “La mirada de Violeta. Un diálogo sobre la cinta de Andrés Wood”. <www.ciudadinvisible.cl> (4 de octubre de 2011).

Pero, frente a la sexualidad de las mujeres, cooptable y manipulable por la sociedad de consumo y sus instituciones, con arreglo a sus fines, el auténtico debate, aunque soterrado, se sitúa en el campo de su inteligencia. No la que suele identificarse con el oportunista “ingenio chileno”, las habilidades sociales, la astucia artera, o la solución eficaz de problemas en el corto plazo, sino la inteligencia vinculada a la creatividad, la lucidez y la profundidad frente al mundo de los fenómenos, integrada a otras dimensiones del ser: la inteligencia que puede aportar al descubrimiento y el conocimiento, en todos los niveles de la realidad, cualesquiera pudieran ser éstos. Dicha inteligencia es irreductible, y Wood pudo haber hecho un aporte a ese debate, en lugar de ceder tanto espacio al sentido común y la morbosidad necrófila de quienes ahora podrán apreciar por fin, al modo de los visitantes a los zoológicos humanos del siglo XIX, cómo pudo ser ejercida la sexualidad de una mujer tan fea.

Y, en último término, ¿por qué exhibir así, tomándose licencias sobre la base de dudosas fuentes, la sexualidad de una mujer que está muerta? Porque aún es necesario denigrar la inteligencia de Violeta, a través de la denigración de su cuerpo. ¿Y en qué consistiría ese “rescate”, al que se refiere Calderón? En devolverla al redil, y nivelarla a la miseria de no ser más que un cuerpo confinado a la maternidad y el sexo. Por eso, el conjunto de escenas entrecruzadas que muestran a Violeta actuando en Polonia, mientras su hija muere, es tan brutal. Aquí se omite el contexto, y Arce es aludido de modo superficial y forzado. Ella es, en último término, presentada como una mala madre, debido al supuesto abandono de su hija. Por otro lado, la relación entre Violeta y Favre es presentada de modo que al espectador le quede clara la intencionalidad de ella, de utilizarlo con el solo fin de su propia satisfacción sexual, y de emplearlo en labores carentes de creatividad, como confeccionar los marcos de sus cuadros. No hay amor entre ellos. Una vez más, se omite el contexto. La relación queda confinada a un particularismo asfixiante e idiotizante. De este modo, la ruina de su proyecto de la Carpa queda reducida a la pérdida de Favre. Casi se diría que la merecía, debido al modo en que ella lo dominaba y maltrataba.

Finalmente, la cuestión de la edad también aparece tratada de modo apresurado, y conforme a los lugares comunes habituales, que la confinan y reducen a la ruina del cuerpo, mediada por las convenciones sociales, para las que la edad determina el fin de la vida útil de las mujeres. Ahora bien, dada la importancia que la muerte tiene en la obra de Violeta, el inicio de su propio proceso de envejecimiento no podía ser un asunto carente de importancia. Es el momento en que ella se enfrenta a la conciencia de su propia finitud y caducidad. Y, sin duda, su relación con Favre debió reforzar ese sentimiento. Pero también es el momento en que, como sostiene Carl Gustav Jung, el ser humano asiste al nacimiento de la muerte en su interior, iniciándose una etapa de espiritualización en orden a su elaboración, que requiere preparación y educación. En consecuencia, se trata de un problema que trasciende la apariencia física, y exige otras consideraciones. Pero Wood y

los guionistas optaron por limitarse al sentido común, que reduce el problema del envejecimiento de Violeta a su relación con Favre, mucho menor que ella, y el problema de su soledad a quedarse sin un hombre.

La operación consistente en denigrar el cuerpo, o exponerlo a la ignominia, con el fin de desrealizar y envilecer la inteligencia, no es nueva. Por ejemplo, según Octavio Paz (1914-1998), tras ser obligada a abjurar, Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) termina fregando los pisos del convento, y escribiendo ocasionalmente, en una prosa indigna de ella.¹⁸ Y, luego de ser ninguneada por décadas en Chile, y vivir la mayor parte de su vida en el exilio, Gabriela Mistral (1889-1957) ha cobrado un inusitado interés mediático en su país de origen, a partir de la publicación póstuma de su correspondencia con Doris Dana (1920-2006) –tras la entrega de sus archivos al Estado chileno por su sobrina, Doris Atkinson–, y la supuesta relación lésbica que se desprendería de ella. Por último, y de modo extremo, el ensañamiento con los vencidos durante las guerras y dictaduras, es aplicado diferenciadamente a las mujeres, a través de la violencia sexual, con un objetivo similar: agredir y destruir su conciencia, recordarle que su rol histórico se limita a no ser más que un cuerpo reproductor de la especie, los modelos y las instituciones del mismo sistema que la ha reducido a esa miseria; o bien, un cuerpo disponible para la satisfacción ajena, el escándalo o la carnicería rentables. En esta misma línea, la próxima película sobre Violeta filmada en Chile, podría ser una versión porno acerca de su vida.

III. OMISIÓN DEL CONTEXTO HISTÓRICO

Cabe sospechar si “Violeta se fue a los cielos” no es una forma más de prolongar la muerte de Violeta, de hacerla desaparecer, desrealizando su inteligencia, su creatividad, y sus aspectos políticos, sociales y espirituales más radicales, con el fin de hacer de ella un objeto de consumo rentable. La omisión del contexto histórico pareciera ser la pieza clave en esta operación –que pretende ser un rescate de Violeta–, consistente en devolverla al redil, en el cual una inteligencia preclara como la suya está prohibida, y por la que merecía ser castigada, incluso *post mortem*.

La omisión del contexto histórico no solo contribuye poco a ampliar el entendimiento acerca de Violeta, sino que, además, es una mutilación inaceptable de su mundo. En lo que a este punto se refiere, la película induce a la confusión en forma, casi se diría, deliberada, extendiendo dicha operación a su biografía. Por ejemplo, sus maridos no aparecen individualizados. La ruina de su padre

18 Paz, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.

aparece asociada exclusivamente a sus nefastos hábitos y características personales, omitiendo la persecución de que fueron objeto los profesores bajo la dictadura de Ibáñez (1927-1931). Solo en una ocasión, Violeta se refiere a la difícil situación política de Chile, sin aclarar a qué se refiere. Tampoco hay referencias al movimiento de la Nueva Canción Chilena, ni a la Peña de los Parra.

El principal problema derivado de esta omisión del contexto histórico, es que impide apreciar la dimensión social y colectiva de su vida y obra, proyectada en el tiempo. La película desrealiza el peso de su conflictividad. Los agentes que intervienen en ella, y lo representan, no son claramente individualizados. Esto es reforzado por la pobreza y falta de naturalidad de los diálogos, en gran parte basados en entrevistas ofrecidas por Violeta, pero utilizados fuera de contexto.

De este modo, la trascendencia de la vida y obra de Violeta, su potencial crítico, reflexivo y simbólico, su aporte al autoconocimiento de Chile, son cercenados. Y Violeta es confinada a un particularismo idiotizante, y a la miseria de no ser más que un cuerpo despojado de inteligencia y espíritu. Como si el propósito de esta reducción fuese proseguir la carnicería, acorralándola y devolviéndola a la misma soledad absoluta que precediera su suicidio. En consecuencia, esta película sería una extensión del mecanismo del chivo expiatorio por otras vías. Por un lado, la ostensible cosificación de que Violeta es objeto corresponde a su transformación en botín de guerra por los poderes en torno a la industria de su imagen *post mortem* y postdictatorial. Por otro, dicha cosificación, necesariamente despojada de contexto, memoria, alma y sentido político, la hace apta para el consumo masivo.

La versión exhibida por Chilevisión, los días 3 y 4 de abril de 2012, difiere de la exhibida en las salas de cine. Se trata de una versión mucho más extensa, pensada como una serie en capítulos. Posee una estructura lineal cronológica, mucho más sencilla. Incluye episodios omitidos en la segunda, como aquellos que dan cuenta de la relación de Violeta con su hermano Nicanor, y otros, que involucran a su padre y sus maridos. E incluye leyendas que aluden a ciudades y años. Es menos interesante, desde el punto de vista formal. Pero tiene el mérito de contextualizar un poco mejor a Violeta, si bien el alcance crítico de su vida y obra permanece, más o menos, en el mismo nivel.

La existencia de estas dos versiones arroja aún más dudas acerca de las sistemáticas omisiones en la versión oficial. Y revela una actitud acomodaticia por parte del director, dispuesto a adaptar y modificar la estructura de su obra, dependiendo del tipo de público al que esté dirigida. Pues, si bien ambas versiones buscan, en último término, convertir a Violeta en un objeto de consumo masivo, la exhibida por televisión es mucho más eficaz, en razón de su estructura lineal, mucho más fácil de asimilar.

Por otra parte, dicho reduccionismo es claro en cuanto al tratamiento de *El gavián*, que es la columna vertebral de la versión oficial. No así de la serie, en que su imagen tiende a hacerse algo más difusa. Contrariamente a los dichos de Wood en la entrevista citada, conforme a los cuales, no le interesaba ni dónde nació, ni por qué murió, tanto de la película como de la serie sí se desprende una versión acerca de las causas del suicidio de Violeta, la cual es articulada precisamente a partir de esa composición. Según dicha versión, ella se suicida debido a su pérdida de Favre y, secundariamente, debido al fracaso de sus proyectos de vida y creación, también asociado a la ausencia de aquél, lo cual constituye otra reducción del entendimiento acerca de las causas de su muerte. Pues Wood remite la pieza al plan original del ballet, e identifica el gavián y la gallina con Favre y Violeta, respectivamente, con lo cual refuerza su idea acerca de la causa del suicidio.

Pero El gavián es mucho más que eso. La propia Violeta sostuvo, antes de conocer a Favre, que el personaje del gavián representaba el amor que casi siempre destruye y, también, el capitalismo, el poderoso. Se trata, además, de su obra maestra, porque supo recoger y plasmar simbólicamente las tendencias y movimientos larvados que prefiguraban la futura ruina de Chile por el fascismo. Y, si bien la omnipresencia de la muerte, que se desprende de la estructura formal de la película, corresponde al espíritu de dicha composición, Wood limita el alcance y la amplitud de sus irradiaciones simbólicas. Pues identifica el personaje del gavián exclusivamente con Favre, omitiendo una vez más la dimensión social, colectiva, política, histórica y espiritual, tanto de la vida de Violeta, como de su obra, en lo que se refiere al capitalismo —expresamente mencionado por ella—, la figura del Diablo y la muerte del amor como base de la cultura.

Este último aspecto queda reducido, sobre la base de muy dudosas fuentes, a la sordidez y lumpenización que progresivamente dominan la relación de Violeta y Favre, a medida que se aproxima la muerte, en una especie de proceso de putrefacción en vida. Pero sin que la muerte del amor, así presentada, dé cuenta de sus implicaciones culturales, más allá de su confinamiento a lo anecdótico y particular.

Más allá de estas consideraciones, si esta película es una forma de prolongar la muerte de Violeta, desrealizando su potencial crítico, reflexivo, filosófico, simbólico y político en el tiempo, entonces el espíritu de *El gavián* ha venido dominando su realización desde el principio. Significa que dicho espíritu continúa siendo el núcleo de la cultura chilena, sus instituciones y su entramado de relaciones sociales. Y que el reduccionismo sistemático articulado en la película, sobre todo en su versión oficial es, en último término, una forma de negacionismo. Pues se permite, incluso, adulterar el testimonio de la propia Violeta, acerca de momentos cruciales de su vida. Y, finalmente, significa que

su supuesto rescate es la prolongación de una carnicería iniciada mucho antes, en vistas a hacer, tanto de ella y su obra como del patrimonio cultural que representan, una mercancía rentable.

IV. RUINAS SOBRE RUINAS

En *Sobre el concepto de historia* o *Tesis sobre la historia*, escrito entre fines de 1939 y 1940, Walter Benjamin (1892-1940), autor inscrito en la tradición marxista de la filosofía, reflexiona acerca del pasado, la memoria, el futuro, el progreso, la catástrofe, la derrota y la redención. Se trata de su último escrito, esbozado en medio de la persecución que precedió su suicidio, bajo el régimen nazi. Aquí presenta elementos para una crítica del marxismo de la socialdemocracia alemana, que era la versión oficial del discurso comunista o socialista, desde fines del siglo XIX, frente a lo que él reconocía como el fracaso de la revolución, cuyo movimiento se había iniciado décadas antes.

Benjamin propone transformar el utopismo occidental, a través del mesianismo judío. El primero ve “en lo actual o establecido, una versión disminuida de otra cosa que, sin estar allí, podría estarlo”, posibilidad que “constituye el fundamento de una crítica espontánea de lo establecido”.¹⁹ Mientras que el segundo ve “en lo actual o efectivo, la porción de pérdida que algún día o en alguna otra parte habrá de recobrase”.²⁰ Si bien el mesianismo reconoce que la historia está dominada por el mal, vislumbra una posibilidad de redención.

En la **Tesis IX**, Benjamin aborda el progreso y la catástrofe, a partir del *Angelus Novus*, del pintor Paul Klee (1879-1940), que muestra la imagen de un ángel retrocediendo ante algo aterrador. El autor compara el ángel de la historia con el de la pintura de Klee, pues ambos vuelven su rostro hacia el pasado:

En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándola sin cesar.²¹

Ante esto, él solo quisiera despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán proveniente del paraíso lo empuja irresistiblemente hacia el futuro, al que el ángel vuelve su espalda. Ese huracán es el progreso. Según la **Tesis**

19 Benjamin, Walter. **Tesis sobre la historia y otros fragmentos**. Edición y traducción de Echeverría, Bolívar. Introducción de Echeverría, Bolívar. “Benjamin, la condición judía y la política”, pp. 14-15. En <www.bolivare.unam.mx.>

20 Echeverría, B. “Benjamin, la condición judía...”, p. 16.

21 Benjamin, **Tesis...**, p. 24.

XIII, la socialdemocracia lo entendía en términos de una perfectibilidad infinita e indetenible de la humanidad. Para Benjamin, sin embargo: “La catástrofe es el progreso, el progreso es la catástrofe”²². Esta acumulación de ruinas sobre ruinas, identificada con la catástrofe y el progreso, está indisolublemente unida a lo que, en la **Tesis VII**, llama “empatía con el vencedor”. Según ésta, los herederos de quienes alguna vez vencieron sobre el conjunto de los oprimidos, participan en el cortejo triunfal de los vencedores y dominadores de hoy. En él, también es conducido el botín de guerra, la presa llamada “cultura” o “bienes culturales”, que incluye tanto el arte y la ciencia como los genios y héroes celebrados por el historicismo.²³ Dichos bienes culturales poseen una procedencia en la que el materialista histórico:

no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no solo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros.²⁴

Ahora bien, Benjamin entiende lo presente como “el objeto (intencional) de una profecía”, referida a un sentido secreto que se revelaría en el futuro:²⁵

Es el sentido esotérico de la frase que dice que el historiador es un profeta volteado hacia atrás. Da la espalda a su propia época; su mirada de vidente se enciende ante las cumbres de los acontecimientos de antes, que se acumulan en el pasado.²⁶

Se trata de un concepto político, vinculado al *Angelus Novus* y el ángel de la historia. De acuerdo con la **Tesis V**, “la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”.²⁷ A esto se refiere Benjamin, en la **Tesis VI**, cuando afirma que articular históricamente el pasado consiste en “apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante peligro”. Dicho peligro es el de “entregarse como instrumento de la clase dominante”, identificado con el conformismo que, en cada época, está pronto a someter tanto a la tradición como a sus receptores. Por eso, encender en el pasado la chispa de la esperanza mesiánica es, según el

22 Benjamin, **Tesis...**, p. 60. Fragmentos sueltos.

23 Benjamin, **Tesis...**, pp. 22, 23, 67, 68.

24 Benjamin, **Tesis...**, p. 23.

25 Benjamin, **Tesis...**, pp. 46 y 50. Temas varios.

26 Benjamin, **Tesis...**, p. 46. Temas varios.

27 Benjamin, **Tesis...**, p. 21.

autor, un don otorgado solo a aquel historiador lúcido frente al hecho de que “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”.²⁸

A través de su vida y obra, Violeta iluminó la barbarie presente en la historia de Chile, cuyo alcance se extendía incluso a su futuro, *post mortem*, como lo demuestra *El gavilán*. Su mirada y su oído de vidente se habían abierto hacia el pasado. Su propia fatiga y “la servidumbre anónima de sus contemporáneos”, son parte tanto de su trabajo de recopilación, en busca de los últimos representantes de una tradición en proceso de extinción, como de sus composiciones musicales, poemas, memorias, cartas, obra visual, la Carpa de La Reina y su propia vida. Pese al agotamiento y la quiebra que terminaron con ella, su esperanza más radical, abierta desde el pasado al futuro, estuvo siempre puesta en su trabajo creador, lo único que, en verdad, la hacía feliz, consciente de que se trataba de una donación imprescindible para Chile. Ángel Parra testimonia la relación entre dicha conciencia y la barbarie, en los siguientes términos:

Complejo personaje, la sensibilidad a flor de piel por la gente sencilla de su pueblo, sufre hasta las lágrimas por las injusticias. Algunas veces la escuché llorar, Me daba miedo. Parecía el llanto de una loba madre a quien le han asesinado sus lobitos, un llanto profundo, negro, doloroso, desde el fondo de su pequeño cuerpo salía ese sollozo bíblico. A nadie, nunca más le he escuchado ese lloro que me impresionaba, me provocaba tiritones, angustia. ¿Qué fuerza interior la movía? ¿De dónde salía toda esa energía que movía montañas? Salió airosa de las situaciones más complejas e intrincadas. ¿Sufrió? Sí. Mucho. No por ella, por los demás.²⁹

Pero Wood y los guionistas prefirieron omitir dicha dimensión histórica, profética, social y colectiva encarnada, mutilando así el alcance de la vida y la obra de Violeta, y clausurando con ello la posibilidad de ampliar el entendimiento acerca de ella, más allá del sentido común. Y Ángel, por su parte, permitió que su madre fuese expuesta a la ignominia de ser reducida *post mortem*, bajo los términos en que aquéllos decidieron hacerlo.

En medio de la acumulación de ruinas sobre ruinas, que Violeta ilumina a través de su vida y obra, ellos, puestos del lado del vencedor, arrastran consigo la presa; esto es, el patrimonio cultural representado y encarnado por ella. Y lo

²⁸ Benjamin, *Tesis...* p. 22.

²⁹ Parra, A. (2006). *Violeta se fue...*, p. 176.

entregan al conformismo que viene convirtiendo tanto a dicho patrimonio como a quienes lo reciben, en instrumentos del dominador, proceso consolidado y llevado a término durante la postdictadura. Así, la barbarie que Violeta hace consciente, se vuelve, una vez más, en su contra, *post mortem*. Mientras tanto, la exhibición de esta película recauda millones de pesos, y sus auspiciadores, empezando por la transnacional BHP Billiton, extienden triunfantes sus imágenes corporativas, a costa de la depredación de Violeta, como si se tratase de un botín de guerra. Pues tampoco los muertos están a salvo del enemigo, y éste no ha dejado de vencer. Y ella misma sabía que “en este mundo ni siquiera los muertos están tranquilos”.³⁰

Esta película se sostiene sobre la base del trabajo de la actriz Francisca Gavilán, del director de fotografía, Miguel Ioanis Littin, y del montaje que articula la omnipresencia de la muerte. Pero Wood carece de rigor, en lo que se refiere a los lineamientos conceptuales de su película. En la entrevista citada, no argumenta, ni justifica sus decisiones, lo cual parece resultarle muy natural. No explica su opción por el tratamiento a-histórico de Violeta. Declara no estar interesado en las causas de su muerte. Pero, contrariamente, sí ofrece una versión acerca de este problema, la menos escandalosa, asociada al sentido común. Apela a la supuesta libertad de la biografía de Ángel Parra, cuyo espíritu recogería la película, y a la improvisación y la intuición, como único modo de justificarse.

Ciertamente se trata de una versión libre acerca de la vida de Violeta, por mucho que el director niegue que se trate de una biografía. Pero aun la versión más libre acerca de un determinado autor u obra busca conservar lo esencial al recrearla en otro contexto u época. Tal es el caso, entre otros, de *Akropolis*, de Jerzy Grotowski (1933-1999), basada en la pieza teatral de Stanislaw Wyspianski (1869-1907), que el primero sitúa en el campo de exterminio de Auschwitz. O la versión cinematográfica de Orson Welles (1915-1985) de *El proceso*, de Franz Kafka (1883-1924).

30 Carta de Violeta Parra a Gilbert Favre. París, 1962. En Parra. I. (2009). *El libro mayor...*, p. 147. María Olivia Recart (1964), Vicepresidenta de Asuntos Externos de la transnacional anglo-australiana BHP Billiton, y ex Subsecretaria de Hacienda del gobierno de Michelle Bachelet (2006-2010), sitúa esta película entre los llamados *bienes culturales masivos de excelencia*. Junto con manifestar las intenciones de su empleador, de permanecer en Chile durante los próximos 150 años, declara con satisfacción, refiriéndose a Violeta, que 2012 es el año en el cual BHP Billiton va a *entregarla o devolverla a Chile*, de preferencia a un público joven. El mismo propósito ha animado la realización de conciertos dedicados a Violeta, la exposición de su obra visual y la costosa edición de lujo con sus reproducciones. Véase esta entrevista en <www.youtube.com>. El público joven y sin memoria, la pretendida “generación sin miedo”, bien haría en tener presente que el rescate de Violeta por esa transnacional minera –uno de los principales financistas de la cultura en Chile, y uno de los auspiciadores de la película– consiste en entregársela o devolvérsela como botín de guerra, que el vencedor exhibe ante los derrotados con ostentación y grandilocuencia por intermedio de sus burócratas bien pagados, provenientes de la administración pública. Pero también por intermedio de sus redes y mecanismos de seducción y cooptación expandidos, incluso, hasta los propios artistas y la crítica de cine oficial.

Por otra parte, dicha libertad no es inocente, ni carece de presupuestos teóricos, ni de un determinado criterio en la toma de decisiones, ni de un contexto histórico, ni de una determinada visión de mundo, ni de un lugar desde el cual aquélla es pensada, entre otros aspectos, de los que el director y los guionistas no consideran necesario hacerse cargo. Ni siquiera en el caso de Violeta, quien no es un ser ficticio, sino una persona cuya existencia es comprobable, dotada de conciencia y amplias conexiones con el inconsciente colectivo chileno, poseedora de una historia, un alma y una vida interior.

La plasmación madura de su alma se concentró en pocos años, coincidiendo con la apreciación de Benjamin acerca de las manifestaciones artísticas y fantásticas que él había observado en su tiempo:

Con el ritmo acelerado de la técnica, al que corresponde una decadencia igualmente acelerada de la tradición, la parte del inconsciente colectivo, el rostro arcaico de una época, sale a la luz mucho más rápidamente que antes, incluso ya para la época que le sigue.³¹

Pero el difícil camino de la búsqueda de la verdad no es relevante para Wood, ni para los guionistas. Y, consecuentes con esa renuncia, que una obra cinematográfica debiera contribuir a ampliar el entendimiento de una vida y una obra, incluso articuladas como ficción, seguramente habrá de parecerles anacrónico.

Finalmente, acerca del acto que puso término a la vida de Violeta, Fidel Sepúlveda (1936-2006) ofrece un punto de vista que devuelve a esta discusión su dolorosa vigencia:

Yo creo que se suicidó en un gesto de honestidad, de compromiso con su honestidad. En un determinado momento ella ve que la vida no es viable así como su proyecto de vida lo requiere y frente a eso estaba la posibilidad de la transacción. Pero el temperamento de Violeta es de compromiso en radicalidad y la transacción no era consecuente con ello.³²

Dicha discusión, hundida en las sombras durante décadas, debiera iluminar el presente de la comunidad chilena que recibe el legado de Violeta. Pues permite dimensionar la progresiva extinción de su sentido moral, en el curso de la postdictadura. *Una vida sin transacciones* –ideal y proyecto que hoy resultaría cínica y transversalmente risible, con escasas excepciones–, tal vez haya sido

31 Benjamin, *Tesis...*, p. 46. Temas varios.

32 Entrevista de Melanie Jösch a Fidel Sepúlveda (2000). *Rocinante*, 16, pp. 34-36.

la última donación de la autora, su propia dimensión profética, concentrada y manifestada a través del suicidio. Por lo tanto, a ella hubiese sido posible dedicar los mismos versos que Bertolt Brecht (1898-1956) dedicara a Benjamin, en su homenaje póstumo:

Así el futuro está en tinieblas, y débiles
las fuerzas del bien. Tú veías todo esto
cuando destruiste el cuerpo destinado a la tortura.³³

“Violeta se fue a los cielos” es una película acerca de su muerte, pero no está a la altura de esa dimensión valorativa. Con todo, y pese a sus limitaciones, el espíritu de Violeta se halla plasmado en ella de un modo extraño y difuso: a través de la imagen de su ojo muerto, que interpela al espectador; del silencioso rostro de la actriz Francisca Gavilán, en sus momentos de más intensa concentración, y de su interpretación de las composiciones de Violeta –sin haberse formado como intérprete musical–; o de la estructura formal que articula la omnipresencia de la muerte. Tales elementos irradian una fuerza que trasciende, incluso, la conciencia del realizador y los guionistas, apuntando hacia otras dimensiones humanas y espirituales.

Valparaíso, diciembre 2011-abril 2012

BIBLIOGRAFÍA

Benjamin, Walter. **Tesis sobre la historia y otros fragmentos**. Edición y traducción de Echeverría, Bolívar. Introducción de Echeverría, Bolívar. “Benjamin, la condición judía y la política”. En <www.bolivare.unam.mx>

Biblia de Jerusalén (1975). Bilbao (España): Desclée de Brouwer.

Echeverría Yáñez, Mónica (2010). *Yo, Violeta*. Santiago de Chile: Plaza & Janés. 2ª edición.

Oporto Valencia, Lucy (2008). **El Diablo en la música. La muerte del amor en *El gavián*, de Violeta Parra**. Viña del Mar: Altazor. Algunos capítulos están disponibles en <www.themenos.cl>

Parra, Ángel (2006). **Violeta se fue a los cielos**. Santiago de Chile: Catalonia.

33 Brecht, Bertolt, citado por Echeverría, B. “Benjamin, la condición judía...”, p. 3.

Parra, Isabel (2009). **El libro mayor de Violeta Parra. Un relato biográfico y testimonial**. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Paz, Octavio (1982). **Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**. México: Fondo de Cultura Económica.

Sánchez, Rafael (2003). **Montaje cinematográfico. Arte de movimiento**. Buenos Aires: La Crujía. 1ª edición.

Uribe Arce, Armando y Miguel Vicuña Navarro (1999). **El accidente Pinochet**. Santiago de Chile: Sudamericana.

Valdebenito Carrasco, Lorena. “*Violeta se fue a los cielos y retornó a la memoria de Chile*”. <www.plumaypincel.cl> (domingo 25 de septiembre de 2011).

ENTREVISTAS

Entrevista de Madeleine Brumagne a Violeta Parra, en su taller de Ginebra, para el documental “*Violeta Parra, bordadora chilena*” (Suiza, 1964). Sociedad Suiza de Radiodifusión y Televisión. En Parra, Isabel (2009).

Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra, para Radio Universidad de Concepción. 5 de enero de 1960, Hotel Bío-Bío de Concepción, en el marco de la VI Escuela Internacional de Verano, Universidad de Concepción. En <discosvioleta.blogspot.com>

Entrevista de Javier Cox a Francisca Gavilán. Programa “*Cara a cara*”. Canal de televisión La Red. Santiago de Chile, emitida el 21 de agosto de 2011.

Entrevista de Melanie Jösch a Fidel Sepúlveda (2000). *Rocinante*, 16.

Montalva, Felipe. “*La mirada de Violeta. Un diálogo sobre la cinta de Andrés Wood*”. <www.ciudadinvisible.cl> (4 de octubre 2011).

Entrevista a María Olivia Recart, Vicepresidenta de Asuntos Externos de BHP Billiton. En <www.youtube.com> (2012).

Entrevista de Nicolás Sánchez a Andrés Wood. En <www.revistanos.cl>, 20 de julio de 2011.

