

**LA CANCION DE LUCHA EN VIOLETA PARRA  
Y SU UBICACION EN EL COMPLEJO CULTURAL  
CHILENO ENTRE LOS AÑOS 1960 A 1973.  
ESBOZO DE SUS ANTECEDENTES SOCIO-HISTORICOS  
Y CATEGORIZACION DE LOS FENOMENOS  
CULTURALES ATINGENTES**

*Gina Cánepa-Hurtado*

1. Hablar de la canción de lucha en Violeta Parra, implica una referencia a la cultura folklórica en primera instancia. Esto porque su canción de lucha<sup>1</sup> fue elaborada a base de experiencias de folklore, adquiridas a través de una actividad recolectora y creativa<sup>2</sup>.

Aquí se considera folklore no una supervivencia arqueológica aislada que se desarrolla como cultura dominada frente a una cultura dominante, sino como un fenómeno cultural que corresponde a determinadas formas sociales y el que se

1. El concepto de "canción de lucha" se aplica en este trabajo intencionalmente, para diferenciarlo del otro, esto es, "canción protesta". La canción de lucha surge en un momento de radicalización de la lucha popular y se ubica como instrumento de combate. La canción de protesta es más bien un síntoma de descontento social en los países industrializados capitalistas.

2. Violeta Parra nace en 1917 en San Carlos, Ñuble, al Sur de Chile. Hija de un profesor de música y de una campesina. Los padres provienen de pequeños propietarios empobrecidos. Durante el primer período gubernamental del general Ibáñez, el padre es arrojado del trabajo. Posteriormente se alcoholiza. La madre asume la responsabilidad de la familia (11 hijos) desempeñando profesiones diversas. La música folklórica constituye siempre un pasatiempo familiar. En 1937 emigra a Santiago. Trabaja en locales marginales y circos. Casa con el ferroviario Luis Cereceda. Tiene tres hijos. Trabaja en teatros populares. Escribe versos. Milita brevemente en el Partido Comunista de Chile. En 1948 se divorcia. Un año después se casa con un carpintero. Nacen dos hijas. Continúa trabajando en circos y lugares populares. En 1953 comienza a recopilar, interpretar y difundir el folklore. En 1954 participa en el Festival de la Juventud de Polonia. Recorre la Unión Soviética y finalmente se instala 2 años en Francia. Muere su hija más pequeña. En 1956 regresa a Chile. Comienza a grabar discos sobre folklore. En 1957 es nombrada directora del Museo Popular de Concepción. Continúa investigando el Folklore y se dedica más a la composición.

En 1958 regresa a Santiago. Comienza a pintar, modelar y bordar arpilleras. Ofrece recitales universitarios, participa en encuentros de escritores y da cursos de Folklore. En 1960 compone música para cine. En 1961 se traslada a la Argentina. Posteriormente ofrece recitales en Finlandia, URSS, Alemania, Italia y Francia. Se instala nuevamente en Francia. Actúa en locales alternativos y ofrece recitales en Ginebra.

En 1964 expone sus arpilleras en el Louvre. Graba en Francia y la Editorial Maspero edita en forma bilingüe su libro *Poesie populaire des Andes*. En 1965 regresa a Chile. Actúa con sus hijos Angel e Isabel en la Peña de la calle Carmen en Santiago. Se instala posteriormente con una carpa en un barrio apartado, donde ofrece recitales diariamente con colaboradores. En 1966 da recitales en Bolivia. Hace una gira por Chile. Graba y compone. En enero de 1967 se suicida en su carpa de la Reina.

transforma o anula en relación con esta correspondencia. Fuera de eso, se estima aquí que el concepto de cultura folklórica<sup>3</sup> trasciende las áreas de la plástica, la literatura y la música y refiere una actitud global de vida, una concepción del universo y religión peculiares, que se manifiestan también en el lenguaje de la cotidianidad. La especificidad del comportamiento folklórico como modo de vida total fue ya sugerida a fines del siglo pasado y comienzos de éste por algunos antropólogos culturalistas (difusionistas o paralelistas) en el estudio de algunas comunidades denominadas primitivas y, sobre todo, en relación a la peculiaridad psicológica de algunas actitudes cognoscitivas<sup>4</sup>. La noción de la cultura folklórica reflejando las relaciones de producción de la sociedad en que está insertada ha sido el logro de algunos teóricos de inspiración marxista<sup>5</sup>.

1.1. En Chile, como en varios países latinoamericanos, existe en algunos sectores rurales una cultura que continúa siendo folklórica. Esto a pesar de la presencia de una industria cultural internacional con elementos de control y producción también regionales, lo cual no implica que esta cultura folklórica sobreviva en la campiña, impermeable a la penetración del universo artístico estereotipado que se perpetúa a través de los mass-medien.

La transculturación ha sido el fenómeno característico en el desarrollo de la cultura popular latinoamericana<sup>6</sup>. Actualmente la casi totalidad de las danzas folklóricas de Chile revela su conexión con las danzas que en el pasado fueron detentadas por las clases dominantes. La precipitación de la mesomúsica (o música de esparcimiento) cortesana del barroco español, posteriormente del clasicismo vienés, y finalmente del temprano romanticismo francés, encuentra su primer ámbito de transformación en el Virreinato de Perú<sup>7</sup>, de donde se trasla-

---

3. Carneiro, Edison: *Dinamica do folklore*. Editora Civilizacao Brasileira S.A. Rio de Janeiro. 1950.

4. Ribot, Th.: *La lógica de los sentimientos*. Daniel Jorro. Madrid 1905.

- Levy-Bruhl: *La mentalidad primitiva*. Editorial Lautaro. Buenos Aires, 1945.

- Tylor, Eduard: *La civilisation primitive*. Reinwald et Ce. Libraire Editeur. Paris. 1876.

5. Sobre este concepto de cultura véase:

- Gramsci, Antonio: *Literatura y vida nacional*. Editorial Lautaro. Buenos Aires. 1961. Además consúltese:

- Carneiro, Edison. Op. cit.

- Carvahlo Onetto, Paulo de: *Historia del folklore de las luchas sociales en América Latina*. Cuadernos Americanos. Vol. 189-91. México. 1973.

- Rosemberg, Tobías: *El contenido social en el folklore del noroeste argentino*. Folklore Americano. Lima 1954.

6. Para el fenómeno de las transculturación, véase:

- Maróthy, János: *Music and the bourgeois. Music an the proletarian*. Akademiai Kiado. Budapest 1974.

Sobre la transculturación folklórica en Sudamérica véase:

- Vega, Carlos: *Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica*. Interamerican Music Conference. The Haghe. 1965.

7. Vega, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi Americana. Buenos Aires, 1956.

da a los países del Cono Sur. No se pretende en este ejemplo describir las formas sincréticas que han adoptado las danzas folklóricas chilenas a través de cuatro siglos de folklorización y transculturación. Cabe sí destacar que el folklore tampoco ha dejado de transculturarse ante el poder difusivo de la industria cultural. (Una radio a transistores también existe en una aldea miserable y aislada de Latinoamérica). A menudo se ha observado en algunas localidades la tendencia a bailar ciertas danzas tradicionales con coreografía derivada del repertorio "rock-beat"<sup>8</sup>.

1.2. Violeta Parra nació en 1917. En su tiempo, su desarrollo como creadora se ve influido —así como el de algunos de sus contemporáneos literatos— por un complejo de factores socio-políticos emanados de la reestructuración de las sociedades tradicionales. Esta reorganización social, bajo el signo de una reubicación en los modos de dominación imperialista, facilita, en el Cono Sur Latinoamericano, el apareamiento de sistemas literarios ligados a un proyecto revolucionario internacional, por un lado, o bien de elaboraciones culturales que quiebran los códigos culturales de la élite oligárquica<sup>9</sup>.

Alrededor de los años 20, en Chile, se inicia una fase histórica que —hablando esquemáticamente— se caracteriza por el ascenso de la clase media al poder político, la organización en avance del proletariado, el movimiento estudiantil universitario y la extensión de las ideas anarquistas<sup>10</sup>. La fundación del Partido Comunista Chileno, ligado a la Tercera Internacional, permite una forma de organización a un sector del proletariado y campesinado chilenos<sup>11</sup>. Posteriormente, en 1933 se fundará el Partido Socialista Chileno sobre los principios del socialismo científico, cuyo programa de base permitirá la organización de otros sectores populares (trabajadores manuales, pequeña burguesía...) que difícilmente pueden ser reducidos a la categoría socio-económica de proletariado<sup>12</sup>, pero que sufren la dominación. Entre los años 20 al 30 se quiebra la constitucionalidad chilena. Golpismo y surgimiento de una nueva constitución política, en 1925, señalan el carácter —de alguna manera— pequeño burgués de estas

---

8. En algunas localidades del Altiplano Andino del Departamento de Arica, en el Norte chileno, se ha observado en la juventud la inclinación a bailar el "Huayno" (danza sincrética que en la estructura pentafónica de la música revela su acentuada ascendencia incásica) con ritmo "rock-beat". Más sobre este fenómeno en

- Cánepa-Hurtado, Gina e Iván Miró Cortés: *Introducción al Carnaval de Putre*. Archivos del Dasuch. Santiago. 1969.

9. Losada, Alejandro: *La literatura en la sociedad de América Latina*. Lateinamerika Institut der Frei Universität Berlin. (Diskussionspapiere), Berlin 1980, Tomo I.

10. Castillo, Leonardo: *Notas para el estudio del movimiento obrero en Chile*. Cuadernos de la realidad nacional, Ceren. Santiago. 1970.

11. Jobet, Julio César: *Recabarren, los orígenes del movimiento obrero y del socialismo chilenos*. Prensa Latinoamericana. Santiago. 1955.

12. Jobet, Julio César: *Ensayo crítico del desarrollo económico social de Chile*. Anales de la Universidad de Chile. Santiago. 1951.

revueltas. La actividad política desplegada por los presidentes A. Alessandri e Ibáñez nos informan de intentos antioligárquicos, pero al mismo tiempo proimperialistas<sup>13</sup>. El golpismo de aquel entonces, en Chile, significa, más que una restauración de la oligarquía, una restauración de las capas medias en el poder<sup>14</sup>. Desde 1920 hasta 1958 se suceden en Chile gobiernos que de alguna u otra manera son categorizables como populistas y que no impugnan la dependencia con la metrópoli extranjera. Originan, sí, diversas reformas que tienden de una u otra manera a legitimar ciertas aspiraciones de las capas medias. Esto a pesar de las experiencias del Frente Popular, entre 1938 al 41. A grosso modo, la compleja fase histórica que va desde 1920 al 68 registra un avance político de la clase trabajadora que se confronta con algunas coyunturas prerevolucionarias, pero donde la contradicción entre el progreso de la clase y la institucionalización de sus partidos se agudiza<sup>15</sup>.

En la perspectiva internacional tenemos que entre los años 1918 al 30, se produce una reestructuración en los modos de penetración imperialista en Chile. En general, la intervención económica de la metrópoli en América Latina se reduce con la depresión de 1930, se mantiene con la recesión de 1937 y se continúa con ciertas limitaciones durante la segunda guerra mundial y durante el período de reedificación económica en la postguerra hasta principios de la década del 50. Los cambios políticos surgidos en estas condiciones económicas facilitan en Chile el desarrollo de una ideología nacionalista burguesa. El cese de ciertas importaciones de la metrópoli será un factor determinante en el desarrollo de la industria nacional<sup>16</sup>.

Este nacionalismo burgués intenta entre los años 20 al 50 algunas soluciones culturales propias. Se trata de una postura alternativa frente al consumo pasivo de la cultura europea-americana y la aspiración de crear una propia nacional. De tal manera, la cultura dominante no será sólo la importada, sino a ésta se sumará una nacional burguesa de alguna manera extranjerizante. Pero esta búsqueda de identidad cultural no hay que situarla en el marco de un materialismo determinista vulgar. Si bien es cierto que en el campo de las expresiones ilustradas de la literatura, música y plástica emergen múltiples epígonos de la cultura europea, que pretenden probar que la burguesía criolla es capaz de generar obras de calidad europea: paralelamente se dan otras tentativas (que son las más importantes para el período), donde se reelaboran las experiencias creativas europeas en lenguajes nuevos autónomos<sup>17</sup>. La búsqueda de la tradición folklórica

13. Donoso, Ricardo: *Alessandri, agitador y demoleedor. Cincuenta años de historia política de Chile*. F.C.E. México. 1954.

14. Ramírez Necochea, Hernán: *Origen y formación del Partido Comunista de Chile*. Austral. Santiago. 1965.

15. Vitale, Luis: *Interpretación marxista de la historia de Chile. De semicolonias inglesa a semicolonias norteamericana (1891-1970)*. Editorial Fontamara. 1980.

16. Frank, Andre Gunder: *Lumpenbourgeoisie, lumpendevelopment-dependence, class and politics in Latinamerica*. Monthly Review Press. New York. 1972.

17. Cánepa-Hurtado, Gina: *Violeta Parra y sus relaciones con la canción de lucha latinoamericana*. Dr. ph. Dissertation. Berlin West 1981. inédito.

y su aplicación en la transformación de lenguajes diferentes también es motivada en Chile entre los años 20 al 50 por alicientes diferentes. La manipulación de la tradición folklórica como elemento exótico turístico, así como su instrumentalización por los aparatos culturales oficiales en términos de un nacionalismo, es frecuente<sup>18</sup>. Sin embargo, la tregua política ya mencionada otorga la coyuntura a muchos creadores para elaborar lenguajes nuevos, donde la tradición folklórica se legitima como elemento dinámico progresista<sup>19</sup>.

En el campo de la creación popular, entre los años 40 al 55 aparecen los primeros pioneros de la recolección e interpretación de la canción folklórica danzable o no danzable. Se trata de una recolección purista, casi una reproducción geométrica a la manera de una rebelión genuina contra el acto de instrumentalización y falseamiento de la cultura popular<sup>20</sup>. Sin la labor recolectora e interpretativa de Margot Loyola y similares y grupos de trabajo como el Cuncumén, sería difícil entender la labor posterior de Violeta Parra<sup>21</sup>.

No sólo se modifican los proyectos creativos en las artes ilustradas y populares a partir de los años 20 en Chile, sino también la ubicación social de los mismos creadores. La extracción diversificada de clases, inherente a los artistas del comienzo del siglo XX, posteriormente tiende a disgregarse. Homogenización de clases será el denominador común para los creadores que surgen desde los años 20. En la literatura proliferan los autores de la clase media. Funcionarios públicos, burócratas, periodistas y sobre todo profesores de colegios serán los nuevos poetas<sup>22</sup>.

18. Varios autores: *La canzone cilene*. Arci. Roma. 1976.

19. Karaian, Melikof: *Sobre la autonomía en algunas experiencias musicales chilenas*. (Charla ofrecida en el Instituto Latinoamericano de Salzburgo, Osterreich) 1974. Manuscrito según cinta magnética.

20. Manns, Patricio: *Violeta Parra*. Colección Los juglares. Ediciones Jucar. Paris. 1978.

21. Margot Loyola, investigadora e intérprete del folklore chileno. Se da a conocer hacia 1948 con recitales y grabaciones discográficas. Se inicia antes que Violeta Parra en la tarea de recolección folklórica y cifra su meta en la reproducción pura del material. Ha dado recitales internacionalmente y dictado cursos de Coreografía Folklórica Chilena en la Universidad de Chile. Ha publicado un libro sobre danzas chilenas.

- Cuncumen. Conjunto integrado por estudiantes y profesores que entre los años 50 al 60 recolectan e interpretan folklore. Aquí hace sus primeras experiencias Víctor Jara (véase el punto 88), cuando estudia teatro. Conjuntos de este tipo proliferan en este tiempo en Chile y poseen a menudo existencia efímera por falta de implementos financieros.

22. Concha, Jaime: *Neruda*. Editorial Universitaria. Santiago. 1972:

“En todas partes contemplamos la misma fisonomía social. Baldomero Lillo es empleado en las minas de Lota, Daniel de la Vega, periodista, Eduardo Barrios, burócrata, Angel Cruchaga, funcionario, y junto a ellos la milicia fugitiva de los profesores: profesor Mariano Latorre que huye hacia el campo y hacia los libros, profesora Gabriela Mistral que huye de Chile y de la enseñanza, profesor Romeo Murga que se muere y profesor potencialmente Pablo Neruda”. (Pag. 149)

- Violeta Parra es también una profesora para la educación básica potencial.

1.3. El paso de Violeta de recopiladora, recreadora e intérprete del Folklore a creadora de canciones de lucha que incluyen la experiencia del folklore, hay que examinarlo en el contexto histórico de entonces. La necesidad de reelaboración de los materiales sólo puede ser explicada a través de las nuevas necesidades de transformación de la función del arte en la sociedad<sup>23</sup>.

Hacia los años 60, época en que Violeta Parra gesta sus canciones de lucha más centrales, existe en Latinoamérica la noción de una continentalización de las luchas de liberación nacional y social. El triunfo del proceso revolucionario en Cuba y el éxito del método de la guerra de guerrilla influyen en la elaboración de una cultura latinoamericana supranacional, así como el supuesto de que la dependencia económica como factor común de la latinoamericanidad conduce a la búsqueda e soluciones continentales<sup>24</sup>.

La consideración de este marco histórico de los años 60 contribuye a una mejor percepción de la nueva voluntad creadora de Violeta Parra. Sus primeras canciones de lucha están muy relacionadas con el folklore chileno sobre todo con el de la denominada zona central de Chile. Posteriormente intenta elaborar materiales folklóricos de diferentes áreas folklóricas bajo el denominador común de chilenidad-marginalidad. Finalmente sintetiza elementos folklóricos procedentes de diferentes países latinoamericanos, en un intento de amalgamar la latinoamericanidad en la canción<sup>25</sup>.

1.4. En este punto es necesario hacer algunas acotaciones sobre los términos "cultura popular" y "cultura folklórica", dado que los usos de que han sido objeto trasuntan cierta ambigüedad. Existe hasta ahora una tendencia generalizada en Latinoamérica a utilizar la expresión "cultura popular" para referir el sector de lo urbano marginal<sup>26</sup>. Esto a pesar de que la así denominada cultura popular y la cultura folklórica constituyen el ámbito de lo popular en sentido amplio<sup>27</sup>. Tampoco la cultura folklórica es siempre reductible a lo rural. En la ciudad latinoamericana existen aún muchas prácticas folklóricas, especialmente en los juegos de niños y algunas diversiones festivas (prácticas de adivinanzas

23. Eisler, Hans: *Die erbauer einer neuen musikkultur*. en Reden und Aufsätze Nr 26. Leipzig. 1961.

24. Che Guevara, Ernesto: *¿Excepción histórica o primera avanzada anticolonialista?* Insa Cuba. 1961.

Debray, Régis: *Le castrisme. La longue marche de la Amérique Latine*. Le Temp Moderne Nr 224. Paris 1965.

- Franco Lao, Mery: *Basta! Chant de témoignage et de revolts de L'Amérique Latine*. François Maspero. Paris 1967.

25. Cánepa-Hurtado, Gina: Op. cit.

26. Mendoza, Vicente: *The frontier between popular und folk*. London. Journal the international Folk Musik. Council Vol. VII. 1955.

27. García Canclini, Néstor: *Arte popular y sociedad en América Latina*. Grijalbo. México. 1977.

y acertijos)<sup>28</sup>. Pero, en general, la cultura popular urbana no es folklórica, si bien eventualmente puede llegar a serlo también. En todo caso, su surgimiento está ligado, en las últimas décadas, a los mass medien. Pero antes de la eclosión de la industria cultural, pervivía también en la ciudad una cultura popular<sup>29</sup>.

Por otro lado, la cultura folklórica rural penetra también en la ciudad, pero de una manera estereotipada. La homogenización y el conformismo estandarizado de los mass medien precisan, en su dinámica, de la contradicción; esto es, de una cierta dosis de invención, cambio y diversidad de contenidos<sup>30</sup>. La industria cultural también adopta los temas folklóricos y los redefine en temas cosmopolitas. Es decir, los temas folklóricos, a pesar de su particularidad y alejamiento de la metrópoli, se subsumen también a un denominador común de humanidad urbana<sup>31</sup>.

Definir la cultura popular urbana es difícil. Señalar su función es más fácil. Ella tiene su función específica ahí en las urbes preñadas de marginalidad, donde el mundo campestre no tiene cabida.

La cultura popular urbana es un fenómeno —al igual que la cultura folklórica— de resistencia. Es resultado de un largo proceso, en general común a la mayoría de los países latinoamericanos, por medio del cual, a partir de renovaciones tecnológicas, un proceso de dominación ideológica desaloja y apremia los intentos de mantener una tradición de singularidad cultural y artística<sup>32</sup>. Entretanto, la cultura folklórica se mantiene al margen del estruendo urbano: su búsqueda de autenticidad se remonta a un mundo más conservador y arcaico

28. Laval, Ramón A.: *Contribución al folklore de Carahue*. Imprenta clásica española. Tomo 1 y 2. 1916. Madrid.

- Aeta Astorga, Daniel: *Juego de los niños chilenos*. Anales de la Universidad de Chile. Tomos CXXXI y CXXX. 1912.

- Barros, Raquel y M. Dannemann: *El romancero chileno*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago. 1970.

- Boggs: *La investigación de la adivinanza*. Archivos del folklore chileno, Fascículo 2. 1953.

29. Monsiváis, Carlos: *Cultura popular en México*. Issue 16, Latin American Perspectives, Vol. 5. 1978.

30. Adorno, Theodor W.: *La industria cultural*. Galerna. Buenos Aires. 1967.

- Adorno, T. W.: *Aufsätze zur gesellschaftstheorie und methodologie*. Frankfurt a M. Suhrkamp. 1970.

- Adorno, T. W.: *Aufsätze zur gesellschaftstheorie und kulturkritik*. Suhrkamp. Frankfurt a M. 1975.

31. Morin, Edgard: *L'industrie culturelle*. Communications Nr. 1. Paris. 1961.

Morin, Edgard: *L'esprit du temps*. Grasset. Paris. 1975 (2 tomos)

32. C.N.R. *Consideraciones sobre lo "popular" en la música industrial*. Comunicación. Caracas. sep. 1977.

zante, donde los márgenes entre el ser humano y la naturaleza se diluyen y el cosmos invade la mismidad. Finalmente los sentimientos pasionales, el fervor religioso, evidencian una profundidad exteriormente intemporal, con tendencia hacia el pasado, que nada o poco tienen en común con los sentimientos fugaces standarizados e ideologizados de la cultura de masas<sup>33</sup>.

La cultura popular “no folklórica” no fue siempre un fenómeno de la industria cultural. Desde el siglo XVI al XX, el poder de la metrópoli de turno impide un desarrollo vigoroso o conveniente de expresiones culturales en clases populares. Esto no significa que las últimas no existieran. Ya durante el período de la colonización española la llegada de los nuevos gobernadores de la metrópoli dan origen a festividades religiosas y políticas que, funcionando fuera de los medios oficiales, son populares<sup>34</sup>.

En las primeras cuatro décadas del siglo XX tenemos los primeros teatros de barrio (filarmónicos), el circo, los locales para juegos de azar, las noticias sensacionalistas escritas en décima espinela y repartidas en hojas semanales, en fin, vehículos todos en que se manifiestan los sectores populares<sup>35</sup>. Estos experimentan entonces, su primera praxis expresiva. En el teatro de barrio el público participa con comentarios violentos o complacientes, chiflidos y aplausos. Este fenómeno de participación activa del público se continúa con la incorporación del cine.

La cultura popular urbana en su descontento, en su humor trivial y litigante, en su juego escatológico de vocablos, nos opone un mundo de mayor autenticidad, de rebelión contra las buenas maneras importadas, los tabúes sexuales, los criterios hiperbólicos y extranjerismos amanerados. Incluso lo soez y obsceno adquieren categoría de veraz<sup>36</sup>.

Hacia los años 50, a pesar de que los medios de comunicación de masas ya están altamente manipulados por las empresas norteamericanas, existen en el terreno de la canción algunos productos que son más genuinos, o bien responden mejor a la latinoamericanidad. Pero hacia los años 60 la penetración cultural norteamericana se precipita en forma de canciones anglo-sajonas (rock-beat) dirigidas a un público juvenil, en principio, pero que logra captar un sector amplio de la población urbana, protourbana e incluso rural. De tal modo, surgen los rocks criollos en español y los ídolos locales, (los Elvis Presley lati-

33. Cánepa-Hurtado, Gina: Op. cit.

34. Monsiváis, Carlos: Op. cit.

- Claro Valdés, Samuel y Jorge Urrutia, Blondel: *Historia de la música en Chile*. Editorial Orbe. Santiago. 1978.

35. Cánepa Guzmán, Mario: *Gente de teatro*. Editorial Arancibia. Santiago. 1969.

- Cánepa Guzmán, Mario: *El teatro social y obrero*, (Ensayo) Editorial Arancibia. Santiago. 1966.

36. Monsiváis, Carlos: Op. cit.

nos prefabricados), primitivos y esquemáticos, para contentar a los sectores populares que no comprenden inglés o bien no poseen la sensibilidad para las supuestas sutilezas internacionales de corte anglo-sajón. Pero en el mismo engraje de los medios de comunicación de masas se resisten algunas canciones de lengua española, que tratando temas criollos rústicamente se dirigen a los sentimientos con llaneza, sin estereotipos y sin procurar reacciones histéricas colectivas. Sus ídolos no son prefabricados, ni pretenden competir con las “estrellas” norteamericanas<sup>37</sup>.

Lo popular posee su propia cultura y la existencia de esta cultura es prueba contra la suposición de los teóricos dependentistas, que reducen la condición de la cultura a la subordinación socio-económica en el ámbito de una dialéctica negativa. Lo popular en el arte nos remite a una naturaleza heterogénea, alguno de cuyos materiales se nos aparecen como algo ambiguo. Finalmente la manera de operar con ellos es reconociendo sus categorías dinámicas interaccionales<sup>38</sup>.

1.5. Las deliberaciones contenidas en el punto 1.4. apuntan a un esclarecimiento de las opciones creativas de Violeta Parra. Esta, en su primera y segunda infancia, se desarrolla en contacto estrecho con el folklore activo por causas que podemos hurgar en su propia biografía<sup>39</sup>. Incluso durante su adolescencia, la precariedad económica le induce a cantar en circos. En 1937 emigra a la capital, y hasta 1962 trabaja en locales populares y a menudo lumpenproletarios, donde a pesar de sus preferencias privadas interpreta música popular criollizante legitimada por los mass medien.

En 1952 comienza a recopilar, recrear e interpretar el folklore genuino y aprovecha las coyunturas de la industria cultural para grabar sus hallazgos folklóricos en firmas discográficas internacionales. Esto es, su actividad creadora se consolida a través de toda la gama de lo popular. Sin embargo, opta por lo folklórico y por lo simple, que no por lo simplista<sup>40</sup>. La opción de lo simple tampoco es resultado en Violeta Parra de una absoluta carencia de implementos. A pesar de no haber tenido una formación académica burguesa, está capacitada para componer música más compleja, como lo atestiguan sus denominadas Anticuecas, su música para cine y la suite de ballet “El Gavilán”<sup>41</sup>.

37. C.M.R. Op. cit.

38. Maróthy, János: op. cit.

39. Subercaseaux, Bernardo y Jaime Londoño: *Gracias a la vida, Violeta Parra, testimonios*. Editorial Galerna, Buenos Aires 1976.

- Sin autor registrado: *La Parra madre y los otros Parra*. Revista de los Domingos, Nr 614 (El Mercurio). Santiago. 1978.

40. Alcalde, Alfonso: *Toda Violeta Parra. Antología de canciones y poemas*. Ediciones La Flor, Buenos Aires. 1975.

- Parra, Violeta: *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*. Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile. Santiago. 1972.

41. Letelier, Alfonso: *Necrología por Violeta Parra*. Revista Musical Chilena. Santiago. 1967.

Sin embargo, su opción en 1953 de recopilar folklore, interpretarlo y recrearlo y, por último, su proyecto de la canción sobre un modelo folklórico responden a un momento táctico e histórico que no puede ser visto aisladamente, sino en un complejo de proyectos similares, entroncables en un conjunto cultural donde cabe nombrar a otros creadores populares como Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, etc.<sup>42</sup>.

Se trata aquí de que a fines de la década del 60, creadores como los mencionados pretenden colocarse orgánicamente en el interior del propio contexto social. Un gran sector de los creadores de este sistema, conectados a las masas a partir de los años 60, se forman en un estrato social ajeno al popular; sin embargo, buscan la identidad luchando contra el desgajamiento, integrando y redefiniendo otras experiencias sociales<sup>43</sup>. Violeta Parra más que reconciliarse con los desposeídos los representa en sí activamente.

Lo central de este punto radica en señalar el carácter de la vinculación de creadores como Violeta Parra con el folklore local, y latinoamericano en general, y el origen de la voluntad de reelaborar materiales folklóricos definitivamente. En principio el folklore sería el medio de devolverle al pueblo la identidad como factor descolonizante<sup>44</sup>.

Ahora bien, la pregunta sobre el éxito de una canción de lucha, en cuanto a las metas de concientización por la vía estética y cuando está cimentada sobre la herencia folklórica, surge quasi espontáneamente. En apariencia las técnicas y materiales del folklore podrían cumplir una función inhibitoria. Su riqueza y variantes se legitiman siempre a través de la simetría y su desarrollo es más lento por su condición.

En la canción de lucha de fundamento folklórico tenemos un típico caso de elaboración cultural en que se aplica un concepto ideológico muy avanzado, pero con medios técnicos conservadores<sup>45</sup>. La razón de tal elección se esclarece con la consideración del momento histórico coyuntural, esto es, en tanto que la alternativa del folklore —como se ha dicho— cumple una función descoloni-

42. Clouzet, Jean: *La nouvelle chanson chilienne*. Seghers. Paris. 1975.

- Franco Lao, Meri: Op. cit.

43. Losada, Alejandro: Op. cit.

44. "Nuestro deber es luchar segundo a segundo por darle a nuestro pueblo las armas para luchar contra esto (se refiere al coloniaje cultural), por darle a nuestro pueblo su propia identidad: su identificación con el folklore que es el lenguaje más auténtico que cada pueblo posee y a través de las canciones revolucionarias, ayudarlo a entender su realidad, la de sus amigos y la de sus enemigos y a través de la música, sin esquema de popular o culta, ayudar a nuestro pueblo a desenmascararlo todo, a transformarlo todo..." (Declaración de Víctor Jara contenida en *Música y liberación, mesa redonda*. Moderador Carlos Piñeiro Loredó. Revista de la Casa de las Américas Nr. 76. Cuba. 1973.

45. Nono, Luigi, declaración para *Música y liberación, mesa redonda*. Revista Casa de las Américas Nr. 76. Cuba. 1973.

zante entre los años 60 al 70. El proyecto de la canción de lucha se desarrolla en Latinoamérica con la discronía pertinente a los modos de producción del continente. La experiencia de la canción de lucha se inicia primeramente en Cuba, en 1953, después del Asalto al cuartel Moncada. Atraviesa una fase en que se diversifica para la lucha. Después de 1959 se disemina en proyectos diferentes para la reconstrucción, contra la sedición, etc. La experiencia cubana ejerce cierta función de modelo para las iniciativas posteriores de Chile, Argentina y Uruguay, especialmente<sup>46</sup>.

1.6. El proyecto específico de la canción de lucha de Violeta Parra se cimenta en su experiencia sobre el folklore de la denominada zona central de Chile, el que posee un grado de hispanización muy alto<sup>47</sup>. El folklore recidual del indio lo incorpora Violeta Parra a su recopilación hacia 1958, con un sentido definitivamente reivindicatorio. Aquí encuentra un material sincrético, hispanizante en lo literario, pero en condición precolombina en lo musical<sup>48</sup>. Una ausencia casi total de cultura afroamericana se revela en la colección de Violeta Parra, dado que ésta estrictamente no existe en Chile, a causa de las condiciones especiales del esclavismo durante la colonia<sup>49</sup>.

46. Franco Lao, Meri: Op. cit.

47. Dannemann, Manuel: *Estudio preliminar para el Atlas Folklórico Musical de Chile*. Revista Musical de Chile. Año XXIII. Santiago 1969.

- Dannemann, Manuel: *Situación actual de la música folklórica chilena*. Revista Musical Chilena, Nr. 131. Santiago 1975.

- Lavin, Carlos: *Criollismo literario y musical*. Revista Musical Chilena Nr. 99. Santiago. 1967.

- Vega, Carlos: *Música folklórica de Chile*. Colección Ensayos. Instituto de Investigaciones Musicales. Santiago. 1959.

- 48. Grebe, María Ester: *El Kultrun Mapuche, un microcosmo simbólico*. Revista Musical chilena, Nr. 123-124. Santiago. 1972.

- Grebe, María Ester: *Instrumentos precolombinos de Chile*, Apartado de la Revista Musical Chilena. Santiago. Octubre-Diciembre 1974.

- Lipschutz, Alejandro: *El problema racial en la conquista de América y el mestizaje*. Austral. Santiago. 1963.

49. Bastide, Roger: *Africa en Brasil*. Revista Casa de las Américas, Vol. 6. Cuba. 1966. 1966.

- Estralgo, Elías: *La mulatización cubana*. Revista Casa de las Américas. Vol. 6. Cuba. 1966.

- Franco, J.L.: *La presencia negra en América*. Revista Casa de las Américas. Vol. 6. Cuba. 1966.

- Hercovits, Melville y Illinois Evanston: *El estudio de la música negra en el hemisferio occidental*. Boletín Latinoamericano de Música. USA. 1941.

- Le Riverend Brusone, Julio: *Afroamérica*. Revista Casa de las Américas, Vol. 6. Cuba. 1966.

La protesta, la lucha de clases, también ha dejado su evidencia en el folkllore latinoamericano, incluso a la manera de una simple advertencia<sup>50</sup>. Si bien este fenómeno es evidente en algunos sectores folklóricos afroamericanos del Brasil y Caribe, en el Folklore de Chile recopilado por Violeta Parra (y a pesar de que el campesinado también constituye una masa explotada), se localiza una protesta germinal diseminada. Aparentemente Violeta Parra trabaja con un material que sólo refleja una sociedad agrícola en sus fuentes de producción y colonial en su estructura<sup>51</sup>. Pero no se puede dejar de considerar que en la cultura nacional existen siempre elementos de una cultura democrática, aunque no estén desarrollados por el simple hecho que en cada nación hay una masa trabajadora explotada<sup>52</sup>. Lo progresista, lo alternativo y democrático en el folkllore recopilado por Violeta Parra, reside finalmente en la presentación de un mundo rural más auténtico, más sólido y veraz. La tensión dual y antagónica "agro-ciudad" será un punto central en la poética de Violeta Parra. En su concepto, la ciudad está más contaminada y corrompida por la ideología de la metrópoli imperialista<sup>53</sup>.

Un análisis literario severo de las formas recopiladas por Violeta Parra nos revela que éstas en su estructura son reductibles a la copla, al villancico y al romance. La décima espinela se conserva tal cual en la forma denominada Verso en sus tipos "a lo humano" y "a lo divino". Las primeras devienen transculturadas, dando origen a formas típicas del folkllore latinoamericano que consisten en la alternancia de versos de coplas (octosílabos) y versos de estribillos y estrofillas o motes. La estrofa literaria generalmente se adecúa a un período musical preexistente<sup>54</sup>.

La fluidez del verso se interrumpe con pausas, quiebre de vocablos y repeticiones que provienen de antiguas modalidades interpretativas, legitimadas en la jota navarra principalmente<sup>55</sup>. El fenómeno de glosar es más frecuente en la práctica del Verso en décima espinela a lo humano y a lo divino<sup>56</sup>.

50. Carvalho Onetto, Paulo de: Op. cit.

51. Barraza, Fernando: *La nueva canción chilena*. Quimantu. Santiago 1972.

52. Lenin, W.I.: *Kristische bemerkung zur nationalen fragen*. ("Lenin über Kultur und Kunst") Dietz Verlag. Berlin, 1960.

53. Cánepa-Hurtado, Gina: Op. cit.

54. Cánepa-Hurtado, Gina: Op. cit.

- Vega, Carlos: *Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica*. Interamerican Music Conferences. The Hague. 1966.

55. Mendoza, Vicente: *La canción de aliento entrecortado en México*. Serie Homenaje a Higinio Anglés. Barcelona. 1958.

56. Dannemann, Manuel: *La glosa en el folkllore musical chileno*. Revista Musical Chilena. 1966.

- Lizana, Desiderio: *Como se canta la poesía popular*. Imprenta Universitaria, Santiago. 1912.

La gama de lo épico-lírico en el folklore chileno está representada por el Verso en décima espinela, generalmente interpretado por hombres. El repertorio lírico es detentado a grosso modo por mujeres y se puede agrupar en la denominada familia de la tonada (conjunto de formas a base de cuartetos octosílabos con o sin estribillo) y un bloque de danzas acompañadas de canto<sup>57</sup>.

Los temas centrales del repertorio folklórico recopilado por Violeta Parra, y sus elementos estilísticos básicos, ya han sido tratados generosamente desde la poesía trovadoresca provenzal hasta las corrientes poéticas incluidas en el Siglo de Oro de la literatura española<sup>58</sup>.

“Al centro de la injusticia” pareciera ser —hasta ahora— la primera canción de lucha de Violeta Parra. Fue grabada en 1957. La primera estrofa menciona casi una declaración de principios de lo que sería para ella una canción de lucha.

Yo canto a la chillaneja  
si tengo que decir algo  
y no tomo la guitarra  
por conseguir un aplauso  
yo canto la diferencia  
que hay de lo cierto a lo falso  
de lo contrario no canto.

“cantar a la chillaneja” significa cantar a la manera del campo: simple, sincera y directamente. La opción de Violeta Parra por el folklore es también una opción ética. La cultura folklórica con la que se confronta dejaría trascender un mundo de valores más sanos y profundos frente a la ética oficial. A través

57. Dannemann, Manuel: *Varietades formales de la poesía popular chilena*. Revista Atenea Nr 372. Año XXXIII. Santiago 1956.

- Dannemann, Manuel y Raquel Barros: *Introducción al estudio de la tonada*. Revista Musical Chilena. Santiago.

- Loyola, Margot: *Baile de tierra en Chile*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso. 1980.

- Vega, Carlos: *La forma de la cueca chilena*. Revista Musical Chilena. Santiago. 1962.

58. Con respecto de la tradición trovadoresca provenzal, su presencia en el folklore chileno es de acentuado vigor en el motivo del pájaro. Violeta Parra elaboró en varias ocasiones tal motivo. El jilguero, el gavilán y la paloma constituyen los pájaros más aludidos en su poesía.

- Carrizo, Juan Alfonso: *Antecedentes hispano medievales de la poesía tradicional argentina*. Patagonia. Buenos Aires. 1945.

- Jeanroy: *La poesie lyrique des troubadours*. Toulus. Paris. 1934.

- Menéndez Pidal, Ramón: *La primitiva poesía lírica española*. Estudios Literarios, Edición Espasa Calpe. Buenos Aires. 1952.

- Menéndez Pidal, Ramón: *Los romances de América y otros estudios*. Espasa-Calpe. Buenos Aires. 1948.

de su poesía Violeta Parra define también la función social del artista. Esta está explícitamente mentada en la última estrofa de una de sus canciones postre-ras: "Gracias a la vida":

y el canto de ustedes que es el mismo canto  
y el canto de todos que es mi propio canto.

Aquí está contenido el concepto de realismo en el arte de Violeta Parra y la función del artista en su contexto. El deber del artista consiste en reflejar la realidad, pero la realidad en su momento dialéctico, en su contradicción, como revelan cada una de las estrofas de "Gracias a la vida"<sup>59</sup>.

En general en sus canciones de lucha, Violeta Parra mantiene la arquitectura general del folklore, como ejemplo el uso del procedimiento estrófico, pero introduce nuevas posibilidades métricas<sup>60</sup>.

En sus primeras canciones de lucha aplica el verso interrumpido y las reiteraciones típicas del folklore mentado, donde el macrocosmos rural —en este caso el paisaje— invaden la mismidad. Este es el caso de "Hace falta un guerrillero". Aquí el microcosmos está aún impregnado de valores patrióticos tradicionales. En "Arriba quemando el sol" el macrocosmos es desolación y desierto y el uni-

59. "Gracias a la vida":

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 yo amo.

Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado el oído que en todo su ancho,  
graba noche y día 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.

60. Llámase "procedimiento estrófico" a una modalidad compositiva que consiste en la preservación de un mismo período musical de dos o tres miembros para cada nueva estrofa del texto literario. Puede además alternar con estribillo.

- Declaración de Luis Advis en:

Carlos Rincón: *Guitarre des dämmernden morgens. Das neue chilenische lied*. Aufbau Verlag Berlin und Weimar. 1975.

verso patriótico subjetivo se derrumba. Restan los valores patrióticos distorsionados mañosamente por la burguesía<sup>61</sup>.

61. "Quisiera tener un hijo"

Quisiera  
quisiera tener un hijo  
brillante  
brillante como un clavel,  
ligero  
ligero como los vientos  
para lla  
para llamarlo Manuel  
y apellidarlo Rodríguez,  
el máspreciado laurel.

De niño  
de niño le enseñaría  
lo que se  
lo que se tiene que hacer  
cuando nos  
cuando nos venden la patria  
como si  
como si fuera alfiler.  
¡Quiero un hijo guerrillero  
que la sepa defender!

La patria  
la patria ya tiene al cuello  
la sogá

la sogá de Lucifer.  
No hay hombres  
no hay hombres que la defiendan  
ni obrero  
ni obrero ni montañés.  
Soldados hay por montones:  
¡ninguno como Manuel!

Levante  
levántese de la tumba  
hermano  
hermano que hay que pelear  
'ora de  
'ora de no, su bandera  
se la van  
se la van a tramitar.

¡En estos ocho millones  
no hay un pan que rebanar. . .!  
Me abrigan  
me abrigan las esperanzas  
que mi hijo  
que mi hijo ha de nacer  
con una  
con una espada en la mano  
y el cora

y el corazón de Manuel  
para enseñarle al cobarde  
¡a amar y corresponder!

Las lágrimas  
lás lágrimas se me caen  
pensando  
pensando en el guerrillero.  
Como fue  
como fue Manuel Rodríguez  
debieran  
debieran haber quinientos  
¡pero no hay uno que valga!  
la pena en este momento!

Repito  
repito y vuelvo a decir  
— cogolli  
cogollito de romero—  
perros ser  
perros serviles mataron  
a traición  
a traición al guerrillero.  
¡Pero no podrán matarlo  
jamás en mi pensamiento!

"Y arriba quemando el sol"

Cuando fui para la pampa  
llevaba mi corazón  
contento como un chirigüe  
pero allá se me murió:  
primero perdí las plumas  
y luego perdí la voz  
y arriba quemando el sol.

Cuando vide los mineros  
dentro de su habitación  
me dije: mejor habita  
en su concha el caracol  
o a la sombra de las leyes  
el refinado ladrón  
y arriba quemando el sol.

Las hileras de casuchas  
frente a frente, sí señor,  
las hileras de mujeres  
frente al único pilón,

cadá una con su balde  
y su cara de aflicción  
y arriba quemando el sol.

Fuimos a la pulpería  
para comprar la ración:  
veinte artículos no cuentan  
la rebaja de rigor:  
con la canasta vacía  
volvimos a la pensión  
y arriba quemando el sol.  
Zona seca de la pampa  
escrito en un cartelón,  
sin embargo, van y vienen  
las botellas de licor;  
claro que no son del pobre  
contrabando, o qué se yo  
y arriba quemando el sol.

Paso por un pueblo muerto  
se me nubla el corazón;

aunque donde habita gente  
la muerte es mucho mayor  
enterraron la justicia,  
enterraron la razón  
y arriba quemando el sol.

Si alguien dice que yo sueño  
cuentos de ponderación  
digo que esto pasa en Chuqu  
pero en Santa Juana es peor  
el minero ya no sabe  
lo que vale su dolor  
y arriba quemando el sol

Me volví para Santiago  
sin comprender el color  
con que pintan la noticia  
cuando el pobre dice no;  
abajo, la noche oscura,  
oro, salitre y carbón,  
y arriba quemando el sol.

Aquí el verso deviene escueto, sin repeticiones redundantes e interrupciones. Un fenómeno de crisis similar acaece en el cosmos religioso de la poesía polemizante referida por Violeta Parra<sup>62</sup>.

Cuando ella trata el problema del indio introduce el modo de ver del universo del indio, su concepto dualista de la existencia y de las cosas. El cosmos del indio se refleja en su momento dialéctico de la contradicción con el mundo de los invasores cristiano-occidentales<sup>63</sup>.

#### 62. "Ayúdame Valentina"

Qué vamos a hacer con tantos  
y tantos predicadores  
unos se valen de libros,  
otros de bellas razones,  
algunos de cuentos raros,  
milagros y apariciones,  
los otros de la presencia  
de esqueletos y escorpiones,  
mamita mía.

Qué vamos a hacer con tanta  
plegaria sobre nosotros,  
hablando en todas las lenguas  
de gloria y esto y lo otro,  
de infiernos y paraísos,  
de limbos y purgatorios,  
edenes y vida eterna,  
arcángeles y demonios,  
mamita mía.

Que sí, que adoren la imagen  
de la señora María,  
que no se adore ninguna  
señora ni señorita;  
que sí, que no, que mañana,  
que un viernes de amanecida  
que por entrar en la gloria  
dinero se necesita,  
mamita mía.

Se ve que no son muy limpios  
los trigos de esta viña  
y la maleza pretende  
comerse toda la espiga,  
poco le dice la forma  
con que ha de clavar su espina,  
para chupar el más débil,  
quē diabla la sabandija,  
mamita mía.

#### 63. "Arauco tiene una pena"

Arauco tiene una pena  
que no la puedo callar:

Qué vamos a hacer con tanto  
tratado del alto cielo,  
ayúdame Valentina,  
ya que tu volaste lejos,  
decir de una vez por todas  
que arriba no hay tal mansión,  
pero mañana la funda  
el hombre con su razón,  
mamita mía.

Qué vamos a hacer con tantos  
embajadores de dioses,  
me salen a cada paso  
con sus colmillos feroces,  
apúrate Valentina,  
que aumentarán los pastores,  
porque ven que se derrumba  
el cuento de los sermones,  
mamita mía.

Qué vamos a hacer con tanta  
mentira desparramada,  
Valentina, Valentina,  
pasemos la escobillada,  
señores, debajo tierra  
la muerte queda sellada  
y todo cuerpo en la tierra  
el tiempo lo vuelve nada,  
mamita mía.

Miren como sonríen  
los presidentes  
cuando le hacen promesas  
al inocente.

Miren como le ofrecen  
al Sindicato  
este mundo y el otro  
los candidatos.

son injusticias de siglos  
que todos ven aplicar,  
nadie le ha puesto remedio

Miren como redoblan  
los juramentos  
pero después del voto,  
doble tormento.

Miren el hervidero  
de vigilante  
"para rociar de flores  
al estudiante".

Miren como relumbran  
carabineros  
"para ofrecerle premios  
a los obreros".

Miren como se visten  
cabo y sargento  
para teñir de rojo  
los pavimentos.

Miren como profanan  
las sacristías  
con pieles y sombreros  
de hipocresía.

Miren como blanquean  
mes de María  
y al pobre negreguean  
la luz del día.

Miren como le muestran  
una escopeta  
para quitarle al pobre  
su marraqueta.

Miren como se empolvan  
los funcionarios  
para contar las hojas  
del calendario.

Miren como sonríen  
angelicales,  
miren como se olvidan  
que son mortales.

pudiéndole remediar.  
Levántate, Huenchullán.

En la poesía de Violeta Parra un yo intemporal, el yo del poeta eterno acusa y describe los problemas, estrofa tras estrofa, y concluye clamando justicia.

Violeta Parra logra con sus canciones de lucha el difícil cometido de componer formas breves, concisas y polifácticas, que proponen un compromiso social, pero al mismo tiempo contienen un valor estético<sup>64</sup>.

1.7. La canción constituye un género dimensional, donde se articula el discurso musical con el textual. Las relaciones entre texto y música han sido analizadas sólo relativamente en el campo de la estética y menos aún en el folklore<sup>65</sup>.

El fenómeno musical, más que ningún otro, es entendible como supraestructura independiente y no como un compendio de resultados culturales en depen-

Un día llega de lejos  
huescufo conquistador  
buscando montañas de oro  
que el indio nunca buscó;  
al indio le basta el oro  
que le relumbra del sol.  
Levántate Curimón.

Entonces corre la sangre,  
no sabe el indio qué hacer.  
le van a quitar su tierra,  
la tiene que defender,  
el indio se cae muerto,  
y el afuerino de pie.  
Levántate Manquilef.

¿Adónde se fue Lautaro  
perdido en el cielo azul?  
Y el alma de Galvarino  
se la llevó el viento Sur,  
por eso pasan llorando  
los cueros de su kultrún.  
Levántate pues, Callfull.  
Del año mil cuatrocientos  
que el indio afligido está  
a la sombra de su ruca  
lo pueden ver lloriquear:  
totora de cinco siglos  
nunca se habrá de secar.  
Levántate Quilapán.

Arauco tiene una pena  
más negra que su chamal:  
ya no son conquistadores  
los que le hacen llorar,  
hoy son los propios chilenos  
los que le quitan su pan.  
Levántate, Pailahuán.

Ya rugen las votaciones,  
se escuchan por donde vas  
pero el quejido del indio  
¿por qué no se escuchará?  
Aunque resuene en la tumba  
la voz de Caupolicán  
Levántate, Huenchullán.

#### “Guillatún”

Mi valle está triste con el temporal,  
los chivos se acuestan en ese barrial,  
los indios resuelven, después de llorar  
no hablar con Isidro,  
// con Dios y San Juan //.

La machi camina para el guillatún  
chamal y rebozo, charlón y kultrún,  
y hasta los enfermos de aquel machetún  
aumentan la fila  
// de aquel guillatún //.

La lluvia que cae y que vuelve a caer,  
los indios la miran sin nada que hacer,  
se arrancan el pelo, se rompen los pies  
porque la cosecha  
// se van a perder //.

Se juntan los indios en un corralón  
con los instrumentos rompe una canción,  
la machi repite la palabra “sol”  
y el eco’e los campos  
// le sube la voz //.

El rey de los cielos muy bien escuchó:  
remontó en los vientos para una región,  
deshizo las nubes, después se acostó  
los indios lo cubren  
// con una oración //.

Arriba está el cielo brillante de azul,  
abajo la tribu al son del kultrún,  
le ofrece’e testigo su primer almud  
por boca de un ave  
// llamada avestruz //.

Se siente el perfume de carne y muray  
canelo, naranjo, corteza’e quillay.

64. Parra Isabel: *Declaración para Intersong*. Festival des Politischen Liedes. Verlag Neues Leben. Berlin 1973.

65. Eisler, Hans: *Einiges über das verhältnis von text und musik*. Manuskript. Hans Eisler-Archiv. Berlin. DDR.

dencia mecánica de las causas económicas. La dialéctica musical reside ahí en ser un fenómeno que en lo general está dominado por lo productivo, pero que en lo particular —y siempre dentro de esa dependencia general— se rige por sus propias leyes. Es decir, tiene una autonomía relativa. Incluso es difícil ubicar el desarrollo de la música burguesa a partir de determinados períodos político-históricos. Esto porque el desarrollo de la música es discrónico con respecto de los factores económicos y sociales<sup>66</sup>.

Se observa a menudo que la literatura y la plástica han llegado al apogeo de sus posibilidades, mientras la música vive la fase incipiente de su evolución. La hipótesis de que la música precisa más tiempo en el desarrollo de sus técnicas, dado que utiliza materiales más complicados, pareciera continuar siendo válida<sup>67</sup>.

Una peculiaridad de la autonomía de la música radica en su significación general, más allá del comportamiento ideológico de los compositores. Es decir, puede darse un progreso técnico sin un progreso ideológico<sup>68</sup>. Pero también puede darse el imperativo de un repliegue técnico —la búsqueda de lo simple— para poder avanzar en cuestiones emocionales<sup>69</sup>. En este punto radica la dinámica de la estructura musical de la canción folklórica. Su simplicidad esquemática y su simetría funcional están supeditadas a la importancia de lo verbal<sup>70</sup>.

Una gran parte del repertorio folklórico recopilado por Violeta Parra acusa una estructura diatónica acentuada, saltos interválicos no muy vastos, estructura armónica tonal I-V, I-IV en base a una combinación de cadencia perfecta I-V y completa I, IV-V. Los ritmos son primordialmente binarios. Solamente en el *Verso en décima espinela* Violeta Parra tuvo contacto con un repertorio folklórico de arcaísmo pronunciado. De melodía declamante y estructura armónica modal, su construcción obedece a las exigencias formales de la música ilustrada europea del Gótico<sup>71</sup>.

Para su canción de lucha, Violeta Parra extrae del ámbito folklórico dos formas primordiales: estrófica con o sin estribillo y rondó simple (ABA). Deja de lado todos los acompañamientos que acusen cierto arcaísmo y complejidad

66. Eisler, Hans: *Gesellschaftliche grundfragen der modernen musik*. En *Reden und Aufsätze*. Leipzig. 1961.

67. Lukács, Georg: *Asthetik*. Leuchterhand. Bände 1-4. 1972-76. Darmstadt.

68. Eisler, Hans: *Komposition für den Film*. Berlin. 1949.

69. Eisler, Hans: *Vortrag im verband Deutscher komponisten und musik-wissenschaftler*. Manuscrito según cinta magnética. Hans Eisler Archiv. Berlin. DDR.

70. Lammel, Inge: *Das Arbeiterlied*. Verlag Philipp Reclam Ju. Leipzig. 1975.

71. Soublette, Gastón: *Formas musicales básicas del folklore chileno*. Revista Musical Chilena. Universidad de Chile N° 79. Santiago. 1962.

Grebe, María Ester: *The Chilean verse*. *Latein American Studies*, 9. Los Angeles 1967.

y que distraigan la atención del texto (como por ejemplo, los cantos denominados Verso en décima espinela). Para ella está intuitivamente claro que el rol primario de la canción de lucha corresponde a la palabra y que la música tiene la función de destacar la emoción y el significado del verso. La observación de lo musical en el folklore le revela una cierta reminiscencia del uso del “*contrafactum*”, en que estructuras musicales preexistentes sirven a textos diversos. Así como también acompañamientos tipificados estilísticamente subrayan melodías y textos nuevos<sup>73</sup>.

Violeta Parra enriquece el acompañamiento musical sólo combinando instrumentos de diversas procedencias del folklore latinoamericano. Es decir, la estructura se repliega, pero se aumenta el color sonoro por medio de la variedad. En general, estiliza todos los elementos de la arquitectura folklórica, de modo que lo folklórico permanece como evocación<sup>74</sup>.

Que el desarrollo de lo musical se inhiba en el proceso de la canción para que se desarrolle lo literario es parte del proceso dialéctico del arte. Un acompañamiento musical demasiado complejo o avanzado distrae el discurso verbal. El desmedro de los códigos informativos musicales no implica necesariamente trivialidad, pues el texto literario, a su vez, modifica el sentido del sustrato musical. Específicamente, usufructuar de acompañamientos musicales preexistentes o tipificados no implica la elección de una especie de continuo monótono, pues las nuevas melodías y textos van modificando dialécticamente la función de la música. Hay un avance a pesar de la conservación<sup>75</sup>.

1.8. Violeta Parra en sus —diríamos— dieciséis canciones de lucha (la inclusión de algunas de ellas está por discutirse) logra resolver problemas de crítica social como micro universos que tienen valor de modelo. Incluso algunos de sus seguidores incluyen sus últimas canciones amorosas también en el ámbito de la canción de lucha, bajo el punto de vista de que los sentimientos invocados en ellas poseen autenticidad y profundidad, es que a pesar de todo funciona como una alternativa estimable, frente al sentimentalismo frívolo impuesto por la discografía y el cine norteamericanos. Este sería el caso de “Gracias a la vida” y “Volver a los diecisiete”<sup>76</sup>.

Violeta Parra muere en 1967. Su proyecto de canción de lucha será invocado como modelo por cultivadores chilenos posteriores. Del 68 al 73, la canción de lucha —o nueva canción chilena, como se la denomina entonces— se desarro-

72. Knepler, Georg: *Musikgeschichte des XIX. Jahrhunderts*bd. 1. Henschel-verlag. Berlin. 1961.

73. Cánepa-Hurtado, Gina: Op. cit.

74. Rincón, Carlos: Op. cit. Véase las declaraciones de Luis Advís y de los miembros del Conjunto Inti-Illimani.

75. Cánepa-Hurtado, Gina: Op. cit.

76. Rincón, Carlos: Op. cit.

lla en diferentes direcciones, en que la vinculación con lo folklórico se disgrega. La función social evidentemente, también se modifica. En Violeta Parra la canción de lucha apunta a la denuncia de la miseria, de la corrupción y de la injusticia, reclama una toma de conciencia y un compromiso<sup>77</sup>. Posteriormente, la canción de lucha se transforma de acuerdo a la nueva contingencia. Su función deviene definitivamente agitadora, movilizadora y organizativa. Se define como instrumento de lucha de los sectores populares contra el sistema dominante capitalista y el imperialismo. Su referencia de clase es más acusada<sup>78</sup>.

La aparición hacia 1969 de canciones de lucha desconectadas de la tradición folklórica provoca, en ese período, acusadas discusiones. El problema radica en que en las escasas, pero homogeneizantes ciudades de Chile, ya existe un proletariado industrial que vive en complicadas relaciones de trabajo (junto al lumpenproletariado), para el que la simplicidad de la tradición folklórica a menudo no basta. El bombardeo diario de productos de la industria cultural no deja cabida a sensibilidades para el folklore. Los sectores populares urbanos ubican sus intereses dentro de los mass-medien, en algunos productos de resistencia que aparentemente los identifica mejor. (véase el punto 1.4 de este trabajo). Algunos creadores de la canción de lucha intentan proyectarse en este ámbito. Otros se aferran al modelo de canción de lucha de fundamento folklórico. Contra la irrupción de los mass-medien oponen el criterio de educación a través de una alternativa folklórica.

Víctor Jara es un decidido defensor de este argumento. Considera que la reelaboración de elementos folklóricos es un momento necesario en la creación de canciones de lucha como factor descolonizante de la cultura nacional. A su juicio la canción "rock-beat" anglosajona debe ser rechazada para cualquier proyecto, como agente del imperialismo que cumple un papel enajenante de la juventud, en especial<sup>79</sup>.

Sin embargo, las condiciones de lucha que van desde 1968 hasta 1973 exigen una canción de lucha diversificada, capaz de adecuarse a los frentes y coyunturas diferentes<sup>80</sup>. (Históricamente, en todas las coyunturas sociales análogas de la lucha popular en el mundo, la canción de lucha se desarrolla no como un género, sino como un tipo de variables diferentes<sup>81</sup>.)

Hacia 1970, la acción de los campesinos por la reforma agraria, la franca lucha de los trabajadores por el logro de sus derechos, la movilización de los

77. Franco Lao, Meri: *Cile: Il canto resistera*. Voci e Musiche. Edizioni Jaca Book, Milano. 1974.

78. Barraza, Fernando: Op. cit.

79. Jara, Víctor y Electo Silva: *La canción popular chilena*. Apartado de la Revista Casa de las Américas. Cuba 1973.

80. Clouzet, Jean: Op. cit.

81. Lammel, Inge: *Lehrbrief zum thema: "Kampfen und singen"*. Zweite Bearb. Aufl. Zentralhaus für Kulturarbeit. Leipzig. 1965.

sin casa en la periferia de las ciudades y la actividad de los estudiantes por la reforma universitaria rebasan la capacidad dialéctica del gobierno reformista democrata cristiano de Frei<sup>82</sup>. La canción de lucha de fundamento folklórico no deja nunca de cultivarse. Pero —como se ha dicho— formas populares que habían sido utilizadas por los mass-medien serán posteriormente preferidas como materiales a reelaborar en la canción de lucha. En tales tentativas comienzan a colaborar compositores de formación ilustrada. La canción de lucha de Sergio Ortega referirá no sólo el folklore, sino también la cumbia, el tango y la marcha incluso<sup>83</sup>. Luis Advis trabaja con proyectos similares a Ortega, pero además instrumentaliza formas de música ilustrada. Muestra de ello son sus Cantatas “Santa María de Iquique” y “Canto por una semilla”<sup>84</sup>.

El triunfo de la coalición denominada Unidad Popular en setiembre de 1970, significó en Chile una modificación en los modos de producción cultural y una democratización en el aparataje de los mass-medien. Se funda el sello Dicap, dedicado exclusivamente a grabar y difundir canciones de lucha. Se amplía el número de los lugares de difusión tradicionales de esta canción: organizaciones culturales y políticas, como centros, sindicatos, universidades y peñas (estas últimas, especie de “café-concert” alternativos)<sup>85</sup>.

Entre los años 70 al 73, la canción de lucha chilena alcanza su dimensión polifacética más amplia. Surgen canciones de triunfo para cada logro alcanzado durante el gobierno popular (nacionalización del cobre, estatización de la empresa privada, etc.) así como de denuncia contra el *boycott* a la producción y la sedición política. También se pretende alcanzar con el mensaje a todos los sectores populares, e incluso aparece un tipo de canción destinada a la clase media chilena, cuya condición a menudo precaria permite incluirla en el ámbito de lo popular<sup>86</sup>.

Durante el breve período de gobierno de la Unidad Popular no se alcanza a cristalizar ciertas tentativas de educación y entrega de herramientas a los trabajadores y campesinos para que ellos pudieran elaborar sus propias cancio-

82. Barraza, Carlos: Op. cit.

83. Sergio Ortega nace en 1938. Realiza estudios de Leyes en la Universidad de Chile y de Composición con Gustavo Becerra-Schmith. Compone música de cámara y sinfónica. Ganador de varios premios musicales, entre ellos el de La Casa de las Américas de Cuba. Realiza música incidental para teatro y cine. Ha trascendido su música para Joaquín Murieta de Pablo Neruda. Entre sus canciones de lucha más relevantes se consideran las marchas “Venceremos” y “El pueblo unido” que han logrado una funcionalidad y vigencia internacionales en la lucha de clases. Actualmente habita en Francia.

84. Advis, Luis. Nace en 1938 en Iquique. Estudios de Filosofía y Música en Santiago. Profesor de Estética en la Universidad de Chile. Compone música sinfónica y de cámara y también música incidental para teatro y cine. De gran importancia es la música realizada para “Los que van quedando en el camino” de Isidora Aguirre. Vive actualmente en Chile.

85. Barraza, Carlos: Op. cit.

86. Clouzet, Jean: Op. cit.

nes de lucha para la contingencia, su propio teatro polemizante, etc. Esta iniciativa está en su fase inicial cuando ocurre el Golpe Militar en setiembre de 1973<sup>87</sup>.

1.9. Entre los años 70 al 73, surgen también canciones de lucha de raigambre rock-beat, lo que no estuvo carente de profundas discusiones. El problema ahí radica en que la canción anglo-sajona rock, que en un momento específico en la sociedad europea entre los años 60 al 70 cumple una función progresista o de alternativa, ejerce en la sociedad latinoamericana una función enajenante y distraente de los problemas centrales, sobre todo en la juventud. Su eclosión exitosa está ligada a la cultura de la metrópoli imperialista. Se la adquiere en el marco de la importación y a través del mecanismo de la moda.

La “juvenibilidad” es el nuevo denominador común de la industria cultural anglo-sajona y este nuevo público juvenil tampoco está ausente en Latinoamérica, aunque los jóvenes latinoamericanos no tienen las ricas y variadas posibilidades de los jóvenes de países industrializados pudientes. La universalización de la canción “rock-beat” en Chile, entre los años 60 al 70, es considerable. Ella se emite desde las máquinas tocadiscos automáticas de los barrios populares hasta las discotecas de los barrios burgueses, pasando por los music-halls y los festivales provinciales, nacionales e internacionales. La radio existe hasta en las familias más modestas y ahí donde las canciones rock-beat anglosajona no tienen lugar, cumplen este rol sus correlatos criollos.

Sin embargo, en esta invasión de productos se filtran algunas subversiones, es decir, canciones con poder de invención y con material revolucionario, a las que no se podría aplicar la etiqueta de lo sentimental y/o barato. Los Beatles constituyen un caso mencionable en este punto. Los mass-medien portan también canciones de protesta, contenedoras de un universo informativo más amplio, a menudo dotados de un aliento subversivo y anárquico. (Joan Baez, Bob Dylan, Joan Manuel Serrat constituyen ejemplos de eso.) Desafortunadamente estos productos consumidos por la elite juvenil pasan desapercibidos por la juventud popular. Esto es, la nueva generación trabajadora consume los productos más decadentes de la industria cultural, dado que las limitaciones financieras le impiden visitar locales de más exigencia<sup>89</sup>.

87. Cánepa-Hurtado, Gina: Op. cit.

88. Víctor Jara nació en 1938 en la provincia de Ñuble (como Violeta Parra). Realizó estudios de teatro, especializándose en dirección teatral. Se inicia en el folklore como un hobby y específicamente en el Conjunto Cuncumén. Asesoró grupos de trabajos como Quilapayún en la gestación de canciones de lucha. El mismo compone e interpreta canciones de lucha. Su experiencia parte de los lugares de trabajo de la clase. Convive en la fábrica, en el campo y en la población. Dirigió una Academia de Folklore y trabajó en proyectos de composición colectiva en la Facultad de Ciencias y Arte Musicales de la Universidad de Chile. Sus métodos de trabajo están fuertemente inspirados en Violeta Parra. El 11 de setiembre de 1973 fue asesinado por los militares en el Estadio Nacional de Santiago de Chile.

89. Mattelard, Michèle: *El conformismo revoltoso de la canción popular*. Comunicación. Caracas. 1975.

La emergencia política, entre los años 70 al 73, no permite ahondar la discusión teórica. Las soluciones surgen casi intuitivamente. Los grupos denominados "Jaivas" y "Blops" asumen la responsabilidad de canciones de lucha, que elaboran materiales rock-beat<sup>90</sup>. Esto no sin el descontento de algunas corrientes ortodoxas, que no aceptan la eventual proposición del folklore cuando las condiciones así lo exigen<sup>91</sup>.

Si el momento histórico, partiendo del contexto social, exige una modificación de la función del arte, es necesario también reexaminar aquellas formas que funcionan como alienantes, sobre todo si han penetrado en la médula de la clase popular. Los campesinos y trabajadores de Chile también consumen en sus lugares de trabajo —entre otras— las canciones "rock-beat". En especial la gente joven. Es decir, en este esquema de análisis hay que añadir un factor más. No se trata sólo del problema de la clase, sino del generacional dentro de la clase<sup>92</sup>.

Finalmente, la canción de lucha en Chile adopta modalidades diferentes, que no siempre están ligadas al folklore. La fórmula que se aplica, sin gran estruendo teórico, es la misma ya probada en otras coyunturas sociales similares, dentro del marco de la lucha de clases mundial. Se toman los elementos progresistas de la oferta cultural existente, separando lo artesanal del contenido y extrayendo los elementos técnicos inherentes, para aplicarlos a un contenido nuevo con fines de lucha<sup>93</sup>.

1.10. A manera de epílogo, podemos afirmar que el destino de la canción de lucha en Chile está aún por investigarse. Los múltiples logros obtenidos hasta 1973 han pasado a constituir un repertorio internacional de solidaridad y resistencia. Y a menudo, también, de exotismo y sensacionalismo. Sabemos que después de 1973 ha surgido en Chile una canción de resistencia que contiene códigos secretos. El lenguaje irónico, incisivo y alegórico ocultaría el verdadero mensaje de denuncia y esperanza. Sus lugares de interpretación son las comunidades católicas de base, que han ofrecido un espacio de lucha, infraestructura y condiciones de articulación a los movimientos de resistencia<sup>94</sup>.

En el exilio también la canción de lucha ha desarrollado algunas alternativas. La mayor parte de los cultivadores de ella habitan evidentemente en el ex-

90. Barraza, Carlos: Op. cit.

91. Bloch, Ernst und Hans Eisler: *Die kunst zu erben*. Neue Weltbühne Jg XXXIV. Nr. 1. 1938.

- Bloch, Ernst und Hans Eisler: *Avangarde und volksbühne*. Jg XXXIII. Nr. 30. 1937.

92. Dannemann, Manuel: *Situación actual de la música folklórica chilena*. Revista Musical Chilena Nr. 131, Santiago. 1975.

93. Dorfmann, Ariel: *Niveles de la dominación cultural en América Latina*. Algunos Problemas, Criterios y Perspectivas Iberoamericanas. Vol. VII. Nr. 1. 1977.

94. Información privada otorgada a la autora desde Chile espistolamente.

tranjero, y se ocupan en elaborar formas de transición que, estructural y estilísticamente, son mixtas y en que se yuxtaponen textos en varios idiomas.

Las metas fundamentales apuntan a la crítica, la denuncia y la incitación a las tareas de solidaridad. Sergio Ortega se ha dedicado especialmente al proyecto polilingüístico con estilos de fusión<sup>95</sup>.

---

95. Entrevista a Sergio Ortega realizada por la autora de este artículo en West Berlin en abril de 1976.