

La poesía trovadoresca en la canción popular chilena

Por

Patricia Díaz-Inostroza

Referirse a los contenidos poéticos del canto popular chileno es una ardua tarea que indudablemente no es posible abordar en estas breves páginas; sin embargo es posible intentar trazar algunas pistas para una reflexión. Al considerar la canción como un género poético-musical el aspecto literario pasa a ser esencial en su composición. Si bien la lírica es una expresión del lenguaje cuyo condicionante va íntimamente ligado al sentimiento de su autor conjugando todo aquello que implica la experiencia artística, en el caso de la música popular su sentido estético es de una fragilidad o vulnerabilidad abrumante, puesto que el producto o bien musical está profundamente invadido y contaminado por los intereses del mercado expresado en la industria cultural. La canción popular moderna flota entre las aguas tormentosas de los criterios y gustos que exige una audiencia mediatizada y las corrientes internas sensibles de los autores-compositores que ven en este género una legítima forma de expresión musical seria. Desde esta última perspectiva tratará este artículo y dice relación con el sentido poético trovadoresco de la canción chilena.

El dramaturgo y ensayista Antonio Acevedo Hernández, en su libro *Canciones populares chilenas*, en 1939, señala que nuestro pueblo aprendió tarde a expresarse en sus cantos, y que sólo cuando se vio dueño de una personalidad –aunque no totalmente definida por su falta de libertad– compuso y cantó sus sentimientos¹. Refiriéndose evidentemente a las canciones de autor, no a las que provienen del folclore, agrega con vehemencia que Chile se limitaba a repetir canciones españolas, luego peruanas y que –a propósito del furor del tango de Gardel en esos años– se encontraba entregado nuevamente a los aires venidos de Argentina, todo a causa de la incomprensión de los músicos chilenos al sentir de la gente, no quedándole más remedio al público local que sumergirse en lo que provenía del extranjero: “Chile es un país que por causa de sus artistas sin personalidad, tiene el alma estrangulada”². Si bien por esos años ya la radiotelefonía comenzaba a marcar las pautas de lo que sería el gusto de las masas, aún sus artistas se desenvolvían en clubes nocturnos, teatros y espectáculos en vivo cuya audiencia era la elite

¹Ver Hernández 1939.

²Hernández 1939: 17

de la sociedad chilena. Los discos también estaban reservados para un público con cierto poder adquisitivo que viajaba y gustaba de estar al día con la moda. Sin embargo, hubo compositores que se atrevieron a marcar pautas con lo que provenía de nuestra cultura tradicional como Diego Barros Ortiz, Jorge Bernales, Luis Bahamondes y Osmán Pérez Freire, entre otros. Su temática estaba inspirada en "paisajes costumbristas", es decir, los motivos recurrentes serían todos aquellos elementos consignados en la vida campesina intuida desde la mirada ciudadina. Los ritmos y las estructuras musicales corresponden generalmente a tonadas y cuecas; luego, adaptándose a las nuevas preferencias populares utilizarán el bolero y el tango. No obstante, estas composiciones responden a un estereotipo de canción popular chilena que, si bien se incorporan legítimamente al repertorio de canciones representativas nacionales, no obedecen al criterio de lo que denominaríamos trovadorescas.

Arriba, mi manco, arriba
que ya ha empezado el rodeo
y la fiesta en la ramada
está en su alegre apogeo.
Apura, mi manco, apura
que ya empezó la corrida
y en todos los corazones
palpita alegre la vida.

(De *Fiesta linda*, Luis Bahamondes)

Lloren las cuerdas sentidas
de mi guitarra chilena
En cada arpeggio,
La vida puso un poco de pena.
Llore la ingrata que escucha
mi apasionado cantar
Que hasta han llorado las fieras
y ella no quiere llorar.
No hay perro sin su ladrido
ni lomaje sin quiscal
Por eso cuando hay más penas
Sólo me da por cantar.

(De *Guitarra, mujer y penas*, Diego Barros O./Jorge Bernales V.)

Posteriormente la canción popular chilena seguirá los pulsos mediales y las modas correspondientes. No obstante, a finales de los cincuenta surge una propuesta de canción diferente: una "nueva" canción que no es trivial ni posee intereses comerciales. En oposición al simplismo melódico, el ritmo bailable y la temática amorosa, reaparecerá una de las formas primigenias del arte de trovar, aquella contestataria e irreverente, irónica, denunciante y significativa donde la poesía cumplirá un rol fundamental, un género musical donde el jinete será la palabra. En América Latina quien marcará la pauta será Violeta Parra. Crítica,

sensible, audaz y voluntariosa, esta múltiple artista venida de auscultar la tradición oral se yergue sólida y desafiante con un lenguaje poético que conjuga la memoria colectiva con rasgos vanguardistas, que sólo serán reconocidos como tales varios años después de su trágica muerte.

Yo canto a la diferencia que hay
de lo cierto a lo falso
De lo contrario no canto

(De *Yo canto a la diferencia* [La chillaneja], Violeta Parra)

Violeta es, sin duda, una legítima trovadora del siglo veinte. Su obra musico-poética utiliza varias formas del trovar provenzal: la *chanson* o canción, de contenido amoroso; el *sirventés* o sirventencio, forma para la denuncia política o la acusación de corte moral; el *debate* y el *entredicho*, en contestación a otro cantor, etc. Recordemos, por ejemplo, su *Mazúrquica moderna* que es una respuesta, a través de la canción, de aquella "guerra de las refalosas" que se desató entre intérpretes del denominado movimiento del Neofolklore³. Su delicada forma de hacer canciones utilizando métricas establecidas por la tradición, el encadenamiento de las estrofas, la elección de las melodías y el rigor en la función de cada canto, entre otras características de los troveros, si bien la sitúa como *cantora*, según su funcionalidad en tanto representativa de la comunidad chilena, específicamente campesina, se evidencia fuertemente como figura central de una nueva forma de concebir la canción en concordancia con la primigenia representación del género.

Me han preguntádico varias persónicas
Si peligrósicas para las músicas
Son las canciónicas agitadóricas
Ay que preguntica más infantilica
si un piñúflico la formulárica
Pa' mis adéntricos y momentárica.
Le ha contestádico y al preguntónico
Cuando la guática pide comídica
Pone al cristiánico firme y guerrérico
Por sus poróticos y sus cebóllicas
No hay regimiéntico que los deténguica
Si tienen hámbrica los populáricos.

(De *Mazúrquica moderna*, Violeta Parra)

³A mediados de los sesenta, los cantantes populares del Neofolklore y de la Nueva Canción estaban entusiasmados con el ritmo de la refalosa para componer sus canciones. Gitano Rodríguez había creado una en contra de la guerra de Vietnam mencionando a unos soldados. Otro compositor pensó que se refería a los soldados chilenos y le contestó con otra refalosa, la que tuvo réplica de Rodríguez y así sucesivamente.

Del mil cuatrocientos
Que el indio afligido está
A la sombra de su ruca
Lo pueden ver lloriquear,
Planta de cinco siglos
Nunca se habrá de secar.
Levántate Callupán.

Arauco tiene una pena
Más negra que su chamal,
Ya no son los españoles
Los que le hacen llorar
Hoy son los propios chilenos
Los que le quitan su pan.
Levántate, Pailahuán.

(De *Arauco tiene una pena*, Violeta Parra)

Evidentemente la incorporación del tema social en lo poético no es una exclusividad de Violeta Parra. Ya lo venían haciendo los poetas populares en el siglo diecinueve con el uso de los versos para expresar malestar, delatar una injusticia o narrar un acontecimiento épico como la Guerra del Pacífico. La diferencia está en que ella concibe la canción como un instrumento de expresión artística, otorgándole una dimensión trascendente y concediéndole dicha facultad al género desde una categoría popular.

Volver a los diecisiete
Después de vivir un siglo
Es como descifrar signos
Sin ser sabio competente
Volver a ser de repente
Tan frágil como un segundo
Volver a sentir profundo
Como un niño frente a Dios
Eso es lo que siento yo
En este instante fecundo.

(De *Volver a los diecisiete*, Violeta Parra)

La poesía de Violeta Parra interpreta su propia esencia. Es pureza, alegría, violencia o desgarró según sus propios vaivenes existenciales. La canción es parte de sí misma, es su lenguaje, su forma de conectarse con el mundo. Sus canciones son su intimidad: esa es la distancia y el extremo que marca con los otros, su propio signo. Tal vez en Víctor Jara se puede apreciar algo similar. No obstante, es difícil vislumbrar quién de igual forma entronice su vida en el canto popular.

¿En qué quedó tu palabra,
 ingrato mal avenida?
 Por qué habré puesto los ojos
 En amor tan dividido dicho dividido sí, sí, sí...
 Tanto que me decía la gente
 Gavilán me sacó las entrañas,
 En el monte quedé abandonada,
 Me confunden los siete elementos
 Ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí.
 De mi llanto se espantan las aves
 Mis gemidos confunden el viento
 Ay de mí, ay de mí, ay de mí, ay de mí.

(De *El gavilán*, Violeta Parra)

A mediados de los sesenta surgirán nuevos autores que continuarán la senda trazada inconscientemente por la Parra, pero esta vez con fuerte presencia latinoamericanista incorporando otros instrumentos musicales y fusionando ritmos tradicionales de distintos países de América. Es el gran aporte de este movimiento, a diferencia de la cantautora quien *ex profeso* tiene a Chile como su único referente musical. Ellos conformarán lo que se denominará Nueva Canción Chilena, movimiento que traspasó fronteras y del cual se ha escrito y analizado profusamente en los últimos tiempos.

Su cabeza es rematada
 Por cuervos con garra de oro
 Todo lo ha crucificado
 La furia del poderoso.
 Hijo de la rebeldía
 Los siguen veinte más veinte
 Porque él regala su vida
 Ellos le quieren dar muerte.

(De *El aparecido*, dedicada a E. Che Guevara, Víctor Jara)

La temática de estos cantautores de la Nueva Canción pone énfasis preferentemente en lo épico y en todo aquello que signifique un cambio de realidad de un pueblo oprimido, una aspiración de libertad para el obrero, el minero y el campesino muy inspirado en la revolución cubana y en los aires de rebelión que brotaban tanto en América Latina como en diversos países de Occidente. A finales de los sesenta bullía la crítica social en lo político, lo sexual, lo cultural. Nuestros cantores se encontraban inmersos en los acontecimientos y la canción se hace contingente invadida de poesía dramática, idealista y revolucionaria. Es allí donde la canción chilena cobra sentido, se funde en el pueblo, se hace cómplice de sus sueños y esperanzas. Es diálogo permanente con el acontecer, la memoria y el porvenir.

En Lota la noche es brava
para el que a la mina baja
En Lota la noche acaba
Con sangre en el mineral
El mar y el grisú están cerca
Y es de vida o muerte el pan.
¿Para quién será esta noche la muerte
bajo el mar?

(De *En Lota la noche es brava*, Patricio Manns)

Yo no he sabido nunca de su historia
Un día nací allí sencillamente
El viejo puerto vigiló mi infancia
Con rostro de fría indiferencia
Porque no nací pobre y siempre tuve
Un miedo inconcebible a la pobreza.

(De *Valparaíso*, Osvaldo Gitano Rodríguez)

Paralelos a ellos se encuentran quienes, más cerca de lo musical que lo poético, buscan en la canción un instrumento para la paz y la convivencia en armonía con la naturaleza. Ellos son una especie de ensoñación utópica planetaria. Su propuesta es manifestada grupalmente en un trabajo colectivo. En ellos este género representa una forma de vida comunitaria más cerca de lo místico que de lo contestatario y beligerante. Su trabajo está más en sintonía con Los Beatles que con la propuesta musical de la izquierda chilena, pero a la vez también representan una forma de Nueva Canción donde su valor estético y comunicacional está por sobre el valor comercial del género como producto.

Cada uno aferrado a sus dioses
producto de toda una historia
los modelan y los destruyen
y según eso ordenan sus vidas,
en la frente les ponen monedas
y en sus largas manos
les cuelgan candados,
Letreros y rejas.

(De *Los momentos*, Eduardo Gatti/ *Los Blops*)

Si vivimos todos separados
para qué son el cielo y el mar,
para qué es el sol que nos alumbra,
si no nos queremos ni mirar.

(De *Todos juntos*, Los Jaivas)

A finales de los setenta y después del traumático silencio impuesto por el régimen militar, surgen espontáneamente los compositores que recogerán el sentimiento colectivo y lo codificarán en sus versos cantados. Nuevamente la canción se hace contingente, pero a través de una poesía hermética y a veces compleja. Sus receptores están en complicidad con el mensaje y, al igual que en el fenómeno de la Nueva Canción Chilena, el género se hace visible respondiendo a los requerimientos de una comunidad que exige del cantor una respuesta a los acontecimientos, un cambio radical y una esperanza en el devenir. La canción se hace arte conjugando poesía y testimonio, interpretación de los tiempos, un respiro de libertad en un tiempo de opresión. Reaparece el sentido trovadoresco en la canción chilena, es decir, la aparición del cantor en funcionalidad con la realidad.

El hombre es la materia convertida
en duda y en anhelo
el hombre es un perdón y una embestida
un volcán y un deshielo
el hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo.

Y si el hombre es flecha
Por qué lo vigilan
Por qué le mutilan
su carrera loca
por qué le tapan la boca
por qué le apagan la Fe
las almas llenas de roca
¿por qué?
¡díganme por qué!

(De *El hombre es una flecha*, Eduardo Peralta)

Una de las características de estos artistas es que, no constituyéndose como movimiento –no obstante se les etiqueta como tales, específicamente como Canto Nuevo–, evidencian aspectos comunes: preocupación por lo musical, especialmente lo armónico, búsqueda constante de lenguaje poético y simpleza en su puesta en escena. También muestran desavenencia con los medios oficiales de comunicación y apatía por el medio artístico en general.

Simplemente que estas cosas
son de todo el que las siente
y es mi voz la que las dice
más valiente en estas horas.
Simplemente las verdades
se van haciendo una sola
y es valiente quien las dice
más valiente en estas horas.

(De *Simplemente*, Luis Le-bert / *Santiago del Nuevo Extremo*)

En las soñadas gavillas
el tiempo que es nuestro espera
tantos hacia allá caminan
entre espinos que laceran.
Ábranse los nuevos surcos
y que crezca la floresta.

(De *La semilla*, Luis A. Valdivia/ Grupo Abril)

En contradicción a esta postura existen paralelamente otros cantautores de índole trovadoresca que trabajan más el tema amoroso y la existencia personal, sólo a veces cuestionan la realidad contingente. La diferencia con el Canto Nuevo radica en que su creación está en función del éxito comercial de la canción como producto más que en su sintonía con la comunidad como depositario de un referente cultural.

Dime amigo en qué lugar
del mundo te hallarás
tomando un café junto a Platón.
Yo sé bien que tú estarás
hablando de la paz, de la paz.
Tú siempre dijiste que
la paz se escapa por entre los dedos
de la humanidad,
si los pretendes juntar
son tantas manos que
no alcanzarás.

(De *Un café para Platón*, Fernando Ubierno)

A mediados de la década de los ochenta desaparece la Nueva Canción como práctica masiva dejando el camino libre a cantautores como los descritos en el párrafo anterior. La función de crítica social se traslada al pop y al emergente rock nacional en un ámbito juvenil, con ausencia de lírica y evidentemente sin el estigma de sospecha que imponen los medios oficiales de comunicación, por lo cual dicha rebeldía no llegará nunca a ser evidencia de contracultura ni de contingencia al régimen imperante.

Me aburrí tu postura intelectual
Eres una mala copia de un gringo jipi
Tu guitarra, oye imbécil barbón
Se vendió al aplauso de los cursis conscientes
Contradices tu protesta famosa
Con tus armonías delicadas y hermosas
Eres un artista y no un guerrillero
Pretendes pensar y sólo eres una mierda buena onda
Nunca quedas mal con nadie.

(De *Nunca quedas mal con nadie*, Jorge González/ *Los Prisioneros*)

Sin embargo, en los suburbios de Santiago está presente un canto juglaresco que mantiene vivo aquel rasgo contestatario genuino en empatía con su medio, canto que poco a poco con la fuerza de su sencillez va cobrando brío y se impone subterráneamente en las preferencias juveniles populares.

A esta hora, justamente a esta hora
 en que empiezas a sentir
 que nada pasa y todo pasa
 quisiera sacarte a caminar
 en un largo tour.

A esta hora, justamente a esta hora
 en que empiezas a mirar
 TV mentiras por minuto
 quisiera sacarte a caminar
 en un largo tour.

Por Pudahuel y La Bandera
 por Pudahuel y por La Legua
 y verías la vida como es
 y verías la vida como es.

(De *El largo tour*, Amaro Labra/ *Sol y Lluvia*)

Los trovadores que sobreviven a los tiempos del mercado impuesto por los neoliberales chilenos quedan sumergidos en el *underground*. El público que le es fiel no alcanza a ser significativo para el pequeño mercado discográfico chileno. A diferencia con lo que ocurre en países como Francia y España donde su trova es claramente un patrimonio de uso cotidiano (Jacques Brel, Georges Brassens, Luis Eduardo Haute, Paco Ibáñez, Raimon, Joan Manuel Serrat, etc.), nuestros clásicos trovadores son marginados y relegados en una especie de autoexilio musical, ya que para acceder a los circuitos del medio artístico nacional deben transar su propuesta propiamente tal, es decir, producir la paradoja de renegar de su función de trovador. Sin embargo, su canto siempre estará presente, no sólo en la memoria colectiva de la gente, sino en cada ocasión que precise de aquella expresión significativa que les interpreta.

Señores, denme permiso
 pa' decirles que no creo
 lo que dicen las noticias,
 lo que cuentan en los diarios,
 lo que entiendo por miseria,
 lo que digo por justicia,
 lo que entiendo por cantante,
 lo que digo a cada instante,
 lo que dejo en el pasado,
 las historias que he contado,
 algún odio arrepentido.

(De *El viaje*, Nelson Schwenke)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVEDO HERNÁNDEZ, A.

1989 *Canciones Populares Chilenas*. Santiago: Ediciones Ercilla.