

*Cantar la diferencia.
Violeta Parra y la canción chilena¹*

Por
Rodrigo Torres Alvarado

- *Violeta, usted es poeta, es compositora y hace tapicería y pintura. Si tuviera que elegir un solo medio de expresión, ¿cuál escogería?*
- *Yo elegiría quedarme con la gente².*

INTRODUCCIÓN

En los años 1950, junto con el auge del proceso modernizador, la práctica colectiva del canto tradicional irrumpe en la sociedad urbana chilena como un factor de insospechada eficacia en la renovación de los relatos identitarios, constituyéndose así en un vital espacio de coexistencia y fricción de las distintas narrativas o representaciones del mundo popular.

En este artículo nos proponemos explorar este fenómeno particularizado en el surgimiento de una modalidad diferente de reelaboración de la canción tradicional, alternativa a aquella institucionalizada por la industria cultural de la época. Para tal efecto consideraremos el caso de Violeta Parra, artista hoy reconocida como una figura mayor de la canción popular latinoamericana y una de las mujeres prominentes de la cultura chilena.

Tras su dramática muerte, el 5 de febrero de 1967, adquirió la calidad de artista mártir e ingresó a la dimensión del mito. "Santa de greda pura" la llamará Pablo Neruda. Y confundida en el mito, su obra continuará representando, aún a la fecha, un excedente simbólico de difícil consenso, de contradictoria vigencia. Actualmente es tanto ícono oficial de lo nacional-popular, como canto de la diferencia cultural negada por esa misma nación.

¿Qué fue lo que cantó y cómo, que aún perdura como difícil y obstinada memoria? En breve, postulamos que Violeta Parra y su canto es tanto un emblema

¹En noviembre de 1999 fui invitado a participar en el Symposium in Honour of Robert Pring-Mill organizado por el Institute of Popular Music de la Universidad de Liverpool. Con este trabajo, fruto de esas jornadas, adhiero al homenaje al querido maestro Robert Pring-Mill, y a su dedicado y delicado trabajo con el canto y la poesía latinoamericanos. También expreso mi sincero agradecimiento a los amigos del Institute of Popular Music.

²Extracto de una entrevista a Violeta Parra en Ginebra en 1965. Parra 1985: 147.

como un motor del proceso de instalación en la sociedad chilena de un nuevo imaginario de la cultura popular tradicional. Este proceso se puede sintetizar como el desplazamiento de la noción de la tradición popular como "no-lugar" de la modernidad, a su afirmación como fundamento de un arte local contemporáneo y, además, como modelo del cambio social: el sueño utópico del pueblo, del otro "interior".

I. CANTO, NACIÓN Y MUNDO POPULAR

Diversos estudios han señalado la importancia de la canción popular en la constitución de "universos de reconocimiento"³ en las sociedades contemporáneas⁴. En el caso del canto de Violeta Parra aparece inevitable la referencia al complejo vínculo entre el poder y la construcción de identidades colectivas y, en particular, las representaciones del mundo popular.

En América Latina, la historia de sus repúblicas está poblada de numerosos como infructuosos intentos para que "el pueblo no sea representado sino que se presente a sí mismo"⁵. Ha prevalecido sin contrapeso la representación mediatizada por dispositivos externos. Lo que habitualmente se designa como folclore es una mediación, un dispositivo externo de representación que establece un recorte y una simbolización, a menudo de carácter esencialista, de las culturas populares o tradicionales representadas, proceso que García Canclini denomina como "invención melancólica de las tradiciones"⁶.

En las décadas de 1930 y 1940 el llamado folclore nacional tuvo un encuentro estratégico con los nuevos medios de comunicación masiva. En el espacio de la tríada mediática radio-disco-cine sonoro se pusieron en escena expresiones estereotipadas de las culturas orales-populares de diversas regiones latinoamericanas, proyectándolas desde los centros urbanos a todo el territorio con una eficacia mayor que la alcanzada por el folclore académicamente institucionalizado. Esa alianza significó un encuentro masivo de los Estados con la población, en donde las tecnologías comunicacionales fueron un eficaz recurso de promoción de los proyectos nacionales que, una vez consolidados, transformaron "la idea de nación en sentimiento y cotidianeidad"⁷.

La entronización del mundo popular con los dispositivos de representación de la industria cultural es un fenómeno directamente relacionado con nuestro tema: la acción (concertada) del Estado y la industria cultural de "modernizar" el llamado folclore convirtiéndolo en fundamento de un universo simbólico representativo de toda la nación. En varios países esta fue la orientación privilegiada

³Expresión de Marc Auge, citada por Martín 1994: 26.

⁴Existe sobre el tema una interesante bibliografía, entre la que mencionamos: Austerlitz 1995; Averill 1997; Daniel 1995; Duany 1994: 65-90; Guilbaut, Averill, Benoit y Rabess 1993; Pacini Hernández 1995; Peña 1985: 29-55; Reily 1992: 337-357; Turino 1990: 15-37; Ulloa 1992; Waterman 1990.

⁵García Canclini 1990: 248.

⁶García Canclini 1990: 193.

⁷García Canclini 1990: 238.

para edificar macrorrelatos identitarios, funcionales a la unificación de comportamientos y a la legitimación de una política cultural estatal⁸.

Uno de los correlatos centrales de los prototipos simbólicos nacionales resultantes son los géneros musicales "representativos". Estos prototipos musicales –y también coreográficos– constituyen una constelación de "músicas típicas" del continente. En Chile fueron la tonada campesina y la cueca; así como en México fueron el corrido norteño y el son jalisciense, en Cuba el son, en Argentina el tango rioplatense y la zamba cuyana, en Brasil el samba carioca, en Colombia el bambuco andino, en Perú el vals criollo, etc.

En la dimensión de la canción popular chilena de esta época distinguimos tres procesos simultáneos, relativamente interrelacionados, que remiten a tradiciones, repertorios y circuitos diferentes. Ellos constituirán la trama donde Violeta Parra urdirá su propio canto.

Cultura y música "representativa" en Chile.

Durante todo el siglo XX la tradición agraria-campesina fue el fundamento y razón de la "cultura representativa" chilena, cuyo prototipo simbólico central se modeló en torno a la hacienda⁹, estableciendo un imaginario anclado en un mundo rural idealizado y crecientemente desfasado de la pujante sociedad industrial. En el plano musical se expresa principalmente en la mencionada música típica chilena (tonadas y cuecas) interpretada y creada por conjuntos urbanos, legitimados y popularizados mediáticamente entre los años 1930 y 1950.

En las décadas de 1960 y de 1970, tiempo de reformulaciones y cambios importantes en el continente, se producirá una merma considerable, si no definitiva, en la eficacia de este relato agronacionalista y, correlativamente, en la representatividad de las "músicas típicas" de cada país. Así, por ejemplo, en Colombia el bambuco andino ya no será el género popular masivo; lo mismo ocurre con la música criolla típica chilena, desplazada por otras expresiones "modernizadoras" del folclore¹⁰.

Canción popular y política

Desde los años 1920 se manifestará en la arena política el desarrollo de un movimiento popular organizado: el movimiento obrero. En su seno –y en coherencia

⁸Es lo que Josep Martí i Pérez denomina como "cultura representativa", configurada por los elementos culturales escogidos según criterios propios de las retóricas narrativas del momento. El autor clasifica en tres grupos la totalidad de elementos constatables en el territorio de una región o país: elementos con valor representativo, elementos neutros y elementos rechazados. Es claro que la cultura representativa constituye una parte, mínima, del legado cultural total. Martí i Pérez 1998: 135.

⁹Paradigma simbólico del poder patronal, la hacienda o latifundio, gran propiedad rural, es el epicentro de una representación idílica del pasado, como mundo desprovisto de conflictos sociales. Los grupos de música típica, en su indumentaria escénica, representaban al patrón y su tenida de fiesta.

¹⁰Existe al respecto una serie de trabajos de investigadores chilenos sobre esta "modernización" del folclore. Véanse, entre otros, Carrasco 1982 y 1988; Rodríguez 1984; Parada-Lillo 1992; González 1998: 10-27 y 1996: 25-37.

con una orientación política y un proyecto histórico determinado— se fue configurando un nuevo prototipo simbólico del “pueblo” con su correspondiente “universo de reconocimiento”. Desde este ámbito los cantos comprometidos participarán eficazmente en una nueva ritualización del conflicto social, en donde el signo de la lucha será la marca distintiva, asociada a la imagen de un pueblo movilizad y organizado. Estos cantos constituirán una de las principales fuentes de un repertorio simbólico que cristalizará en un nuevo relato épico, de largo aliento, de los “sujetos populares”. Relato y épica serán por décadas los pilares del vínculo entre arte y política, y el fundamento del movimiento artístico chileno más importante en esos años.

En 1970, tras varios intentos, finalmente, este movimiento político triunfó en las elecciones presidenciales. El gobierno del presidente Salvador Allende (1970-1973) hará suyo el repertorio de imágenes y símbolos acumulados por años. Así, al desplegarse en la nueva situación su potencial afectivo, aparecerán no sólo como iconos de la historia de lucha del movimiento obrero sino además como fundamento de un constructo de identidad nacional y popular¹¹. En este marco, el canto de Violeta Parra y del movimiento de la Nueva Canción Chilena reelaborarán este legado proyectándolo al imaginario de toda la sociedad.

Canto popular y la religiosidad de los oprimidos

Un tercer proceso del canto popular es aquel vinculado a la antigua cultura tradicional, fundamentalmente rural y campesina, sustentada en una visión cristiana del mundo y a la vez profundamente distanciada de la Iglesia. Es lo que se ha denominado la religión popular o de los oprimidos. Esta relación del canto y religiosidad popular, que constituye uno de los ejes de la cultura mestiza latinoamericana, es un ámbito de problemática imbricación con los procesos anteriormente descritos. En breve, es la tradición del canto a lo divino la que sintetiza esta importante dimensión del canto popular chileno:

“Partiendo de la experiencia poética y campesina del Canto a lo Divino, habría que apuntar que dicha espiritualidad se alimenta de una tradición juglaresca de origen medieval, que, recogiendo la cultura popular carnavalesca, y, al mismo tiempo, un cristianismo de raigambre franciscana, ha alimentado durante siglos una resistencia (y hasta una inversión simbólica) de las religiosidades del “poder” (tan importantes en la “Cristiandad” hispanoamericana)”¹².

¹¹Sedimentarán como “universo de reconocimiento” una constelación de figuras y hechos históricos relevantes de esta trayectoria de lucha. Mencionamos entre ellos: la masacre de miles de mineros y sus familias en la Escuela de Santa María en Iquique (1907); Luis Emilio Recabarren, líder fundador del movimiento obrero; la masacre de campesinos rebeldes en Ranquil (1934); el minero pampino; la población Herminda de La Victoria (1957); primera ocupación colectiva de terrenos urbanos por los sin casa; Ramona Parra, obrera asesinada por la policía; el presidente Salvador Allende; el poeta Pablo Neruda; los cantores populares Violeta Parra y Víctor Jara; y en un plano internacional: la Revolución Cubana (1959); el Che Guevara; los estudiantes universitarios y sus revueltas; las revoluciones mexicana (1910) y bolchevique; la guerra civil española, y Ho Chi Minh y la guerra en Vietnam.

¹²Salinas Campos 1992: 42.

La proyección y reelaboración de esta tradición en el canto urbano constituirán un repertorio en el que valores humanistas de base cristiana, afines a esta "espiritualidad popular", son esenciales¹³. Desde esta perspectiva, el canto de Violeta Parra constituye un caso de fuerte compromiso con dicho "cristianismo popular", si bien proyectado en contextos y modos distintos a los tradicionales. Más aún, se puede afirmar que esta religiosidad hace parte de la estructura profunda de su visión del mundo y del conjunto de su obra artística.

II. VIOLETA PARRA Y EL CANTO DE LA DIFERENCIA

Itinerario de una artista popular

Su condición de mujer de origen campesino es una dimensión fundamental para comprender su cometido artístico y su engranaje en la sociedad chilena. Nació en 1917 en San Carlos, Chillán, un pequeño pueblo del sur de Chile, precisamente al momento en el que la sociedad industrial en expansión desarticula el antiguo orden de vida campesino (desplazamiento de la hacienda, su reemplazo por la fábrica). La cultura que la sociedad industrial introduce, despojará de su identidad ancestral a las masas de campesinos migrantes, que deambularán en las ciudades buscando su integración al nuevo medio¹⁴.

La experiencia de la ola migratoria a la gran capital, que Violeta Parra y su familia vivieron dolorosamente, presidirá todo su arte. Estará asociada a las nociones de pérdida del origen, al desarraigo y dispersión no deseada de una comunidad con un destino común, la errancia. Asimismo, la "fría" sociedad industrial será asociada a un presente amargo, de pérdida y desamparo. Y, por oposición a "los males del mundo moderno" —según su expresión— ese mundo perdido encarnará la idea de paraíso/memoria a recuperar, modelo utópico de una sociedad futura, de unidad armónica entre lo humano y lo divino, entre la sociedad y la naturaleza. Su palabra será dura e imprecatoria en un caso y será tierna y dulce en el otro: rebeldía del gesto acusador y ternura del gesto reconciliador. Dos polos de su canto.

Cuando en 1932 Violeta Parra se traslada a Santiago, con sus hermanas y hermanos, se dedicará a cantar en locales nocturnos de barrios populares. Durante años fue intérprete del repertorio de moda difundido en las radios y las canciones que los parroquianos le solicitaban, que incluía géneros populares chilenos, latinoamericanos y españoles. Hacia 1947 forma con Hilda, su hermana mayor, el dúo Las Hermanas Parra, profesionalizándose como artista "folclorista" (de la llamada "música típica") en el circuito de los espectáculos de variedades, la radio y el disco.

En 1953 realizó un radical giro en su trabajo, renunciando en ese acto a la pasiva reproducción del estereotipo campesino instaurado en el medio urbano.

¹³Carrasco 1998: 69.

¹⁴En Sudamérica, y probablemente en toda América Latina, aparece referido en los cantos populares este fenómeno migratorio: en Brasil, con Luis Gonzaga, la "música sertaneja" y, también, en canciones del movimiento "Tropicalia"; en Argentina con Atahualpa Yupanqui y otros, etc.

En este nuevo proceso asume el modelo *performático* tradicional de la cantora campesina, que gradualmente tensionará hasta el punto de la transgresión. Se dedicará completamente a la recolección en el terreno –a “desenterrar folclore” según su expresión– y aprender el oficio de los poetas populares. Y lo hace precisamente cuando el mundo campesino enfrenta la presión definitiva del cambio modernizador (urbanización e industrialización).

Este es probablemente el momento más decisivo en su proyecto artístico. Desde entonces realizará, sin descanso, una triple actividad de investigadora, intérprete y creadora. Elaborará su propio criterio selectivo de recolección en terreno; desarrollará un vasto plan de difusión de la música tradicional: programas en la radio, grabación de discos concebidos como obras didácticas y monográficas, actuación en diversos escenarios, e iniciará su prolífica creación personal.

Las fuentes de su canto

El legado de los poetas populares es, probablemente, la marca seminal en el nuevo canto de Violeta Parra. Transmítido por tradición oral desde tiempos coloniales, el canto a lo poeta y la paya es un arte de tradición oral que consiste en cantar versos, aprendidos o improvisados, en torno a un tema propuesto (*fundamento*). Su *performance* se realiza a base de un repertorio heredado de melodiosos (*entonaciones*) y de diversas modalidades de acompañamientos con guitarra o guitarrón (*toquios*); existiendo en el caso de la guitarra una gran variedad de afinaciones¹⁵. En este difícil oficio de decir cantando, los poetas populares versifican utilizando la forma de la décima¹⁶, sobre dos ámbitos temáticos fundamentales: el canto a lo divino, en el que glosan sobre diferentes asuntos del Antiguo Testamento, y el canto a lo humano, que abarca un amplio espectro de temas: versos por ponderación, por el mundo al revés, saudos, brindis, y la crónica de los acontecimientos de la vida local y del mundo. Artistas itinerantes al servicio de la comunidad, que circulan por lugares populares en distintas regiones y ciudades del país, los payadores y los cantores a lo poeta son cronistas y voceros de sus comunidades, de su memoria y sus contingencias. Constituyen un linaje heredado, casi exclusivo de los hombres, con excepciones notables¹⁷. En su peregrinaje en el mundo de la cultura campesina probablemente la experiencia y la revelación más fecunda que tuvo Violeta Parra fue su contacto con los sabios maestros de la *Lira Popular*, de quienes aprendió directamente. Esto explica la centralidad de la décima en su poesía así como la evidente presencia en sus canciones de giros melódicos de este antiguo repertorio; y eso dice, también, del hecho que se la ha considerado parte del linaje de los poetas populares¹⁸.

¹⁵Estudiosos han llegado a constatar el uso, aún vigente, de más de 40 afinaciones de la guitarra campesina en la zona central de Chile. Al respecto, cf. Díaz Acevedo 1994.

¹⁶Antigua forma métrica de la poesía renacentista española, también llamada “Décima Espinela”, en homenaje a su creador Vicente Espinel. Es una de las formas métricas tradicionales más difundidas en toda la América Latina. Cada décima está constituida por 10 versos octosílabos, y un “verso” (el canto completo) está formado por 4 décimas.

¹⁷Es el caso de Rosa Araneda, importante miembro de la cofradía de los poetas populares de fines del siglo XIX. Navarrete 1998.

¹⁸Vicuña 1958.



Foto N° 1. Violeta Parra junto a los cantores populares Emilio Lobos, a la izquierda, e Isaías Angulo, a la derecha. Tomada hacia 1954 en la zona de Pirque, a 15 km de Santiago. Fotógrafo: Sergio Larraín.

Por un lado, práctica poética y musical y, por otro, alternativa de comunicación comunitaria, el cantor a lo poeta constituirá un modelo de la estrategia artística de Violeta Parra, que integrará al de la cantora campesina, desde la que realizó su trabajo de intérprete. Ambas figuras, centrales de la práctica musical campesina, serán el fundamento de su personal modo de interpelar a la sociedad de su época (Ver ej. N° 1).

La melodía está en el estilo de los melodiosos (*entonaciones*) del canto a lo poeta, lo mismo que su acompañamiento de guitarra (*toquío*), basado en dos acordes –tónica y 7° grado– en la gama modal mixolidio. La melodía está tensionada rítmicamente por el relato de manera evidente.



Foto N° 2. Violeta Parra junto a cantora.

(Re Mirolidio)

$\text{♩} = \text{c. } 64$

I 2 VII I VII I VII

Me man-da-ron u-na car - ta por el co-me-o tem-pa -

I VII I VII I VII

no en e-sa car-ta me di - cen que ca-yó pre-so mi her - ma - no

I VII I I 2 VII

y así Ma-ti-ma con gri - llas por las ca - llas lo a-rra-trá-ron. Sí!

Ej. N° 1 La carta

Arte poética de Violeta Parra: "el canto de todos es mi propio canto"

Canto, composición, poesía, pintura, tapices, cerámica, múltiples son los dominios expresivos que exploró el espíritu creador de Violeta Parra. En el conjunto de su obra subyacen dos actitudes que destacan como elementos decisivos, y que, además, señalan una perspectiva interesante de análisis. Una es la valoración central asignada a la oralidad y a las tradiciones populares, con todo lo que ello comporta en relación a la creación artística. Otra es la capacidad de transitar en distintos dominios expresivos vinculándolos en un imaginario común, una dinámica de intertextualidad surgida desde el imperativo de expresarse con una apertura desprejuiciada a la mezcla, de aventurar el gesto más allá de lo convencional.

Ambos elementos –y probablemente muchos otros– replantearán desde otra perspectiva su práctica de la canción popular que en este caso consideraremos en tres niveles complementarios: *performance*, textos y música.

Performance

Dominio central y abarcador, la *performance* en Violeta Parra aparece sobre todo como el imperativo de una comunicación eficaz con el público o, más bien, con su público. La cuestión es generalizable al nuevo movimiento de la canción que por esos años comenzaba a surgir, en donde la creación de canciones se sustenta en un estilo *performance* que, a diferencia de los espectáculos convencionales de la época, reenvía a una problemática mayor: la búsqueda de un nuevo sentido que está bien sintetizado en el verso "el canto de todos, que es mi propio canto"¹⁹. Así, el propio espacio de la *performance* artística se transforma en un espacio de reivindicación –incluso de modelación– de identidades y de prácticas sociales que interpelan su lugar y sentido en la trama de relaciones de poder de la sociedad moderna.

Pensamos que ese es el pilar que sostiene la creación de un nuevo tipo de canciones. Y en ese proceso Violeta Parra será un catalizador que aportará lo que se puede denominar un estilo "emic" de *performance*. "Emic" en el sentido de un registro profundo y empático del mundo popular²⁰ y su representación en el corazón de la ciudad y su circuito artístico.

Tal empresa requería la invención de una estrategia que neutralizara las marcas y rituales de las modalidades establecidas de comunicación artística. Es por ello que una forma, a nuestro juicio, más certera de analizar su trabajo es concebirlo como la construcción (y socialización) de una musicalidad alternativa, en la que tanto o más que la creación de obras importa la puesta en acción de otro estilo de *performance* y de comunicación con el público. En el espacio de su trabajo artístico Violeta Parra intentará anular la brecha entre la escena y el público, y entre arte y realidad. Lo concebirá como un espacio sin fronteras, donde el artista

¹⁹Verso final de *Gracias a la vida*, una de sus últimas canciones (1966).

²⁰Usamos operativamente este concepto, "mundo popular", como referencia genérica al "otro interior" o el llamado "bajo pueblo" constituido por la numerosa población indígena y mestiza del país.

es artista de una colectividad comunicada. Sus palabras al respecto son un testimonio elocuente:

"No veo la diferencia entre el artista y el público: es el milagro del contacto. Creo que estoy más cerca de mi público que el público de mí, porque canto para él, no para mí. Tener un público es el resultado normal de mi trabajo. Tenemos que justificar nuestra existencia y estoy segura que todo el mundo es capaz de hacer lo mismo que yo. Para mí se trata de un deber" (1965)²¹.

"Yo creo que todo artista debe aspirar a tener como meta el fundirse, el fundir su trabajo con el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta. Me conformo con mantener la Carpa y trabajar con elementos vivos esta vez, con el público cerquita de mí; al cual yo pueda sentir, tocar, hablar e incorporar a mi alma" (1966)²².

En el disco, las radioemisoras, los conciertos, las giras itinerantes, las peñas, las carpas, la artista elaboró un estilo de *performance* funcional a una comunicación directa y "espontánea" con el público, que será la base de una liturgia del evento-canción con eje en la figura del cantor (el cantautor o trovador urbano). Con un estilo austero, despojado al máximo de todo artificio, ella misma se liberó en el escenario del estereotipo de lo femenino que obligaba a la mujer a un permanente rol sensual y seductor. Violeta Parra construyó desde sí misma una nueva representación de la mujer popular. Esta modalidad, enriquecida por su experiencia cantando en pequeños locales nocturnos del barrio latino de París (1955-1956; 1961-1965), será la base del tipo de evento y *performance* musical probablemente más característico e importante en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena: las *peñas*. En ellas cristalizó el nuevo ritual de comunión entre cantor y público, anulando la distancia que los separa en el formato de los espectáculos de variedades.

Desde un punto de vista poético, el énfasis en una narrativa de tono testimonial, y en una temporalidad que remite a la de antiguas tradiciones de la poesía popular, rompe el formato convencional de la canción urbana. Ese tono y temporalidad instaurarán una alternativa al estereotipado lirismo predominante en el género *folk* típico (principalmente en las tonadas), la que constituirá el fundamento de una nueva canción épica de los agitados años 60.

La funcionalidad de la música a una estrategia narrativa próxima a la temporalidad de los poetas populares, significa la recuperación del relato en la canción: canto para ser escuchado por un auditorio atento, en liturgias "de silencio religioso"²³. Esto, por otra parte, restringe la posibilidad de la improvisación lúdica y del despliegue sonoro por sí mismo: esta canción se distanciará del baile y la dimensión festiva.

²¹Isabel Parra 1985: 46.

²²Isabel Parra 1985: 140.

²³Expresión de Nicanor Parra en su poema *Defensa de Violeta Parra* (1964): "Lo que tiene que hacer el auditor/ es guardar un silencio religioso/ porque tu canto sabe adónde va/ perfectamente."

El uso de la voz y de la guitarra también señala un énfasis en la expresión. En esta especie de preeminencia de lo simple —renuente a artificios y virtuosismos— encontramos un núcleo conceptual de la construcción de una nueva autenticidad, que será un foco de “fricciones” con la estética de la música *folk* imperante. Así, por ejemplo, la voz de Violeta, su timbre y su modo de usarla, será considerada por ciertos cantantes de la época como extraña a lo “artísticamente correcto”.

Por otra parte, no sólo cuenta la obra, sino también la propia imagen; imagen de sí que Violeta Parra construirá en estrecha relación de identidad con el “otro” popular, de tal forma que con ellos se confundirán su vida y sus obras. Obra egocéntrica y testimonial, elaborada desde su situación de mujer-madre-jefe de hogar-artista (la impronta del género es aquí evidente), y que, a través de su personal universo simbólico, hará visible y sensible un mundo rechazado con el cual se identificó profundamente. Hablará la lengua del pueblo, su voz será la misma de ellos, su canto será “el canto de todos”. En suma, un nuevo paradigma del artista popular y el estatuto de una “nueva autenticidad”.

Los textos y su visión del mundo

La amplitud, diversidad y profundidad del registro temático de sus canciones, hacen de Violeta Parra un caso por entonces excepcional en el medio chileno. Sobre pasará la función puramente lúdica o livianamente amorosa de la canción popular; de su condición de arte menor, la posicionará en el rango de poderoso género expresivo de la experiencia existencial.

Considerando el conjunto de sus canciones, aparecen nítidos ejes de su visión del mundo que esquemáticamente se pueden estructurar en pares opuestos relativos a fenómenos sociales, culturales, políticos, religiosos, existenciales. Para entregar una visión mínima veremos tres ejes temáticos de su cancionero: el mundo, lo humano y lo divino.

El mundo

Está centralmente referido a su experiencia de la sociedad chilena, condensada en una representación dualista, de pares de opuestos: patrón/trabajadores, ricos/pobres. La injusticia y la pobreza aparecen como el telón de fondo de la vida social, consideradas como derivados directos de la estructura del poder, simbolizada en la figura del Presidente de la República. A él lo interpela como responsable de las situaciones de opresión, despojo, engaño y represión que vive el pueblo.

“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!” (*Y arriba quemando el sol*).

“No es vida la del chilote,/ no tiene letra ni pleito,/ tamango llevan sus pies,/ milcao y aji su cuerpo,/ pellín para calentarse,/ del frío de los gobiernos, llorando estoy,/ que te quebrantan los huesos, me voy, me voy” (*Según el favor del viento*).

“Arauco tiene una pena/ más negra que su chamal,/ ya no son los españoles/ los que les hacen llorar,/ hoy son los propios chilenos/ los que les quitan el pan./ ¡Levántate, Pailahuán!” (*Arauco tiene una pena*).

Desenmascara la estructura del poder y sus instituciones (las elecciones, el sistema judicial y educacional, las ceremonias cívicas y militares).

"Miren como sonríen/ los presidentes/ cuando le hacen promesas/ al inocente./ Miren como le ofrecen/ al sindicato/ este mundo y el otro/ los candidatos./ Miren como redoblan/ los juramentos/ pero después del voto/ doble tormento" (*Miren como sonríen*).

Denuncia los mecanismos de la represión que ejerce la máquina del poder.

"Yo que me encuentro tan lejos,/ esperando una noticia,/ me viene a decir la carta/ que en mi patria no hay justicia,/ los hambrientos piden pan,/ plomo les da la milicia. ¡Sí!". (*La carta*).

Por el contrario, proclamará el valor de la libertad, idealizará el mundo campesino como utopía, y exaltará las fuerzas del cambio social (los estudiantes, los líderes y héroes populares).

"¡Que vivan los estudiantes/ que rugen como los vientos/ cuando meten al oído/ sotanas y regimientos!/ Pajarillos libertarios,/ igual que los elementos./ Caramba y zamba la cosa/ ¡Que vivan los experimentos!" (*Que vivan los estudiantes*).

Lo humano

La condición humana y sus asuntos más trascendentes, tiene un registro dramático en el *continuum* vida-muerte. Probablemente es al interior de esa frontera donde radica el nivel más profundo y personal de su canto.

El amor, sobre todo la experiencia de la relación de pareja, es la dimensión humana que con más matices cantará Violeta Parra. Desde el amor/dolor hasta el amor como fuerza redentora.

"Maldigo luna y paisaje,/ los valles y los desiertos,/ maldigo muerto por muerto/ y al vivo de rey a paje;/ el ave con su plumaje/ yo la maldigo a porfía,/ las aulas, la sacristía,/ porque me afflige un dolor;/ maldigo el vocablo amor,/ con toda su porquería./ ¡Cuánto será mi dolor!" (*Maldigo del alto cielo*).

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

Por contraste al amor/vida, la muerte es otra dimensión que subyace en su obra (con claras referencias autobiográficas). Emergerá poderosa la concepción religiosa de la muerte, umbral de lo sobrehumano, a los misterios profundos de la existencia.

"Cuando la carne se muere/ el alma busca en la altura/ la explicación de su vida/ cortada con tal premura,/ la explicación de su muerte/ prisionera de su tumba./ Cuando se muere la carne/ el alma se queda a oscuras" (*Rin del angelito*).

Frente a la experiencia de la muerte, se cuestiona por el ser y el sentido de la vida (y también, del canto).

"¿Qué es lo que canta?, digo yo/ no lo consigue responder,/ vana es la abeja sin su miel,/ vana la hoz sin segador./ ¿Es el dinero alguna luz/ para los ojos que no ven?/ Treinta denarios y una cruz/ responde el eco de Israel./ ¿De dónde viene tu mentir/ y adónde empieza tu verdad?/ Parece broma tu mirar,/ llanto parece tu reír". (*Cantores que reflexionan*).

En la tensión vida-muerte, y en todo el espectro de su cruda contingencia, es donde instalará radicales preguntas por lo humano y su sentido, que adquieren plena resonancia en su canto *Gracias a la vida*, despedida y testamento existencial.

"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 al bueno tan lejos del malo,/ cuando miro el fondo de tus ojos claros".

Lo divino

La dicotomía, ya señalada entre lo humano y el poder en la sociedad, tiene una equivalencia en el plano religioso como oposición entre lo divino y la Iglesia. Distingue entre Iglesia (los representantes y administradores de la religión oficial) y lo divino como actitud trascendente (pureza y bondad, asociada con la religiosidad del oprimido, antes comentada). Visión crítica, denunciadora del efecto "opio del pueblo" y desenmascaradora de la alianza de la Iglesia con las estructuras del poder.

"Porque los pobres no tienen/ en este mundo esperanza,/ se amparan en la otra vida/ como una justa balanza./ Por eso las procesiones,/ las velas y alabanzas./.../ De tiempos inmemoriales/ que se ha inventado el infierno/ para asustar a los pobres/ con sus castigos eternos,/ y el pobre que es inocente/ con su inocencia creyendo./.../ El cielo tiene la rienda,/ la tierra y el capital,/ y a los soldados del Papa/ les llenan bien el morral./ Y al que trabaja le meten/ la Gloria como un bozal" (*Porque los pobres no tienen*).

Frente a la injusticia de los poderosos, interpela al "Santo Padre que vive en Roma", protestando por la situación de los pobres.

"Miren como nos hablan/ de libertad,/ cuando de ella nos privan/ en realidad./ Miren como pregonan/ tranquilidad,/ cuando nos atormenta/ la autoridad./ ¿Qué dirá el Santo Padre/ que vive en Roma,/ que le están degollando a su paloma?" (*¿Qué dirá el Santo Padre?*)

Y contra la manipulación "oscurantista" de la verdad, reivindica la mirada desmitificadora de la ciencia.

"Me gustan los estudiantes/ que van al laboratorio/ y descubren lo que se esconde/ al fondo del confesionario" (*Que vivan los estudiantes*).

“¿Qué vamos a hacer con tanto/ tratado del alto cielo?/ Ayúdame Valentina,/ ya que tú volaste tan lejos./ Dime de una vez por todas/ que arriba no hay tal mansión:/ mañana la ha de fundar/ el hombre con su razón” (*Ayúdame Valentina*).

El cancionero de Violeta Parra

Sus canciones recorrerán una trayectoria desde un canto entroncado en la tradición musical campesina a una canción de autor, con un registro musical cada vez más variado y personal, en el que gradualmente integrará elementos de otras tradiciones musicales. Así, combinará su papel de cantora testimonial –intérprete y difusora del cancionero tradicional– con el de creadora multidisciplinaria.

Desde una perspectiva del género o estilo musical, sus canciones no se ajustan exactamente en la categoría de tradicionales (cantos *folk*) ni se adscriben en la de populares (la llamada canción comercial). Podrían sí formar parte de ese espacio intermedio que Charles Keil categoriza como “músicas del pueblo” (*people’s music*)²⁴. Y en tanto “música del pueblo” existe un interesante paralelo entre el proceso de la canción urbana chilena –y el significado dentro de ella de las canciones de Violeta Parra– con la modulación de un estereotipo a otro como es el que señala Keil respecto del *blues* urbano y la polca en Estados Unidos. Establece este autor una distinción entre la primera aparición discográfica de ambos géneros, alrededor de 1928, en una “forma limpia, moderna y auténtica”²⁵, y luego, hacia 1952, la emergencia en Chicago de un *dirty blues* y del *honky style* de la polca, que cambiarán las normas establecidas de ambos géneros²⁶. Específica, además, que ambos momentos coinciden con cambios económicos y de los medios de comunicación: respectivamente, la llegada de los nuevos medios de comunicación masivos a la escena, después de la Primera Guerra Mundial, y la diversificación de esos medios, posterior a la Segunda Guerra Mundial²⁷.

En gran medida Violeta Parra representa la emergencia de una nueva versión del género “canción popular chilena de raíz folclórica”²⁸ en el circuito de la industria musical local. En su fase germinal, su gesto básico será la negación, por contraste, de la *música típica* que por entonces representaba la matriz estilística dominante en el circuito de la canción popular (técnicas de *performance*, estilos de arreglos vocales e instrumentales; repertorio). La reivindicación de una autenticidad oculta será la antinomia de una estética de la simulación y de lo “lindo”, en la que los valores formales son preponderantes. Esta renovación del género se representará como la construcción de una nueva autenticidad, que consolidará una estética propia.

²⁴Keil 1994:197-198.

²⁵Keil 1994:198.

²⁶Keil insiste sobre la necesidad de una más compleja consideración de los procesos históricos de los estilos de *people’s music* en el siglo XX, planteando 8 hipótesis relacionadas que sugieren fecundas vías de análisis (Keil 1994: 202-217).

²⁷Keil 1994.

²⁸Esta denominación es la que actualmente se utiliza en Chile para delimitar fronteras de vasto y variado repertorio. Advis y otros 1998.

Aspectos centrales de esta poética del canto están presentes en *Yo canto la diferencia*²⁹. Es una tonada al estilo *chillanejo*, su pueblo natal, compuesta en 1960 para las fiestas de conmemoración del 150° aniversario de la Independencia de Chile. Constituye, en cierta forma, la declaración pública de su manifiesto artístico, la toma de posición de una cantora frente a la sociedad.

En el plano musical, las marcas del nuevo estilo están señaladas en el uso de estructuras y elementos del canto campesino tradicional, connotando una actitud de retorno a lo simple y austero. La figura rítmico-melódica del canto y su acompañamiento –con fluctuación entre 6/8 y 3/4– son característicos de la tonada tradicional. Asimismo, la recurrencia de sonoridades y gestos armónicos característicos del canto a lo poeta –como ciertas inflexiones modales: acorde tónica–acorde II° mayor. Su estructura es del tipo de canción sin estribillo, conformada por un único período repetido tantas veces como estrofas tiene el texto (ciclo de 17 compases, organizados en la secuencia de 4+(1)+4+4+2+(2)). Interesante, dentro de ese marco, es su dinámica interna flexible al flujo de las palabras y su carácter épico-narrativo; también lo es el efecto del último verso como sentencia o remate a manera de un condensado estribillo (ver ej. N° 2)³⁰.

La reivindicación y reelaboración de una autenticidad oculta, conlleva implícita una noción de lo propio abarcadora de tradiciones que están fuera del proto-

♩ = 142

Yo can-to la chi-lle - ne - je - ai - ton -
go que de - cir al - go y no to-mo la guí - ta - ra - por con -
se-guir un a-plau - so Yo can-to la di - fe - ren - cia que hay de lo cer - to a lo
fal - so de lo con - tra - rio no can - to

Ej. N° 2 *Yo canto la diferencia*

²⁹Ver anexo N° 1.

³⁰Este mismo procedimiento está en *La carta* (ver ej. N°1), cuyo ciclo es de 12 compases: 2+2+3+3+(2), y en *Y arriba quemando el sol* (ver ej. N° 3), con un ciclo de 16 compases: 4+4+4+3+(1).

tipo oficial de la "chilenidad" (basado en el modelo de la hacienda)³¹. Ese es, concretamente, el caso de las músicas indígenas y campesinas de otras regiones. Una canción que ilustra bien este proceso integrador es *Y arriba quemando el sol* (1960) (ver ej. N° 3).

(Sol Mixolidio)

♩ = 100

Introd. 19

1/V

Cuan - do ful - ge - ra la pen - sa - lle - va - ba mi co - ra - zón con - tan - to co - mo un chi - ri - hto pe - ro a - llá se me mu - rió pri - me - ro per - di las plu - mas y lue - go per - di la voz, ¡Ya - ri - ba que - man - do el sol!

Ej. N° 3 *Y arriba quemando el sol*

Aquí se establece un contraste radical con el estereotipo del pueblo festivo, explorando crudamente la dramática condición de vida de los mineros en el Norte chileno. Lo llama "estilo norteño" y está basado en un ritmo de danza de esa región andina. La austeridad de elementos es particularmente evidente en esta canción. La línea melódica tetrafónica tiene un diseño que simboliza eficazmente el sentido del texto. Está construida a base de una nota "rítmica", insistentemente repetida, que se desplaza descendentemente por el acorde de tónica (Sol-(Fa)-Re-Si-Sol); aquí el Fa natural es un paso importante pues revela el uso de una gama de modalidad diferente (modo mixolidio). Cuando la secuencia llega hasta la tónica (Sol), salta una octava para finalizar la estrofa con la sentencia-estribillo: "¡Y arriba quemando el sol!". Un gesto de síntesis y de certero efecto dramático. En la versión que grabó en París (1963), no está la base armónica tradicional (guitarra); el acompañamiento del canto consiste en una base rítmica ejecutada

³¹Los Huasos Quincheros, conjunto baluarte de esta chilenidad oficial, sintetizan así el origen, función y sentido de este género en una entrevista que les hace *Juventud* (Santiago), en su primera edición (junio 1977, p. 29): "Hacemos música del valle central porque es allí donde nació Chile. Es allí donde se forjó la independencia y es allí donde nuestros próceres inculcaron el patriotismo. [...] Hemos logrado imponer un estilo, una forma y un espíritu en el quehacer folclórico nacional. También exportamos nuestra música a todo el mundo y, lo que es más importante, enseñamos a amar lo chileno y sus valores tradicionales. [...] Entregamos la tradición de un pasado glorioso, que nos debe servir en el presente y en el futuro".

por instrumentos de percusión vernáculos (bombo, caja, matraca), y además el uso de la quena (flauta andina), en una clara referencia a las tradiciones musicales del Altiplano, tempranamente asimiladas y que luego serán una marca estilística central de la canción chilena.

* * * * *

Nuestra conclusión es simple: la reivindicación de la diferencia, aquella del "otro" popular y la suya propia, es una constante del canto de Violeta Parra. Su legado musical remite a una práctica social del canto surgida en el curso de los años 1950, y que cristalizó poderosamente en el imaginario de la sociedad chilena entre los años 1960 y 1970 como espacio de afirmación épica de un sentido de pertenencia negado o ignorado. En ese contexto, Violeta Parra representará una moral del canto; un modelo de interacción de lo rural y lo urbano, de reciclaje de tradiciones vernáculos en la creación artística; un testimonio de soberano ejercicio de su autonomía y de resistencia del mundo popular, enfrentado a una problemática modernización. Desde esta condición será frecuentemente reivindicada como "alma mater" del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Mas, sobre todo, su canto de la diferencia abrió un espacio sensible al reconocimiento de las múltiples identidades que constituyen el país chileno.

BIBLIOGRAFÍA

- ADVIS, LUIS, EDUARDO CÁCERES, FERNANDO GARCÍA Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS.)
1998 *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973. Raíz folclórica*. Santiago: SCD-Ediciones Universidad Católica de Chile, volumen II.
- AUSTERLITZ, PAUL
1995 *Merengue Dominican Music and Dominican Identity*. Filadelfia: Temple University Press.
- AVERILL, GAGE
1997 *A Day for the Hunter, a Day for the Pray: Popular Music and Power in Haiti*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CARRASCO, EDUARDO
1982 *La Nueva Canción Chilena en América Latina*. Santiago: CENECA.
1988 *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ediciones del Ornitorrinco.
1998 "Canción popular y política", Rodrigo Torres (ed.). *Música popular en América Latina*. Santiago: FONDART/ IASPM, pp. 63-70.
- DANIEL, IVONNE
1995 *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.
- DÍAZ ACEVEDO, RAÚL
1994 *Finaves campesinos*. Temuco: FONDART.
- DUANY, JORGE
1994 "Ethnicity, Identity and Music: An Anthropological Analysis of the Dominican Merengue", Gerard Béhague (ed.). *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick, N.J.: Transaction, pp. 65-90.

GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR

1990 *Culturas híbridas*. Barcelona: Grijalbo.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO

1996 "Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance", *RMCh*, L/185 (enero-junio), 25-37.

1998 "Música popular chilena de raíz folclórica", *Clásicos de la música popular chilena, 1960-1973, Raíz folclórica*. Santiago: SCD-Ediciones Universidad Católica de Chile, volumen II, pp. 10-27.

GUILBAUT, JOCELYN, GAGE AVERILL, EDOUARD BENOIT Y GREGORY RABESS

1993 *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press.

KEIL, CHARLES

1994 "People's Music comparatively: Style and Stereotype, Class and Hegemony", Steven Feld & Charles Keil. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 197-217.

MARTÍ I PÉREZ, JOSEP

1998 "Culturas en contacto en nuestra sociedad actual. Algunas reflexiones sobre pluriculturalidad a través del fenómeno musical", Actas del Primer Coloquio de Antropología y Música. Diálogos 1, *Música Oral del Sur. Revista Internacional*, N° 3, Granada, pp. 127-146.

MARTIN, DENIS-CONSTANT

1994 *Cartes d'identité. Comment dit-on "nous" en politique?* París: Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.

NAVARRETE, MICAELA

1998 *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.

PACINI HERNÁNDEZ, DEBORAH

1995 *Bachata: A Social History of a Dominican Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press.

PARADA-LILLO, RODOLFO

1992 *L'articulation entre tradition et modernité dans la culture: la nouvelle chanson chilienne, 1960-1975*. Tesis doctoral. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, París III.

PARRA, ISABEL

1985 *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Madrid: Ediciones Michay.

PEÑA, MANUEL

1985 "From Ranchero to Jaitón: Ethnicity and Class in Texas-Mexican Music (Two Styles in the Form of a Pair)", *Ethnomusicology*, XXIX/1, invierno, pp. 29-55.

REILY, SUZEL ANA

1992 "Música sertaneja and Migrant Identity: the Stylistic Development of a Brazilian Genre", *Popular Music*, XI/3, pp.337-357.

RODRÍGUEZ, OSVALDO

1984 *Cantores que reflexionan*. Madrid: Ediciones Lar.

SALINAS, MAXIMILIANO

1992 *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Santiago: Rehue.

TURINO, THOMAS

1990 "Somos el Perú: Cumbia andina and the Children of Andean Migrants in Lima", *Studies in Latin American Popular Culture*, 9, pp. 15-37.

ULLOA, ALEJANDRO

1992 *La Salsa en Cali*. Cali: Ediciones Universidad del Valle, 1992.

VICUÑA, MAGDALENA

1958 "Violeta Parra: hermana mayor de los poetas populares", *RMCh*, XII/60 (julio-agosto), pp. 71-77.

WATERMAN, CHRISTOPHER A.

1990 *Jiñú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

ANEXO N°1

Yo canto la diferencia
Violeta Parra (1960)¹

Yo canto a la chillaneja²
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.

Les voy a hablar enseguida
De un caso muy alarmante.
Atención el auditorio
Que va a tragarse el purgante:
Ahora que celebramos
El dieciocho³ más galante,
La bandera es un calmante.

Yo paso el mes de setiembre
Con el corazón crecido
De pena y de sentimiento
De ver mi pueblo afligido:
El pueblo amando la Patria
Y tan mal correspondido.
El emblema por testigo.

En Comandos importantes,
Juramento a la bandera⁴.
Sus palabras me repican
De tricolor⁵ las cadenas,
Con alguaciles armados
En plazas y alamedas⁶
Y al frente de las iglesias.

Los ángeles de la guarda
Vinieron de otro planeta,
¿Por qué su mirada turbia,
Su sangre de mala fiesta?
Profanos suenan tambores,
Clarines y bayonetas.
Dolorosa la retreta.

Afirmo, señor Ministro,
Que se murió la verdad.
Hoy día se jura en falso
Por puro gusto nomás;
Engañan al inocente
Sin ni una necesidad.
Y arriba la libertad.

Ahí pasa el señor Vicario
Con su palabra bendita.
¿Podría, Su Santidad,
oírme una palabrita?
Los niños andan con hambre,
Les dan una medallita,
O bien una banderita.

Por eso, Su Señoría,
Dice el sabio Salomón,
Hay descontento en el cielo.
En Chuqui⁷ y en Concepción⁸
Ya no florece el copihue⁹
Y no canta el picaflo.
Centenario de dolor.

¹Canción creada con ocasión del 150° aniversario de la Independencia Nacional.

²A la manera campesina de Chillán, en el sur de Chile.

³El 18 de septiembre, día de la Fiesta Nacional en Chile.

⁴Ceremonias militares oficiales.

⁵Referencia a los tres colores de la bandera nacional.

⁶Referencia a la avenida más importante de la capital de Chile.

⁷Chuquicamata, yacimiento de cobre en la zona norte de Chile, uno de los grandes centros mineros del país.

⁸Ciudad de la zona sur, eje de uno de los complejos industriales y de obreros más importante del país.

⁹Flor nativa de la Araucanía, considerada emblema natural del país.

Un caballero pudiente,
Agudo como un puñal,
Me mira con la mirada
De un poderoso volcán,
Y con relámpagos de oro
Desliza su Cadillac¹⁰.
Cueca¹¹ de oro y libertad.

De arriba alumbra la luna,
Con tan amarga verdad,
La vivienda de la Luisa
Que espera maternidad.
Sus gritos llegan al cielo,
Nadie la habrá de escuchar
En la Fiesta Nacional.

La Luisa no tiene casa,
Ni una vela, ni un pañal;
El niño nació en las manos
De la que cantando está.

Por un reguero de sangre
Mañana irá el Cadillac.
Cueca amarga nacional.

La fecha más resaltante,
La bandera va a flamear.
La Luisa no tiene casa,
La parada militar¹².
Y si va al Parque¹³ la Luisa
¿adónde va a regresar?
Cueca triste nacional.

Yo soy a la chillaneja,
Señores, para cantar:
Si yo levanto mi grito
No es tan sólo por gritar.
Perdóneme el auditorio
Si ofende mi claridad.
Cueca larga militar.

¹⁰Automóvil norteamericano.

¹¹Género popular, declarado danza nacional por decreto del gobierno militar de Augusto Pinochet en 1979.

¹²Desfile oficial en honor a las glorias de las fuerzas armadas que se realiza anualmente el 19 de septiembre.

¹³Parque Bernardo O'Higgins, ex Parque Cousiño, en Santiago de Chile.