

LA TRADICIÓN DEL *CANTO A PORFÍA* EN CHILE: DESDE LA POESÍA POPULAR IMPRESA A LA CANCIÓN DE AUTOR

Rocío RODRÍGUEZ FERRER
Pontificia Universidad Católica de Chile
ORCID: 0000-0003-1827-1602

Resumen:

El trabajo propone un recorrido por la tradición del canto *a porfía* en Chile, desde la poesía popular impresa a la canción de autor, con la figura de Violeta Parra como nodo. Sin pretender una revisión exhaustiva, el artículo ofrece una suerte de rastreo genealógico del canto empecinado y desafiante y da pistas sobre sus diversas manifestaciones textuales: desde la arenga directa, a la delicadeza sentimental y la máscara humorística. Este acotado repaso desde la tradición del cantor y *pueta* de la Lira Popular hasta la figura del cantautor, permite constatar la porfía como marca identitaria de las manifestaciones poético-musicales chilenas, acorde con una particular sensibilidad colectiva.

Palabras clave:

Poesía y música. Lira Popular chilena. Canción de autor chilena.
Canto *a porfía*.

Abstract:

This work proposes a journey through the tradition of *defiant song* in Chile, from printed folk poetry to singer-songwriter music, with

Violeta Parra as its central figure. Without aiming for an exhaustive review, the article offers a kind of genealogical tracing of this stubborn and defiant style of song and provides insights into its diverse textual manifestations: from direct harangue to sentimental delicacy and humorous mask. This concise overview, from the tradition of the singer and poet of the Lira Popular to the figure of the singer-songwriter, allows us to recognize defiance as an identifying mark of Chilean poetic and musical expressions, in accordance with a particular collective sensibility.

Key words:

Poetry and music. Chilean Lira Popular. Chilean singer-songwriter music. Defiant song.

*Así el mundo quedó en duelo
y está llorando a porfía*
Violeta Parra

El canto popular chileno: una historia porfiada de música, poesía y política

Indócil fue el calificativo escogido por el destacado escritor y músico de la llamada Nueva Canción Chilena Patricio Manns para distinguir la guitarra de Violeta Parra (1976). Tratándose de la «piedra angular del más importante movimiento de la canción del siglo XX en Chile» (Parada-Lillo, 18), «figura mayor de la canción popular latinoamericana» (Torres Alvarado, 53), es factible suponer que la rebeldía e insumisión son rasgos compartidos por otras voces próximas a la artista. A transitar el derrotero por el canto popular empecinado, en una suerte de rastreo genealógico y con Violeta Parra a modo de nodo, se abocan las páginas que siguen. Con ello, se pondrá en evidencia un sentir colectivo en el que retumba la disidencia y la obstinación, el reclamo y el quebranto, es decir, un canto *a porfía*: de versos no acomodaticios, vehementes, turbadores, como los que braman en ese desgarrado «Maldigo del alto cielo» que, a modo de patética diatriba, nos legó la célebre folclorista en sus *Últimas composiciones* (1966), al mismo tiempo que daba «Gracias a la

vida»: «Maldigo luna y paisaje, / los valles y los desiertos, / maldigo muerto por muerto /y el vivo de rey a paje, /el ave con su plumaje /yo la maldigo a porfía, /las aulas, las sacristías / porque me aflige un dolor, /maldigo el vocablo amor /con toda su porquería, /cuánto será mi dolor». ¹ Canto nacido del dolor importuno, obstinado y tenaz, de condición acechante, que a algunos obligó al destierro y a otros los hizo presa de locos torturadores que creían que con 42 balas y quebrando las manos abiertas de un cantautor silenciarían del todo su guitarra.²

Palabra imprecatoria y embravecida, ni complaciente ni tranquilizadora, es de la que nos dio lecciones Violeta Parra, con la que aprendimos que también «se llora a lágrima ardiente», como en «Rodríguez y Recabarren» (conocida como «Un río de sangre», *Canciones reencontradas en París*, 1963), donde deja constancia de renombradas víctimas del odio «que consumó la maldita/canalla del carnaval», sin distinción de fronteras:

Así el mundo quedó en duelo
y está llorando a porfía
por Federico García
con un doliente pañuelo.
No pueden hallar consuelo
las almas con tal hazaña,
¡qué luto para la España,
qué vergüenza en el planeta!
De haber matado un poeta

¹ De feroz diatriba, de una furia desesperada y absoluta, califica esta canción el escritor Álvaro Bisama en su *Diccionario portátil de la literatura chilena*. Sugiero su lectura para comprender mejor ese «arte [que] jamás es dulce o consolador», que origina canciones que «existen como amenazas concretas, como patadas». Puede consultarse en <https://revistasantiago.cl/diccionario-portatil/maldigo/>.

² El relato de la viuda de Víctor Jara, Joan Jara, resulta estremecedor y reclama un recuerdo también a porfía: «Tenía los ojos abiertos y parecía mirar al frente con intensidad y desafiante, a pesar de una herida en la cabeza y terribles moratones en la mejilla. Tenía la ropa hecha jirones, los pantalones alrededor de los tobillos, el jersey arrollado bajo las axilas, los calzoncillos azules, harapos alrededor de las caderas, como si hubieran sido cortados por una navaja o una bayoneta...el pecho acribillado y una herida abierta en el abdomen...las manos parecían colgarle de los brazos en extraño ángulo, como si tuviera rotas las muñecas...» (341).

nacido de sus entrañas.

Porque le asistía un quebranto, la porfía marcó su aventura creativa, como la de tantos otros cantores y cantautores que, para exorcizar la pesadumbre, hicieron del canto chileno una historia de música, poesía y política, como bien precisa el cantautor Ángel Parra (25-26). La explicación para tan obstinado canto tal vez la hallemos en lo que se ha dado en llamar una «identidad terremoteada» (Riquelme y Silva 2011), signada por la(s) tragedia(s), y que ha llevado a pensadores de la talla de José Ortega y Gasset a vincular la historia chilena con uno de los más porfiados seres mitológicos: «Tiene este Chile florido algo de Sísifo, ya que como él, parece condenado a que se le venga abajo cien veces, lo que con su esfuerzo, cien veces elevó».³

Le da la razón a Ortega Patricio Manns, quien ve en ese recuento de desastres la razón de la «guitarra indócil» de Violeta (y tantos otros). La elocuencia de la cita justifica su comparecencia extensa, casi tan larga como el aludido historial de desastres:

Nuestro país con sus inesperados sobresaltos, su gran tragedia cotidiana, sus muertos de todos los días, sus desnudos, sus doloridos, sus sollozantes, sus temerosos, sus insondables. Este sufrimiento ancestral ha marcado por siglos toda aventura creativa, toda digestión estética, ha penetrado profundamente en el sueño y las ensoñaciones, ha forjado la costumbre del drama. La tierra se devasta a sí misma tal como el hombre devasta su raza, su pueblo, su hermano-enemigo. La furia militar de hoy es para nuestro pueblo, oscuramente, un simple reflejo condicionado de la furia telúrica: enemigos que hay que combatir siempre, puesto que ambos coexisten desde antes de nuestro primer vagido histórico. De aquí nace el hábito de la lucha, venimos al mundo educados en la catástrofe repetida, somos en cierto modo los cónsules de la paciencia, los plenipotenciarios de

³ El 2 de febrero de 2017, a raíz de una ola de incendios que arrasaba bosques y campos chilenos, la BBC recordaba la intervención del filósofo español en 1928 en el Congreso Nacional de Chile. Puede consultarse la nota en <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38849822>.

la constancia, los condecorados de escombros, los receptores de la sangre, los soldadores de heridas, los apagadores de sollozos, los constructores obcecados de cosas que caen por oficio. Entre catástrofe y catástrofe, entre masacre y masacre, la poesía se sienta a reflexionar con su humo propio y su propia vibración. Nos defendemos con el verso cuando la naturaleza o el hombre disparan piedra y hueso (2017, 188).

La razón del verso nacería, pues, de un Chile situado «Al centro de la injusticia» -«Pa no sentir la aguja de este dolor /en la noche estrellada dejo mi voz», canta Violeta Parra-, que vería en el canto un modo de combatir y resistir la miseria. No habrá de sorprender, entonces, que, hallándose en el campo de concentración Chacabuco, Ángel Parra forme un grupo musical entre prisioneros.⁴ «Sobreviviendo», diría Víctor Heredia. Como tampoco habrá de extrañar que más de alguien vea en el último discurso de Salvador Allende un poema-canto rebelde desde un palacio en llamas (Gitano Rodríguez, 325). Y cuando digo «alguien» quiero decir, por ejemplo, Pablo Milanés con su emotiva «Yo pisaré las calles nuevamente». Y es que en los poetas cantores pensaba Allende el primero de los fatídicos 11S, en el que sería su último discurso, emitido a través de Radio Magallanes: «Me dirijo a la juventud, a aquellos que cantaron y entregaron su alegría y su espíritu de lucha. Me dirijo al hombre de Chile, al obrero, al campesino, al intelectual, a aquellos que serán perseguidos...».⁵ «No hay revolución sin canciones», podía leerse en

⁴ En sus propias palabras: «En todo momento y lugar la música está presente y ayuda a sobrevivir. Eso fue lo que sentí en el maldito Estadio Nacional, durante el tiempo en que los militares lo convirtieron en campo de concentración en 1973. Escuchar primeras corales espontáneas que nacieron entre los prisioneros en este siniestro recinto fue un ejemplo de rebeldía y emoción. El entonces diputado Vicente Sotta debe ser el creador de la primera coral de presos políticos. Escuchar a esas víctimas del fascismo nacional era estremecedor, cantando el 'Himno a la alegría' de Ludwig van Beethoven o la canción de Nino Bravo 'Libre'. Que, por cierto, ¡los milicos después convirtieron en una suerte de himno de 'liberación' del comunismo de la Unidad Popular! Pero aparecieron también algunos espontáneos que querían congraciarse con los militares de turno, ofreciendo un repertorio adecuado a su servil situación. Canciones groseras, improvisaciones en contra de la Unidad Popular y otras pseudos de contenido pornográfico» (115).

⁵ El discurso completo puede oírse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=JuDL7MXUuI8>.

lienzo que acompañaban al entonces candidato de la Unidad Popular en actos de la campaña electoral, en los que intervenían, entre otros, los músicos Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara y Quilapayún (García, 125). Y en ellos -«aquellos que cantaron...»- pensaban también los militares cuando reemplazaron esta voz, inmediatamente, por melodías marciales en la radio. Para todos era evidente el impacto social del canto.

Del *pueta* al cantor/cantautor: distintas voces, similares porfiás

Resulta claro que el canto porfiado no es patrimonio exclusivo de Violeta Parra. Y es que, como ha referido su hijo Ángel Parra, «la labor responsable de un cantor con conciencia consiste en el rescate de la memoria de estos hechos criminales [...]. Convertirlo en historia, en música y poesía [...]. Memoria de abusos, explotación, violación permanente de los derechos humanos [...]. Situación que se repite desde la Conquista, Colonia e Independencia, hasta el Chile de hoy» (43). Consciente de ello, la propia Violeta Parra, en el arranque de sus *Décimas* autobiográficas, declara: «Y pa' cantar a porfía /habrá que ser toca'ora, /arrogante la cantora /para seguir melodía» (décima 4). Su insistente labor, ese quehacer machacón que la ha hizo célebre, solo podía concebirse en diálogo genealógico con la tradición de los poetas populares y, de modo singular, con los *puetas* de la Lira Popular, poesía popular impresa que, en torno a mediados del siglo XIX, empapeló las calles de las más importantes ciudades chilenas y las volvió ruidosas con sus voceos y pregones y los principios performativos del canto a lo poeta⁶, y que constituyó, en el decir de Juan Pablo González y Claudio Rolle, la primera fuente mediadora en Chile entre la tradición oral y la cultura de masas (125).⁷

⁶ «Su *performance* se realiza a base de un repertorio heredado de melotipos (*entonaciones*) y de diversas modalidades de acompañamientos con guitarra o guitarrón (*toquías*); existiendo en el caso de la guitarra una gran variedad de afinaciones (Torres Alvarado, 58).

⁷ Fue esta, en su origen, una poesía nacida con la marca del combate: habría sido la guerra de 1865 contra España la que habría motivado estas primeras hojas de versos imprentados. En otros trabajos he ahondado en la Lira Popular chilena, desde su perspectiva material, su apropiación popular y su singular configuración

La misma Violeta Parra le habría confesado a Patricio Manns un conocimiento nítido de la Lira Popular gracias a sus viajes en tren, donde los verseros vendían y difundían sus composiciones.⁸ Nicanor Parra, en cambio, afirmaba que era a través de él que ella había conocido esos pliegos.⁹ Como sea: no cabe duda de que tanto en el plano netamente textual como en el visual de los pliegos habría hallado inspiración y raíz para su arte. Hojas sueltas que hablan de crímenes, de injusticias, de amores desgraciados y de violencias habrían sido apropiadas por Violeta, como puede verse en la décima 66 de su *Autobiografía en verso*:¹⁰

plástico-visual. Pueden consultarse, por ejemplo, los artículos «Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular» (2014), «Literatura bajo sospecha» (2017) y «Literatura mirable: la *Lira Popular* chilena como escopo» (2020).

⁸ Las declaraciones de Patricio Manns insisten en detallar una lectura también en clave genealógica: «Violeta me aseguró muchas veces que ella conoció perfectamente 'la lira popular'. Y era imposible que no la conociera. En sus 'décimas' están los trenes de infancia, y en esos años y en esos trenes, los poetas populares recitaban sus versos y vendían su folleto. Sin ninguna duda, pienso que Violeta asimiló en la época, como muchos de nosotros después las técnicas de la versaina, su suave humor, su tono, sus destrezas, sus juegos de palabras, la maestría del doble sentido en las ideas para camuflar el contenido picaresco o político del poema en períodos álgidos» (2017, 53).

⁹ Resume con detalle la polémica Paula Miranda, especialista en la obra parriana: «Acerca de las maneras en que Parra se acercó a la lira popular hay dos versiones: según Patricio Manns, Violeta habría escuchado la recitación que los propios poetas hacían en los trenes, entre 1900 y 1940, años en los que Violeta viajaba constantemente en este medio de transporte. Nicanor Parra, en cambio, piensa que es imposible que Violeta hubiese conocido de esta manera la tradición de la lira, pues para los años en que ella es niña y joven, dicha tradición se había perdido. Según Nicanor, es a través de él mismo que conoce esta poesía. La colección de Rodolfo Lenz y los *Romances populares y vulgares* recopilados por Julio Vicuña Cifuentes los conoce, de hecho, en la biblioteca personal de Nicanor. Para él la 'iluminación' en su hermana se produce en 1952, cuando él mismo le da a conocer su trabajo de recreación sobre el 'Contrapunto entre Don Javier de la Rosa y el Negro Teguada', recopilado por la lira y que también se había conservado en la tradición oral» (199).

¹⁰ Como afirma Paula Miranda, en las *Décimas* «Santiago es reducida a bares y públicos borrachos. La crítica social aquí se hace todavía más dura, recurriendo a matrices de la crónica roja ya cultivada por la lira popular: aparecen entonces una violación, un asesinato y la degradación por alcoholismo» (209).

También viene a mi cabeza
como una vista brutal:
un martes al aclarar
se llevan a la Teresa.
Entre nueve y a la fuerza,
l'arrastran Mapocho abajo
sacándole los refajos,
mientras se hacen que no ven
unos que dicen amén
por no entregarse a los tajos.

Yo debo seguir cantando
pues paga la clientela;
mas la voz se me congela,
la Tere ya está gritando.
Se le oyen de cuando en cuando,
cada vez menos los gritos;
más tarde se oyen los pitos
del vigilante atrasa'o
corriendo desafora'o,
pero después del delito.

Al otro día los diarios
anuncian con letras gruesas
que hallaron una Teresa
muerta por unos barbaros.
¿Qué sacan del comentario
si no ha de poner remedio
al bar, qu'es un cementerio
legal, como bien se sabe,
el Código, enfermo grave,
sordo y mudo a estos misterios?

En este careo poético -también la locución *a porfía* significa emulación y competencia-, tomemos, por ejemplo, una lira de José Hipólito Cordero, *pueta* «privado de la vista corporal» que bien sabía de sensacionalismo. No pienso solo, para el contrapunto, en esa primera décima glosada (o encuartetada) que da también pie al titular

del pliego: «Sangriento drama en Las Condes. Doralisa destrozada por un asesino» (anexo 1).¹¹ Y es que, en ese reclamo visual, en esa propuesta xilográfica del pliego, creo reconocer también cierto aire de familia con las arpillerías de Violeta Parra: pensemos, por ejemplo, en la representación de la figura humana en la arpilla *Fresia y Caupolicán* (1965). Porque la de la Lira es una literatura mirable, de añagazas escópicas, como poesía mirable son también las arpillerías de Violeta, o, en palabras de la artista, «canciones que se pintan» (Miranda, 195).

Pero no fue Violeta Parra la única de los cantautores chilenos que manifestó querencia por esta poesía popular urbana. Para sumar pruebas al impacto visual, basta con contrapuntar la carátula del disco *Canto por travesura* (1972) de Víctor Jara con el pliego en el que una vez más J. Hipólito Cordero, con el título «Espantoso suceso de la niña espirituada» (anexo 2)¹² refiere, indirectamente, el famoso caso de «la endemoniada de Santiago», Carmen Marín, considerado el inicio de la siquiatria en Chile por el enfrentamiento (otra porfía) que tuvo lugar entre la Iglesia y la medicina (posesión demoníaca versus histeria). No de demonios, pero sí de pícaros frailes confesores («La beata», enfermedad de amor, «no quería que la velaran/con vela ni con velón,/sino con la vela corta/del fraile confesor»), por ejemplo, nos habla Jara en un disco que, pensado mayoritariamente como recopilación de cantos tradicionales chilenos, homenajea en su título una de las tantas formas que adopta el canto a lo poeta y que la misma Lira, una suerte de versión imprentada de este, también recrea. «Callarlos es callar un pedazo de alegría», diría Víctor Jara, según su viuda, en un gesto porfiado por el contento (Jara, 313).¹³

¹¹ José Hipólito Cordero, colección Raúl Amunátegui, 366, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile (366 C794b Caja N°4b, Tomo II).

¹² José Hipólito Cordero, colección Alamiro de Ávila, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

¹³ Refiere Joan Jara que, previo al golpe de 1973, «Víctor estaba trabajando en un disco titulado 'Canto por travesura', una colección de canciones campesinas divertidas y bastante picarescas del sur de Chile. Incluía 'La beata', otra prohibida y ahora reconocida como lo que era: una típica canción folklórica chilena. También contenía otras canciones con chistes y adivinanzas» (313). Con este disco, Jara quería dar la posibilidad de reír y celebrar la vida: «aparecía a

Damos, en consecuencia, absoluta razón al cantautor Osvaldo «Gitano» Rodríguez cuando afirma que «la canción de lucha y esperanza en Chile y América es la continuidad legítima de la poesía popular, que siempre fue una poesía con sentido de clase. Es decir, poesía satírica, de protesta, denuncia y revolucionaria» (10-11). Permitámonos, pues, añadir una digresión en este recorrido sanguíneo y sangrante por el canto *a porfía*: y es que el canto se bebe por leche materna en Violeta Parra y Víctor Jara, hijos de cantoras. Y por paterna –esperma urgente, dirá Heredia- en otros destacados compositores nacionales: el *pueta* Rolak -uno de los tantos seudónimos de Rómulo Lárrañaga- es bisabuelo de Jorge Coulon Larrañaga, uno de los fundadores de los Inti-Illimani. Y el combativo Juan Rafael Allende, perseguido y censurado *pueta* de la Lira –algún político se lamentó por no haberle dado muerte- es el padre del compositor Pedro Humberto Allende, autor de un poema sinfónico, «La voz de las calles», en el que se escuchan los ecos de los pregones populares (Varas, 15).

Poesía y canto social: «En mi patria no hay justicia»

Que Lira Popular y la llamada Nueva Canción Chilena - surgida a fines de la década de 1960- conformen familia no tiene nada de raro si consideramos, además, que el esplendor de la poesía popular coincidió con los años de la llamada «cuestión social» en Chile (1880-1920), determinada en gran medida por los procesos de industrialización y urbanización que remecieron el contexto chileno, ante lo cual los *puetas* no se limitaron a ser meros retratistas de su época, sino que procuraron, desde el verso, convertirse en agentes sociales de cambio. También la canción de Víctor Jara, del Gitano Rodríguez, de los hermanos Isabel y Ángel Parra, de Patricio Manns y de tantos otros, emergió en medio de bullentes confrontaciones sociales y políticas. ¿Qué si fueron épocas épicas? Con seguridad, tiempos de agitación y de urgencias en los que la precaria condición urbana y obrera resonó con insistencia. Y lo hizo en espacios marcados por la afectividad y la convivencia, por el tránsito

principios de septiembre, listo para las Fiestas Patrias. Aunque se grabó, jamás llegó a las tiendas» (313).

cotidiano y la subjetividad colectiva. Y es que tanto el de la Lira como el de la Nueva Canción Chilena es un canto con vocación pública. Si los pliegos de poesía popular impresa se comercializaban en escenarios óptimos para el movimiento y la concentración popular -calles, plazas, mercados y tiendas de abarrotes, estaciones de ferrocarriles, fondas y chinganas-, los circuitos de comunicación de la Nueva Canción Chilena también estarán marcados por la convivencia y el trasiego: desde patios universitarios a concentraciones obreras, pasando, principalmente, por las famosas peñas folclóricas, recintos pequeños y eventos intensos en los que, a la luz de mesas iluminadas por velas y alimentando el alma con empanadas y vinos navegados, se juntaban poetas y cantores a compartir con un público que también participaba con música y poemas. La viuda de Víctor Jara, Joan, así recuerda este espacio íntimo donde se acortaba la distancia entre el artista y su público: «Los intérpretes actuaban en una minúscula plataforma de madera [...] iluminados por un pequeño foco. El efecto era impresionante y creaba un clima de respeto y concentración a pesar del vino y la informalidad del ambiente». (Jara, 90). Un público el de la peña que, al imbricarse, experimentaba de otro modo la creación. En ello, pienso, radica uno de los sentidos de ese calificativo de popular que se han adjudicado tanto nuestra poesía impresa como la Nueva Canción: arte y vida en una afectiva proximidad.

Por la razón o la fuerza es esta una sociabilidad que va de la mano de una conciencia de ciudadanía, de un compromiso cívico. Se entiende, pues, que muchos de los *puetas* de la Lira se autodefinan como cronistas y el pliego, en su ejecución, se comprenda como una crónica sonora. Y que a la par de su faceta poética desarrolleen, no pocos de ellos, una carrera periodística. ¿Extrañará que un Víctor Jara en «La toma», del disco *La población* (1967), incluya a modo de cuarteta introductoria la grabación de un relato real de una de las mujeres protagonistas de una renombrada ocupación de terreno santiaguino? Su canción será todo un comentario periodístico-musical inspirado en el hecho noticioso.¹⁴ También la canción

¹⁴ Y aunque me salga de la geografía chilena, vale reproducir la respuesta del argentino León Gieco a la pregunta por sus influencias: «La influencia mayor de las letras, está sacada de los diarios. Yo leo el diario todos los días. Tal es así, que

«Preguntas por Puerto Montt» (1969), de Jara, fue compuesta tras leer, en los medios de prensa, la noticia de la muerte de 10 personas en manos de los «policiales» al desalojar la toma de un terreno; en su composición, Jara apunta e interpela de manera directa a Edmundo Pérez Zujovic, entonces Ministro del Interior del demócratacristiano Eduardo Frei Montalva. No extraña, ante tanta porfía, que luego a él lo hayan apuntado –«oficio mortal» el del cantautor, sosténía Patricio Manns con frecuencia-. Una vez más conviene traer a colación las certeras palabras de Ángel Parra: «Mientras nosotros cantábamos con pasión, entusiasmo, alegría y deseos de cambio, ellos ajustaban la puntería a nuestras cabezas e instrumentos, dándonos cuenta muy tarde de que se cumplía aquello de ‘con la música a otra parte’» (36).

Un Chile convulsionado por la injusticia y la violencia, marcado a fuego por la desigualdad social, en el que, como contempla desde Francia Violeta Parra, «los hambrientos piden pan /plomo les da la milicia, sí» («La carta», *Canciones reencontradas en París*, 1971): ese es el Chile que, más allá de la explicación mítica con guiño a Sísifo, originaría, inevitablemente, este canto de porfiada protesta. De aquí que, tanto la Lira como la Nueva Canción, cuando digan «pueblo», quieran decir «proletariado» u «oprimido»: mineros, pescadores, campesinos, pobladores, mendigos... De ahí que, si bien la Lira Popular, en su estricta esencia, se considere extinguida, haya resurgido en algunos campos de concentración levantados por la dictadura pinochetista y en la lucha de la Agrupación de familiares de Detenidos Desaparecidos (Orellana Muermann, 2005). O, incluso, en el mucho más reciente estallido social del año 2019 (Anguita, 2021), revuelta en la que «El derecho de vivir en paz» (1971) de Víctor Jara sonó y se reescribió de manera insistente.

La épica contra la casta. O el canto contra la dictadura

De épocas épicas hemos hablado más arriba. No me refiero, como es de suponer, a una suerte de cantar de gesta fruto de una casta militar, que diría Ramón Menéndez Pidal. El canto *a porfía*

Spinetta en broma me dice que yo soy un noticiero del rock, soy un adicto a leer uno o dos diarios por día» (ctd Pancani y Canales, 123-4).

chileno es, ante todo, un canto contra esa casta militar. Contra la dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo hablaba Violeta Parra en sus *Décimas* (nº 27):

Así creció la maleza
en casa del profesor,
por culpa del dictador
entramos en la pobreza.
Juro por Santa Teresa
que lo que digo es verdad:
le quitan su actividad,
y en un rincón del baúl
brillando está el sobre azul
con el anuncio fatal.

Contra la tiranía de José Manuel Balmaceda también reclamarán bastantes poetas de la Lira. Y contra el último de los dictadores de la historia política nacional cantaron arriesgadamente, metafóricamente, exiliadamente, no pocos chilenos. Inevitable mencionar una vez más a Víctor Jara, a quien ni las torturas ni el asesinato pudieron silenciar. Un canto porfiado contra la muerte, un grito *a porfía* en favor de la vida y la libertad, es, precisamente, el que, entre medio de torturas, Jara garabatea y entrega, como hoja suelta, a otro compañero de presidio; poema feroz en su súplica al mundo para «¡que griten esta ignominia!» («Somos cinco mil», también conocido como «Estadio Chile», 1973). Lo sabía Víctor Jara y porfió en ello: «Un artista, si es un auténtico creador, es un hombre tan peligroso como un guerrillero, porque su poder de comunicación es mucho» (Jara, 93).

Ahora bien, en contextos de violencia estatal, también la carga poética sentimental puede constituir una respuesta tenaz. El caso del cantautor chileno Fernando Ubiergo es, a este respecto, de lo más significativo. Su «Carta abierta a Pinochet», interpretada en el Segundo Festival Víctor Jara (1987), en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, es una indiscutible prueba de que el canto *a*

porfía también puede tararearse delicadamente.¹⁵ Su quehacer musical, próximo al de la trova cubana, nos permite traer a cuenta las palabras, una vez más, de Patricio Manns, pero esta vez referidas a Silvio Rodríguez:

Cuando Silvio Rodríguez hace gemir a millones de personas con un verso -oíarlo bien: un solo verso- en el cual declara hermosamente: «Vivo en un país libre...», en tres segundos ha dado al traste con treinta años de infamias y calumnias vertidas contra su país por miles de mercenarios de la pluma al costo de millones de dólares. De lo cual podemos deducir que la canción es realmente incalculable cuando en ella se ha estrujado un racimo que comprende, naturalmente un grano de convicción, un grano de poesía, un grano de música, un grano de emoción y otros granos. Sabemos que al mismo tiempo y por esta causa, que las canciones libres no tienen precio. Yo creo que todas las reservas de oro americanas no bastan para comprar ese verso, pero que ellos lo han soñado («Los problemas del texto...», s.p.).

«Vivo en un país libre» es, a mi parecer, equiparable a ese «Soldadito a tu cuartel» que, con la suavidad del diminutivo,

¹⁵ Puede revisarse la grabación, compartida en Youtube recién en 2008, en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=6bWhSKNQqko>. Sobre esta canción, tardíamente reconocida por la historiografía chilena, recoge Marisol García la siguiente declaración del propio Fernando Ubiergo: «Que yo me acuerde, la canté en tres oportunidades; la última de ellas, en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, para el segundo Festival Víctor Jara. Ahí había un ambiente político muy fuerte; unas cinco mil personas ante las cuales mi gran pecado era ser popular. Me senté sobre una silla y esta pierna me saltaba de los nervios, pero después de 'Un café para Platón' hubo una ovación: «Otra, otra!». Para mí fue como una cicatrización. Sentí: «Estos huevones me están cachando». Entonces vuelvo al escenario y comienzo con la 'Carta abierta a Pinochet'. A la mitad de la canción empiezan los aplausos, los gritos. Para mí fue maravilloso. Nunca me voy a olvidar que, al salir, dos tipos con brazalete me agarran y me meten de inmediato a mi auto. Yo llegué a mi casa y me fui a la cocina a tomar un concho de pisco, como un cowboy. Tenía una sensación que no te puedo explicar; tan bella. «¡Después de tantos años...!»: eso pensaba» (García, 366).

completa la aparentemente inocente apelación «pastelero a tus pasteles / jardinero a tu jardín». Y la prueba es la reacción *in crescendo* del público que asistía y que se deshizo en gritos con el remate «el futuro pa' vivir». Es la suya una carta musical en la que le recuerda respetuosa y formalmente al entonces «señor Presidente» que «el pueblo no es asesino / solo busca su camino» y que «con amor y comprensión / sería todo diferente». Invocando una sensibilidad afectiva ausente en la dictadura, emplaza con porfía -y sin nombrarla- a la autoridad en un momento especialmente delicado, tras el atentado a Pinochet de 1986. Ya antes, por cierto, con su famoso «Un café para Platón» (1978), el músico chileno había dado lecciones de cuán conmovedor puede ser el tópico del *ubi sunt?* si se personaliza en un único individuo que, para más inri, forma parte de esa casta de estudiantes que ensalzó Violeta Parra y que «un día de octubre a clases no llegó».

¿Y adónde se fue el humor?

Como se va evidenciando, en el canto *a porfía* en Chile no abunda el son alegre. En palabras de Marisol García: «El Canto Nuevo fue triste y fue solemne, y acrecentó así el flujo melancólico de la música popular chilena, la cual nunca ha sido precisamente un mambo» (313). Pero no excluye el humor cuando este también puede ser leído como una singular obstinación. Lo dice, una vez más, Ángel Parra: «La introducción del humor político por parte nuestra en la canción popular fue un aporte. Sobre todo tratándose de un país tan gris, vestido de plomo y sin capacidad para reírse de sí mismo. Ahí están canciones como 'Mazúrquica modérnica', 'El sacristán', 'La beata', mis 'Canciones funcionales', 'Décimas por ponderación', 'Caballo tordillo mío' o las cuecas del tío Roberto, que se convirtieron en un género más» (17). En esta tradición más lúdica del canto a porfía resalta la figura de uno de los más excéntricos compositores chilenos: Raúl Alarcón, conocido por el seudónimo de Florcita Motuda, «el ejemplo más asombroso de una canción social disfrazada de juerga y comicidad...» (García, 344). Fue en 1977 cuando irrumpió -visual y sonoramente- en el Festival de la Canción de Viña del Mar, con un traje amarillo, cantando «Brevemente...Genteeee», un canto atípico de cierta evocación

infantil en su supuesta ingenuidad sentimental: «Te miro...Gente / Te respiro...Gente / Y acerco mis manos / Y te siento...Gente/ Y un lugar distante me acerco consciente / Con mi ser candente te abrazo y te tomo / [...] Y es por eso que a veces me gusta integrarte / A vivir tu vida de anónima gente / Felices, llorando, formando la Gente....». No solo en su curioso seudónimo (como *Tulipán Rojo* o *Benito Cámelas* de la Lira Popular) leemos la provocación de Flor Motuda. También en la propuesta amistosa -resguardada también en ese seudónimo y en ese estrafalario atuendo- a reunirse en años en que toda congregación (incluso las religiosas) eran miradas con sospecha. Flor Motuda hacía del acto performativo, de la acción poética, su mejor canto *a porfía*: desde una singular expresión kinésica y visual a una lúdica ironía textual. Él es su primera creación, él es su primer canto *a porfía*: un cantautor-performance por oposición.

Mediante la ironía y el juego, tan caros a los gestos vanguardistas, renovó el canto *a porfía* en Chile. Su propuesta ha sido y sigue siendo de carácter exploratorio y, como tal, ha venido a fecundar la canción chilena, mostrando que, en el seno de lo cotidiano, en ese arte que copula con la vida, yace también la pulsión vital que da forma al canto del que venimos hablando. En el lúcido análisis de Marisol García: «Su inspirador atrevimiento logró esquivar con gracia la marca militar, vistiendo de irreverencia un tipo de protesta visionaria y de alcance efectivamente masivo. Florcita Motuda acompañó los años fieros de dictadura con dardos atípicos, de una agudeza inclasificable, y cuya originalidad burló la censura hasta lograr sentarse encima del aparato represor con himnos libertarios que se cantan hasta hoy» (350). «Me encanta ver la gente reunida», dirá. Y apelará a un planeta más humano. Nada hay de ese reclamo al Dios castigador de Violeta Parra y de tantos poetas de la Lira. Lo suyo es travesura intelectual, iconoclastia, culto de lo poco serio, mistificación, burlas vergonzosas, libertad imaginativa. Poca pereza mental y porfiado rechazo a la costumbre, con el humor-disfraz para eludir la censura y desenmascarar la verdad. Pienso, aquí, en esa frase de Herbert Spencer al hablar de humorismo: «La risa es el indicio de un esfuerzo que de pronto se resuelve en nada». ¿Sísifo otra vez? Sí, pero mucho, muchísimo más colorido.

Si los *puetas* de la Lira echaron mano con frecuencia de los *contrafacta*,¹⁶ Flor Motuda continuará la senda de los verseros populares chilenos para construir el que será «su artefacto más recordado» (García, 356), su porfía más juguetona, al estilo del grupo humorístico-musical argentino Les Luthiers, la

intervención de *El bello Danubio azul* del austríaco Johann Strauss II (1825-1899), con letra adaptada para la campaña televisiva a cargo de la Concertación de Partidos por la Democracia («transcurrián los años 1814 y en los salones imperiales corrían aires de libertad, y el célebre cantautor Johan Florestain preparaba esta linda canción en contra del Emperador», recita el chileno en un momento de su grabación). La familiaridad de la melodía –popularmente asociada a ‘El vals de los novios’- ayudaba a reforzar la idea de «nuestro matrimonio con la democracia», según el cantante, y convirtió la intervención en una cita casi inevitable. El autor recordaría más tarde la vez que el director Fernando Rosas «me paró en la calle muerto de la risa para contarme que a la Orquesta Sinfónica le tenían prohibido en ese tiempo tocar El Danubio Azul, porque el público comenzaba a tararear ‘no-no-no-no’» (García, 356).

Su «Vals imperial del NO», popularizado durante la campaña del plebiscito de 1988 que buscaba derrocar por la vía democrática la dictadura de Pinochet es, tal vez, el ejemplo más claro de ese canto a *porfía* que, siempre valiente, puede adquirir en ocasiones el rostro de la alegría y, con esa pulsión festiva, también ayudar a resistir y doblegar las miserias.

¹⁶ Rómulo Larrañaga (Rolak), acotarán en sus pliegos que estamos ante composiciones «para guitarra». Y en sus cuadernillos poéticos, verdaderos cancioneros, dirán también que debemos tararear sus poemas, por ejemplo, al ritmo de la Marsellesa.

A modo de coda

De ningún modo se ha pretendido en estas páginas llevar a cabo un rastreo exhaustivo del canto *a porfía* en la tradición chilena; siguiendo la imagen arbórea, y con Violeta Parra como nodo, solo se ha procurado esbozar algunas de sus ramificaciones, como la poesía popular impresa conocida como Lira Popular y la canción de autor. Las bifurcaciones, sin duda, pueden ser diversas. Pero en este, nuestro particular boceto, se ha querido representar a algunos de los más significativos agentes de cultura que, recurriendo al canto querellante, han plantado cara (y voz) a los discursos oficiales tanto desde la arenga explícita, como desde la delicadeza sentimental y la máscara humorística. Con la denominación de canto *a porfía* se ha intentado englobar -sin un afán homogeneizador- y dar nombre, con un término empleado por la propia Violeta Parra, a un canto que desafía: canto indócil, valiente, de protesta, lo llaman otros. Pero es la constancia de ese empecinamiento en la tradición poético-musical chilena el que se ha buscado designar con ese *a porfía* que, sin caer necesariamente en una explicación existencialista, es constante lucha de un pueblo que, como Arauco, tiene una pena que no se puede callar, pues «son injusticias de siglos que todos ven aplicar» y que, mientras no sean remediadas, seguirán cantándose con voces movilizadoras.

Bibliografía

ANGUITA, Tomás. (2021). *La Lira Popular de la revuelta de octubre*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

GARCÍA, Marisol. (2013). *Canción valiente. 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile. Ediciones B.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio Rolle. (2005) *Historia de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago de Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

JARA, Joan. (2008). *Víctor Jara, un canto inconcluso*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

MANNS, Patricio. (1984). «Los problemas del texto en la Nueva Canción». En <https://folcoreyculturachilena.wordpress.com/2016/03/10/los-problemas-del-texto-en-la-nueva-cancion-patricio-manns/> (2017). *Violeta Parra, la guitarra indócil*. Santiago. Lumen.

MIRANDA HERRERA, Paula (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile. Editorial Cuarto Propio.

ORELLANA MUERMANN, Marcela. (2005). *Lira popular (1860-1976). Pueblo, poesía y ciudad en Chile*. Santiago de Chile. Universidad de Santiago.

PANCANI, Dino y Reiner Canales. (1999). *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago de Chile. LOM Ediciones.

PARADA LILLO, Rodolfo. (2008) «La nueva canción chilena, 1960-1970. Arte y política, tradición y modernidad». *Patrimonio Cultural*. 49. Año XIII. 17-20.

PARRA, Ángel. (2016). *Mi nueva canción chilena. Al pueblo lo que es del pueblo*. Santiago de Chile. Catalonia.

PARRA, Violeta. (2000). *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago de Chile. Editorial Sudamericana.

RIQUELME. Alfredo y Bárbara Silva (2011). «Una historia «terremotada»: Chile en 1960». *Revista de Historia Iberoamericana*. 4(1). 1-25.

RODRÍGUEZ, Osvaldo «Gitano». (2016). *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Santiago de Chile. Hueders.

RODRÍGUEZ FERRER, Rocío. (2020) «Literatura mirable: la Lira Popular chilena como escopo». *Nuera Revista del Pacífico*. N° 72. 163-181.

_____. (2017) «Literatura bajo sospecha». *Taller de Letras*. N° 61. 47-50.

_____. (2014) «Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular». *Revista de Humanidades*. N° 30. 129-165.

TORRES ALVARADO, Rodrigo. (2004) «Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena». *Revista Musical Chilena*. 58 (201). 53-74.

VARAS, José Miguel y Juan Pablo González. (2005) *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora*. Santiago de Chile. Comisión Bicentenario, Presidencia de la República.

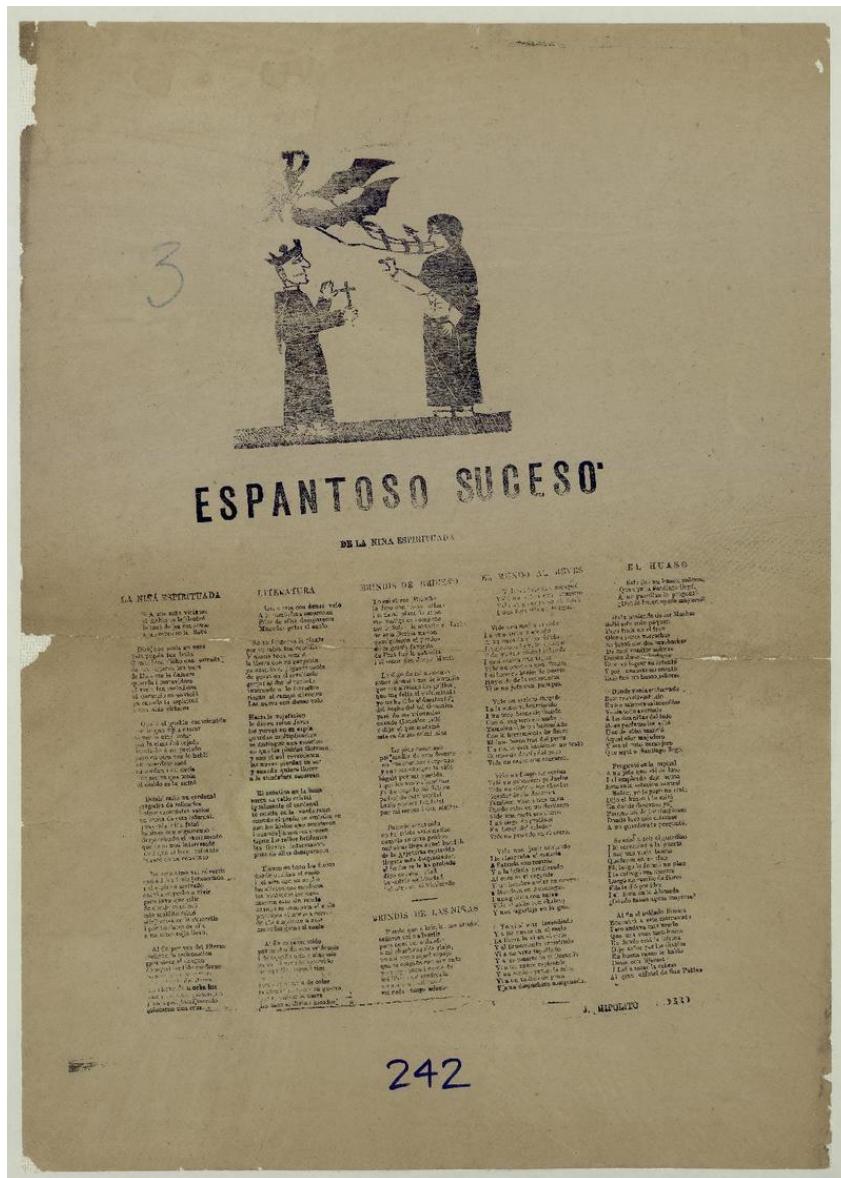


[ANEXO 1]

José Hipólito Cordero, colección Raúl Amunátegui, 366, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile (366 C794b Caja N°4b, Tomo II).

JOSE HIPÓLITO CORDERO

CALLE ECHILUQUE, N° 105



[ANEXO 2]

José Hipólito Cordero, colección Alamiro de Ávila, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.