

Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo

Self-representation and manifestoes in Chilean Nueva
Canción and Canto Nuevo

EMMANUELLE RIMBOT

CRICCAL (Paris III-Sorbonne Nouvelle), IASPM-LA

25

resumen

En contextos de compromiso ideológico por una causa colectiva, social, las artes populares pueden constituirse no sólo como frente de acción sino también como espacio de reflexión sobre las especificidades de dicha modalidad de acción. En el caso de la canción en el Chile de mediados de los años 60 hasta fines de los años 90, ésta se convierte en el canal de expresión de una concepción determinada de la función social del artista. La canción plantea una reflexión metatextual que rebasa el referente puramente político. Mediante esta reflexión, el cantor y poeta define su quehacer ético y artístico y convierte su propio canto en un material poético.

PALABRAS CLAVES : Nueva Canción Chilena, Canto Nuevo, manifiestos, autorrepresentación

abstract

In contexts in which there is an ideological commitment to a collective, social cause, popular art forms may come to constitute not only a front of action, but also a locus of reflection on the specificities of such action. Between the mid-1960s and the late 1990s, Chilean song became the vehicle for expressing a particular conception of the artist's social function. Songs posited a metatextual reflection that transcended their purely political scope. Through this reflection, the singer and poet defined his/her ethical and artistic project and transformed the very act of singing and songs into a poetic material.

KEYWORDS: Chilean Nueva Canción, Canto Nuevo, manifestoes, self-representation

EN LOS LLAMADOS MOVIMIENTOS de Nueva Canción y Canto Nuevo, en el Chile de mediados de los años 60 hasta finales de los 80, existió una plena conciencia del quehacer y de la responsabilidad del cantor. Esta conciencia se manifiesta a través del discurso en canciones programáticas, a las que llamaremos *manifiestos*, siguiendo la orientación que el propio Víctor Jara señalara en *Manifiesto*, una de sus canciones claves de la época del 70. Conforme van siendo modelados y adoptados los géneros de canción popular, por pueblos, comunidades o grupos sociales, puede observarse una progresiva cimentación en estrecha interacción con sus contextos de producción, difusión y recepción. La mayoría de los estudios se ciñen a la observación de esta cimentación en términos musicológicos por un lado, sociológicos por otro lado, etnológicos por otro, siendo de creciente aceptación el recurrir a lecturas cruzadas entre campos científicos.

El presente artículo propone consideraciones complementarias a dichas perspectivas ciñéndose esta vez al texto en sí, desde la perspectiva del discurso. El propósito es observar cómo, desde la perspectiva de la poética de la canción nueva, se elabora o construye simultáneamente el objeto-canción y su creador y mediador, es decir el cantor, y cómo esa construcción se inserta en los procesos de cristalización genérica. En otras palabras, la idea es destacar la manera en que el cantor se autodenomina, representa y proclama en su propia producción poético-musical. El área elegida dentro de la Nueva Canción y el Canto Nuevo es el de la canción de cantor popular y de cantautor,¹ durante el largo proceso en que el país conoció tiempos extremadamente densos como lo fueron la llegada de la Unidad Popular, el golpe de Estado militar y el régimen liderado por el general Augusto Pinochet.

Sin descartar las dinámicas que surgen en el juego de interacciones entre entidades presentes, se nos ha hecho evidente la necesidad de centrar nuestro apreciación en torno a problemáticas de discurso, escritura y representación. Para ello, optamos por sustentar el análisis en una perspectiva sociosemiótica, inspirada en los trabajos de Richard Bauman (1975) y Paul Zumthor (1983) sobre la noción de *performance* y sobre poesía oral, sobre la poesía hecha canción y espectáculo, tomando en cuenta tanto la dimensión textual y metatextual como la dimensión social del canto.

La idea de que toda escritura comprometida conlleva una dimensión per-

¹ Cantor: del latín cantor; s. XIII, dicese de la persona que canta; s. XVI, dicese de la persona que compone o recita poemas // Cantante: s. XIX, cantor y cantora de profesión [Martín Alonso: *Enciclopedia del idioma*]. Cantante: que canta; persona que tiene por oficio cantar // cantor: que canta, especialmente si lo hace por oficio; poeta, especialmente épico y religioso // cantautor: cantante que compone sus propias canciones dirigidas hacia un público más o menos selecto [Manuel Alvar Ezquerro: *Diccionario ideológico de la lengua castellana VOX*, 1999]

sonal cuando no autobiográfica, induce a una relectura de la Nueva Canción Chilena y del Canto Nuevo, de uno o dos tres ejes o problemáticas:

- ¿Quién canta? ¿A qué entidad real o poética remite esa voz que asume una postura ideológica, un compromiso social con el otro y una sensibilidad que somete al criterio ajeno? ¿A qué remite aquella figura del *cantor* popular que asume al cantar una postura, un estatus específico?
- ¿Cómo se establece el contrato tácito entre cantor y oyente? ¿En base a qué mecanismos?
- ¿Qué concepción tiene el cantor de la vigencia de su propio quehacer social y poético dentro de la comunidad o del grupo sociocultural? ¿Cómo se manifiesta esta concepción a través del texto? En otras palabras, ¿cómo se manifiesta la concepción o la consciencia propia del cantautor en el canto?

La canción popular, como género y como práctica, cumple una función específica: la del paso de la esfera íntima de la escritura personal a la esfera social en la que esta canción se realiza como acto de comunicación. Como forma literaria, corresponde a un género breve y sintético que supone determinada economía textual y un eficaz llamado a la identificación y a la emoción. La escritura se caracteriza por un estilo a menudo escueto y sencillo, un registro de lenguaje común, sin demasiada adjetivación, siendo elaborado mayoritariamente con palabras e imágenes claves, con artículos cuya función lingüística es la generalización.² Las canciones se elaboran con un material poético y semántico que calificaría de material identitario, gracias al que se reanuda en forma constante la referencia y la conexión con las realidades chilenas.

Como forma móvil, transmisible en forma oral y de fácil circulación, la canción popular cobra todo su significado dentro de sociabilidades específicas, en las que el cantor reanuda con tradiciones seculares y locales del trovador y del juglar, para oponer o compartir con el auditorio una visión personal del mundo y de su tiempo.

Una parte considerable de las canciones representativas de la Nueva Canción Chilena y del Canto Nuevo son asumidas por una voz poemática que se expresa en primera persona. No se trata de observar tan sólo al cantante, al intérprete, cuya práctica se ha ido profesionalizado con el tiempo, sino al

² Es el caso de los artículos definidos *el, la, los, las*, que proceden del artículo demostrativo latín, o sea que sirve para designar elementos conocidos y consabidos. Ese tipo de artículo confiere un valor genérico al objeto designado. No es el caso del artículo indefinido *un, una, unos, unas*, que procede del adjetivo numeral que permite al objeto el ser identificado por su unicidad, seleccionándolo o destacándolo del grupo genérico o de lo general.

cantor y al cantautor como figura, como entidad poética. La voz poemática establece la presencia de un cantor-poeta-testigo que manifiesta una postura ideológica y un compromiso social a la vez que expone una visión personal al juicio ajeno.

Si tomar la palabra es una manera de comprender y asumir condiciones de existencia a través de la verbalización, del lenguaje y de la transmisión de una visión, la producción de un discurso comprometido permite al individuo insertarse en el tiempo y en el espacio. A través de la canción, puede reivindicar su lugar, su estatuto y su papel en un espacio determinado, país o ciudad, y en un tiempo de la historia, como lo fue la movilización en torno al *hombre nuevo* de la «vía chilena al socialismo», y la lucha por la vida y la libertad durante la dictadura militar. Es decir que la canción resulta ser el lugar en que individuos se ven promovidos al estatuto de artista por el reconocimiento de un público determinado y que gracias a ello, éstos tienen la posibilidad de expresar en palabras y en música una mirada crítica y sensible sobre la existencia propia y ajena.

Es de notar que el oficio de cantor de por sí otorga al que toma la guitarra y entona sus coplas un estatuto específico. El profesor Jean-François Chiantaretto, psicoanalista y especialista de la literatura testimonial, establece que el testimonio es un relato en primera persona autenticado por la palabra de la persona que está narrando. Y que por el acto mismo que la constituye como testigo, esta persona garantiza la existencia del acontecimiento referido. O sea que la validez de los hechos resulta aseverada por el acto de testimoniar en sí y por el estatuto que dicho acto le confiere al testigo. Pasa algo muy similar con el canto, en la medida en que el cantor y poeta comprometido toma la palabra como testigo de su tiempo.

Al asumir el canto, el cantor se beneficia de autenticación y credibilidad:

Señores y señoritas,
 en esa gran circunstancia
 voy a dejarles constancia
 de una traición infinita (Parra, 1971).

Si alguien dice que yo sueño
 cuentos de ponderación,
 digo que esto pasa en Chuqui
 pero en Santa Juana es peor,
 el minero ya no sabe
 lo que vale su sudor,
 y arriba quemando el sol (Parra, 1965).

En estas dos canciones, *Un río de sangre* (Parra, 1971) y *Arriba quemando el sol* (Parra, 1965), la postura del poeta testigo es plenamente asumida. En el segundo ejemplo, Violeta Parra cuenta un viaje hecho en la zona minera del norte chileno. El relato en tiempo presente permite afirmar la permanencia de

una situación dramática para el minero; no se trata de algo pasado. Muestra la precariedad, las casuchas de obreros en hileras, el único pilón de agua para filas de mujeres con sus baldes, la canasta vacía de vuelta de la pulpería y cantando en primera persona, es como la cantora-poetiza-testigo asevera la autenticidad de un testimonio asumido como tal.

¿A qué remite aquella figura del *cantor* popular, que asume al cantar una postura específica, un estatus específico? La figura del *cantor popular* se establece a partir de representaciones que proceden del imaginario colectivo. El «yo poético», o *voz poemática*, es la voz anónima propia de la canción tradicional y la individualidad del autor desaparece detrás del texto, de la canción o del mensaje, en provecho de una identificación casi icónica al *cantor* como tipo social: es la representación romántica del trovador, solitario aunque muy popular, libre, errante, que suele cantar solo, con la guitarra por mejor compañera. Es ese mismo cantor el que aparece en los tapices y las arpilleras de Violeta Parra, y sigue siendo él a quien representan como emblema en el muralismo popular chileno de los años 80.

Desde el momento que pretende dar cuenta de la historia, de la realidad y de la manera en que éstas se viven o se sufren, el cantor se involucra y asume un deber para con el oyente. Se establece un pacto implícito entre cantor y oyente según el cual el cantor se compromete a proyectar un mensaje auténtico y veraz.

El pacto se instaura mediante la incorporación de indicios de referencia y autoreferencia dentro del texto, que funcionarán como sendos códigos destinados a la comprenetración entre cantor y oyente. Cantar en primera persona traduce la voluntad de producir un discurso enteramente asumido, tanto por el autor como por los intérpretes sucesivos. Esto aparece de entrada en los primeros versos de la canción a través de unas fórmulas destinadas a captar la atención ajena, a implicar al oyente: «Vengo a decirle, compañero»; «Yo le pregunto a usted»; «Yo vengo cantando hermano, desde una tierra lejana [...]» (Fernández, 1990: *Yo vengo cantando hermano*).³

En otros casos, este tipo de verso es destinado a afirmar la sinceridad del cantor y la autenticidad del testimonio:

Si alguien dice que yo sueño
 cuentos de ponderación,
 digo que esto pasa en Chuqui
 pero en Santa Juana es peor,
 el minero ya no sabe
 lo que vale su sudor,
 y arriba quemando el sol (Parra, 1965).

³ Referencia a la separación, a la distancia y al exilio, se repiten de manera anafórica a lo largo de la canción. Son a la vez título del tema y del álbum.

Dichas fórmulas de introducción, o *captatio benevolentiae*, participan plenamente de la estructura de la composición: funcionan tanto como advertencia, interpelación, exhortación, como llamado, invitación e inclusión del oyente. Al aparecer como título o como verso inicial, materializan simbólicamente un espacio y un tiempo del canto. Recordemos el caso de la poesía gauchesca y los versos con los que *Martín Fierro* abre su monólogo poético: «Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela», y «Pido atención al silencio / Y silencio pido a la atención» (Hernández, 1934: 3 y 83). Permiten instalar un contexto, hacer presente un momento de la historia, una situación, a la vez que establecen una relación entre el público y el cantante: «Señoras y señores, venimos a contar aquello que la historia no quiere recordar» (Quilapayún, 1970). La relación se basa en una distinción y un reconocimiento mutuos, que delimita o jerarquiza ambos papeles, sin impedir, de paso, los infinitos juegos de transgresión de dichos límites.

A las fórmulas introductorias, se suman múltiples fórmulas de interlocución, en las estofas sucesivas, de llamado al otro, de inclusión: «Ayúdeme usted compadre a afinar esta guitarra» (Isabel Parra, 1969: *Ayúdeme usted*) o de señalamiento o de acusación, al contrario: «Usted debe responder, Señor Pérez Zujovic, por qué al pueblo indefenso contestaron con fusil» (Víctor Jara, 1969: *Preguntas por Puerto Montt*). El *tú*, el *usted* y el *ustedes* permiten la incorporación de alteridades anónimas, reales o imaginarias. También se suma el paso del yo singular, que es la seña de la escritura personal, o del testimonio, al *nosotros* que corresponde a una escritura de carácter colectivo. El paso al *nosotros* significa que está convocada la comunidad entera y que el cantor se identifica como representante y portavoz. Tenemos el ejemplo de la *Plegaria al labrador*, una canción clave de Víctor Jara (1971), en la que el cantor invita al oyente, labrador chileno, a movilizarse junto a los obreros en la experiencia de la Unidad popular: «Levántate y mírate las manos / para crecer estréchalas a tu hermano / juntos iremos unidos en la sangre».

Incluso cuando el cantor finge «cantar para sus adentros»,⁴ se trata de un procedimiento poético, un recurso estilístico proyectado hacia la sensibilidad del oyente. La canción que finge tomar los rasgos de una escritura de liberación o de consuelo más bien resulta ser una canción destinada a conmover a quienes sean susceptibles de adherir a ella. He ahí el punto en que las escrituras personales y singulares convergen en una escritura plural y colectiva porque la suma de historias personales de los años de esperanza y de los años de plomo es lo que hoy permite reconstruir un canto colectivo de la historia prohibida de Chile.

Sea canto de alivio, de expiación, sea búsqueda, sea llamado, la canción integra una parte personal que el autor, o sea el «Yo social», proyecta hacia el

⁴ Véase la letra de Osvaldo Torres (1980): «Porque de nada me sirve / cantar para mis adentros [...]».

otro, hacia la comunidad, hacia el grupo o hacia la sociedad entera. En esas canciones, la escritura personal se funde en una escritura hacia el otro gracias a mecanismos de interpelación e interlocución. Con lo cual el texto pasa de la modalidad monológica de la introspección, de la queja o de la confidencia a la modalidad dialógica del llamado a la adhesión y a la participación a través de las cuales el cantor provoca y exige una reacción de parte del oyente:

Muy bien, voy a preguntar
Por ti, por ti, por aquel
Por ti que quedaste solo
Por él que murió sin saber [...]
Usted debe responder
Señor Pérez Zujovic

por qué al pueblo indefenso
contestaron con fusil.
Señor Pérez su conciencia
la enterró en un ataúd
y no limpiará sus manos
toda la lluvia del sur (Víctor Jara, 1969).

Esta canción fue escrita justo después de la masacre de los pobladores de Puerto Montt, en 1969. En la primera estrofa, el cantor revela las circunstancias: el desalojo forzado de los pobladores por los carabineros. Y se compromete a pedir cuentas en el nombre de cada una de las víctimas. En las estrofas siguientes cambia de interlocutor y se dirige personalmente al ministro responsable.

La utilización de la primera persona en la canción remite a lo que la crítica literaria denomina el «yo lírico» o «voz poética», que pasa a funcionar como motivo literario. Y como tal, se presta a una representación o autorrepresentación complementándose con elementos afines. En las canciones-manifiesto, la guitarra y la voz como herramienta, el canto como fruto del oficio del cantor y el cantor como personaje social, se convierten en el material poético, independiente del tema mismo desarrollado en la canción.

Esta observación nos lleva a considerar la dimensión metatextual de la canción, tema medular de este estudio: la canción se convierte en el lugar en que se expresan y transmiten los principios mismos que la rigen, su función dentro del grupo social y las circunstancias que la han generado y las que la han de renovar. A las canciones de protesta social y de propuesta, se suman canciones en las que el cantor proclama su propia identidad y los fundamentos de su oficio. Canciones como *Yo canto a la chillaneja* de Violeta Parra (1960), y *Manifiesto* de Víctor Jara (1974), quienes fueron los exponentes mayores de la Nueva Canción, recogen las bases que fundamentaron un canto de raíz popular y tradicional, proyectado hacia sentires, inquietudes y estilos que lo convirtieron en canto popular urbano:

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

De lo contrario, no canto.
 Yo no canto por cantar
 ni por tener buena voz,
 canto porque la guitarra
 tiene sentido y razón [...].
 Que el canto tiene sentido
 cuando palpita en las venas
 del que morirá cantando
 las verdades verdaderas [...] (Parra, 1960).

En ambas canciones, se afirma haber elegido la guitarra y el canto como una forma de relacionarse con los otros. En esta *mise en abyme* del cantor por él mismo, se presenta bajo forma de profesión de fe una definición del cantar asumida como propia por el cantor. El poema se apoya en una melodía sencilla, interpretada con guitarra. La elección de la guitarra como instrumento único aparece en el tercer verso de ambas canciones. Es el instrumento popular por excelencia, y si «tiene corazón de tierra», tal como lo canta Víctor Jara, es que se la considera intrínsecamente portadora de sentido, de contenido. Con esta metáfora, el cantor va hilvanando la historia del canto popular de raíz hispana con la relación del hombre con la tierra. Cuando escribe Víctor «Canto porque la guitarra tiene sentido y razón / Tiene corazón de tierra y alas de palomita», coloca simbólicamente la guitarra y el cantar, entre tierra y cielo, entre la tierra que nutre al canto y el cielo como el infinito receptáculo de las penas y esperanzas que este canto expresa.

En otra canción-manifiesto, compuesta entre los años 1964 y 1965 por Violeta Parra y titulada *Cantores que reflexionan* (1966) se presenta de manera más nítida aún esa conciencia propia del oficio del cantor. Basado en el substrato referencial cristiano de la dualidad entre vicio y virtud, y de revelación y gracia divina, la cantora impone nuevamente a la imagen del cantante movido por la vanidad y los espejismos del éxito, la imagen de un verdadero cantor popular cuyas cualidades vendrían a ser la autenticidad y la sinceridad y cuya función social vendría a ser el poner a la luz las realidades vividas por su pueblo:

Va prisionero del placer
 y siervo de la vanidad;
 busca la luz de la verdad,
 mas la mentira está a sus pies [...].

La candileja artificial
te ha encandilado la razón [...]
Qué es lo que canta, digo yo:
no lo consigue responder [...]
¿Es el dinero alguna luz
para los ojos que no ven? [...].

Y su conciencia dijo al fin:
cántele al hombre en su dolor,
en su miseria y su sudor
y en su motivo de existir [...].
Hoy es su canto un azadón
que le abre surcos al vivir,
a la justicia en su raíz,
y a los raudales de su voz.
En su divina comprensión
luces brotan del cantor (Parra, 1966).

El cantante establece que su arte lo dicta una línea ética opuesta a la línea desarrollada por cantantes de moda que manejan carreras según el éxito y los aplausos. Se hace evidente la referencia al contexto musical de los años 60 y 70 y el desarrollo de las músicas populares modernas de difusión comercial. Reivindican la libertad del cantor de expresarse, oponerse y desafiar. De hecho subrayan la existencia de una divergencia entre dos conceptos antagónicos del quehacer poético. A nivel formal, la estructura de estas canciones se entronca con la poesía chilena de tradición oral: la décima espinela, en el caso de Violeta Parra, el romance asonantado en versos pares y la seguidilla, junto con las cuartetos, coplas y redondillas de octosílabos, el verso popular por excelencia. El octosílabo es el que más se utiliza en la Nueva Canción Chilena, como forma de expresión acorde al espíritu popular que el movimiento pretende reconocer y valorar. Este aspecto no sólo rige la tradición oral chilena, sino el patrimonio cultural de toda el área de habla hispana puesto que corresponde a la permanencia, a lo largo de los siglos, de la tradición juglaresca y del romancero de la España medieval.

En su ensayo titulado *Literatura y revolución*, Fernando Alegría (1971) escribía lo siguiente:

Un escritor que vive la revolución desde adentro no podrá evitar, si es sincero, preguntarse cómo actúa su obra en la nueva organización social y qué se espera de él dentro del dinamismo de la revolución (10).

De hecho, las canciones-manifiesto de cantores y cantautores como Violeta Parra, Víctor Jara, Tito Fernández, Raúl Acevedo, Osvaldo Torres, Clemente Riedemann para el dúo Schwencke & Nilo, y muchísimos otros, defienden una concepción personal y marginal de la orientación en la que

el cantor debe ejercer su función. La canción no puede ni debe ser exenta de fundamento:

Usted pregunta por qué cantamos
 Cantamos porque el niño y porque todo
 y porque algún futuro y porque el pueblo,
 cantamos porque los sobrevivientes
 y nuestros muertos quieren que cantemos.²

Otro ejemplo, del año 1980, también sugestivo, el de una canción compuesta por Clemente Riedemann para el dúo Schwencke & Nilo, *Quieren y puedo* (Schwencke & Nilo, 1983):

Quieren hacer de cada cantor un *wurlitzer*
 Quieren que calle la herida del tiempo y que baile
 Quieren que olvide la luz de la historia y que mame
 Puedo bailar en la cuerda del tiempo, embriagarme
 Puedo enjaular estas pocas verdades y engañarme.
 Puedo cantar y escribir lo que quieren y negarme.

El cantor o poeta debe dar muestras de su entereza y su sinceridad en su relación al otro, en su relación al mundo y a los hechos que relata en sus canciones. Esta concepción no sólo sustenta el discurso de los cantores citados sino que corresponde a la línea de fuerza del conjunto de la canción nueva en su compromiso ideológico. La canción nueva cumple con el deber de decir lo que se suele omitir y exponer la realidad social del país: «las verdades verdaderas», «la diferencia que hay de lo verdadero a lo falso». Tiene, además, que saber para quién canta, como lo plantea el cantautor Osvaldo Torres, en el contexto de la dictadura militar: «Quiero ser el eslabón entre las rosas y los juanes» (Torres, 1983: *Los juanes y las rosas*). El cantor se autodefine como intermediario y mensajero entre los hombres en una sociedad dividida por el silencio y el aislamiento. Silencio y aislamiento son dos estigmas de la represión y autocensura y la denuncia filtra en las canciones a través de los constantes llamados a hablar, a mirarse a los ojos. La palabra «cantar» llega a cubrir en forma metafórica un infinito campo semántico de la oposición y la resistencia: como cuando Luis le Bert invita a tomar la palabra a través del canto: «Canta, es mejor si vienes, tu voz hace falta, quiero verte en mi ciudad [...] Tu voz será de todos los que un día tuvieron algo que contar» (Santiago del Nuevo Extremo, 1983: *A mi ciudad*).

Una canción en particular me llamó la atención y tanto más cuanto que nadie se ha interesado nunca en difundirla, ni siquiera el propio autor. Se trata de *Mi canto y sus razones*, de Raúl Acevedo.

Ciego de eclipses prematuros
 sordo de trinos inmolados

mudo de exilio y de mortajas
rengo de andares y de andanzas
viejo de inciertos calendarios
analfabeto de sus silabarios.
Limpio de hidalgos gallardetes
sucio de hollines proletarios
rico de auroras y simientes
pobre de cetros y denarios
alto de estrellas y quazares
pequeño en la profundidad
de inmensidades.

Así es mi canto y sus razones
no pide tregua ni concesiones
así es mi canto y sus razones
va pregonando liberaciones.

Claro de soles y arreboles
oscuro de clandestinajes
frío de inviernos prorrogados
tibio de amores tan fugaces
curioso de la incertidumbre
hastiado de la podredumbre
dudoso de los remendones
ansioso de la que me espera
mustio de mil flagelaciones
eclosionado de trincheras
primavereado de su invierno
desagraviado de sus sables
y sus decretos.

Así es mi canto y sus razones
no pide tregua ni concesiones
así es mi canto y sus razones
va pregonando liberaciones.

Con una serie de oraciones adjetivales, y valiéndose de la polisemia propiciada por la metáfora, el cantautor recuerda las condiciones en las que ejerció su arte. Denuncia los efectos de la represión en su voz y canto. Éste resulta personificado por la naturaleza de los adjetivos «ciego», «sordo», «mudo», «rengo», que suelen atribuirse a seres humanos. Por lo tanto, la denuncia rebasa el campo del canto y la expresión para designar metafóricamente a la sociedad chilena, una sociedad vuelta ciega, sorda, muda, renga, prematuramente envejecida, oscura y clandestina, helada y desagraviada. Los quince años de dictadura ya transcurridos son designados por metáforas que apuntan directamente a la múltiple tragedia humana: ruptura, censura, mutismo, exilios, andanzas y torturas.

Sin embargo en estas mismas estrofas afloran como en filigrana la esperanza y la certeza de un pronto despertar: «aurora», «simientes», «estrella», «sol», «amor», son las palabras que le permiten al poeta, en campos semánticos afines, expresar la idea de una vitalidad irrepresible del canto: «rico de auras y simientes», «alto de estrellas y quazares», «Claro de soles y arrebales», «ansioso de la que me espera». En esta canción en que el canto es metáfora del hombre y el hombre metáfora del canto, el poeta afirma de manera simultánea la incoercibilidad de la resistencia popular y la del canto, funcionando el canto como un doble, un *alter ego* metafórico, que parece poder sobrevivir a los perjuicios sufridos por el cuerpo y la mente del hombre.

El análisis textual del Canto Nuevo pone de manifiesto el lugar que el autor atribuye a la canción en sí, es decir, a la canción como medio predilecto de expresión popular, en contextos en que se reprime la palabra. Por lo tanto, el cantautor muchas veces es llevado a expresarse no sólo sobre la situación padecida por el país, sino también sobre la situación propia, es decir, las condiciones en que ejerce su arte. Denunciar la asfixia del canto vale denunciar la asfixia en la que se va sumiendo la sociedad:

Nos fuimos quedando en silencio,
nos fuimos perdiendo en el tumulto,
nos fuimos acostumbrando a aceptar lo que dijeran.
Nos fuimos perdiendo en el tumulto.
[...] y se fue apagando nuestro canto
(Schwencke & Nilo, 1983: *Nos fuimos quedando en silencio*).

La asfixia de la voz y del canto es una imagen constante en el Canto Nuevo, a través de múltiples metáforas, entre ellas la del trino y todo el campo léxico del pájaro. Entre estos elementos metatextuales, «canto», «poema», «canción», así como «verso» y «voz», por metonimia, son sendas maneras de evocar la libertad anhelada. Cantar pasa a ser sinónimo de luchar.

No es de extrañar que un cantor o poeta introduzca elementos de representaciones de sí mismo y de su propia función social en tiempos de crisis política, social y cultural, entre procesos de revolución y contrarrevolución, en que el cantor debe defender su propio espacio. Son momentos de reflexión sobre la condición y la función del artista, de la función social del arte y de los contenidos culturales e identitarios. El acto de cantar es un acto que permite recordar, reestablecer o reivindicar esa función. Incluso en casos en que el poeta ha fallecido y nuevos intérpretes reavivan la memoria del artista desaparecido.

O sea que la canción, cuando se compromete, se convierte en su propio objeto poético. Se autodescribe, se autodefine cumpliendo así el rol de un manifiesto. El carácter metatextual de la canción señala más que nunca el sentido del compromiso del cantor: «Y si mi voz se desviara / del camino denunciante / le pondría mil candados, / le pidiera que no cante» (Isabel

Parra, en Rodríguez Musso, 1984: 95). Se recuerdan las filiaciones poéticas homenajando precursores y fundadores, convirtiéndolos en figuras emblemáticas del canto: «me llega por la mañana / fragancia de una violeta / y su perfume se clava / como un mensaje en mi puerta», como en *La hormiga vecina* (Isabel Parra, 1972) o «Aquí se encajó mi canto / como dijera Violeta», como en *Manifiesto* (Víctor Jara, 1974), dos ejemplos de canción en que se reivindica el legado ético y poético de Violeta Parra. Ese legado también puede ser objeto de un rechazo rotundo, como lo canta Raúl Acevedo en *Poniéndome más denso*, a fines de los 80: «no me entusiasma seguir colgando de las pretinas de la Violeta».

Otro ejemplo sería el de Víctor Jara, homenajado en numerosas canciones:

Me quieres desde lejos
te abrazo cuando vienes
mi canto era distinto antes de ti
Sólo quiero saber quiénes miran
hacia donde miro yo
quiénes son los que enredadas las manos
se acuerdan del cantor.
No vacilaremos
en tenderle una canción
un millón de voces
le dirán que no fué en vano
que nos diera de su boca
el pan del aire y una flor
Víctor, gran ausente
desde siempre te cantamos.
(Santiago del Nuevo Extremo, 1983: *Homenaje*).

Primero, se rechaza la idea de la desaparición de Víctor Jara, reivindicando y reconociendo el aporte sustancial de su obra y su influencia decisiva en el canto popular urbano. Segundo, el cantautor atribuye al canto esa facultad de crear y alimentar lazos sociales, permitir que los individuos se identifiquen y agrupen en torno al canto como práctica. Aquellos que «enredadas las manos se acuerdan del cantor» se reconocen a través de la canción: Dime qué cantas te diré quién eres.

La autorrepresentación del cantor y del objeto canción va elaborándose en canciones programáticas que se construyen como *mises en abyme*, es decir, la canción como tema de la canción. Me he limitado a mencionar unos ejemplos. Existen muchos más y el conjunto de esas canciones funcionan como un manifiesto colectivo puesto que siguen orientaciones convergentes y traducen en palabras y en música las sensibilidades de una época determinada. La parte personal o autobiográfica se modula gracias a los referentes culturales comunes hasta el punto en que el autor, el «yo social», se cuele

detrás de una identidad más neutra, más universal, como lo es el cantor como «yo poético» y como motivo literario. El carácter personal de la escritura en la canción popular comprometida confiere un valor testimonial y subjetivo al canto. En este tipo particular de canción popular, el canto es una modalidad de inserción del cantor como individuo dentro de la historia colectiva. Autobiográfica o no, fruto de transposiciones poético-literarias o no, la canción popular abre fisuras en la realidad histórica objetiva, por las que se cuelan visiones y anhelos que cobran cuerpo y sentido en la convergencia y en la confrontación con el *otro*.

Referencias

- ALEGRÍA, Fernando. (1971). *Literatura y revolución*. Colección popular. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Richard. (2002). «Verbal art as performance». En *Papers from the American Anthropologist, 1971-1995*. Arlington: Regna Darnell Publisher. pp.165-199.
- BENEDETTI, Mario. (1999). *Inventario uno. Poesía 1950-1985*. Madrid: Visor.
- CHIANTARETTO, Jean-François (editor). (2002). *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire? Actes du colloque, 23-24 mars 2001*. Paris: BPI.
- HERNÁNDEZ, José. (1934). *Martín Fierro*. Prólogo de Ricardo Rojas. Buenos Aires: Biblioteca Argentina, vol. 19.
- . (1934). *La vuelta de Martín Fierro*. Prólogo de Ricardo Rojas. Buenos Aires: Biblioteca Argentina, vol. 19.
- LEJEUNE, Philippe. (1996). *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- RODRÍGUEZ MUSSO, Osvaldo. (1984). *Cantores que reflexionan: nota para una historia personal de la nueva canción chilena*. Madrid: Ed. Literatura Americana Reunida.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. (1991). «El testimonio: una modalidad genérica de este tiempo». En *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Ed. Documentas-Cesoc-Ceneca. pp. 185-195.
- ZUMTHOR, Paul. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.

Discografía

- ACEVEDO, Raúl. (1987). *Callejeando ¡¡por decreto supremo!!*. Santiago: Eme y Eme Producciones. MM-005.
- FERNÁNDEZ, Tito (1990). *Yo vengo cantando hermano*. Santiago: Alerce. ALC 721.
- JARA, Víctor. (1971). *El derecho de vivir en paz*. Santiago: DICAP.

- . (1969). *Pongo en tus manos abiertas*, Santiago: DICAP.
- . (1974). *Manifiesto. Chile September 1973*. Inglaterra: Logo Records. LP XTRA-II143.
- PARRA, Isabel. (1969). *Canto por amor*. Santiago: La Peña de los Parra-DICAP 32.
- . (1972). *La hormiga vecina*. Santiago: DICAP. JJS 140.
- PARRA, Violeta. (1971). *Canciones reencontradas en París (grabados y editadas por Arión entre 1961 y 1963)*. Santiago: DICAP. DCP 22.
- . (1960). *El folkllore de Chile, vol. VIII*. Santiago: Odeón. LDC 36344.
- . (1966). *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago: RCA Victor. CML 2456
- . (1965). *Recordando a Chile (una chilena en París)*. Santiago: Odeón. LDC 36533.
- QUILAPAYÚN. (1970). *Santa María de Iquique*. Santiago: DICAP. JJL 08.
- SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO. (1983). *A mi ciudad*. Santiago: Alerce. ALC 80.
- SCHWENCKE & NILO. (1983) *Dúo Schwencke & Nilo, vol. I*. Santiago: Alerce. ALC 126.
- TORRES, Osvaldo. (1980). *Juego de pájaros*. Santiago: Alerce. ALC 152.
- . (1980). *Levanta hijo*. Santiago: Alerce. ALC 92.