

CANTOS ALADOS EN FLORES DE FUEGO: AMORES NO
ROMÁNTICOS EN RAÚL GARDY, VIOLETA PARRA Y VÍCTOR JARA¹

*WINGED SONGS IN FLOWERS OF FIRE: UNROMANTIC LOVE IN
RAUL GARDY, VIOLETA PARRA AND VÍCTOR JARA*

Rubí Carreño Bolívar
Pontificia Universidad Católica de Chile
rcarrenb@uc.cl

RESUMEN

Este artículo explora las relaciones entre pájaros y flores como metáforas, alegorías o ideogramas del erotismo y del amor no-romántico en canciones y poemas de Raúl Gardy (1917-1884), Violeta Parra (1917-1967) y Víctor Jara (1932- 1973). La lectura en conjunto de los tres compositores permite estudiar un tránsito desde propuestas del folclor campesino a una modernidad musical que también incluye los roles de género y los modos de concebir los anchos caminos del amor chileno. Finalmente, se intenta establecer una relación entre naturaleza, género y escritura a partir de las representaciones del amor a través de pájaros y flores.

PALABRAS CLAVE: Violeta Parra, Víctor Jara, Raúl Gardy, poesía y canción chilena, amor no-romántico, cueca.

ABSTRACT

This article explores the relationships between birds and flowers as metaphors, allegories or ideologems of eroticism and non-romantic love in songs and poems by Raúl Gardy (1917-1884), Violeta Parra (1917-1967)

¹ Este texto es parte del proyecto FONDECYT “Hacer Cantar la maravilla: plantas medicinales en cantos, tonadas y poemas Chile-Wallmapu”. Regular 2017, n°1171337 y fue leído como conferencia en Princeton University en febrero del 2019 y en Northwestern University en marzo del 2019 durante mi permanencia como Edith Kreeger Wolf Distinguished Visiting Professor en NW. Expreso mi gratitud a mis colegas, estudiantes y personal administrativo, color y luz en la nieve.

and Víctor Jara (1932- 1973). The joint reading of the three composers allows us to study a transition from peasant folklore to a musical modernity that also includes gender roles and multiple understandings of conceiving Chilean love. Finally, an attempt is made to establish a relationship between nature, genre and writing based on the representations of love through birds and flowers.

KEY WORDS: *Violeta Parra, Víctor Jara, Raúl Gardy, Chilean poetry and song, non-romantic love, cueca.*

Recibido: 21 de noviembre de 2019.

Aceptado: 26 de marzo 2020.

La antigua historia del sexo se cuenta en jardines con frutos jugosos y serpientes parlantes que conducen al pecado de saber. En el campo chileno, los hombres pueden ser esas aves rapaces que atrapan en pleno vuelo, como los “jotes” o los “peucos”. Por otro lado, las mujeres son flores y su tráfico con los distintos pájaros las presentan enteras o deshojadas. Los amores felices, ocurren de rama en rama, entre el cielo y la tierra, entre pájaros y flores.

Esos idilios dándose ala y dulzor están presentes tanto en la cultura popular como en la letrada. Cantan y encantan los colibríes del *Arte de pájaros* de Pablo Neruda; las tencas y los claveles del aire de Malú Urriola en *Cadáver exquisito* y aparecen las aves en la ciudad en *Pájaros desde mi ventana* de Elvira Hernández. También aroman las flores de Gabriela Mistral, sin raíz y trenzadas para sí mismas, sin interés alguno en los pájaros (Sánchez). ¿Y hay algún pajarito cantando?, se dice si se quiere saber si hay un hombre en el horizonte. ¿Se le habrá muerto el canario?, cuando ni el viagra resucita el *ayayay* del cancionero latinoamericano que va desde la tonada chilena a la ranchera mexicana. ¿Mamá, y cómo me tuvieron mi papá y tú? –Así, como ese pájaro en la flor, decían las mamás del siglo pasado cuando no querían entrar en conflictos freudianos con sus retoños. La representación del sexo y sus delicias se desplazaba desde la cama, la mesa o el piso de tabla al microcosmos vibrante del jardín, esquivando, así, al libro de biología, a la siempre pedagógica pornografía o a la divinidad, que podría resurgir de improviso entre las sábanas, para recibir las gracias por el placer de la vida, de estar vivo: “Oh, Dios mío”. Y es que el canto alado sobre flores de fuego ha servido para contar y explicar el aleteo poderoso de la vida. Pájaros, plantas, frutas y algunos insectos –abejas y pololos– acuden presurosos a nuestras lenguas para decir esta primavera animal, la guerra florida.

Hay una versión extendida que entiende la cueca como un baile zoomórfico que imita el ritual amoroso entre un gallo y una gallina. Este baile usaría, a su vez, emblemas de lo femenino y lo masculino más o menos rígidos: rosas para las mujeres, claveles para los hombres. En cada cueca que se baila: un vestido floreado al aire, un pañuelo que se alza por sobre la cabeza, se evocan –vuelta y vuelta– los amores entre

pájaros y flores. Así, en una de las cuecas más conocidas la pareja heterosexual se ancla en estas flores: “la rosa con el clavel, hicieron un juramento, y pusieron por testigo, a un pensamiento” (Martínez). ¿Serán los pájaros y las flores de la canción chilena tan patriarcales y heteronormativas como parecen? ¿Estará el baile heterosexual condenado a que el pájaro más grande acorrale a la palomita? ¿Es la naturaleza la llave de la prisión a la que van todas las sexualidades disidentes en el Cono Sur en estos años *straight*, derechizados? ¿Cuál es el sentido político o micro político de volver a pensar el cuerpo desde el amor y el placer en un contexto en que la vida parece no valer nada?

Este trabajo pretende ser un aleteo por sobre las canciones de pájaros y flores a fin de explorar las concepciones del amor y el erotismo presente en algunas canciones de los cantautores chilenos Raúl Gardy (1917-1982), Violeta Parra (1917-1967) y Víctor Jara (1932- 1973), y encontrar en esta connotada tradición popular los caminos anchos y diversos del amor chileno.

Entre los años cuarenta y los setenta del siglo XX estos artistas realizaron el tránsito desde la cantora tradicional de cuecas y tonadas al cantante popular mediático, forjando modelos inéditos en el campo cultural de la música popular: el “huaso galán”, en el caso de Gardy; el “cantor del pueblo”, en el caso de Víctor Jara, y la “artista total”, en el caso de Violeta Parra². Los tres son reconocidos no solo como compositores, sino como excelentes intérpretes, actores, bailarines y poetas. También lo son por su compromiso con el Partido Comunista y, en distintos estilos, con lo que entonces se llamaba sin remilgos el pueblo. Pero en este texto, abordaremos la dimensión sino desconocida, menos conocida de estos artistas, que son sus canciones de amor, sus idilios y contra idilios de pájaros y de flores. Al pensar en la recepción que pudieran tener estas palabras cantoras pienso en lo que diría y dijo Pedro Lemebel en “Ceilán no pudo volar”, su crónica palomera: “Para muchos estas historias son tan vacías e inútiles como las cabezas de las locas llenas de pajaritos. Sospecho que eso dirán de estas narraciones sobre aves, cuando en el mundo ocurren sucesos tan indignos como la muerte de niños en África por desnutrición o por la garra pedófila. Pero estas crónicas pueden tener un simbolismo parecido” (67).

² Leonidas Morales aborda en su texto “Violeta Parra: la génesis de su arte”, en Figuras literarias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales, el paso de Violeta Parra de cantante de boleros en la radio con su hermana Hilda a la recopiladora de folclore en lo que Morales reconoce el gesto moderno de recoger un mundo que ve desaparecer, el campo en la ciudad. Asimismo, Nicolás Román explora el tránsito realizado por Víctor Jara de cantor a cantante popular que conserva la tradición campesina en su “La guitarra trabajadora. El oficio del cantor popular y su hibridación a la canción de protesta”. Inspirada en estos trabajos preliminares exploro cómo Parra, Gardy y Jara recogen y transforman una tradición popular, folclórica, que se vuelve campesina y urbana a la vez, permitiendo con esto una sobrevida a los saberes musicales y poéticos tradicionales.

Pedro Lemebel también afirmó, en esta misma crónica, que la naturaleza sería aburrida para alguien que como él tendría una “indomable vida urbana” (68). No sé si tenga razón respecto a que sea tediosa. Sí pueden serlo las interminables descripciones de la señora naturaleza en las novelas criollistas como *Zurzulita* (Latorre), nombre de la pajarita con el que se apoda a su ingenua protagonista. Pero las canciones son otra cosa, no hay demasiado tiempo en tres minutos, entonces en un solo verso queda claro que “las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas” (“El arriero”, Atahualpa Yupanqui).

La asociación extractivista y patriarcal entre lo femenino, el amor y la naturaleza como ideología de género que implica darlo todo, o su opuesto, tomarlo todo, sin reciprocidad, resguardo ni inteligencia ha sido extremadamente peligrosa para las vidas de quienes se dicen o son dichas “mujer” así como también para la vida en el planeta (Amoros, de la Cadena, Shiva, 2001). El dolor de las mujeres y lo femenino ha sido invisible, inaudible, como también lo ha sido el de los bosques, el mar, la cordillera y las selvas. El amor romántico y la naturaleza nos ha convertido en vida nuda que existe para que de rey a paje se sientan con derecho a cantarnos el rap más odioso de todos los tiempos: “grab them by the pussy” (2017). Las vidas de lo feminizable y lo naturalizable han quedado en un doble vínculo para el poder que las describe, simultáneamente, como indispensables y al mismo tiempo, sin ningún valor. Para mí hoy día es necesario escuchar las canciones que trenzan género y naturaleza a fin de comprender en qué parte el camino se hizo de cemento. Como en la cueca, este ensayo tiene tres pies o “patitas”: vamos a la primera.

1. TOMA, TOMA, MI ALITA, MI PALOMITA: RAÚL GARDY ³

El cantante y compositor chileno, Raúl Gardy (Agustín Bolívar Putney, 1917-1982), fue el primer solista masculino que incorporó las cuecas y las tonadas a su repertorio y el primero, junto a Las Huasas Andinas, en grabar los tres pies de cueca en un disco (González, Rolle). Al igual que Violeta Parra, Raúl Gardy, comenzó cantando y componiendo las canciones de moda de su época, de hecho, su nombre artístico proviene de la suma de dos apellidos de cantantes de tango famosos en su época: Gardel y Magaldi. Gardy reunió en su proyecto dos imágenes más o menos irreconciliables: al huaso chileno presente más bien como personaje cómico con el galán o artista de cine. Junto en una sola imagen al cultor tradicional con el cantante adorado por las mujeres, al estilo de Lucho Gatica. Su osadía al llevar las canciones tradicionales chilenas a la modernidad radiofónica y cinematográfica de los años

³ Puede escuchar la canción y ver bailar la cueca en su versión urbana: consultar “Como la paloma” Raúl Gardy Fotografía Traspuesta: <https://www.youtube.com/watch?v=m7Bfqo9FWyQ>, en su versión campesina.

cuarenta y cincuenta en Chile lo convirtieron en una de las voces importantes de la historia de la música popular chilena.

Y es que a principios del siglo XX eran, fundamentalmente, las mujeres quienes llegaban guitarra en mano a las fiestas familiares como bautizos, velorios, fiestas de santos de al menos tres días de duración en las que celebraba a las Rosas, las Marías, los Pedros. También había una escena cuequera en la Vega Central y en los puertos como el de Valparaíso, que es de donde viene Gardy, en la que participaban hombres y niños migrantes del campo a la ciudad, y otra, en bares y prostíbulos en que “las niñas” cantaban acompañadas al piano, por un hombre, por lo general, homosexual. Piano, acordeón y guitarra; arpa, tormento y pandero; platillos y cucharitas; avivaban la cueca: *tacatacatá, tacatacatá, tacatacatá* de la fiesta chilena en pisos de madera y de tierra.

Gardy tomó del brazo a la cueca y la llevó desde la chingana y el boliche a la radio, el teatro, el cine, los discos y al canal de televisión de la Universidad de Chile con su programa “Los de cuarenta pa’ arriba”, interrumpido con el Golpe Militar y el cierre del Canal (González, Ohlsen, Rolle 165). Pero no solo cruza esta frontera. Vestido impecablemente de “huaso elegante”, Gardy canta y graba con distintos dúos de mujeres como “Las huasas andinas” y “Las morenitas cantoras” y es elogiado por las dos figuras de la cueca más importantes de su época: Violeta Parra y Margot Loyola.

En la entrevista “Nos invadió la música extranjera” realizada por H.S.C en el Diario el siglo (1961) y recopilada por Marisol García en *Violeta Parra en sus palabras (entrevistas 1954-1967)*, Violeta Parra realiza un análisis del campo cultural musical de su época en que ubica a los tres artistas de este ensayo en el mismo párrafo:

-¿Cuáles son a su juicio las figuras descollantes de la música chilena en la actualidad? ¿Compositores, letristas, intérpretes?
(....)

-En cuanto a los intérpretes, considero a Ester Soré y a Silvia Infantas muy buenas respecto al dominio del repertorio de canciones populares; y a Raúl Gardy, un gran intérprete de cuecas. Como intérpretes folclóricos, Margot Loyola y la que habla. Dentro del Cuncumén hay un elemento masculino que interpreta canciones folclóricas increíblemente bien, y que es Víctor Jara.

Por su parte Margot Loyola, en su libro *La tonada: testimonios para el futuro*, habla de Gardy como un intérprete masculino de voz siempre presente. Destaca “El motero” como una original tonada pregón. Asimismo, fueron pareja de cueca y, como tales, fueron fotografiados para la revista Ecrán, la que marcaba la pauta artística en los años cincuenta (Fig. 1).



Fig 1. Margot Loyola y Raúl Gardy.

Su alianza no es solo con mujeres, sino que también con cantantes más jóvenes como Rolando Alarcón, cantautor homosexual vinculado a la nueva canción chilena, al que invita a participar con la canción antibelicista “A dónde vas soldado” en su Long Play *Aprenda tocar guitarra*. Así mismo, aceptó interpretar la canción de Richard Rojas, un cantautor perseguido por la dictadura, en el Festival del huaso de Olmué de 1975, corriendo un riesgo personal, ya que él mismo estaba en las listas negras de la dictadura.

Gardy es conocido por sus “cuecas choras”, es decir, desmarcadas de las tradicionales por su originalidad y contenido erótico, como “El chorero” o “Si querís que te haga un niño”, o la cueca shakespereana “To be or to be”. El cantante juega varias veces con el modelo de la masculinidad heteropatriarcal al asociarse, como se decía en esa época, con “el otro lado” o “el otro equipo”, es decir, mujeres, hombres jóvenes, homosexuales, o perseguidos; también al cantar repertorio propio de las mujeres, como la cueca “Para qué me casaría”, en la que actúa de hombre víctima de violencia doméstica.

Pero, siguiendo el lema de las feministas chilenas de los ochenta –“democracia en la calle y en la cama”–, me gustaría saber si esta carrera trasgresora respecto a los pactos con la masculinidad hegemónica y que crece en alianzas con lo femenino se rastrea también en su música. Especialmente, en las canciones que hoy nos ocupan,

las de pájaros y flores. Y una en especial: “Como la paloma”. Pero antes, señoras y señores, debo presentarles, por si no la ha conocido aún, a la cueca. No es una reina como la cumbia, que llega sola o acompañada sonriendo y meneando la cadera: “de aquí pa allá, con la pollera colorá” (Choperena), ni tiene pase libre como el reguetón: “Miami me lo confirmó, Puerto Rico me lo regaló” (Hernández et al.). Tampoco es el “Emperador de la lágrima y el semen, hasta de sangre”, como mostró Javier Guerrero en su texto sobre el bolero “Con tinta sangre” (Carreño, Forttes, Vásquez editoras). La cueca es una misión de gozo compartida, una chispa que se enciende al mostrar que una quiere bailar, que está dispuesta; mientras el otro, pañuelo en mano, se acerca. Para brillar, la cueca necesita de pareja; si baila sola, es para denunciar sin perder aún más, un duelo. Como en casi todos los bailes, e incluso, en las canciones de amor, en las cuecas se produce un acuerdo amoroso entre la música y la letra. Mientras la música establece la emoción, la letra dice como se le dará curso. En el caso del reguetón es evidente: la música indica que será una noche de “sexo, sexo”, mientras la letra específica, en medio del *perreo*, si seremos “felices los cuatro” (Maluma).

La cueca se inicia con un parsimonioso paseo en el que la pareja se saluda, conversan un poco, se ponen de acuerdo en cómo será la primera vuelta. Las caras se acercan en conversación de boca a oído: “¿Cómo te gusta? ¿Urbana? – “Valseada, por favor”. La cueca es un encuentro privado, íntimo y, al mismo tiempo, un espectáculo público en que la pareja azarosa e incipiente se muestra a los demás que los aprueban o no como pareja. El baile consiste en vueltas en las que la pareja se admira la una a la otra, más cerca o más lejos, según el acuerdo y en “medias lunas” en las que ella va y viene, y en las que él la sigue o la cerca. ¿Queremos o no queremos? ¿Vamos o no vamos?, parece ser la pregunta mientras se hace el arte del pañuelo, se muestra la pierna, la destreza o la fuerza del zapateo. ¿Zapateamos las mujeres? A veces. Pero siempre, al final de la cueca, tomamos el brazo del compañero. Las cuecas se bailan de a tres, como si fueran tres citas, después te alejas, bailas con otros y se decide, si hay más zapateo. Las letras son muy diversas como para encasillarlas, van desde temáticas bucólicas a delictuales. El tipo de cueca y su temática (urbana, campesina, chora, porteña) determina el modo en que hombres y mujeres asumen o no una simetría en el trato sexual⁴.

Aunque cada quien tiene su estilo, la estructura es más o menos invariable. La pareja sigue una danza social, establecida, que los bailarines conocen y sobre la cual expresan su recato u osadía, transgresión o sometimiento y, en algunos casos, el total desconocimiento. En la cueca de Gardy “Como la paloma” el baile se realiza siguiendo la estructura antes dicha, pero el acuerdo que se explicita en la letra es muy distinto

⁴ Esta idea se la escuché a Margot Loyola en un encuentro con ella en la Universidad Austral en 1997.

a las cuecas convencionales. Pensemos que la explicación más extendida de la cueca es que sería un baile zoomórfico en que el gallo termina “pisando a la gallina” (sic). En la cueca de Gardy no existe el gallo ni su alarde. Quien canta se vuelve palomo que susurra, acurruca, ofrece hacer el nido y dar el ala. La cueca invierte los roles tradiciones pues es él quien se queda, mientras que es ella la que va y vuelve, sin femicidio de por medio. Es él quien pide amar, mientras ella decide, si acepta o no el ala. La mulletilla “como la paloma” es un modelo en el que se insiste cómo se debe amar: en movimiento, con dulzura, con delicia, como la paloma.

2. AHORA VOLEMOS LIBRES, TIERNA PALOMA: VÍCTOR JARA

“Deja la vida volar”⁵ es la canción más claramente erótica de la Nueva Canción Chilena y la más despojada de amor romántico. No hay promesas, no hay matrimonio, no hay control, posesión, ni categorías, ni príncipes, ni princesas, pero sí la certeza de vuelo y cariño en la unión libertaria de flor y pájaro. Asimismo, una trascendencia que no se basa en la promesa del rito, sino que se logra a través del sexo que ha incorporado el cuidado expresado en la palabra “cariño”.

En esta canción, los paseos dilatorios de la cueca llegan a un momento definitorio: la invitación de Gardy de “toma, toma mi alita, mi palomita” se convierte en la invitación a dejar, simplemente, la vida volar. Los espigados claveles haciéndole ronda a las rosas de la cueca, dan paso a una flor de fuego y a un pájaro, que “brasa” y “volcán” llega hasta el fondo de la vida:

En tu cuerpo a flor de fuego tienes paloma
 Un temblor de primaveras, palomitay
 Un volcán corre en tus venas
 Y mi sangre como brasa tienes, paloma
 En tu cuerpo quiero hundirme, palomitay
 Hasta el fondo de tu sangre...

El sexo ha sido concebido, tradicionalmente, como una actividad que puede involucrar vida y muerte (Bataille). La perspectiva de género nos aporta que estas drásticas transformaciones ocurren en el cuerpo de las mujeres; embarazos, abortos, muertes en el parto, nacimientos y, en otro nivel, compromisos indeseados o deseados. El sexo se hace carne en el cuerpo de las “flores”, no tanto de los “pájaros”. Envolverse en el amor y dejar la vida volar significa que lo que resulte de ese vuelo será una cosa

⁵ Para escuchar la canción “Deja la vida volar”, de Víctor Jara: <https://www.google.com/search?q=deja+la+vida+volar&oq=deja+la+vida+volar&aqs=chrome..69i57.3389j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

compartida. Por lo general, en las canciones de amor la música se hace cargo de la emocionalidad y la letra expresa el acuerdo en que esa emoción se cursará. En la melodía y los arreglos de “Deja la vida volar”, la percusión y la flauta se entienden, por un lado, como la insistencia del pájaro (la percusión) y el “temblor de primaveras” de la flor (trémolo de la flauta). La melodía indica sexo; la letra, por otra parte, establece el acuerdo de que este será con cariño.

En la siguiente estrofa, la flor de fuego tiene una llama dentro que es al mismo tiempo fuego, semen, hijo, espíritu, llamarada que “ha calmado mil heridas”; entonces sabemos que el dolor no es privativo solo de las “flores”. Del fuego se pasa al agua, entendida como el afecto que permite que la flor “crezca”.

La canción muestra una cotidianidad en la que los días y las noches se suceden: “el sol morirá, morirá, la noche vendrá, vendrá”; en estas vidas, sin sorpresas, arrojarse en el cariño y “dejar la vida volar” ofrecen una trascendencia que se forja desde el cuerpo⁶, a tal punto que casi al finalizar la canción: “el sol volverá, volverá, la noche se irá, se irá, envuélvete en mi cariño, deja la vida volar”.

En la tradición latinoamericana solo dos mujeres ascienden al cielo en cuerpo: La Virgen María y Remedios la Bella, al tender sábanas blancas que no sabemos si usó o no y con quién (*Cien años de soledad*). La flor de fuego se eleva y vuela explícitamente por el sexo envuelto en cariño. No sería entonces la institución matrimonial, o el discurso del amor romántico, o incluso la reproducción, presente pero no explícita, sino, simplemente, la puesta en la cama, del cuerpo, la confianza y el cariño, lo que hace “volar”.

Víctor Jara es conocido por sus canciones políticas, sus recopilaciones folclóricas y un poco menos por sus canciones de amor. Como otros artistas de la Nueva Canción Chilena, su trabajo en la música, en el teatro, como estudioso del folclor y como profesor universitario encuentra un marco y un sentido en el proyecto político de la Unidad Popular. Las canciones de amor –camino que aparecen, se hacen anchos, y a veces, incluso, de tanto caminarlos, se pierden– están cruzados por el amor a un colectivo más amplio. Amor por la gente, por el pueblo que compartió con su esposa y ahora viuda, Joan Jara: “Tu boca junto a mi boca, paloma, palomitay” no ha significado solo un beso, sino una vida entera juntos, más allá del espanto, más allá de la muerte. Imagino los últimos cinco minutos de vida de Víctor Jara, no en el martirio, sino reviviendo y sintiendo, alado, sus momentos felices: de cinco años caminando a patita pelada por el campo, arrastrando un camión de madera que le hizo su padre

⁶ En la cueca “De cuerpo entero”, Violeta Parra explora la idea de un ser humano formado por espíritu, cuerpo, corazón y una mente que dice: “no entiendo los amores allá va del alma sola, cuando el cuerpo es un río, allá va de bellas olas”. No hay una lucha entre cuerpo y alma, sino una misma marea que produce belleza.

o un tío; luego con su primer disco bajo el brazo, caminando, caminando, buscando dónde y con quien escucharlo; el primer diente de leche de una de sus hijas, y así, con amor, como vivió, dejaba la vida volar debajo del cielo que ahora se le abría; y en cinco minutos, la vida es eterna, dejando muerto en vida a quien quería, de verdad, destrozarlo, en cinco minutos. “El amor es un camino que de repente aparece”, la dulce voz de Víctor Jara mezcla sin dificultad todas las variantes del amor humano al punto que le creemos cuando invita, contra todo maleficio: “envuélvete en mi cariño, deja la vida volar”. La bailarina inglesa y el cantor del pueblo hicieron una vida juntos cuyo palpito ni se detiene: “Yo fui capaz de encontrar una voz, una voz para denunciar y dar testimonio, tenía que continuar lo que a Víctor le impidieron continuar. Tenía que reanudar su marcha donde frenaron la suya. No tomé su lugar, pero sí mi lugar en la lucha de Víctor” (Joan Jara). Las canciones de amor de Víctor Jara –caminos que aparecen, se hacen anchos, y que a veces, incluso, de tanto caminarlos, se pierden– están cruzados por el amor a un colectivo más amplio, por un territorio, que compartió con su esposa y ahora viuda, siempre compañera, Joan Jara. Quizás haciendo espacio en el pecho para un amor como ese, podamos cantar el derecho de vivir en paz, sin pena y con fe, en el Chile que viene.

3. LA BANDA DE CHIRIGÜES Y LOS PERFEUTOS PRIMORES

Gavilán, mentiroso: pero los pajaritos cantores, los “pico de oro” según el decir popular, esos que ponen bellas a las mujeres por influjo del placer que otorgan, pueden ser también pájaros malditos. No son el ave de mal agüero que tiene la gentileza de avisar el peligro, sino que parecen ser los cantores del amor y no son más que “menti, menti, mentirosos” (Violeta Parra).

Proponemos que “El gavilán” –una de sus composiciones más extremas– es una “anticueca”⁷. No lo es en el sentido que Nicanor Parra da a este concepto, en cuanto a deconstrucción de la poesía, o en el sentido que la propia Violeta otorga a sus composiciones llamadas “anticuecas”, en las que desarrolla el género hasta convertirlo en una genuina producción de la llamada música contemporánea. Sino en cuanto a que muestra la “inversión del amor” en miedo y espanto cuando este es reemplazado por la ideología del romántico. En la canción aparecen los personajes de la cueca tradicional: la gallina va detrás de un clavel que resulta ser un gavilán que le arranca las entrañas. Pero esta no es una más de las mil canciones de desamor latinoamericanas. Lo pensamos como una especie de pedagogía en que la canción describe el mal, lo advierte, lo escenifica, para lección de quien lo escuche. ¿Y qué mal canta y espanta “El Gavilán”? El pájaro la dañó por la lengua: fue “lisonjero”, “mentiroso”,

⁷ Para Ignacio Ramos “El gavilán” deconstruiría las nociones de folclor.

“veleidoso” y ella escoge ver solo una parte de lo que llama “un amor tan dividido”. Son entonces sus propias creencias sobre el amor quienes realizan el daño: “yo creí, yo quise, yo ya no tengo nada”.

En una entrevista Violeta señala que el gavilán no es solo un hombre, es el poder, el capitalismo, el patriarcado: “El gavilán representa el hombre, que es el personaje masculino y principal del ballet. La gallina representa a la mujer y que es el personaje, también de primer orden, pero el personaje sufrido, el que resiste todas las consecuencias de este gavilán con garras y con malos sentimientos, que también sería el poder, como dijiste tú, y el capitalismo, el poderoso” (Parra). Esta es la época en que el imperio se representa como un águila y, en la Nueva Canción Chilena, es un águila negra que se alimenta de los despojos de la guerra (Quilapayún). Las canciones de protesta de la época llaman a no confundir clavel con gavilán; no es entonces una mentira masculina, sino que serían todos los engaños que te hacen regalar todo, o casi todo, desde los recursos naturales hasta los hijos, sin protestar: “te la llevarás, te la llevarás, menti-ro-so” (Parra).

Como en la cueca, la pareja también tiene una visibilidad social; en “El gavilán” hay una especie de coro griego que advierte que no es sano pensar que un gavilán es un clavel solo por el deseo de que lo sea. “El gavilán” usa lo zoomórfico de la cueca, los adornos o floreos que también sirven para atraer a las gallinas: tiquitiquiti tiquitiquiti, pero no hay palomo que dé la alita (Gardy), ni hay palomitay (Jara).

“Pupila de águila” es una canción sobre la mirada. En pocos minutos la canción cuenta un equívoco: ella ve un pajarito indefenso que se autodefine como víctima, pues le arrancaron las plumas y lo han puesto en una jaula, y al final de la canción se da cuenta que es un victimario. Hay un juego entre ver y no ver: “Era de noche no podía ver su dibujito”, entonces asume el papel de enfermera y salvadora, y no es sino hasta el último verso que descubre a quien tiene al frente cuando le enjuga una lágrima: “pupila de águila”.

La relación texto-música de estas canciones de Violeta demuestra que no son “canciones del desamor”, sino más bien pedagogías feministas. en “El gavilán” la letra es convencional, pero la música elaborada en torno a tritonos, el *diabulus* en la música, afirma la idea de que es una historia tensa, que no se resolverá, al igual que el tritono. La narrativa como de cuento infantil de “Pupila de águila”, que exhibe “joyas mágicas” y arbolitos que brotan según el estado de ánimo, no se condice con el dolor presente de la historia. Lo mismo pasa en “Qué he sacado con quererte”, donde la música es monótona, un lamento, como diciendo la repetición que hay en la historia del abandono, pero donde la letra perfecta, impecable, produce un distanciamiento. Asimismo, del “que he sacado con quererte” queda un “clavelito florecido” y “una huella en el camino”, es decir, la canción, la escritura. “Pupila de águila” termina con una lección de salvataje ya no para cualquieravecilla herida que pase por nuestro arbolito, sino que para sí misma y para las hermanas:

Ave que llega sin procedencia y no sabe dónde va,
 es prisionera en su propio vuelo, ave mala será.
 Ave maligna, siembra cizaña, bebe, calla y se va,
 cierra tu fuente, cierra tu canto, tira la llave al mar.
 Un pajarillo vino llorando, lo quise consolar;
 toqué sus ojos con mi pañuelo: pupila de águila,
 pupila de águila.

(“Pupila de águila”, Violeta Parra)

“Gracias a la vida”, su canción más conocida, parece ensombrecerse con su suicidio. ¿Cómo es posible que quien ha hecho una canción perfecta de gratitud hacia el amor y la vida haya apretado un gatillo? La vida puede ser eterna en cinco minutos, y en cinco minutos se puede quedar destrozado. No sabemos qué pasó por su cabeza en ese momento de oscuridad. No nos corresponde ni siquiera especular: incluso los muertos tienen derecho a su intimidad. Lo que sí sabemos y podemos afirmar es que esos cinco minutos no borran su vida y la sobrevivida otorgada por su obra, la de quien cantó: “gracias a la vida que me ha dado tanto, me ha dado la risa y me ha dado el llanto”.

“Me sobran los valentinos, los gardeles, los negretes”, dijo de sí misma Violeta Parra en “El Albertío”, interpretada por Alberto Zepicán, su última compañía masculina. Violeta Parra tuvo varios maridos, la mayoría de ellos más jóvenes. Se diría que eran más bien “aprendices” que parejas, pajaritos cantores y gavilanes que le cortaban la leña, le tocaban el bombo, aprendían con ella distintos instrumentos, le hacían el acompañamiento, iban y venían. Quizás su único compañero en cuanto a par fue su hermano Nicanor, pues ambos colaboraron simétricamente en la carrera poética del otro. Para Violeta Parra, la alita protectora fue su vocación como cantante, compositora, pintora, arpillerista, escultora, profesora, investigadora del folclore, madre que fue también maestra de sus hijos. El “aférrate a mi cariño y deja la vida volar” de la canción de Víctor Jara fue su voluntad para esparcir —como un gigante diente de león— su obra por Chile y el mundo. Violeta fue su nombre, pero ella fue más bien un árbol, a veces una ventolera y un rayo, los siete elementos que alumbran mi canto.

Si para Gardy y Parra las flores de fuego y las palomas son las mujeres amadas, para Violeta Parra las flores serán sus producciones artísticas que, además, serán sus enfermeras. Su arte es la “yerba de la esperanza”, un “ramo de amor y condescendencia”, “una tacita de té”; como las flores, ofrendas. Así, desplaza la idea patriarcal de que las mujeres, al igual que las flores, solo valen por la belleza de su cuerpo, hacia la construcción de sí misma como jardinera. Las palomas tampoco representan a las mujeres sino al amor más apasionado y duradero de Violeta: Chile. Así, en “Qué dirá

el Santo Padre”, la paloma es el pueblo al que ella misma pertenece, desgarrado por la guerra. En “Paloma ausente” será la paz: “blanca paloma, rosa naciente”. La rosa no solo será el emblema más o menos rígido de las mujeres presente en la cueca, sino que también de las mujeres y la feminidad como constructoras de paz.

El “cuerpo repartido” es un tópico del canto a lo humano de la poesía popular. Es una forma poética en décimas en la que el poeta, generalmente masculino, expresa cómo se va va desprendiendo de su cuerpo a través de todo Chile. Algunos poetas abordan aspectos jocosos, como en qué lugar dejan los riñones y o los testículos, cosa que imagino no precisa mayor comentario (Torres). En estas décimas, quien canta va dejando su cuerpo en pueblos pequeños y desconocidos, y se representa a sí misma con nombre y apellido en tercera persona; es la artista que ve de lejos quien se desprende hasta del nombre: “desembarcando en Riñihue se vio a la Violeta Parra”. El cuerpo repartido no es solo un juego literario sino una poética en que se expresa el verdadero amor de estos cantores populares: el su país, su gente, al punto de sembrar el territorio con partes de su propio cuerpo:

Un ojo dejé en los lagos
 Por un descuido casual
 El otro quedó en Parral
 En un boliche de tragos
 Recuerdo que mucho estrago
 De niña vio el alma mía
 Miserias y alevosías
 Anudan mis pensamientos
 Entre las aguas y el viento
 Me pierdo en la lejanía” (Parra).

Perder no solo un ojo de la cara, sino que ambos, por las miserias y alevosías que vio de niña, y recuperar una mirada más amplia entre las aguas, el viento y la lejanía, expresa el camino de muchas artistas. Va la Violeta Parra dejando órganos, extremidades y sangre, fundiendo su cuerpo con el territorio, hasta que, en la décima final, sin siquiera cuerdas en la guitarra, es recibida por una banda de chirigues, unos pájaros dorados cuyo canto semeja la risa. El cuerpo repartido es una poética de los poetas y cantantes populares cuyo pájaro de la felicidad es compartir su voz con quien puedan llamar hermano. Muchas veces dejan fortuna, familia, trabajo y la comprensión de quienes los rodean en cualquier boliche de tragos, así como este. El cuerpo repartido no solo expresa la alegría de meter los pies al agua junto a un río, bajo un sauce y cantar a voz en cuello y con total sentimiento: “que pena siente el alma, cuando la suerte impía...”. Para reírse entonces, porque no hay nada que se enrede de forma definitiva a quien, como un chirigue, tiene alas y canciones. La estrofa final, en que la cantora es solo voz, expresa una forma de amor que consiste en cantar con los demás,

hacer una canción común, un libro, una idea, un encuentro; la forma de amor que se da entre los hermanos de una disciplina, de un arte: “Desembarcando en Riñihue / Se vio a la Violeta Parra / Sin cuerdas en la guitarra / Sin hojas en el colihue/ Una banda de chirigües /Le vino a dar un concierto / Con su hermanito Roberto / Y Cochepe forman un trío / Que cant’al orilla del río / Y en el vaivén de los puertos” (Parra).

4. SI VAS PARA CHILE

Soy de un país que hace solo cuarenta años atrás habría sido descrito como un paraíso vegetal, en que las aguas dulces y saladas harían crecer hasta las creencias en la tierra de Jauja, buscar el manto de plata del cardumen, la cosecha en que una espiga da ciento, el cuerno de la abundancia. Yo corrí sobre el trigo y me hice amiga del perejil y del orégano, escondiéndome de mi madre entre los surcos. A mi mano pequeña llegaron zorzales y chincolitos. Aprendí lo que decían los pájaros de la voz de mi padre campesino: “¿Han visto a mi tío Agustín?”, pregunta el chincol; está comiendo “chan ca ca, chan ca ca”, le responde la codorniz.

Este trabajo, que habla de la generación de la vida tal y como la entienden los poetas-artistas chilenos, tiene como correlato político la persecución y asesinato de los activistas ambientales en Chile; la criminalización y encarcelamiento de los mapuche; la explotación y depredación ambiental extrema que no duda en patentar e intervenir genéticamente las plantas y animales, pero que se cierra intolerante ante la posibilidad de aceptar la diversidad que propone cada jardín humano. Vivimos un tiempo en que la naturaleza es violada al mismo tiempo que se la entroniza como una virgen de reglas estáticas. Amara Alves, ministra de la Mujer, la Familia y Derechos Humanos del gobierno de Bolsonaro, ha dicho que en esta nueva era “ahora niño viste de azul y niña de rosa”. La gran libertad que se ha conquistado en los últimos años se expresa en una enorme diversidad en las formas de asumir sexualidad y género, ha quedado reducida al formato de “El cuento de la criada”: delantales azules y delantales rosas. El cantante pop de “(Me llamo) Sebastián” se pregunta por todos los otros colores y habla de la crianza en que se le impulsó a ser un niño azul. Así, en su canción “Niños rosados” juega con los autos que le compra la madre, pero siempre extraña y prefiere su muñeca Barbie. Diamela Eltit, reciente Premio Nacional de Literatura, dijo en su discurso en La Moneda que luego de la ceremonia pretende “seguir abogando para deshacer cualquier hito, evento que problematice, expulse, reniegue o ataque la diversidad sexual, porque eso no corresponde. Nuestros niños tendrán su identidad social y tienen todo el derecho a cursarla como ellos estimen conveniente. Nosotros estamos para apoyar, no para destruir a nuestros hijos”. Fue la primera vez que la veo o escucho asumir públicamente un rol materno, es decir, ubicarse en un rol de género “natural” para denunciar lo único que de verdad es contranatura: querer un jardín con solo claveles y rosas.

Raúl Gardy, Víctor Jara y Violeta Parra desarman y desacatan el vocablo amor, el amor romántico y todas sus tonterías. En un contexto tan vulnerado en las percepciones del amor, la naturaleza, la escritura, la pareja y la vida misma, escucho a Pedro Lemebel que me canta: “Cucurrucú paloma / Cucurrucucú no llores / Las piedras jamás, paloma / Qué van a saber de amores / Cucurrucú, cucurrucucú, cucurrucucú / paloma ya no le llores” (Parra).

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Rolando. “A dónde vas soldado”. *Rolando Alarcón y sus canciones*. Santiago: RCA Víctor, 1965.
- Albornoz, César. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970 : Juan Pablo González, Oscar Ohlsen y Claudio Rolle* (2010): Resonancias, No. 26 (mayo 2010): 64-70.
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Madrid: Anthropos, 1991.
- Choperena, Wilson. “La pollera colorá”. Colombia: Discos Tropical, 1961.
- Gardy, Raúl. “Como la paloma”. YouTube, Subido por Fotografía Traspuesta Producciones, 8 de febrero de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=m7Bfqo9FWyQ>.
- Guerrero, Javier. “Con tinta sangre del corazón, poéticas sanguíneas”. En: Carreño, Forttes, Vásquez (eds). *Adiós a las armas: despatriarcar América* (en preparación).
- “Grab them by the Pussy Donald Trump”. YouTube, subido por Ernest Cline, 21 de enero de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=PwWux5BAczk>.
- Hernández, Álvaro et al. (Gente de Zona). “La gozadera”. *Visualízate*. República Dominicana: Sony Music Entertainment US Latin LLC, 2015.
- Hernández, Elvira. *Pájaros desde mi ventana*. Santiago: Alquimia, 2018.
- Latorre, Mariano. *Zurzulita*. Santiago: Nascimento, 1973.
- Lemebel, Pedro. *Serenata cafiola*. Santiago: Seix Barral, 2008.
- . *De perlas y cicatrices*. Santiago: Seix Barral, 2010.
- Loyola, Margot. *La tonada : testimonios para el futuro*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2007.
- Maluma. “Felices los 4”. *F.A.M.E.* Colombia: Sony Music Entertainment US Latin LLC, 2017.
- Manns, Patricio. *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Santiago: Ediciones Literatura Americana Reunida, 1986.
- Martínez, José. “La rosa con el clavel”. Santiago: RCA Víctor, 1963.
- Morales, Leonidas. “Violeta Parra: la génesis de su arte”. *Figuras literarias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales*. Santiago: Pehuén, 1993.
- Neruda, Pablo. *Arte de pájaros*. Barcelona: Lynx, 2002.

- Parra, Violeta y Marisol García (ed). *Violeta Parra en sus palabras : Entrevistas 1954-1967*. Santiago: Catalonia-Escuela de Periodismo UDP, 2016.
- Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago: Nascimento, 1979.
- . *Décimas. Autobiografía en verso*. Santiago: Sudamericana, 2011.
- . “Albertío”. *Las últimas composiciones*. Santiago: RCA Víctor, 1966.
- . “Pupila de águila”. *Las últimas composiciones*. Santiago: RCA Víctor, 1966.
- Ramos, Ignacio. “‘El Gavilán’ de Violeta Parra, deconstrucción y reconocimiento monstruoso del folklore chileno”. En: Palominos, Simón, Lorena Ubilla y Alejandro Viveros (eds). *Pensando el Bicentenario. Doscientos años de resistencia y poder en América Latina*. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2012.
- Sánchez, Ignacio. *La sab(v)ia escurre y canta en el jardín: poéticas vegetales en tres poetas latinoamericanas (Gabriela Mistral, Diana Bellessi y Elvira Hernández)*. Tesis de pregrado.
- Urriola, Malú. *Cadáver exquisito*. Santiago: Cuarto propio, 2017.
- Vandana, Shiva. *Biopiratería: el saqueo de la naturaleza y el conocimiento*. Barcelona: Icaria, 2001.
- Yupanqui, Atahualpa. “El arriero”. *Atahualpa Yupanqui. Canto con acompañamiento de guitarra*. Argentina: Odeón 903, 1944.