

## NOTAS A LA POESÍA CHILENA: LA LÍRICA DE QUILAPAYÚN\*

*Manfred Engelbert*

Universidad de Göttingen, Alemania

El teorema estético de la incompatibilidad del arte (“puro”) y de la política (“práctica”) sigue siendo uno de los más aceptados y más discutidos a la vez. Con poca frecuencia se ha observado que la contraposición exclusiva de los dos términos resulta tan bloqueadora para una práctica crítica como improductiva para una práctica poética, puesto que ambos términos solamente tienen sentido cuando se relacionan en una vinculación dialéctica.

En efecto, el arte en general –y la poesía en particular– se define siempre como “al servicio” de la humanidad, del humanismo, de “la cultura”, más allá de toda utilidad inmediata. Pero, al mismo tiempo, esta humanidad parece tener su lugar únicamente fuera o al margen de nuestra sociedad y bajo la constante “amenaza” del poder abrumador de lo cotidiano. Esta “situación” (en el sentido de Sartre) del arte implica que si queremos que la humanidad (el arte) se haga práctica, tenemos que cambiar la sociedad que la impide.

Ahora bien, el hecho de dejar fuera de consideración esta consecuencia implícita del teorema aludido (a saber, que cualquier arte exige una práctica revolucionaria) persigue, por supuesto, una funcionalidad evidente. En el marco de una división del trabajo que abarca todas las actividades humanas, el ejercicio de la humanidad se delega, por así decirlo, al arte; y la práctica social queda excluida del arte, lo cual se justifica señalándose la existencia de una actividad “esencialmente” humana, no compatible con la sociedad. Esto equivale a decir que el arte no puede ser sino arte por el arte. El “humanismo” abstracto se tolera; el mismo “humanismo” como reivindicación concreta que necesariamente implica lo político (porque sólo en el ámbito de la política tiene una posibilidad de realización) se denuncia como utilitario o como utópico.

\* Un esbozo de este artículo apareció, con el mismo título, en *Cuadernos de la Facultad – Facultad de Historia, Geografía y Letras* 20, 1998, 39-46 (= Carmen Balart Carmona/Irma Céspedes Benítez, ed.: **Seminario de poesía lírica chilena – el hombre y su teoría**. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación).

La concepción esbozada deja sus huellas, por ejemplo, hasta en la estética de intención crítica de Theodor W. Adorno. Para los apuntes que presento aquí, me refiero a su “Discurso sobre lírica y sociedad”, de 1957, que forma parte de sus *Notas a la literatura*. El título de esta colección de ensayos juega voluntariamente con la polisemia de la palabra “nota” (anotación y nota musical: Adorno fue también un musicólogo de renombre). Este juego me conviene, como se verá, para la tesis que voy exponiendo y que tiene que ver con el empleo de “poesía” y “lírica”. En el título, el término “lírico” recuerda que en sus “orígenes” griegos la poesía era acompañada de música. Adorno, pues, está consciente de que una estética elaborada (en cuanto a sus exigencias sobre todo formales) también es una estética de y para privilegiados. Debemos deslindar la “subjetividad” (en alemán “Subjektivität”) como expresión para la autorrealización individual, de la “socialización” (en alemán “Vergesellschaftung”) como expresión para la confiscación de lo individual por el colectivo anónimo. Escribe Adorno:

La subjetividad poética misma se debe al privilegio: que sólo a muy pocos seres humanos jamás les fue concedido por la presión de la necesidad de vivir el captar, ensimismándose, lo universal y, aún más, el desplegarse como sujetos independientes, capaces de expresarse libremente (Adorno 1981:58; la traducción del alemán es mía).

Y continúa:

Los otros, [...] que, literalmente, fueron rebajados a objeto de la Historia, tienen el mismo o el mayor derecho a buscar a tientas el sonido en el cual se funden la pena y el sueño. Este derecho inalienable continuó abriéndose caminos aunque de manera tan impura, mutilada, fragmentada, intermitente como de otro modo no les es posible a los que tienen que cargar con el fardo. Una corriente colectiva funda toda lírica individual (en el mismo lugar).

Como es evidente, Adorno se sirve a lo largo del “Discurso” de la canción popular (“Volkslied”), para ilustrar la expresión de “lo colectivo” (p. 59 y 67). Pero son casi exclusivamente canciones de palabras los ejemplos que analiza (“Wanderers Nachtlied”, de Goethe; un “Lied” de *Der siebente Ring*, de Stefan George). ¿Por qué no se le ocurre analizar una canción popular verdadera para ilustrar esta búsqueda a tientas de la cual está hablando? Creo que, simplemente, porque no admite a ésta como objeto serio del debate estético, más allá de la alusión. El arte “verdadero”, “el arte en sí”, “el arte por el arte”, es expresión de lo indecible, de lo que no se puede alcanzar: la “fusión” de “pena” y “sueño” se da, precisamente, en la irrealidad y la pena aparece como invencible en la realidad (la pena no logra transformarse en alegría). El arte se inspira vagamente en el pueblo, pero no es ni de él ni para él. Se excluye cualquier utopía concreta, cualquier concretización que permitiría a la poesía intervenir

en la vida cotidiana. La tendencia hacia la despolitización es una consecuencia inevitable de tal concepción: por el temor a la utilización interesada de la poesía se descarta la posibilidad de intervención práctica de la poesía y con la poesía. La otra consecuencia muy práctica que tiene esta estética de la “interioridad” que se comprende como protesta y que va acompañada por un esteticismo que sobrestima la forma, es que condena a “los otros” a “cargar con el fardo” eternamente.

Se nota, pues, que la argumentación estética de Adorno comparte muchos elementos con la corriente que distingue arte y consumo, elite y masa, “lo elevado” y “lo bajo”. Dicha estética tiene consecuencias muy palpables hasta en la enseñanza de la literatura. En Alemania, una disciplina académica que de filología se transforma en ciencia de la cultura y que no cesa de hablar de oralidad, de intermedialidad y de hibridación, hablando de Latinoamérica, no ha sabido decir mucho sobre la canción chilena, testimonio sobresaliente de una cultura en constante desarrollo. En su valiosa y bien informada síntesis de historia de la lírica latinoamericana desde finales del siglo pasado hasta 1992, Gustav Siebenmann concede al menos un párrafo a la canción, tanto de la época de la Unidad Popular como de la dictadura militar. Dice:

Una vez más se revela que Latinoamérica es un mundo en el cual el folclor no llegó a ser objeto de estudio de etnólogos o materia para colecciones de museo, sino que vive en las calles y hasta puede contribuir a condicionar el curso de la política (Siebenmann 1993:126; la traducción es mía).

En el mismo contexto, Siebenmann se siente obligado a subrayar que “el éxito y la popularidad mermaron muchas veces la calidad de estos textos cantados”, como si esta observación válida para cualquier manifestación cultural pudiera restar valor al fenómeno de la canción en su totalidad.

Esta estética exclusiva, que podría parecer otra “ideología alemana”, está, sin embargo, presente en Chile como en “Occidente” en general. Si se reconoce el valor de “lo popular” (“la canción popular”) –en los contextos del concepto de “culturas híbridas”– es, con frecuencia, confinándolo en un ámbito cultural “diferente”, considerándose la “diferencia” como un valor en sí. Al mismo tiempo, se rechaza la “utilización” política de lo popular que, además, sigue siendo de menos valor frente a los valores sofisticados, de alto “capital simbólico” de la cultura de elites. De este modo, Nelly Richard rechaza el concepto de lo “nacional-popular” –reivindicado en el mismo contexto por Bernardo Subercaseaux como expresión de “espesor cultural” y como modelo de “hibridación cultural” (Subercaseaux 1993: 18)– cuya “remitificación” califica de “rasgo unificador de una supraidentidad homogénea” en el marco de una “retórica ideológico-cultural de la izquierda militante que marcaba la estética del testimonialismo contestatario” (Richard 1993: 41). En su afán de criticar conceptos deficientes y prácticas anquilosadas, Richard está consciente de que “la paradoja de la ‘diferencia’ misma –como valor crítico– pasa muchas

veces al servicio de una especie de pluralismo conformista, en el cual las ‘diferencias’ son llamadas a coexistir *pasivamente* bajo un régimen neutral que las alinea a todas por igual” (Richard 1993: 43/44). Pero, parece olvidar que la cultura es un campo de conflictos sociales tan sólo relativamente autónomo – si es que lo es. Su aversión a “la concepción homogeneizante de la igualdad” parece ofuscar la necesidad de posibilidades económicas y sociales comparables para que pueda darse un diálogo, una comunicación libre: posibilidades que no se crean únicamente por debates culturales. Por cierto, no vale “seguir tratando a la cultura como mero suplemento expresivo de la razón social o política” (45). Pero, la hipóstasis de la cultura de la diferencia colabora, tal vez sin quererlo, a neutralizar, por la despolitización que comparte con los conceptos estéticos de más vigencia, el caudal subversivo que quiere aprovechar.

También resulta problemática (por ser partícipe de la misma ideología) la concepción aludida del “campo literario/cultural autónomo” ideada por Pierre Bourdieu (Bourdieu 1992). En los escritos del sociólogo francés existe una notable falta de distinción entre “independencia”, “libertad” y “autonomía” entendidas como autorreferencia cultural (ver, por ejemplo Bourdieu 1992: 76, 93-94). La casi sinonimia de los tres términos me parece una coartada argumentativa para seguir postulando un marco sociológico para el análisis de la cultura en un contexto que lo rechaza y que privilegia, mistificándola, la concepción del arte por el arte y de la *obra artística* como “autónoma” (autorreferente) en el sentido de desligada de la “realidad”. La noción de “campo literario (relativamente) autónomo”, siempre insertado, no lo olvidemos, en el “campo del poder” (p. ej. 81, 107, 116) favorece, sin embargo, la concepción arriba aludida. El “campo literario”, como construcción, es más bien un postulado que una realidad. Lo demuestra, para la novela chilena de los 90, el trabajo de Kathrin Bergenthal (1999). El arte, si no ha sido de entrada servil, siempre ha tenido que luchar por desarrollarse libremente, sea como arte comprometido (social, “heterónimo”), sea como arte por el arte, concepto éste ligado dialécticamente, como ya hemos dicho, con el primero. En vez de definir el siempre supuesto “campo literario” como intrínsecamente autónomo, debería definirse como irremediablemente heterónimo con fuerzas más o menos importantes dentro del campo luchando por su libertad no solamente artística. En tal lucha no habría diferencia de valor *a priori* entre obra comprometida (“contingente”) y obra autorreferente (“eterna”), arte social y arte por el arte, arte popular y arte de elites, arte comercial y arte puro, etc. El valor respectivo del artefacto cultural se establecería en términos relativos a la función liberadora y al logro artístico según las posibilidades existentes (o inventadas a partir del estado del arte) en el marco del desarrollo del arte respectivo, tomando en cuenta los “minima moralia” defendidos por el mismo artefacto. Y llegamos – otra vez – a la conclusión que un arte libremente concebido y valorado supone una sociedad sin trabas ni distinciones clasistas, interesadas, lo cual hoy por hoy supone una revolución.

Volviendo con estas cautelas a las valoraciones culturales y literarias dentro de Chile se puede encontrar la misma estética discriminatoria. Porque, si, por ejemplo, Gabriela Mistral y Pablo Neruda se destacan precisamente por la fusión de tradiciones artísticas (en un sentido muy estrecho) y populares, si reúnen conciencia del arte y compromiso, dificultad del pensamiento como de la forma y cercanía a la vida, la crítica literaria tiene una tendencia a la “sublimación”, desvalorizando, minimizando u olvidando los aspectos políticos. Brinda un buen ejemplo lo dicho sobre ambos poetas por Maximino Fernández Fraile en su *Historia de la Literatura Chilena* (1996, II: 421-426, 571-579). Todavía “peor” tratamiento se da a este “genio popular” (Arguedas 1968) que fue y que sigue siendo una de las máximas expresiones de la cultura chilena: Violeta Parra. Raras veces se reconoce su obra como poesía “de verdad”, por ejemplo, incluyendo sus versos en antologías poéticas (la de Erwin Díaz es una de las pocas excepciones a la regla). En septiembre de 1996, Volodia Teitelboim habló en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación de los “cuatro grandes” de la poesía chilena: Mistral, Huidobro, de Rokha, Neruda. Cuando le pregunté si no sería más justo hablar de cinco, tomando en cuenta a Violeta Parra, la respuesta fue (cito de memoria): “Violeta es grande, muy grande. Pero es diferente”. En este contexto vale, otra vez más, la referencia a Fernández Fraile, cuyo comentario a la obra de Violeta Parra consiste básicamente en una paráfrasis de la casi clásica “Defensa de Violeta Parra” de su canonizado hermano Nicanor (1996, II: 608-609) y que constata que “no se considera Violeta Parra entre los poetas ‘literarios’, en un sentido tradicional” (609).<sup>1</sup> En los casos en los cuales se considera su obra, casi siempre se callan sus canciones político-satíricas, como: “La carta”, “Ayúdame Valentina”, “Los límites de Chile”, “¿Qué dirá el santo padre?”, “Arauco tiene una pena”, canciones a veces casi desconocidas frente a la omnipresencia de las –por cierto maravillosas– “Gracias a la vida” o “Volver a los 17” (remito a la conocida antología de Juan Andrés Piña, *Veintiún son los dolores*; publiqué todas estas canciones en la antología bilingüe *Violeta Parra - Lieder aus Chile*. Gustav Siebenmann menciona a Violeta Parra, pero nunca tomó nota de mi librito).

Me parece obvio que tales mutilaciones no son casuales (aunque, a veces, puedan ser no intencionales), sino que corresponden a un miedo profundo a la “canciónica revolucionaria” (Violeta Parra en su “Mazúrquica moderna”). No es necesario –¿o tal vez sí?– que les recuerde a los chilenos

<sup>1</sup> Me permito citar un artículo mío sobre la problemática distinción entre una “Violeta” folklorista y otra artista – artículo ilustrado por algunas reproducciones de cuadros de Violeta Parra (Engelbert 1989).

la furia destructora desencadenada por los militares contra la música de la Unidad Popular, basada “fuertemente en los trabajos de Violeta Parra” –no solamente según el testimonio reciente de Marco Antonio de la Parra (1997:70). El asesinato de Víctor Jara –este artista “hermoso para siempre”, otra vez según de la Parra– quedará como signo de la barbarie necesaria para estabilizar una hegemonía económica, social y cultural en trance de derrota. El mismo texto de Marco Antonio de la Parra es un testimonio –no meditado, creo– del éxito del terror por un lado y de la persistencia de concepciones artísticas muy tradicionales debajo de una supuesta modernización. En efecto, en el pasaje ya aludido, de la Parra formula una pregunta sin respuesta directa. Y cito algo más largamente, respetando la coherencia textual:

Los escenarios se pueblan de ponchos largos y negros o smokings sobrios, que delatan las tendencias políticas. Una música combatiente y hermosa, anclada fuertemente en los trabajos de Violeta Parra, se extraviará, tristemente herida, bajo el peso de la historia. Oigo recientemente a Víctor Jara. Hermoso para siempre, ¿en qué minuto perdimos su huella? (1997:69-70).

La respuesta –según mi lectura del libro– se halla en la página 103, en la cual de la Parra cuenta de la “fogata”, de la “hoguera” que hace su padre “al atardecer” del 11 de septiembre de 1973, empujado por el miedo. En ella se van “varios discos de canciones de protesta, entre otros, la *Cantata Santa María de Iquique*, con el sonsonete amenazador de ese tema que decía ‘soy obré, soy obrero pampino y soy’” (103).

Resulta sobrecogedora esta autocensura bajo la amenaza de la represión sangrienta. Y demasiado comprensible. Pero lo que sorprende, además –recordando el elogio de la música hecho en páginas anteriores– es la reducción de la *Cantata* a una visión amenazadora, a “canción de muerte” (104) y su devaluación por un término como “sonsonete” aplicado a una canción que expresa una búsqueda insegura de identidad no solamente en los versos de cabo roto.

Este matiz no es casual. A lo largo del libro, de la Parra se debate entre el reconocimiento de la hermosura de la canción de protesta y su rechazo a la cultura popular, musical en particular, como “sucía” (257) y de poco valor (82) frente al verdadero arte, el de la palabra (41, 164) –como si la canción no fuera palabra. Son particularmente reveladoras sus observaciones acerca del desarrollo artístico en el exilio y bajo la influencia de los “retornados”. Aludiendo a la lenta gestación de la “solidaridad con Chile en el extranjero”, dice:

Al comienzo, la actitud de muchos países fue la de apoyar un boicot absoluto de Chile, no permitiendo el ingreso de productos artísticos de alto valor y no permitiendo ni apoyando la salida de creadores a formarse en el extranjero (163-164).

Extraña esta caracterización del exilio, no solamente porque un Skármeta, artista de la palabra, estuvo entre nosotros desde 1974, como un Hernán Valdés, como un Carlos Cerda, como un Omar Saavedra Santis, como tantos otros, sino también por el olvido de la presencia de la música “tristemente extraviada bajo el peso de la historia”, según el mismo de la Parra. Uno de los lazos indisolubles, y para muchos de nosotros para siempre, fue la canción de Violeta Parra, la de Angel e Isabel Parra, de Patricio Manns, del “Gitano” Osvaldo Rodríguez, de los Inti Illimani y de los Quilapayún. Fueron ellos con los cuales algunos miles –no sé si llegamos a masa– nos encontrábamos en “sintonía”, ellos quienes formaban núcleos de solidaridad y de autoconfirmación a lo largo de los setenta. Por ellos, los Quilapayún en el caso particular, conocimos lo que podía ser Bach en el siglo XX, tocado en la quena y actualizado en cantata popular. Fueron y siguen siendo altos valores artísticos.

De la Parra parece desconocer, además de este impacto de Chile en Europa, el desarrollo a largo plazo precisamente de los Quilapayún. Algo que vale también para más de un poeta chileno. Valga como ejemplo mi experiencia con Tomás Harris y Teresa Calderón, poetas de muchísimos méritos, en el Coloquio sobre Literatura Chilena organizado en Eichstätt (Alemania), por Karl Kohut, en febrero de este año. Después de haber armado un medio escándalo por haber dado a escuchar como artefacto “legítimo” la canción “Me habita la confianza” de los Illapu– los “más conocidos y populares” representantes “ligados a la Nueva Canción Chilena” (Torres: 1993, 207)– les pregunté si conocían *Umbral*, *La Revolución y las Estrellas*, *Tralalí, tralalá*. Y dijeron que no. (En 1997 traté en vano de encontrar los casetes respectivos recorriendo tiendas “en medio” Santiago). Parece, por lo tanto, que todavía hace falta conocer uno de los mayores logros culturales no solamente chilenos de este siglo.

Los Quilapayún lograron, en efecto, una síntesis digna de una verdadera cultura al mismo tiempo cultura de masas, comprometida sin dejar de ser exigente, popular y culta, al alcance de la comprensión sin caer en la facilidad: un arte a la altura del arte popular postulado por Bertolt Brecht:

El pueblo comprende una manera audaz de expresarse, acepta nuevos puntos de vista, supera dificultades formales, si hablan sus intereses (Brecht 1967:334)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> La traducción es mía. El texto alemán reza: “Das Volk versteht kühne Ausdrucksweise, billigt neue Standpunkte, überwindet formale Schwierigkeiten, wenn seine Interessen sprechen”.

Supieron, pues, mantener el compromiso político-cultural, repensando los contenidos y adaptando nuevas formas de expresión. Eduardo Carrasco, durante largo tiempo el director artístico del grupo, cuenta –a lo largo de su libro publicado por las tan importantes Ediciones del Ornitorrinco (Carrasco 1988)– cómo llegaron a fusionar los elementos populares con la música de elites a través del conocimiento de la obra de Stravinsky por el integrante Patricio Wang (296), supongo que, además, con la de Orff, a partir de la experiencia común con Gustavo Becerra (272). También el impacto de la música (para textos de Brecht) de Hanns Eisler y de Kurt Weil debe mencionarse en este contexto (201). Para la forma de los textos –evolucionando en igual sentido de fusión de lo popular y de lo culto– será decisiva cierta apropiación del surrealismo a partir del encuentro con el pintor Roberto Matta (317-328; ver también Santander: 1984, 95/96), a través del cual se familiarizan con el creacionismo de Huidobro. Son muestras obvias de este encuentro creador de creadores el “Discurso de Matta”, en el disco *Umbral*, y el disco *Tralalí, tralalá*, cuya carátula viene con un dibujo de Matta y cuyo título alude, claro está, a *Altazor* (final del Canto IV). Se destacan estos discos por su petulancia ingeniosa, tanto verbal como rítmica y tonal, creando una poesía lírica (no es tautología) de largo aliento.

Echando un vistazo a uno de los textos concretos, se demuestra con facilidad su plena validez artística, su “espesor cultural”, en términos de Subercaseaux y que, al contrario de lo que infiere Siebenmann, el éxito y la popularidad se vuelven impulso para una reflexión completa, vale decir, estética y política.

### LUZ NEGRA

1    Habría que decir que en lo inmediato  
       la vida se ha ido haciendo más difícil,  
       de rojo se mancharon nuestros sueños,  
       la boca ya no encuentra su palabra,  
 5    la noche envuelve el cielo y lo aprisiona,  
       la patria va alejándose del hombre  
       y todas las banderas que flamearon  
       se han ido desgarrando con el tiempo.

      Habría que decir que ya no estamos  
 10   cantando por las grandes alamedas,  
       de nuevo la guitarra está llorando,  
       de nuevo nuestro canto es una herida.  
       Habría que afirmar valientemente  
       que un mundo nos separa de ese mundo  
 15   y un mundo es lo que queda destruido  
       y un mundo por hacer es la tarea.

Yo quiero savia y amor de poesía  
 y lucho en el poema y en la tierra;  
 mi combate es luz y fuego en la vendimia  
 20 de la revolución y las estrellas  
 y busco mi país donde los hombres  
 se asignen el deber de la sonrisa  
 y busquen en el mar de lo invisible  
 la más pura razón en esta vida.

25 Habría que decir sin más remedio  
 que el tiempo es más profundo que la vida,  
 la luz se vuelve sombra en un instante,  
 la historia va cambiando los motivos,  
 naufraga hasta la nave más serena,  
 30 la muerte se despierta con su espada,  
 la rubia miel en gris se va bebiendo  
 y el día va naciendo entre las ruinas.

Yo quiero savia y amor de poesía ...

A partir del título –un oxímoron ejemplar– esta canción, que es la primera del disco *La révolution et les étoiles/ La revolución y las estrellas* (París, sello Pathé Marconi, 1982), se revela como un ensayo de reconciliar lo irreconciliable. El texto se inicia con la constatación minimizadora de una catástrofe vivida por un “nosotros” lírico, una catástrofe que abarca tanto los sueños deshechos en la sangre (v. 3), como las convicciones perdidas (vv. 7/8) y que parece marcada por la afasia (v. 4) y por una melancolía más que negra. La segunda estrofa concretiza, en un retroceso-recuerdo dolido, mediante una alusión (vv.9/10) qué mundo se destruyó: las “grandes alamedas” y los seres humanos cantando en ellas retoman el último discurso del presidente Salvador Allende, discurso transmitido desde la sede presidencial ya asediada por los militares golpistas y golpeadores. La frase –ya proverbial– dice:

Sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cito - eligiendo entre muchas posibilidades - según Fernando Alegría: *Allende. Mi vecino el presidente*. (Novela biográfica). Santiago de Chile: Planeta 1989. (Biblioteca del Sur), 289. Resulta significativo que de la Parra (1997) da por olvidadas también las palabras de Allende. Ver también la larga paráfrasis-comentario en Carrasco (1988: 250-251).

De ese “construir” después de una derrota, del reempezar a partir de la experiencia de un fracaso, se trata en la tercera estrofa (a la vez el estribillo). A la certeza que la vida implica la muerte se contraponen estos versos chispeantes que reivindicán, por así decirlo, la gloria en la tierra. El “yo” exigente no se deja intimidar y no cesa de querer cosechar los frutos del movimiento constante, no cesa de querer alcanzar las estrellas. La palabra gastada “revolución” se revitaliza de una manera casi natural como complemento de “vendimia” (v. 19), y coordinada con “estrellas” cobra una grandeza brillante que abarca el cosmos gracias a su doble sentido. Que la implicación copernicana (alusión a *De Revolutionibus orbium coelestium*) no sea casual, lo confirma el contexto de la carátula del disco mencionado. En el reverso de ésta aparece el texto de un poema intitulado “La paradoja de Olbers” que retoma algunas observaciones del astrónomo alemán acerca de la relación entre luz y oscuridad en el espacio interplanetario, para darles un sentido epistemológico —“la luz definitiva /no es posible” (con el texto de “La paradoja de Olbers” termina Carrasco 1988: 332, sin que se mencione este título).

Este matiz de relativización que corresponde a la estructura paradójica del título y a una de las imágenes ingeniosas, por su carácter cotidiano (v. 31, la “rubia miel” que se va bebiendo “en gris”), se reencuentra en medio del entusiasmo que estalla en la canción-poema que vamos analizando. Efectivamente, el superlativo del v. 24 (“la más pura razón”), filosóficamente imposible, se transforma por el complemento (“en esta vida”) en negación de la búsqueda de una verdad absoluta (inexistente) y en alegre afirmación de la única vida que tienen los seres humanos. Notemos que el binomio “luz y fuego” (v. 19) que caracteriza el “combate” es un rechazo a este otro binomio —corriente— de “sangre y fuego”, transformándose la aniquilación en “luces” constructoras (“Aufklärung”).

La doble intención del mensaje —reconocimiento de una derrota, reivindicación de una lucha repensada para una “vida total” (título de otra canción de los Quilapayún, en el disco *Umbral*, cuyo texto es de Patricio Manns) —representa un programa político-artístico (mejor sería inventar una nueva palabra, para subrayar la unidad de ambos componentes: ¿politartístico?). La canción es una creación del comienzo de los 80, ligada a la situación de exilio en Francia donde el golpe militar sorprendió al grupo en 1973 durante una gira de solidaridad. Quilapayún —una palabra mapuche que significa “tres barbas”, aludiendo al entusiasmo pro-cubano de los fundadores del grupo— se había transformado, en el período de la Unidad Popular, en algo como embajador cultural de Chile. Resultó que el grupo fue identificado, en Europa y después del destrozo de la Unidad Popular, con las canciones de aquel momento, la más conocida de las cuales era con toda seguridad la marcha “El pueblo unido jamás será vencido”. Más de una vez, Quilapayún se negó con obstinación a entonar esta canción requerida por el público. Frente a la desunión manifiesta

de la oposición, no sólo en el exilio, y a una dictadura firmemente establecida, a los integrantes del grupo esta canción les pareció nostálgica y, en lo político, sin importancia y hasta contraproducente por recuperar una perspectiva fijada en un pasado glorificado:

[...] pensando en Chile, pensando en la necesidad de que sea cual sea la vía que se plantee para el futuro, el camino de la democracia pasa por un proyecto que tenemos que inventar, un proyecto frente al cual hoy día no tenemos respuesta (Carrasco 1987: 235).

“Luz negra” es una respuesta a las exigencias del público y una prolongación de “El pueblo unido”. Exige, a su vez, la búsqueda de nuevos caminos políticos y estéticos, sin abandonar la meta de una sociedad solidaria y plenamente humana.

En efecto, “Luz negra” contiene la idea de la solidaridad y de la necesidad de cada individuo para realizarla en una forma más convincente que la marcha, ligada sin remedio a los militares. Se destaca esta forma por el empleo de una estrofa que deja reconocer un esquema libre de “octava real” (ocho endecasílabos), una de las estrofas de más prestigio en la métrica clásica (italianizante) –los alemanes pueden recordar su presencia en el *Faust*. Pero, además y, sobre todo, la forma brilla por una relación dialéctica entre texto y música. En las dos primeras estrofas escuchamos una voz, casi hablada, en primera persona del plural (a partir de una expresión impersonal), con muy pocas modulaciones, acompañada por una sola guitarra y acordes sencillos. La reflexión dolorida del colectivo personalizado en cada uno de sus integrantes (“nuestros sueños” apostrofados por un solo) se resuelve luego en una música enérgica y el coro del estribillo. La multitud de voces que reencontramos en el uso doblado de la zampona de procedencia indio-andina, amalgamada con la métrica “clásica”, de origen “occidental”, se vuelve signo de una plenitud y diversidad cultural que es lo contrario de la monotonía de la marcha y que, sin embargo, no abandona la unidad en la diversidad. Hace poco descubrí el neologismo –que se impone– para evitar hablar de la “universalidad” de este poema-canción, expresión sospechosa de eurocentrismo. Hablemos mejor, con tres creadores del Caribe, de su “diversalidad”<sup>4</sup>.

Me alegré al leer, el miércoles 5 de noviembre de 1997, otra vez en *La Epoca* –por desgracia ya de otra época– que los Quilapayún siguen hallando su público en Chile. Todavía más me alegraría la presencia de su canto-poema, de su lírica, en el canon de una diversalidad global que sería cultura total.

<sup>4</sup> Me refiero a Jean Bernabé – Patrick Chamoiseau – Raphaël Confiant (1990) elogiando la “créolité” por su potencial de “harmonisation consciente des diversités préservées: la DIVERSALITÉ” (54).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Fernando. *Allende. Mi vecino el presidente*. (Novela biográfica). Santiago de Chile. 1989. Planeta, (=Biblioteca del Sur).
- Arguedas, José María y otros. "Análisis de un genio popular: Violeta Parra", en: *Revista de Educación* (Santiago de Chile) 13, pp. 66-76. 1968
- Bergenthal, Kathrin. *Studien zum Mini-Boom der Nueva Narrativa Chilena – Literatur im Neoliberalismus*. Frankfurt/Main. Peter Lang –Europäischer Verlag der Wissenschaften. 1999.
- Bernabé, Jean/ Chamoiseau, Patrick/ Confiant, Raphaël. *Eloge de la Créolité. Edition bilingüe français/anglais*. Paris, Gallimard. 1993 (texto original de 1989).
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil. 1992.
- Brecht, Bertolt. „Volkstümliche Literatur“, en: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke* 19, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 333-334. 1967.
- Carrasco, Eduardo. *Matta – Conversaciones*. Santiago de Chile: Ediciones Chile y América, CESOC. 1987
- Carrasco Pirard, Eduardo. *Quilapayún – La revolución y las estrellas*. Santiago de Chile, Las Ediciones del Ornitorrinco. 1988.
- De la Parra, Marco Antonio. *La mala memoria*. Santiago de Chile, Planeta. 1997.
- Engelbert, Manfred. "Poesía y pintura en la vida de Violeta Parra", en: *Actas del Primer Simposio Internacional en Berlín Occidental sobre Literatura y Crítica Literaria de Mujeres de Latinoamérica*. Berlin, Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin, 91-110. 1989.
- Fernández Fraile, Maximino. *Historia de la Literatura Chilena*, tomos I y II. Santiago de Chile, Editorial Salesiana, Segunda Edición. 1996.
- Garretón, Manuel Antonio/ Sosnowski, Saúl/ Subercaseaux, Bernardo. *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*. México–Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica. 1993.
- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid, Ediciones Michay. 1985.
- Parra, Violeta. *21 son los dolores – Violeta Parra (antología amorosa)*. Introducción, selección y notas Juan Andrés Piña. Santiago de Chile, Ediciones Aconcagua. 1976.
- Parra, Violeta. *Lieder aus Chile – Zweisprachige Anthologie*. Ausgewählt, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Manfred Engelbert. Frankfurt/Main, Vervuert. 1978, 2ª ed. 1979. Quilapayún (1979): *Umbral*. Paris: DICAP-Pathé-Marconi-EMI. Quilapayún (1982): *La révolution et les étoiles*. Paris: Pathé-Marconi-EMI. Quilapayún (1984): *tralalí tralalá*. Paris: Pathé-Marconi-EMI. Quilapayún (1985?): *Survarío*. Paris: KLAN-SONODISC.
- Richard, Nelly. "En torno a las diferencias", en: Garretón y otros, 39-46. 1993.
- Santander, Ignacio Q. *Quilapayún*. Madrid, Ediciones Júcar. 1983.  
(contiene una importante antología de los textos del grupo)
- Siebenmann, Gustav. *Die lateinamerikanische Lyrik, 1892 - 1992*. Berlin, Schmidt (= Grundlagen der Romanistik. 17). 1993.
- Subercaseaux, Bernardo. "Nuestro déficit de espesor cultural", en: Garretón y otros, 13–18. 1993.
- Torres, Rodrigo. "Música en el Chile autoritario (1973-1990): crónica de una convivencia conflictiva", en: Garretón y otros, 197-220. 1993.