

MOVIMIENTOS POPULARES EN CLAVE DE SOL
Comprensiones de las subjetividades políticas desde la música

DARWIN ANDRÉS MARTÍNEZ ÁLVAREZ

Código: 2014287560

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Educación

Departamento de Postgrado

Maestría en Educación

Énfasis en Educación comunitaria, cultura política e interculturalidad

BOGOTÁ D. C., noviembre de 2018

MOVIMIENTOS POPULARES EN CLAVE DE SOL
Comprensiones de las subjetividades políticas desde la música

DARWIN ANDRÉS MARTÍNEZ ÁLVAREZ

Código: 2014287560

Trabajo de investigación presentado como requisito para optar por el título de

Magíster en Educación

JOSÉ GUILLERMO ORTIZ

Asesor

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Educación

Departamento de Postgrado

Maestría en Educación

Énfasis en Educación comunitaria, cultura política e interculturalidad

BOGOTÁ D. C., noviembre de 2018

DEDICATORIA.

*Es un buen tipo mi viejo
Que anda solo y esperando
Tiene la tristeza larga
De tanto venir andando*

*Yo lo miro desde lejos
Pero somos tan distintos
Es que creció con el siglo
Con tranvía y vino tinto*

*Viejo, mi querido viejo
Ahora ya caminas lento
Como perdonando el viento*

Piero (1969)

Mi padre era un hombre de pocas palabras y amante de la música. Lo imagino de joven en sus ratos libres tocando su guitarra y hablando de política. De viejo pude ver como luchaba para tararear un par de notas en una bella guitarra.

A mi padre, que fue un amigo. Siempre con la mirada constante...la palabra precisa... la sonrisa perfecta... GRACIAS MI QUERIDO VIEJO.

AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos que hicieron posible este trabajo investigativo y en especial a Tita Pulido Y Pablus Gallinazo por permitirme una gran experiencia sensible creada y recreada en la música, los libros y el vino.

FORMATO	
 <small>UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL</small> <small>Escuela de Pedagogía</small>	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN – RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 9
1. Información General	
Tipo de documento	Tesis de Grado Maestría de investigación
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
Título del documento	Movimientos Populares en Clave de Sol. Comprensiones de las Subjetividades políticas desde la música.
Autor(es)	Martínez Álvarez, Darwin Andrés
Director	Ortiz, José Guillermo
Publicación	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2019. 107 p
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	MOVIMIENTOS POPULARES; CLAVE DE SOL; SENSIBILIDAD; SENSIBILIDAD INÉDITA (LUCHA, AMOR Y DESAMOR, FELICIDAD Y TRISTEZA), CANTAUTORES; MÚSICA POPULAR; CANCIÓN POPULAR; COMPOSICIONES; CULTURA HEGEMÓNICA; IDENTIDAD.

2. Descripción
<p>Tesis de grado, trabajo de investigación desarrollado en el marco de la Maestría en Educación, de la Universidad Pedagógica Nacional, en el Énfasis en Educación comunitaria, interculturalidad y ambiente, cuyo objetivo general es Rastrear y visibilizar las emociones, sentires, corporalidades y expresiones culturales del movimiento popular colombiano y del movimiento popular chileno a través de la música y la sensibilidad de Violeta Parra y Pablus Gallinazo. Consta de 4 apartados e incluye bibliografía y anexos. Como conclusiones se presentan los principales argumentos que permitieron esclarecer la sensibilidad de los artistas en relación a colectivos sociales partícipes de movimientos revolucionarios que pretendían la configuración de una identidad propia de un país. Además, punto es posible entender que la obra artística de Violeta y Pablus y en especial su obra musical es en todo sentido una obra revolucionaria. Logran comprender que en el acervo cultural está el epicentro de una transformación social y por tal motivo mezclan el folclore con su canción popular. La música popular es parte de la historia. No solo es testimonio de una época, sino que también continúa haciendo historia. La música popular de Violeta y de Pablus, su tan particular canción, lleva en su acervo el reflejo de la realidad y las formas para transformarla, esta canción popular lleva</p>

implícito un mensaje de sensibilidad por todo aquello que significa hermandad entre los seres vivos, sensibilidad hacia lo vivo que crea vida en sí mismo. Por último, se plantea la posibilidad de continuar con el trabajo a través de una pregunta ¿Qué carajos pasó con los cantores que reflexionan?

3. Fuentes

Se presenta una bibliografía con más de 40 referencias bibliográficas consultadas y citadas, dentro de las que se destacan temáticas como *los movimientos sociales* desarrolladas por Alani Touraine, *costumbres en común* de E.P Thompson, *Movimientos Sociales, Estado Y Democracia en Colombia* de Mauricio Archila. Las canciones populares de varios artistas. Entre otras de igual preeminencia.

Alcalde, Alfonso (1981). *Toda Violeta Parra* antología presentada por Alfonso Alcalde, Buenos Aires, Argentina. Ediciones De La Flor

Alonso, María (2011). *La soberanía sobre la muerte: El caso Violeta parra*. Atenea (Concepción), (504), 11-39. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000200002>".

Alvarado, Ángel (2013). *La música y su rol en la formación del ser humano* Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile. Educación parvulario y básica inicial. Santiago de Chile.

Arango, Gonzalo (2001). *La Pequeña Hermana* prólogo. Bucaramanga, Colombia. Segunda edición editorial Ltda.

Archila, Mauricio (2001). *Movimientos Sociales, Estado y Democracia en Colombia* Universidad Nacional de Colombia. Centro de Estudios Sociales. Bogotá, Colombia. Primera edición: marzo de 2001

Archivo de Chile historia político social movimiento popular (2006). *Sensibilidad de Violeta Parra*. Centro de estudios Miguel Enríquez, CEME. Recuperado de <http://www.archivochile.com>

Arnal, J., Del Rincón, D. & Latorre, A. (1992). *Investigación educativa.: fundamentos y metodología*. Barcelona. Editorial Labor S.A.

Bachelet. Michel (2016). *discurso en conmemoración de los cien años de Violeta Parra* recuperado de: <http://www.Violetaparra100.cl/bienvenida/>

Casas, Alejandro (2016). *Anapo. Crónica de una muerte anunciada*. Las 2 Orillas. Bogotá. recuperado de <https://www.las2orillas.co/anapo-chronica-una-muerte-anunciada/>

Díaz, Pablo y Díaz Víctor (2011). *Educación, movimientos sociales y comunicación popular Reflexiones a partir de experiencias en Uruguay* Polis Revista Latinoamericana 28. Montevideo, Uruguay. Edición electrónica URL: <http://polis.revues.org/1461> ISSN: 0718-6568

Escobar, Alejandro. (2012). *La Política en la música de Violeta Parra; Curso de Música y Política*, profesor Dr. Xosé Aviñoa. Recuperado de: www.academia.edu/4533984/La_Política_en_la_música_de_Violeta_Parra

El Noi Del Sucre (2010). *A Mi Manera. A Mi Manera. Vol 1* (CD) España. Sin disquera.

Freire, Paulo (1996). *Pedagogía de la Autonomía*. Paz y Terra S.A, Sao Paulo ISBN 85-219-0243-3

Fundación el Libro Total (2009). *Pablus Gallinazo y la canción nadaísta (Sic)*. Bucaramanga, Colombia. Editorial Ltda, Fundación el Libro Total Biblioteca Virtual de América, proyectos de responsabilidad social e intelectual de la firma Sistemas Y Computadores S.A.

Gallardo, Helio. (1996). *Hablan los Jóvenes. Jóvenes y juventud: una presentación* Una publicación del Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI). San José, Costa Rica. Editorial DEI Departamento Ecuménico de Investigaciones Sabanilla

Gallardo, Helio. (2006). *Revolución y Cultura Política en América Latina*. San José, Costa Rica. Editorial DEI Departamento Ecuménico de Investigaciones Sabanilla Recuperado de: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Costa_Rica/dei/20120710033913/revolución.pdf

Gallinazo, Pablus (2001). *La Pequeña Hermana*. Bucaramanga, Colombia. Segunda edición editorial Ltda.,

Gallinazo, Pablus. (1966). Destino la Guerrilla. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos

Gallinazo, Pablus. (1966). La Gente De La Gran Ciudad. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos

Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe

Gallinazo, Pablus. (1971). Vino y Amor. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe

Gallinazo, Pablus. (1971). Claro El Cielo Azul Celeste. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe

Gallinazo, Pablus. (1971). Una Flor Para Mascar. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe

Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe

- Gallinazo, Pablus. (1971). Blue Jean En La Arena. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Cinco Balas Más. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1966). Destino la Guerrilla. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos
- Gallinazo, Pablus. (1966). La Gente De La Gran Ciudad. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos
- Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Vino y Amor. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Claro El Cielo Azul Celeste. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Una Flor Para Mascar. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Blue Jean En La Arena. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Cinco Balas Más. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gil Escribano, Miguel (2013). *La sensibilidad de la mirada en la música* Un marco teórico para entender el surgimiento del rock and roll. SINERIS revista de musicología N° 13 (pp. 1-23) octubre de 2013.
- Gonzalez, Bosco. (S.f). *Violeta Parra, su "Visión de mundo" y los pobres de la ciudad.* Sociólogo. Universidad Arcis. Centro de estudios "Investigación y Cambio Social". Santiago, Chile.
- Goizueta, Adrian. (s.f). *nueva Canción, Orígenes y consideraciones generales.* En el número 8 de escena en el artículo *la nueva canción en Costa Rica* los títulos "el contexto histórico social del cantautor popular en Costa Rica". San José. Costa Rica. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/31060>

- La Bicicleta (s.f). *Gracias a la Vida, Violeta Parra testimonio*, primera parte de Chillan a Santiago. Serie especial Volumen 1. Santiago de Chile. Sociedad Editorial Granizo, 1978-1990 recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-54653.html>
- Manns, Patricio (1986). *Violeta Parra, La guitarra indócil*. Concepción, Chile. Ediciones Literatura Americana Reunida
- Múnere Ruiz, Leopoldo (s.f). *Relaciones de Poder Y Movimiento Popular Colombiano (1968-1988)* ensayo de la tesis doctoral realizado en la Universidad Cotila de Lovaina. Lovaina, Bélgica.
- Naranjo Ríos, Miguel (2017). *Discografía de Violeta Parra* documento. Estudios Públicos, 146 (otoño 2017), 233-262
- Osorio, José. (2014). *Encuentro de la Canción Protesta en el Perfume de una Época de Gloria Martín*. Presente y Pasado. Revista de Historia. Nº 23. pp. 45-67. Ediciones, secretaría UCV
- Pentz, María (2017). *El misterio detrás de "Gracias a la vida", la canción más emblemática de Violeta Parra*. Ahora Noticias. Recuperado de: <http://www.ahoranoticias.cl/noticias/tendencias/206948-el-misterio-detras-de-gracias-a-la-vida-la-cancion-mas-emblematica-de-Violeta-parra.html>
- Parra, Violeta. (1966). *Gracias a La Vida. Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). *Volver a Los 17. Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). *Run-Run Se Fue pa'l norte. Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). *Cantores Que Reflexionan. Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). *Maldigo Del Alto Cielo. Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). *La Cueca De Los Poetas. Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1971). *Arauco Tiene Una Pena. Canciones Reencontradas En París*. (LP Vinilo) Chile. Dicap DCP 22

- Parra, Violeta. (1971). La Carta. *Canciones Reencontradas En París*. (LP Vinilo) Chile. Dicap DCP 22
- Parra, Violeta. (1971). Rodríguez y Rocabarren. *Canciones Reencontradas En París*. (LP Vinilo) Chile. Dicap DCP 22
- Piero. (1970). Llegando Llegaste. *Pedro Nadie* (LP Vinilo). Argentina. CBS
- Ricoeur, Paul. (2006). La vida: Un relato en busca de narrador. *Ágora*, 25(2), 9–22
- Robayo, Miryam (2015). *La Canción Social como expresión de inconformismo social y político en el siglo xx*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte en line 2015. Recuperado de: <http://ucsj.redelyc.org/articulo.oa?id=279042458oo5ISSN>
- Roux, Juliana (1997). *Actores sociales y participación desde la perspectiva de Alain Touraine*. (Tesis de pregrado) Universidad de la República Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Trabajo Social. Montevideo, Uruguay.
- Sánchez, Fabio. Díaz, Ana. Formisano, Michel (2003). *Conflicto, Violencia y Actividad Criminal en Colombia. Un análisis especial* Archivos de Economía. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <https://economía.uniandes.edu.co/component/booklibrary/478/view/46/Documentos%20CEDE/504/>
- Sinatra. Frank. (1968) My Way. *My Way*. (LP Vinilo) Dallas. EE.UU. Reprise Records
- Soler. Lorena (2012). *La Nueva Canción Chilena como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1965-1973*. (Tesis de pregrado) Universidad Del BÍO-BÍO Facultad de Educación y Humanidades departamento de Ciencias Sociales Escuela de Pedagogía en Historia y Geografía. Biobío, Chile.
- Touraine, Alain (2007). *Los Movimientos Sociales* traducido por Alfonso Torres C. y Luz Quesada. *Revista Colombiana de Sociología* ISSN 0120-159X N° 27. 2006 pp. 255-278
- Touraine, Alain (1999). *¿Cómo salir del liberalismo?* México. Editorial Paidós mexicana. 1999. Páginas 53-80.
- Torres Alvarado, Rodrigo. (2004). *Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena*. *Revista musical chilena*, 58(201), 53-73. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100003>
- Thompson, Edward. (1995). *Costumbres En Común* Crítica Grijalbo Mondadori Barcelona, Traducción castellana de Jordi Beltrán y Eva Rodríguez revisión de Elena Grau. Impreso en España 1995, Novaorafik, Puígerdà, 127, 08019 Barcelona

Vega Cantor, Renán. (2003). *La Violencia Durante el Frente Nacional (1958-1970) la percepción de los diplomáticos franceses* Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura 3D. Revistas Unal.edu.co, Número 30, pp. 281-317

Vitale, Luis. (s.f). *Música popular e identidad latinoamericana* Archivo Chile, historia político social y movimiento popular. Corresponde al capítulo XII del libro *la larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana de Bolívar al*. Santiago, Chile. Archivo de Chile 2001

4. Contenidos

El apartado inicial del trabajo tiene en su contenido la definición del problema ubicado en el contexto de los años 1960 y 1970 alrededor de los movimientos sociales y populares de aquellas décadas y su representación en las figuras de los cantautores, además, es posible encontrar un diseño teórico orientado por el pensamiento de Alani Touraine y un diseño metodológico cualitativo con enfoque documental.

La tesis se encuentra dividida en cuatro capítulos de investigación, cuyo orden es: capítulo uno. Buscando a Chile, Encontrando a Colombia: en su interior se desarrolla a groso modo el contexto histórico de cada uno de los países de donde son originarios los cantautores; el capítulo dos lleva por nombre Cantores que Reflexionan y es lo que me atrevo a llamar una biografía de la sensibilidad; el capítulo tres cuyo nombre es Sensibilidad Inédita, se desea profundizar en la sensibilidad de cada artista y su trascendencia para los movimientos populares; por último el capítulo cuatro cuyo nombre es Las Voces Del Vino que es la voz cantante en primera persona de Pablus Gallinazo en forma de entrevista. Finalmente se encuentran unas reflexiones finales orientadas por cada uno de los capítulos anteriormente nombrados.

5. Metodología

Esta tesis se desarrolla sobre la base de un enfoque documental ubicado en la metodología cualitativa que consta de tres fases: fase inicial denominada visión holista en donde se plantea una mirada general al contexto socio histórico de los lugares de origen de los cantautores; la fase central denominada camino inductivo, allí se realiza la interpretación de las fuentes primarias (biografías, textos literarios y canciones autobiográficas) con la finalidad de construir una reinterpretación y nuevo conocimiento; finalmente está la condición ideográfica ya que a partir de la comprensión y el análisis de las particularidades de los cantautores es posible visibilizar y comprender el dinamismo de los movimientos populares y la incesante búsqueda por su identidad.

6. Conclusiones

La reflexiones de este trabajo investigativo necesariamente conducen a más preguntas que se desprenden como raíces de un árbol llamado movimientos sociales. Su raíz principal en este caso sería ¿qué carajos pasó con los cantores que reflexionan?, antes de la emergencia de esta ineludible incógnita emergen otras reflexiones que merecen ser enunciadas: en primera instancia la vitalidad de la música como herramienta pedagógica para la configuración de la identidad popular al interior de los movimientos sociales de mediados de siglo XX, como consecuencia de este reconocimiento de la música como herramienta de transformación es necesario enunciar que no basta con la existencia de canciones, estas deben entrelazarse con las mentes y corazones de las personas que las interpretan y las escuchan y la única manera de lograr este entrelazamiento es por medio de la sensibilidad y el sentido ético y político que los cantautores imprimen al interior de sus composiciones, dando como resultado la creación de lo vivo que en este caso particular es la sensibilidad inédita de los artistas.

Esta sensibilidad que emerge del interior de seres humanos tomaba forma corpórea en los cantores que reflexionan poniendo de manifiesto su compromiso político y social. Es necesario en este punto entender que para Violeta Parra y Pablus Gallinazo configurarse como cantautores populares implicaba ir más allá de poner en juego su creatividad artística en la composición de una canción. Componer música debía ir de la mano con componer el pensamiento en función del corazón.

Elaborado por:	Martínez Álvarez, Darwin Andrés
Revisado por:	Ortiz, José Guillermo

Fecha de elaboración del Resumen:	25	05	2019
--	----	----	------

TABLA DE CONTENIDO

Contenido

LISTA DE TABLAS.....	14
INTRODUCCIÓN	15
OBJETIVOS.....	21
JUSTIFICACIÓN.....	22
LOS MOVIMIENTOS SOCIALES: marco teórico.....	24
Movimientos populares:	27
MARCO METODOLÓGICO	29
CAPITULO I: BUSCANDO A CHILE, ENCONTRANDO A COLOMBIA.....	31
¿QUÉ HA PASADO CON CHILE?	31
Violeta y no Chile:	33
Una historia de desamor:	35
Que cante “la Violeta”:.	38
Qué decir de Violeta Parra:	43
LLEGANDO, LLEGASTE. Colombia	44
De Gonzalo a Pablus:	45
Culpable Colombia:.....	47
El sonsonete de Gallinazo:	50
Pablus sui generis:	54
CAPITULO II: CANTORES QUE REFLEXIONAN	55
DICHAS Y QUEBRANTOS.	55
EL CUCHILLO OXIDADO:	67
CAPITULO III: SENSIBILIDAD INÉDITA	79
¿QUÉ ES Y CÓMO FUNCIONA LA SENSIBILIDAD EN LA MÚSICA?	79
COMPOSICIONES SENSIBLES:.....	82
TABLA 2. ENTRELAZANDO LO INÉDITO	85
HIDDEN TRACK	88
CAPITULO IV: LAS VOCES DEL VINO.....	90

Entrevistas a Pablus:.....	90
Crónica de un viaje:.....	91
Semblanzas Biográficas:	94
Entrevista a Pablus Gallinazo, concedida a Martínez Álvarez, Darwin Andrés.....	94
Bucaramanga, Santander. Lunes 18 de junio de 2018.....	94
El regusto del vino:.....	102
REFLEXIONES FINALES.....	103
(Outro).....	103
REFERENCIAS	107
DISCOGRAFIA	111
WEBGRAFÍA	113

LISTA DE TABLAS

Tabla número I: composiciones musicales por categorías de análisis.

Tabla número II: Entrelazando lo inédito

INTRODUCCIÓN

(Intro)

*Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.*

*Nunca perseguí la gloria
Ni dejar en la memoria
De los hombres mi canción*

Antonio Machado - Joan Manuel Serrat

En primera instancia aclarar al lector que el interés de esta investigación está distanciado de los análisis o reflexiones sociológicas o históricas que pueden realizarse a los movimientos populares que marcaron un hito en América latina. El interés de esta investigación se centra en las expresiones culturales de dichos movimientos y cómo estas expresiones se sensibilizan a través de la música que intelectuales a partir de su comprensión y su visión del mundo que crearon e hicieron que los militantes apropiaran en sus cotidianos.

Dicho lo anterior, es importante enunciar, que escudriñar en las memorias del pasado recurriendo las formas de sentir, pensar, y vivir de los pueblos es permitir una entrada distinta a la historia de la cultura y la contracultura popular (costumbres) de los sujetos que se configuran en un tiempo y lugar que los especifica. Retomando a Thompson podría decirse que

Las costumbres pueden proporcionar un contexto en el cual las personas pueden hacer cosas que serían más difíciles de hacer directamente... pueden conservar la necesidad de acción colectiva, ajuste colectivo de intereses, y expresión colectiva de sentimientos y emociones dentro del terreno y el dominio de los coparticipantes en una costumbre, haciendo las veces de frontera que excluya a los intrusos. (Thompson 1995, p. 26)

Preguntarse por las formas culturales es plantear la posibilidad de reconstruir la cotidianidad de colectivos sociales, donde dicha cotidianidad es el claro reflejo de todo lo vivo que hace latir los corazones y fluir la sangre de personas conscientes del papel que deben desempeñar en la historia que les correspondió vivir.

Esa constante búsqueda por desentrañar lo vivo, presente en la cotidianidad de los movimientos sociales, permite retomar la historia desde la sensibilidad de los cuerpos que se mueven al ritmo de las músicas que los envuelven en relatos, que expresan las alegrías y tristezas, la urbanidad y la ruralidad, los amores y los desencantos, la protesta social y la lucha de clase... esa búsqueda por lo vivo permite resaltar la importancia de la música en relación directa con lo popular, ya que expresa las formas de ver y de sentir de los sujetos determinados por su momento histórico.

La música popular no solamente es un relato de la historia. Además de eso es una forma de hacer historia. Aunque normalmente las letras de las canciones sirven de acompañamiento a las notas y

acordes, en el caso de los movimientos sociales de América Latina las letras son el puente directo en la formación de conciencia al interior de los colectivos y forman parte de la simbología de los sujetos.

El verso del poeta Machado “el camino se hace al andar” tiene relación con el proceso de identidad que siempre se está haciendo, con sus avances y retrocesos. En tal sentido la música, la novela, la poesía, el teatro y el cine como expresiones de la vida cotidiana, contribuyen a reafirmar nuestra identidad. (Vitale, s.f, p.2)

Las letras populares y sus ritmos musicales son la posibilidad de reconstruir los imaginarios en los que estaban sumergidos los movimientos sociales. Visibilizar estos imaginarios es reconocer pensamientos, ilusiones, sentimientos y saberes construidos y reconstruidos al calor del devenir de la sociedad cambiante constantemente.

La música popular es también un fuente para reconstruir el pasado. Sin ser una prueba histórica prioritaria, es un testimonio invaluable para apreciar la forma de sentir y danzar de los pueblos. Refleja la vida cotidiana de segmentos mayoritarios de la sociedad, de manera directa expresa las alegrías y tristezas, amores y desencantos; el transcurrir urbano o rural; la vida de cafés y bares; la protesta étnica y de clase; en fin, la música popular, sobre todo con letra, expresa una forma de ver y sentir la realidad de un determinado momento histórico. (Vitale, s.f, p.5)

En Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX, ritmos como el tango, el bolero y la salsa presentan una gran importancia para narrar las vivencias, los sueños y las luchas de las gentes. Estos ritmos eran la posibilidad de configurarse como seres políticos, conscientes de su entorno social y de las necesidades de transformar su realidad.

Los ritmos atrayentes de la salsa, el tango y el bolero y sus letras sugerentes con la necesidad de expresar las problemáticas en las que se encontraban sumergidos cotidianamente los sujetos que encontraban en la música la mejor manera de expresar el transcurrir de sus cotidianos en unas cuantas palabras dotadas de musicalidad.

Lo vivo de la cotidianidad y la necesidad de expresar la realidad hacen que la música tome una vitalidad imperante al interior de los pueblos latinoamericanos y principalmente de los colectivos que se oponen a los movimientos reaccionarios que los oprimen indistintamente y que incluso se apropian del folclore arrancando (directa o sutilmente) su identidad cultural y la posibilidad de configurar subjetividades apropiadas a su momento histórico.

Es en el contexto de la contraposición al “tradicionalismo” que la música toma un papel protagónico en la vida de los colectivos sociales y su actriz principal es la *nueva canción* cuyo carácter progresista permite que los colectivos narren sus fracasos, pero también sus triunfos, que sea evidencia de su opresión y a la vez que sea testigo de su lucha, que sea la garante de su esperanza y trace la posibilidad de un camino hacia un mañana distinto.

En el marco de lo anteriormente enunciado a la nueva canción como arte al interior de la lucha de clases, es arte creado por un artista del tejido social, del colectivo, del pueblo... que toma posición política a través del proceso de concienciación lo cual le permite su intervención en la lucha (tal es el caso del movimiento de la nueva canción chilena) reflejando en las letras la denuncia y la realidad de las gentes en la América latina.

Por lo anterior puede decirse que en perspectiva la nueva canción trae consigo el deseo por la insaciable búsqueda de la identidad cultural de los pueblos, la reafirmación de lo popular como expresión de lo vivo. Además de lo anterior la nueva canción también trae inscrito el reflejo de la realidad y el deseo de transformarla.

“La nueva canción no protesta, la nueva canción pelea.” Como se dijo en el primer encuentro de la canción protesta realizado en Cuba en el año 1967 en la Casa de las Américas. Esta lucha de la nueva canción era asumida por el cantautor que tomaba un compromiso político definido desde la música, permitiendo de esta manera que las personas fueran convocadas a la revolución frente a los problemas que vivía la sociedad partiendo de unos imaginarios sociales que les posibilitaron caminar como creadores e intérpretes de su propio destino.

La canción interpretada por los cantautores (intelectuales) en clave de sol¹, permite a los colectivos romper las cadenas que los atan a una cultura impuesta por el movimiento imperialista. En este sentido la canción y su cantautor son combativos al servicio de los movimientos populares llevando consigo un mensaje de esperanza implícito en la lucha y un arraigamiento en la cultura y la configuración de una identidad propia de pueblos distantes a la imposición.

La estrechez presente entre la nueva canción, el cantautor y el tejido social está direccionada por el compromiso ético y la acción de una conciencia colectiva presente en los jóvenes de los movimientos populares y su responsabilidad política con un pueblo que encuentra el despertar de sus silencios entre tonadas y letras que llevan inscrito entre líneas e incluso de forma directa las desesperanzas y triunfos de una lucha humanista y revolucionaria.

Expuesto lo anterior, es imposible ubicar con exactitud un momento de emergencia de la nueva canción, ya que es un hecho que corresponde a un proceso dinámico y natural en donde hay preeminencia en la toma de conciencia de los artistas que toman posición en la lucha de un colectivo social y su origen está en el raigambre político social de cada país.

Quizás por esto el epicentro de la nueva canción haya sido Sudamérica por las importantes luchas sociales que se dieron principalmente en la década de los sesenta; sumado a esto la paternidad de la canción de la cultura de los pueblos incaicos con su acervo milenario de guerras y zamponas de paisajes agrestes, de cerros y quebradas, con su dolor a cuestras, con su fuerza y su esperanza. Estos dos elementos unidos determinaron que Sudamérica haya cultivado, desde el principio, una nueva canción fuerte, que primero fue, de alguna manera espontánea, y más tarde respondió a determinadas instancias organizativas: el Movimiento de la Nueva Canción Chilena, Cancionera Argentino, etc. (Goizueta, s.f, pp. 7-8)

La belleza intrínseca de la música popular y la innegable presencia de su nueva canción a causa de su fuerte contenido político y de su intención de solidaridad con los pueblos hermanos, hizo mella en todo el continente, ya que encontraba en las causas de los movimientos su propia causa, en la lucha contra un mismo enemigo.

¹ Entiéndase para menesteres de esta investigación la clave de sol además de ser una forma de la escritura musical, es usada como una categoría investigativa que permite al docente investigador enunciar a la música popular y su canción como el eje central y articulador al interior de los movimientos populares presentes en Colombia y Chile y a los artistas representativos de dichos movimientos como herramientas ilustrativas que dan forma a toda una identidad de los colectivos sociales a partir de su sensibilidad.

En relación a la perspectiva expuesta en los antepuestos acápite es necesidad enunciar que la siguiente investigación tiene en preeminencia desvelar todo aquello sensible en los movimientos populares de Chile y Colombia en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo anterior. Para tal fin se retoma la importancia de los artistas y cantautores que en la comprensión de esta investigación lograron fundir su sensibilidad con las sensibilidades de los colectivos por quienes luchaban y como en función de este entrelazamiento sensible fue posible la configuración de identidades e idearios propios de una ideología cimentada en el raigambre cultural.

Para tal fin este trabajo investigativo se encuentra dividido en tres capítulos que giran alrededor de Violeta Parra y Pablus Gallinazo como representantes de sus movimientos populares, también hay un cuarto capítulo dedicado únicamente a Pablus Gallinazo. Cada capítulo lleva consigo la intención específica que da forma a la sensibilidad propia de los movimientos populares y de los artistas que forman parte de dichos movimientos,

En primer lugar se encuentra el capítulo que lleva por nombre Buscando a Chile, Encontrando a Colombia: en su interior se desarrolla a grosso modo el contexto histórico de cada uno de los países de donde son originarios los cantautores, de tal forma que permita comprender el porqué de su compromiso social; como acto seguido se retoman algunas de sus principales composiciones y se ubican en el contexto determinado, a través de la narrativa en sus historias destacando su origen y la intención que tenía el cantautor al momento de su creación; el capítulo culmina con breves reflexiones realizadas a los sucesos de los artistas.

El capítulo dos lleva por nombre Cantores que Reflexionan y es lo que me atrevo a llamar al interior de esta investigación una biografía de la sensibilidad tanto en Violeta Parra como en Pablus Gallinazo. Para la realización de esta biografía se retoma textos biográficos como *Violeta Parra, La Guitarra Indócil* y *Pablus Gallinazo y la Canción Nadaísta*, además, se analizan las canciones autobiográficas que permitan indagar en lo profundo de la sensibilidad de cada cantautor. Este capítulo lleva consigo la importancia de desvelar la sensibilidad inédita de cada artista dando por culminado su aporte con la emergencia de la misma.

Acto seguido se encuentra el capítulo tres cuyo nombre es Sensibilidad Inédita, lleva ese nombre porque en conexión directa con el apartado anterior se desea profundizar en la sensibilidad de cada artista y su trascendencia para los movimientos populares, ya que es esta sensibilidad la que pone en sintonía sus composiciones con la cultura y el desarrollo de la identidad de los colectivos sociales que veían en su canción popular una herramienta de lucha. Al interior de este capítulo se centra la selección de canciones populares por categorías que sobresalen en los cantautores; también es posible hallar una reflexión de las letras y las canciones puestas en clave de sensibilidad inédita, permitiendo el entendimiento de las emociones y sentires de los artistas ya configurados como las claves de sol de sus movimientos por sus canciones, pero especialmente por sus sensibilidades; finalmente se encuentra una reflexión a la música popular y su trascendencia.

Esta sensibilidad inédita motivó la búsqueda incesante de Pablus y causa de la mínima información sobre su persona y su obra artística la curiosidad investigativa creció de forma inacabable, así se da paso al capítulo cuatro cuyo nombre es Las Voces Del Vino, que es la voz cantante en primera persona de Pablus Gallinazo en forma de entrevista; pero no es una entrevista en donde se busca indagar cosas de su vida como normalmente sucede (aunque esto se da por la charla) es una entrevista que pretende visibilizar emociones y emerger sensibilidades acompañados de música y

unas copas de vino. Este es el mayor logro de esta investigación y por eso merece un capítulo aparte.

Posteriormente este escrito culmina con las reflexiones finales a un largo camino que es como las canciones, está lleno de alegrías y tristezas, pero especialmente está colmado de pequeños momentos que separa una tragedia de la otra. Este apartado culmina dejando la parte final del pentagrama en blanco, ya que se hace necesario seguir escribiendo en la partitura social, teniendo como guía la clave de sol.

PROBLEMA:

En el arte de la música la clave de sol es el primer signo que aprenden a leer los artistas y debido a sus atractivas formas (y su uso en algunos instrumentos de tonalidad aguda) se referencia con mayor facilidad. La clave de sol es el signo que al ubicarse en el pentagrama sirve como referencia para disponer las notas que conforman la partitura musical.

Para poder rastrear las subjetividades que conforman la partitura de los movimientos populares se requiere de una clave de sol, de un eje articulador que permita escudriñar en lo profundo de los colectivos sociales. En esta medida al interior de la música es posible hallar esa clave de sol, ya que en sus ritmos y letras es viable realizar comprensiones de todo lo vivo presente en los movimientos populares.

Cuando se hace referencia a lo vivo es necesario enunciar las pasiones, las emociones, los sentires, la vitalidad de las experiencias de las gentes en su militancia al interior de los movimientos populares. Todo aquello que se encuentra posicionado más allá de los actos de rebeldía y que les permite a aquellas personas configurarse como sujetos tensionados en los imaginarios sociales de un tejido social desgarrado en la pugna por la justicia social.

La música cuenta una historia diferente, permite conocer los hechos del pasado y al mismo tiempo es capaz de expresar las emociones, los sentires, las sensaciones... de las gentes que entienden y sienten sus momentos históricos a partir de una versión distinta a la que les es ofrecida.

Comprender la subversión de estas personas implica una mirada distinta a la disposición de los sujetos en un tejido social que los tensiona. Una mirada diferente a la configuración de la subjetividad política (o subjetividades políticas, ya que es posible que las personas en medio de sus diferencias puedan construir el entramado de un tejido social) de los militantes de estos movimientos puede darse por medio del escudriñar en las notas y letras de cantautores que con sus acciones y expresiones destacan la vitalidad de esos movimientos. Entre ellos sobresalen Pablus Gallinazo en Colombia y Violeta Parra en Chile, que a través de su arte ofrecen a la gente un hilo conductor, un nervio conector entre el conocimiento y los sentimientos de los distintos mundos presentes en los movimientos populares de los países latinoamericanos y en la precisión de esta investigación, del movimiento popular colombiano y del movimiento popular chileno de mediados de siglo XX.

Estos colectivos rastreados desde sus sentires (y acciones) interpretados y comprendidos en y desde la música permiten dar cuenta de la configuración de (subjetividades) mentes, identidades, instituciones e infinidad de sensaciones objetivadas traducidas en los movimientos de los cuerpos

dicientes, investidos con simbologías que los impulsan a danzar, marchar, pensar, sentir... al ritmo de las mal llamadas “canciones de protesta” cargadas de un valor histórico y cultural que trasciende y atraviesa las líneas temporales que década tras década van sujetando los hilos vitales de los que cuelgan los seres humanos, y los sujetan porque fuera de esos hilos solo hay muerte y olvido y nuestro instinto de supervivencia nos impulsa a aferrarnos a lo vivo.

Cimentado en los anteriores postulados es menester resaltar unas premisas que interpelan la investigación en direcciones específicas, esto con el fin de descubrir cómo funcionan los artistas como claves de sol al interior del pentagrama social dispuesto históricamente durante mediados del siglo anterior. Sin lugar a dudas la primera interrogante debe estar atada al contexto histórico ya que los cantautores no salen de la nada, necesitan de unas características sociales. Dicho esto ¿Cómo era el mundo social, político y cultural que vio nacer a Violeta Parra y Pablus Gallinazo? En concordancia con lo anterior atado a este interrogante se encuentra ¿Cómo fue la vida de los cantautores? Al reconocer estas interrogantes emergen algunas en mayor primacía ¿Qué motiva a estos cantautores para usar su voz como una herramienta social? ¿Por qué se transforman en cantores que reflexionan? ¿Por qué los cantautores entrelazan su sensibilidad con la sensibilidad de un colectivo social?

OBJETIVOS

Objetivo general

Rastrear y visibilizar las emociones, sentires, corporalidades y expresiones culturales del movimiento popular colombiano y del movimiento popular chileno a través de la música y la sensibilidad de Violeta Parra y Pablus Gallinazo.

Objetivos específicos:

Comprender la subjetividad política presente en los movimientos populares de Colombia y Chile con base en la reflexión realizada a las letras y expresividades de las canciones populares.

Visibilizar el compromiso ético, político y social de los cantautores Violeta Parra y Pablus Gallinazo articulado con sus composiciones musicales.

JUSTIFICACIÓN

La obra —acotó Cassirer— se convierte en mediadora entre el yo y el tú, al no transferir un contenido acabado del uno al otro, sino encender en la actividad del primero la del segundo. Así se comprende también por qué las obras verdaderas —deramente grandes de la cultura no se alzan nunca ante nosotros como algo sencillamente estancado e inmóvil, que en este estancamiento comprime y entorpece los libres movimientos del espíritu. Por el contrario, su contenido sólo existe para nosotros a medida que nos lo vamos asimilando [desobjetivando] constantemente y lo vamos creando y renovando así, una y otra vez. (Cassirer, 1993 citado por Rojas Gómez, M., & Díaz Salas, S. 2018, P 16).

La música es patrimonio de la humanidad y en el campo de la educación su función está atada a la formación multidimensional de la persona como sujetos sociales propios de un contexto histórico determinado. La música popular y su canción son la herramienta pedagógica que permitió a los movimientos populares transformar su cultura y configurar una identidad social y cultural. Sin lugar a dudas la música entendida desde la pedagogía musical permite unas nuevas formas de hacer el mundo, a partir de experiencias reflexivas que sensibilizan a los seres humanos al interior de colectivos sociales.

Considero que el mayor sustento educativo y pedagógico de este trabajo investigativo sobre la música en los movimientos populares se encuentra en el pensamiento de Paulo Freire y la educación popular (sustentada en un pensamiento político y una identidad sociocultural) cuando Freire (1998) hace referencia a la educación popular desde un reconocimiento de los sujetos como sujetos políticos indudablemente está direccionando su acto educativo hacia una cuestión política pedagógica del ser entendido al interior de los movimientos populares.

¿Es posible que los movimientos Populares sean espacios educativos y que además constituyan sujetos pedagógicos, a través de la educación, como práctica productora de sujetos?

El mismo Freire enuncia que en los sectores populares la lucha de clases logra no sólo una aparición manifiesta sino también latente, en formas de resistencia a lo que él significa como “mañas de los oprimidos”, en donde las clases populares van creando en su cuerpo, en su lenguaje, en su cultura “la necesidad fundamental que tiene el educador popular de comprender las formas de resistencia de las clases populares, sus fiestas, sus danzas, sus juegos, sus leyendas, sus devociones, sus miedos, su semántica, su sintaxis, su religiosidad. No es posible organizar programas de acción político-pedagógica sin tomar seriamente en cuenta las resistencias de las clases populares” (Freire, 1996, p. 54).

En este sentido es función de la educación comprender que los sujetos como actores populares hacen cultura popular y en esta medida contemplar a los cantautores y su creatividad sensible y subjetivada les permite movilizarse al interior del entramado social del cual forman parte movilizándolo y transformándolo pedagógicamente hablando desde una identidad social, política y cultural.

En este punto es deferencia hacer mención a la comunicación popular ya que la música popular de América Latina fue invisibilizada y opacada por los medios masivos de comunicación que puestos

al servicio del modelo imperialista neoliberal y su lógica individualista y consumidora intentaron que los sectores populares fuesen insensibles ante el fenómeno social de la música popular. Fue en este punto donde la primacía de la comunicación popular vista y comprendida como una herramienta educativa y pedagógica permitió la extensión y posterior interiorización de la música popular en lo entrañable de los sectores sociales populares.

Por su parte la comunicación popular también forma parte de estos procesos, en la medida en que sus objetivos permanecen centrados en la clara reivindicación de los derechos y demandas de los sujetos, sin inmiscuir intereses externos, de carácter institucional o corporativo, que culmine por empañar el sentido constituyente del colectivo. (Díaz, P & Díaz, V, 2011, p. 7)

Movimientos Populares en Clave de Sol es un trabajo investigativo que pone de manifiesto cómo la sociedad de mediados de siglo XX comprendía el mundo que le circundaba y cimentados en una visión cultural los cantores que reflexionan interponía en su posición política para transformar a los colectivos sociales en movimientos populares, con una identidad y principalmente con una sensibilidad que creará un entramado social lleno de puntos de encuentros y desencuentro, donde los sujetos se (re) crean y se transformaran. Dicho esto, considero que entendido desde la base educativa y pedagógica *Movimientos Populares en Clave de Sol* es una experiencia propia de la educación popular fortalecida en la comunicación popular.

Este trabajo investigativo implica profundidad y articulación de los diversos momentos del ciclo del conocimiento, y mayor criticidad en la búsqueda de articular el saber científico y el saber popular. En dicho ciclo es necesario producir conocimiento y conocer el existente, lo cual en síntesis reflexiva es enseñar y aprender, que no es otra cosa que educar.

LOS MOVIMIENTOS SOCIALES: marco teórico

Alain Touraine (1997). Ha valorizado la definición de sujeto como centro de la vida social moderna, con la intención de explicar las relaciones sociales en las que este sujeto sustenta su autonomía y se tensiona con su manipulación como objeto, de los centros de poder. De allí que el sujeto se liga al movimiento social, al ser portador de un sentido moral para la sociedad, al defender su libertad y sus derechos, al oponerse a ciertos procesos de modernización que enfatizan la racionalización instrumental por encima de la subjetivación, lo que parcializa la modernidad

Desde la perspectiva de Touraine los actores sociales que intervienen en América Latina, están caracterizados por la desarticulación, dualización, fusión y movilidad. Todos estos conceptos supeditados a la condición de dependencia que se opone a todos aquellos que participan de la vida social. Un actor social puede ser definido, en toda circunstancia por su posición dentro de un sistema social. Pero esta dimensión de actor, tiende de manera más constante en nuestro continente, a mezclarse con dos dimensiones más: el desarrollo y la dependencia.

La dependencia indica que gran parte del poder económico está en el exterior del país, situación que explica la formación de un desarrollo capitalista limitado, dejando al margen de la sociedad a gran parte de la población activa. (Roux, 1997, p.23)

En esta apreciación las acciones colectivas pueden manifestarse y existir en base a cierto nivel de autonomía que pueda tenerse y desarrollarse según sea la necesidad de los actores sociales de expresarse sustentados en el sentido pleno de la libertad. Dicho esto, era más que lógico que países como Chile y Colombia durante los años 1960 y 1970 cuya situación se encuentra enmarcada en la dominación extranjera y la situación de dependencia, enraizados en la dualización de campo y ciudad emergieron movimientos que intentan transformar dicha situación.

Durante la segunda mitad del siglo XX, con el afincamiento del sistema político de régimen democrático y al detectarse la rotación de los diferentes partidos en los gobiernos de la región (sistema de partidos), varias demandas populares relegadas son planteadas mediante acciones que rebasan las instituciones representativas, así como son reafirmadas ciertas reivindicaciones, aprovechando oportunidades políticas abiertas por partidos “amigos” de los movimientos.

En las décadas de 1960 y 1970 emergieron en América Latina, varios movimientos a causa de sus demandas sociales autónomas. Entre estos movimientos sobresale en Brasil el Movimiento de los Trabajadores Sin Tierra (MST), en Bolivia el movimiento de los cocaleros, en Argentina el movimiento de los “Pingüinos”, en México el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), entre otros caracterizados por la formación y consolidación de las identidades de los sujetos que sobrepasan a los partidos “amigos” para consolidarse como actores sociales partícipes del flujo existente en el tejido social de su nación.

Dicho lo anterior es menester enunciar que esta investigación se encuentra orientada en la significancia que Alain Touraine (2006) propone en relación a los movimientos sociales al decir que “El movimiento social es la conducta colectiva organizada de un actor luchando contra su adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta.” Comprendiendo

que no se debe separar la cultura del conflicto social ya que este accionar conflictual la vida de la sociedad saliéndose de la visión de campo cultural para ubicarse en el campo del conflicto.

Estos movimientos ya no hablan en representación de la sociedad perfecta, ni miran tampoco hacia el porvenir: más bien luchan por la defensa del derecho de todos a una existencia libre y “humana”. Tal es la forma que adquiere hoy día el principio general sobre el que descansan todos los movimientos sociales: el derecho a la igualdad cultural. (Touraine, 1999, p. 57)

Estos movimientos desembocan en la cultura popular cuya polarización se encuentra sustentada en la desigualdad y en formas de dominación representadas por unos sectores “racionales” hacia unos supuestamente “irracionales” en este sentido los movimientos sociales presuponen que su construcción debe estar estrechamente relacionada en la defensa y la transformación de la cultura, partiendo de una toma de conciencia de la identidad y una claridad política en relación a los aspectos que confieren al tejido social.

Los movimientos sociales han transcurrido un largo camino desde la revolución francesa y la búsqueda de los derechos políticos, pasando por el movimiento obrero y su pretensión de derechos sociales, hasta llegar al poder económico y el poder cultural donde lo fundamental radica en la búsqueda de los derechos culturales. Este trabajo investigativo se encuentra situado entre el derecho social y la lucha de los movimientos obreros de Colombia y Chile y la búsqueda de una identidad cultural propia distinta a la imposición extranjera representada por la emergencia de la música popular que rescata los sonidos, los acervos y los sentires de los pueblos autóctonos de dichos países representados en las voces y sensibilidades de Violeta Parra y Pablus Gallinazo.

Es cierto que un movimiento popular no es un héroe armado, cabalgando a la cabeza de un ejército sobre un campo de batalla en donde los adversarios se oponen con armas iguales; también es cierto que la dominación descompone la capacidad de acción y de organización del dominado. Pero debe reconocerse, en primer lugar, la existencia de una acción orientada por una clase que no es dominada solamente, sino que participa de un campo histórico, que lucha por el control y la reapropiación del conocimiento, las inversiones y el modelo cultural que la clase dirigente ha identificado para sus propios intereses. (Touraine, 2007, p. 257)

Entendiendo que la lucha de los cantautores al interior de sus contextos sociales determinados por la historicidad del siglo XX es apropiado enunciar que estos artistas y sus composiciones musicales son acciones sociales conflictúan con las disposiciones políticas y sociales que intentan apropiarse de su raigambre cultural y de su identidad como movimiento popular. En esta medida Touraine (2007) propone que la acción de los movimientos sociales no puede ser entendida como una lucha por la toma del poder político, ya que es una acción de clases orientada hacia un adversario social, sin descartar que dichas acciones sociales pueden converger en una transformación del poder estatal.

En esta medida los movimientos populares de mediados del siglo XX de Colombia y Chile no pretendían crear una sociedad con mayor avance que aquella contra la cual luchaban. Su principal interés radica en defender su propia sociedad enmarcada en unos contextos culturales e históricos

donde lo fundamental se encuentra en la categoría de lo alternativo en contraposición a lo que se les impone como avance y evolución. Los movimientos sociales-populares están asociados a las luchas interpuestas en los campos sociales y culturales tensionados por las fuerzas de cambio que pretenden dar un análisis del funcionamiento del tejido social y la tensión del mismo bajo el solapamiento de la lucha.

Estas luchas son entendidas desde el pensamiento de Touraine (2007) como “todas las formas de acción conflictivas organizadas y conducidas por un actor colectivo contra un adversario por el control de un campo social.” En esta medida las luchas de los movimientos sociales deben responder a una población en particular, deben ser organizadas, deben combatir a un adversario que forme parte del grupo social ya sea abstracto (capitalismo o estado) o tangible (los dirigentes o una clase social dominante) y por último esta lucha con el adversario debe estar orientada hacia la sociedad en su conjunto no debe especificarse.

Dicho lo anterior es posible enunciar que la lucha ejercida por los movimientos populares representados en Violeta y Pablus se caracteriza por ser unas luchas reivindicativas ya que los actores pretenden una mejora en su condición social planteando alternativas a la realidad generando presión en las instituciones; estas luchas también son revolucionarias ya que se pretende al interior de estos movimientos la destrucción de una dominación constante realizada por una clase. Además, esta lucha pretende restablecer la colectividad e implantar la independencia y su identidad.

En esta medida desde el pensamiento de Touraine es posible entender los movimientos sociales sustentados en tres principios básicos. La identidad, donde el actor social se define a sí mismo, la oposición, en donde es posible visibilizar un adversario y la totalidad donde se desvela aquello que está en juego al interior del campo donde se desarrolla la lucha por la historicidad, ampliando de esta manera el campo social y cultural. Es allí donde es posible ver el paso de la acción individual a la colectiva.

Los movimientos culturales anuncian la aparición de nuevos movimientos sociales, ellos no combaten directamente un adversario de clase, evitan convertirse en un simple terreno de aplicación para otros movimientos sociales. Pero combatiendo allí las formas arcaicas de dominación social que son cristalizadas en la conciencia colectiva, Ellos debilitan a la clase dirigente que jamás es independiente del bloque dominante. Pero una clase dirigente ascendente ataca también al pasado para asentar mejor su poder y su apoyo, de la misma manera sobre las corrientes o sobre los intelectuales modernizadores. De ahí la ambigüedad de estos movimientos culturales. Estos son orientados más por la élite dirigente, salones de aristocracia o medios intelectuales, pero estos se alimentan también de las reivindicaciones populares, dirigidas contra los dobles puntos de dominación de clase y de la transmisión de una herencia de desigualdades y de privilegios. (Touraine, 2007, p. 273)

Este sistema de actores tensionados entre la cultura y las acciones sociales comprenden que los valores y las normas reposan en las clases y los movimientos sociales en donde la sociedad se ve representada en un sujeto histórico que se produce a sí mismo, siendo al mismo tiempo productor y producto del tejido social. Claro ejemplo de este pensamiento son los cantautores populares y su canción que se crea y recrea al interior de un contexto social determinado por los actores en conflicto.

Movimientos populares:

Teniendo como base de sustento lo expresado en la reflexión de Touraine es necesario comprender que los movimientos populares según Múnera Ruiz (s.f) son “un tipo particular de movimiento social que consiste en la articulación de las acciones colectivas e individuales de las clases populares, dirigidas a buscar el control y la orientación de campos sociales en conflicto con las clases y los sectores dominante.” En este sentido es apropiado enunciar que los movimientos populares se encuentran en el marco de las prácticas sociales que permiten la producción del tejido social en relación a la naturaleza del conflicto y la interrelación de los actores populares.

Dicho lo anterior concebir que los movimientos populares de Colombia y Chile de los años 1960 y 1970 se encuentran en la lógica de los actores y las clases donde su interés genera conflicto entre lo subjetivo y lo objetivo, siendo la acción del movimiento lo subjetivo y su historicidad lo objetivo, lo que permite esclarecer el deber ser del movimiento popular a partir de sus actores que en el caso particular de esta investigación son los cantautores.

Al interior de los movimientos populares participan colectivos y actores individuales (Violeta Parra – Pablus Gallinazo) definidos por el sentido que dichos colectivos o individuos le imprimen a las acciones sociales, debido a que las clases populares se encuentran en la dicotomía de dominación/subordinación la gama de posibilidades de la acción social está restringida pasando (casi) instantáneamente de lo pasivo a lo activo.

Entender los movimientos populares desde la visión de clase popular, implica necesariamente entender que esta noción es una relación simbiótica entre la categoría pueblo y la categoría clase subordinada, en donde la categoría pueblo se encuentra abarcada en la categoría de clase subordinada. Esta clase popular tiene en su identidad la comprensión de su explotación política y cultural que los identifica como movimiento popular.

El movimiento popular, término genérico que designa el conjunto de los movimientos populares, es la articulación de los actores individuales y colectivos que surgen de agentes sociales que son al mismo tiempo clase y pueblo. Así el elemento que los identifique no sea su posición como clases subordinadas. (Múnera Ruiz, s.f, p. 23)

Las relaciones al interior del movimiento popular se encuentran definidas por los actores sociales y las clases dominantes cuya característica de interrelación es dinámica, abriendo la posibilidad de alianzas con sectores de las clases dominantes (partidos políticos) que comparten que comparten con los actores del movimiento popular aquello que los identifica como pueblo, principalmente en los momentos en que los movimientos populares se suman a proyectos de revolución.

En este sentido el estudio de los movimientos populares debe estar supeditado al análisis de las acciones de los actores populares, definidas al interior de los condicionamientos del conflicto mediado por las clases populares y las clases dominantes que conforman el campo del tejido social.

Violeta Parra ubicada en el contexto de mediados del siglo XX donde Chile atravesaba grandes dificultades sociales, políticas y culturales, condujeron a esta artista a ser como ella misma enuncia del pueblo, ser de la clase popular, haciendo que su canción se transformara en una herramienta portadora de una identidad y configurada en una herramienta de lucha ante la clase dominante.

En Colombia justo en el mismo momento histórico emergió un hombre con una sensibilidad especial similar a la de Violeta Parra, su nombre es Pablus Gallinazo y su creatividad artística musical fue capaz de formar una identidad social y mezclarse con el sentir de unos colectivos sociales, que vieron en su canción popular la posibilidad de luchar en el campo cultural con un adversario represivo e indolente.

Sensibilidad inédita:

Pensar en la sensibilidad inédita implica comprender que es una categoría que emerge del proceso investigativo y como tal su definición debe surgir de la investigación, ya que no existe ningún referente teórico, que pueda dar cuenta de dicho termino, porque es una construcción emanada del análisis de los cantores populares.

Expresado lo anterior es adecuado enunciar que la sensibilidad inédita, es la emotividad interna del artista que se externaliza en función de su contexto fundiéndose con la sensibilidad de los sectores populares donde juntos a través de las subjetividades conciben la posibilidad de generar realidades distintas, mundos humanizados y coherentes con el sentir de las gentes que encuentran en la canción popular un nuevo aliento y una voz de lucha.

Esta sensibilidad inédita es posible evidenciarla con mayor expresión en los conciertos de Violeta Parra y Pablus Gallinazo, ya que la performance que allí se encontraba distaba de la apreciación de un espectáculo musical y se centraba en la búsqueda de un espacio de reivindicación de las prácticas del tejido social popular y la construcción de identidades que transformen las tramas en las relaciones del poder que se dirimían a mediados del siglo XX.

La música popular y la canción popular son la alternativa que encuentran los artistas para mezclar su sensibilidad con la del tejido social al cual pertenecen, proceso en el que desaparecen las fronteras de los escenarios y las graderías para permitir que el cantautor se funda con su público, sin parafernalia que estorbe, generando preminencia por lo simple que de alguna manera se sale de los estándares de lo artísticamente correcto según los estándares de la música de la época, para construir una autenticidad propia del cantautor popular.

La sensibilidad inédita es todo lo anterior y más. En la medida que los oyentes y participes de los conciertos (ya fueran en la plaza o en la carpa) y las composiciones sensibles, se fundan con los sonidos y los textos de la canción popular, que no son otra cosa sino la emotividad del artista, que esta carga de experiencias culturales y sociales que le permiten una nueva identidad y una visión de mundo distinta a la instaurada con anhelo de transfórmala, para permitir el reconocimiento de todas las identidades y subjetividades del entramado social popular.

MARCO METODOLÓGICO

Este trabajo se encuentra al interior del enfoque documental, abarcado por el tipo de investigación que se sitúa en el paradigma cualitativo, entendido desde la investigación como una actividad sistemática, de carácter interpretativo, constructivista y naturalista que incluye diversas posturas epistemológicas y teóricas orientadas a la comprensión de la realidad estudiada y/o a su transformación y desarrollo de un cuerpo organizado de conocimientos.

La metodología del enfoque cualitativo exige la participación de todos los agentes sociales contemplando al investigador al interior de la investigación. Los métodos de la investigación cualitativa son adecuados para la búsqueda de la comprensión del tejido social y pretenden dar cuenta de su realidad y naturaleza. Da importancia al contexto, a la función y al significado de los actos humanos, valora la realidad como es vivida y percibida, con las ideas, sentimientos y motivaciones de sus actores.

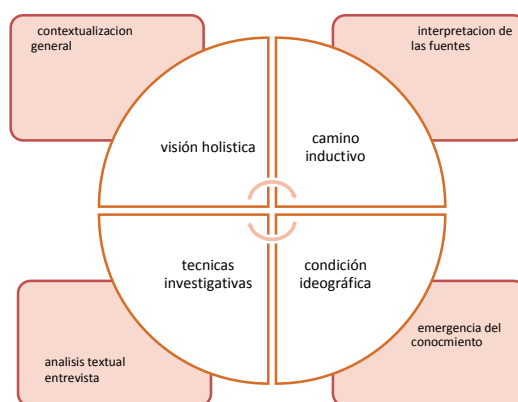
En relación a los anteriores acápites y debido a la ubicación de la investigación al interior del paradigma cualitativo con enfoque documental es primordial enunciar que esta experiencia investigativa se encuentra fragmentada en tres partes metodológicas que siguen la línea de la investigación documental. Dicha fragmentación se encuentra expresada en los posteriores apartes.

1. **Visión holística:** al hablar de lo holístico se hace referencia a una visión global del fenómeno de estudio que en este caso particular se encuentra en el marco de los movimientos populares de mediados de siglo XX representados en las figuras de los cantautores populares y su canción popular. Esta comprensión holística pretende visualizar el contexto de los movimientos populares con mayor fuerza y sentido. En esta perspectiva en primer lugar se realiza una contextualización de la realidad histórica, política, cultural y social de los países de los cantautores con la intención de comprender el porqué de su emergencia como claves de sol de la partitura social que guiaba el desarrollo de una identidad en los actores sociales.
2. **Camino inductivo:** la inducción es un proceso de interacción entre la teoría y la realidad que confluyen al interior y el exterior del objeto de estudio. En esta medida comprender los movimientos populares de los años 1960 y 1970 desde sus cantautores representativos implica una retoma de lo que se ha dicho sobre los cantautores y de lo hecho por ellos mismos. Este camino inductivo permite la realización del segundo apartado de la investigación, orientado por la retoma de textos biográficos realizados por personas que conocieron y vivieron el momento histórico de los cantautores populares que aquí atañen. Además, se retomarán las composiciones (canciones y letras) autobiográficas con el fin de interpretar la visión interior que existe tanto en Violeta como en Pablus. Este regreso a las fuentes primigenias tanto textuales como composiciones musicales permite investigativamente hablando dar cuenta rigurosamente del conocimiento existente y de lo nuevo que emerge en base a dicho conocimiento.

3. Condición ideográfica: la condición ideográfica pretende dar cuenta del porqué *los movimientos populares en clave de sol* resulta ser un tema alejado de las generalizaciones a causa de sus características singulares que lo hacen estar fuera de alguna teoría o modalidad. Es así como emerge la sensibilidad inédita al interior de esta investigación y encuentra su máximo esplendor en el análisis y comprensión de las composiciones musicales ubicadas en unas condiciones de tiempo y lugar que las caracterizan y les dan una identidad que no es otra distinta a la identidad de los movimientos populares puestos en función de la clave de sol.

4. Técnicas de la investigación: debido a que el enfoque de esta investigación es documental es necesario enunciar que las letras de las composiciones musicales son ante todo un texto y fueron constantemente retomados, de-construidos y analizados para la construcción de este trabajo; también es necesario enunciar que se retomaron textos investigativos y científicos de corte documental y literario; por último se destaca la entrevista realizada a Pablus Gallinazo, en donde fue posible mezclar la literatura, la música y la palabra hablada con la única intención de sacar a flote la sensibilidad inédita del cantautor; en la entrevista la escritura se transforma de estilo pasando de la forma académica a la forma narrativa, ya que narrar implica poner de manifiesto (palabras e ideas) lo vivido, con la intención de resignificar las experiencias que dan sentido a la historia de las personas y los tejidos sociales.

Al inicio de cada apartado del trabajo investigativo hay un fragmento de una composición musical puesto allí con la intención de hacer que el lector en primera instancia realice la escucha de dicha composición, permitiendo una apertura sensible al texto mismo y las palabras que hay en su interior. Además, esta composición musical tiene la doble característica de ser la puerta de entrada y de salida del apartado de la investigación. Por tal razón se invita al lector a realizar una apertura de los sentidos y las sensibilidades con las composiciones musicales ya que el texto no puede ser concebido sin las canciones y sus letras.



CAPITULO I: BUSCANDO A CHILE, ENCONTRANDO A COLOMBIA.

El siguiente capítulo de esta investigación tiene por premisa fundamental, contextualizar el mundo de los artistas populares representantes de los movimientos populares de Chile y Colombia a partir del reconocimiento de sucesos históricos en cada uno de sus países que motivaron y crearon la necesidad de alzar la voz en forma de canción.

Para el desarrollo del capítulo se aclara al lector que metodológicamente se encuentra dividido en dos apartados: en primera instancia se hace referencia a Violeta Parra y la relación que ella encuentra entre su arte y su Chile; en segundo lugar, se encuentra la formación artística de Pablus Gallinazo y su relación con el momento histórico que atravesaba Colombia.

En esta medida cabe enunciar que este apartado debe seguirse bajo estas apreciaciones de escritura con el fin de interpretar lo que en él se enuncia.

¿QUÉ HA PASADO CON CHILE?

*Sigue llegando el vino
Y más rojo que nunca
Y América no sabe lo que bebe.
Bebe vino de Jara y vino de Neruda
Bebe vino de pueblo y no de uva*

Pablus Gallinazo

(Qué ha pasado con Chile “antología”)

¿Qué ha pasado con Chile? Es una pregunta orientadora que ofrece la posibilidad de trazar una ruta, que permita caminar en búsqueda de lo sensible y lo emotivo del Chile de mediados del siglo XX. Esta pregunta es tomada del trabajo expuesto como *Antología*. Realizado por el compositor colombiano Pablus Gallinazo. Y aunque él en su composición no se realiza una pregunta, por el contrario, lo que expresa son sucesos y realidades del momento histórico chileno, representado por el golpe de estado del general Pinochet, del cual fueron víctimas intelectuales militantes del partido comunista como Víctor Jara y Pablo Neruda.

¿Qué ha pasado con Chile? Indagar por las sensibilidades del movimiento popular de Chile de mediados del siglo XX implica una estructura investigativa no tradicional distante de investigaciones historiográficas o sociológicas que son valiosas, pero considero que insistir en este tipo de investigación es redundar en conocimientos ya sabidos en las ciencias sociales.

Preguntase por el movimiento popular surgido en Chile a mediados del siglo XX, implica indagar por su desarrollo histórico, en este punto cabe decir que este desarrollo histórico no será el eje central sobre el cual girará este apartado, pero se hace necesario para el progreso del mismo (es vital conocer la historia del movimiento pero este no es el centro de la investigación) ya que el centro de esta investigación está en la sensibilidad de la artista popular Violeta Parra y como dicha sensibilidad afectaba al colectivo del movimiento.

Violeta Parra artista de la cultura y la emotividad del chileno popular es uno de los ejes del capítulo y sobre ella girará este apartado de la investigación. Para desarrollar esta pregunta se hace claridad en que el interés sobre Violeta Parra en este capítulo radica en desarrollar su relación de encuentros y desencuentros con Chile a través de su formación como artista popular y su acercamiento de primera mano con las personas de los sectores populares, con los “*pobres de la ciudad*” como los define Gonzáles (s.f, p. 2) en su trabajo investigativo sobre Violeta y la importancia de su música.

Es evidente que ya han pasado varias décadas desde que Violeta tomó su guitarra y empezó a cantarle al pueblo, pero aun después de su muerte física su sensibilidad y su trascendencia evidente en su legado artístico (arte plástico, arte literario y **arte musical**) permite al pueblo expresado en sus canciones pronunciar sus sentires, gracias a las letras y tonalidades de Violeta Parra.

En este sentido es pretensión conocer el movimiento popular chileno, no desde su historia (reconociendo que en momentos es menester retomarla para dar firmeza a lo que se pretende expresar) sino desde lo sensible, expresado en la música de Violeta y su trascendencia en el sentir chileno.

Para tal proceso en primer lugar se realizará una pequeña introducción a Violeta Parra y su significancia desde la música (se hace claridad en decir lo corto de la introducción ya que a Violeta se dedicará gran parte del segundo capítulo); en segundo lugar, se construye una breve contextualización del momento histórico que vivió Violeta y el pueblo chileno durante mediados del siglo XX. ¿Para que esta contextualización? Se preguntarán algunos si ya se ha hecho claridad en que el centro de la investigación no es la historia del movimiento sino la sensibilidad al interior del mismo. La verdad es que es imposible hablar de las sensaciones y los sentires de Violeta y de Chile sin hablar de la historia de Chile. Ya que ella compone canciones por la forma en la que decide vivir su vida y está claro (al menos para los chilenos) que ella elige ser del pueblo.

Luego de la muy necesaria contextualización se retomarán algunas canciones de Violeta que a primera vista reflejaran al Chile que ella vivía pero que a través de un minucioso escudriño a sus letras se visibilizará el pueblo que siente, que llora, que sangra... el Chile que baila, que sonríe y que sueña... por último en este capítulo se realizará una conclusión florecida del previo análisis a las letras de las canciones.

Violeta y no Chile:



Figura 1 (Imagen Leyendo “la penca. 1965 óleo sobre madera) recuperado de <http://caixadepandoraplimplim.blogspot.com.co/2014/11/paloma-ausente-Violeta-parra-y-la.html>

En la conmemoración de los cien años de Violeta Parra en 2016, la presidenta Michelle Bachelet en su discurso de bienvenida el 04 de noviembre de 2016 trae en su escritura una frase de Nicanor Parra, hermano de Violeta, donde el enuncia “¡este país debería llamarse Violeta y no Chile!” (Bachelet, 2016). Quizás la frase de Nicanor tenga un tinte de idealización, pero está claro que le sale de las “entrañas” de lo profundo de sus sensaciones y sentires en relación a lo que significó Chile para Violeta y viceversa. Como lo dije anteriormente esta investigación gira en relación a la significancia de los artistas y sus composiciones para los movimientos populares. Esta frase de Nicanor es el fiel reflejo de una historia de desamor y amor entre Violeta Parra y su Chile.

Ahora es importante tener en cuenta que Violeta Parra proviene de un medio ilustrado, que no es la persona que emerge del campo con una suerte de aura capaz de hacer trascender su canción en los medios urbanos, ella siempre tuvo un contacto con lo urbano, su primera etapa se desarrolla en la provincia de Ñuble, ahí está hasta los 15 años, asentada en un pueblo culturalmente abierto al campo, pero sensible a los estímulos de la cultura urbana y su arte popular. (Gonzales, s.f, p. 83)

Es importante enunciar que gracias a esta estrecha relación que Violeta logra cohesionar entre lo urbano y lo campesino a causa de la constante migración de los campesinos a la ciudad a Violeta se le considera como una de las precursoras de la **nueva canción chilena** junto con La Peña de los Parra en vista de su conocimiento en carne propia de las vicisitudes del día a día a las que se enfrentaban los “*pobres de la ciudad*” en su acto de vida. Personas cercanas a ella, la describen como un ser humano con una sensibilidad especial por las causas imposibles y con una clara conciencia por lo social. “Ella se convirtió en relatora de las condiciones de vida de los más pobres, no sólo de la zona central, sino que consideró todo el territorio chileno, por ejemplo, los mineros del norte y del carbón, así como también expuso el problema de la relación del Estado con los pueblos originarios.” (Soler, 2012, p. 45)

Los inicios musicales de Violeta están marcados en esa música tradicional de los pueblos chilenos, en donde se hacía relevancia al campesino, al indígena... música como la “Cueca” que se encuentra fuertemente enlazada al sentir de los pobres, y desplazados por falta de tierra propia dan la posibilidad que Violeta surja como artista musical en la retoma de lo propio de la cultura popular chilena.

Cultura que se veía opacada por los intereses de los gobiernos de turno cuya estrategia cultural hegemónica presentaba un comercio musical soslayado, que imponía supremacía gracias a la complicidad (sin intencionalidad) de las personas pertenecientes a las zonas urbanas. Hegemonía cultural que requiere relevancia ya que no es un concepto menor y por eso se acude al pensamiento de Thompson (2016) para su denotación. “La hegemonía cultural de este tipo crea exactamente este estado de ánimo, en el cual las estructuras establecidas de autoridad y los modos de explotación parecen formar parte del orden natural de las cosas. Esto no excluye el resentimiento ni siquiera actos subrepticios de protesta o venganza; lo que sí excluye es la rebelión afirmativa.” (Thompson, 2016, p. 58)

Esta hegemonía cultural no requería de una permanencia temporal de los dominadores, por lo contrario, era ejercida de manera psicológica o espiritual. Pero lo que en un principio fue un acierto de las esferas dominantes en perspectiva fue visualizado por los dominados como un eslabón débil en la cadena atirantada de la hegemonía cultural. Es justo en este contexto donde Violeta encuentra en la música tradicional y fundamentalmente en la cueca chilena para sumar su voz a la lucha del pueblo en defensa de su cultura. Ya que “[en la cueca] hay, pues, versos amatorios, belicistas, bucólicos, burlescos, castrenses, confraternales, dionisiacos, históricos, ingeniosos, laborales, lisonjeros, lúdicos, [...] patrióticos, patronímicos, picarescos, políticos, satíricos y sociales”, como expresa Garrido citado por Escobar, (2012, p. 5)

“La Violeta” se consideraba a ella misma y a su trabajo artístico musical “*como una voz incómoda*” (Escobar, 2012, p. 8) para los poderes y gobiernos de aquel momento histórico. Así como también para los medios y circuitos artísticos manipulados por instituciones públicas y privadas. Esa voz incómoda tiene un origen ya que no se canta por cantar, al menos no desde la visión de mundo que había en Violeta. En esta medida Soler apunta que

Violeta Parra, nació en 1917 en San Carlos, en una familia numerosa, lo que le hizo vivir muchas carencias en su vida, por lo tanto, fue una mujer que supo lo que los pobres viven y cómo luchan día a día, y no dudó en denunciarlo. Cuando tomaba su guitarra y comenzaba

a crear, lo hacía ante cualquier público sin temor alguno, lo que no es extraño debido al fuerte carácter que demostraba, tanto, que su hermano Nicanor le llamará “*corderillo disfrazado de lobo*”. (Soler, 2012, p. 43)

Es aquí donde es imperante contextualizar y sonorizar esa voz incómoda que “la Violeta” alza en cada una de sus composiciones e interpretaciones musicales. Por este motivo es menester apartarse un poco de Violeta (sin olvidar que ella y sus composiciones son el centro de este apartado de la investigación) para centrar la atención en las condiciones del pueblo chileno durante los años sesenta y setenta.

Una historia de desamor:

Violeta Parra, Víctor Jara, La Peña de los Parra, Pablo Neruda. Entre otros artistas estuvieron fuertemente marcados por los sucesos sociales acontecidos entre los años 1965 y 1976. Por tal razón es menester volver a estos contextos para afinar el porqué de las creaciones artísticas, principalmente las composiciones musicales de “la Violeta” ya que como se ha dicho ella encuentra la tonalidad más alta de su voz en la lucha por la defensa de lo popular y la gente que pertenece al pueblo.

Aquí comienza la historia de desamor en las elecciones presidenciales de Chile en el año 1964 con la inclusión de sectores sociales como las mujeres y los campesinos cuya intención de voto era importante poseer. Además, el cambio de preferencia del sector rural que siempre había estado abrazado por los partidos derechistas y que en este momento abandonan su sobrecogimiento para ubicar su interés en los partidos de la Iglesia católica, el Partido Comunista, el Socialista, la Democracia Cristiana y la Iglesia Católica, que buscaban dar un mayor protagonismo a estos sectores, con la clara intención de atraer su voto para las elecciones.

El lema de “revolución y libertad” de la democracia cristiana abanderado por Eduardo Frei interiorizado por los chilenos, le permite a Frei asumir la presidencia en 1964 venciendo la intención del partido comunista y su representante Salvador Allende. Su victoria se atribuye a las innumerables promesas de transformaciones sociales cuyo beneficio estaba direccionado a los sectores más populares.

Entre sus promesas destacan la reforma agraria, la chilenización del cobre, la promoción popular, y la concesión del derecho del voto a los analfabetos, entre otras que promovía una revolución benéfica para los sectores populares atraídos por la esperanza de una calidad de vida más apropiada y por el reconocimiento de su importancia para la población nacional.

Campeños que habían trabajado toda su vida la tierra, pero que no eran dueños de ella y que soñaban con ser propietarios, para cultivar sus alimentos o criar sus animales y no depender de lo que el patrón les daba. Marginales de las ciudades que vivían hacinados, soñando con tener una casa, que tuviera ventanas, que quitara el hacinamiento de sus vidas. Sintieron que Eduardo Frei, cumpliría con estos anhelos. (Soler, 2012, p. 18)

Estas propuestas revolucionarias no fueron realizadas con la premura con la que la gente esperaba que se desarrollara el gobierno de Frei y el pueblo no se hizo esperar. Los campesinos se tomaron

las casas patronales en afán por tener una tierra propia para cultivar, se organizaron redes locales de autoayuda, aumento la sindicalización campesina y con los sindicatos aumentaron las huelgas y las luchas sociales.

Era evidente que los sectores populares habían salido del sueño de una revolución que no caminaba hacia la transformación y que era imperante empujarla a través de la defensa de lo popular. Se hizo evidente que el pueblo debía ser el protagonista de su propia historia.

Hacia finales del periodo aumentaron las presiones sociales no sólo de los sectores populares, sino que, de las capas medias y los estudiantes, las cuales se reflejaban en el gran número de huelgas y manifestaciones callejeras. En este ambiente en que la población cada vez pedía más participación se desarrolló la campaña y elección presidencial de 1970. (Soler, 2012, p. 20)

La historia de desamor parecía llegar a su fin cuando Salvador Allende representante del Partido Comunista es elegido por voto popular como el nuevo presidente de Chile como se muestra en la Figura 2 Y aunque poco antes de asumir el poder la derecha junto con Estados Unidos ya había ejercido oposición para que pudiera gobernar en la forma en que él lo había prometido.



Figura 2 (fragmento del periódico “El Mercurio” recuperada de <http://www.libertyk.com/blog-articulos/2016/4/16/la-politica-economica-de-salvador-allende-y-la-unidad-popular>)

Fueron varias las obras sociales realizadas por Allende en pro de los sectores más pobres, entre ellas escuelas, hospitales y la educación como derecho y obligación. Pero quizás la más sobresaliente se encuentra en su coalición con los países socialistas (Cuba y la URSS) lo que a lo postre genere que su gobierno se adhiriera a los principios universales de la no intervención y el derecho a la autodeterminación de las naciones, proclamando a Chile como un País no alineado. “Este proceso sociopolítico en el que se despiertan y gestan deseos radicales de autonomía y autoestima es la base de la reconfiguración cultural popular.” (Gallardo, 2006, p. 23)

Estas drásticas medidas generaron la bifurcación del pueblo chileno entre partidarios y opositores, como lo expresa Soler (2012) en las siguientes líneas:

La profundización de la Reforma Agraria, lo pusieron en un dilema aumentado, por la acción de grupos de izquierda extremistas como lo fue el MIR, que, en su desesperación por imponer sus ideales, radicalizaron las acciones, hasta más allá de la legalidad, sumado

a la oposición de los terratenientes y el aumento de huelgas y tomas, la situación se volvió de difícil manejo. Las tomas de terreno ilegales siguieron en aumento, encontrándose el gobierno en una situación difícil, ya que si hacía valer la legalidad entraría en conflicto con su base de apoyo, pero si lo permitía se le podía ir de las manos. (Soler, 2012, p. 21)

La nacionalización del cobre ayudó a subsanar esta problemática ya que financió obras en pro de los campesinos y las tierras, pero con la caída de su valor en el mercado y la presión estadounidense de no comprar el cobre chileno el conflicto social aumentó. La presión ejercida por la oposición apoyada por el gobierno de los Estados Unidos (y algunos sectores de la elite) sumada al desabastecimiento, el aumento inflacionario, era lógico pensar que el pueblo lo iba a abandonar, pero no fue así.

Se organizaron las Juntas de Abastecimientos y Precios (JAP), organizaciones populares que, siguiendo el patrón de las juntas de vecinos, buscaban regularizar la distribución comercial de los productos esenciales de manera de controlar el acaparamiento y eventual mercado negro [...] Sumado a las grandes concentraciones y marchas en apoyo al gobierno. (Soler, 2012, p. 22)

Pero esto no bastó para evitar lo inminente y “de golpe” toda la esperanza puesta en Salvador fue desvaneciéndose en el humo y la pólvora de los cañones que atacaban el palacio de la moneda un 11 de septiembre de 1973. Esta derrota es mejor explicada en el pensamiento de Helio Gallardo, Filósofo y escritor chileno quien dice lo siguiente.

Las izquierdas políticas, o más ampliamente, los sectores ‘progresistas’ de la política latinoamericana, buscaron durante el siglo XX o incorporar a una modernización nacional desde arriba a sectores populares y medios, o capturar el poder del Estado y avanzar hacia el socialismo mediante una estrategia político-militar (Cuba, Nicaragua) o parlamentaria (Chile). De forma paralela se dieron luchas agrarias y de pueblos originarios que al no entregarse capacidad para convocar a otros sectores sociales, fueron aisladas y derrotadas. (Gallardo, 2006, p. 20)

La experiencia alternativa del pueblo chileno no perduró en el tiempo según Gallardo (2006) a causa de un autoritarismo excesivo que conducía a los sectores populares que impedía ver al interior de las tramas de la sociedad, en las cuales la cultura y el desarrollo intrafamiliar cotidiano no pudieron ver germinada la semilla de la transformación social idealizada. Ya que “*no habrá revolución efectiva sin una reconfiguración cultural*” (Gallardo, 2006, p. 22)

No cabe duda que Allende fue la imagen del movimiento popular y quizás por esta razón Violeta decide apoyar sus ideas. Es en este contexto surge la nueva canción chilena, pero antes de este movimiento cultural y artístico representado en las composiciones musicales de varios artistas esta “la Violeta” que sin lugar a dudas se vio influenciada por la organización de los sectores populares que “Tienen que estar peleando e irradiando autoestima no solo para sostener la sensibilidad popular de liberación, sino para producirse y descubrirse en su lucha.” (Gallardo, 2006, p 23) lo que le permitió a Violeta descubrirse a sí misma y caminar por la senda del pueblo al que ella pertenecía y del cual quizás sin darse cuenta ella se había apropiado gracias a sus letras y

tonalidades. “la Violeta” se convertiría en la clave de sol que marcaría el ritmo de la partitura social en el pentagrama chileno de la segunda mitad del siglo XX.

Que cante “la Violeta”:

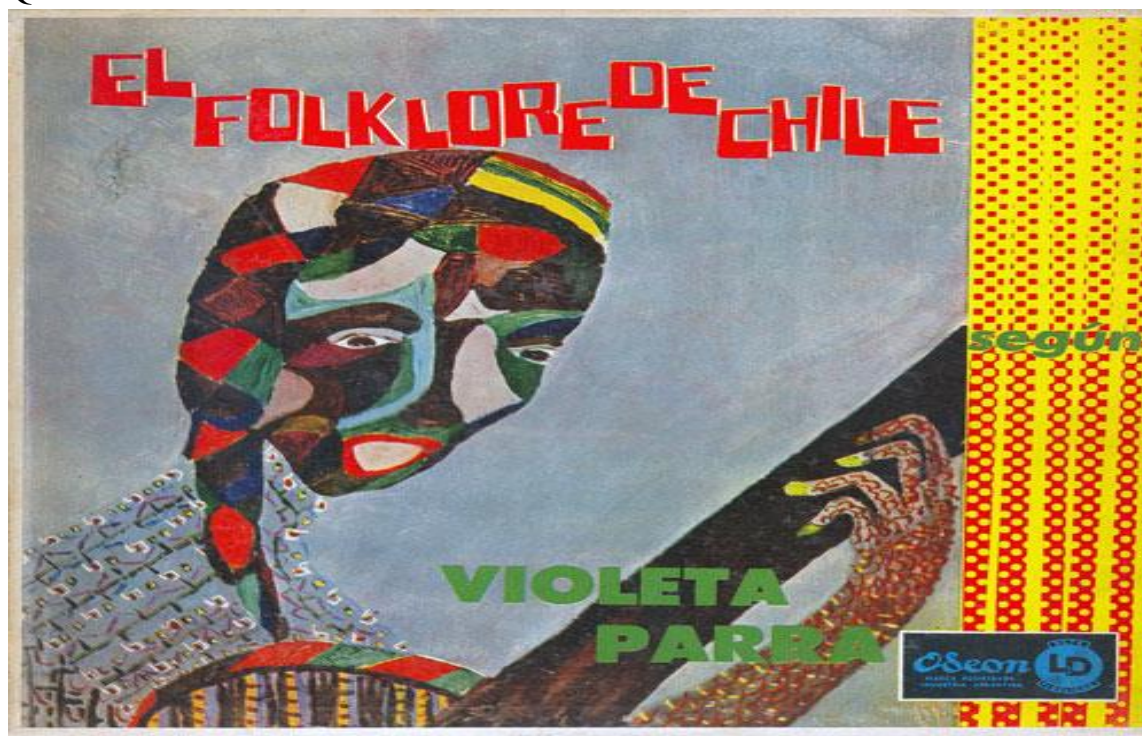


Figura 3 (imagen tomada de Naranjo, 2017, *discografía de Violeta Parra*) Caratula del álbum El folklore de Chile según Violeta Parra (1962)

“Quienquiera que hable la lengua de Violeta Parra puede entender y disfrutar las letras de sus canciones —recopiladas, musicalizadas o creadas por ella—, y ése es uno de sus mayores méritos como poeta y como cantora: su aprehensibilidad.” (Naranjo, 2017, p. 233) Hablar la lengua de Violeta es sencillamente comprender la vida desde la cultura popular, es estar sensibilizado por el sentir propio de un colectivo que encuentra en la música una herramienta poderosa (en ocasiones un arma de lucha) que le permite expresar lo que siente y vive en su cotidianidad. Se habla de sencillez escuetamente porque Violeta como persona era muy sencilla pero la complejidad de sus temas y del pueblo mismo quedan grabados entre líneas y notas.

Por lo descrito anteriormente se hace necesario retomar las letras de Violeta para poder hablar su lengua y comprender el sentir que le generaba Chile y la emotividad que emanaba al interior del movimiento cuando escuchaba su voz en el canto de Violeta.

ARAUCO TIENE UNA PENA

Del año mil cuatrocientos
Que el indio afligido está,
A la sombra de su ruca
Lo pueden ver lloriquear,
Totorra de cinco siglos
Nunca se habrá de secar.

Levántate, callupán.”

[...]

“ya no son los españoles
los que les hacen llorar
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan

Esta canción fue grabada entre 1961 y 1963 en París. En Chile no se sabía nada de Violeta hasta que, en 1971, cuatro años después de su muerte, varios escritores y músicos coinciden en decir que probablemente sea la mejor canción en retratar la problemática mapuche. Esta canción luego de medio siglo de su composición lamentablemente aún encuentra vigencia en el sentir de los indígenas chilenos.

Al final de cada una de las estrofas Violeta Parra hace referencia a los líderes espirituales Mapuches. Este pueblo indígena no pudo ser colonizado por los españoles y su lucha continúa vigente en nuestro tiempo.

Violeta en su interpretación de esta lucha Mapuche cargada de discriminación cultural y saqueo, expresa las violaciones de derechos humanos a las que son sometidos los indígenas, violaciones causadas ya no por los españoles en tiempos de la conquista sino por los mismos chilenos en tiempos de la injusticia social.

Los mapuches atacados por su propio pueblo, quien debería ser garante de su territorio ahora se visten con las ropas del enemigo y configuran el rostro de la nueva lucha por la defensa de su cultura y de su tierra.

HACE FALTA UN GUERRILLERO.

Levántese de la tumba, (1)
hermano, que hay que pelear, (2)
o la de no, su bandera se la van a tramitar, (3)
que en estos ocho millones,
no hay un pan que rebanar.
[...]
Me abrigan las esperanzas,
que mi hijo habrá de nacer
con una espada en la mano
y el corazón de Manuel

Esta composición forma parte del disco LP “*Toda Violeta Parra*” publicada en 1960. Aquí es posible observar a una Violeta un poco alejada de las composiciones del folclore popular ubicándose en una estructura social de denuncia y de lucha.

Esta canción es una elegía musicalizada del guerrillero y político Manuel Xavier Rodríguez Erdoíza (1785-1818), quien es considerado el libertador de Chile en su lucha independentista junto a los sectores populares del país.

Violeta situada en un contexto histórico chileno donde la democracia estaba marcada por gobiernos conservadores donde prevalecía la injusticia social, evocaba la figura de este guerrillero como la representación del cambio y el disgusto del pueblo. El sector popular posteriormente tendría un breve reflejo de esta imagen evidencia en Salvador Allende y su mandato.

RODRÍGUEZ Y RECABARREN O UN RÍO DE SANGRE

Se oscurecieron los templos,
 las lunas y las centellas
 cuando apagaron la estrella
 más clara del firmamento.
 Callaron los instrumentos
 por la muerte de Zapata,
 sentencia la más ingrata
 que en México se contempla.
 Para lavar esta afrenta
 no hay agua en ninguna patria

Esta composición es un tema del álbum denominado “*canciones reencontradas*” realizado en su estancia en la ciudad de París. Es una composición marcada por la prohibición a la que fue sometida, a causa de hacer referencias directas a personajes protagonistas de revoluciones y que dieron su vida sin dudar con la convicción y el compromiso social que demanda la lucha en contra de las injusticias, a las que eran sometidos los sectores más pobres de sus países. Entre ellos Emiliano Zapata (revolución mexicana) símbolo de la resistencia del campesinado; al poeta español Federico García Lorca (guerra civil española) por su apoyo al Frente Popular; al caudillo argentino Vicente Peñaloza quien murió asesinado en su feroz lucha contra la represión presidencial en Argentina; y por supuesto rememora la muerte del político chileno Luis Emilio Recabarren considerado fundador del movimiento obrero chileno de izquierda; y Manuel Rodríguez, personaje a quien ella destaca en su canción.

MIREN CÓMO SONRIÉN

Miren como sonrïen
 los presidentes,
 cuando le hacen promesas
 al inocente
 Miren cómo le ofrecen
 al sindicato este mundo y el otro
 los candidatos.

Esta composición fue publicada tras la muerte de Violeta Parra y grabada en París en los años sesenta durante su paso por Francia. Es preciso decir que la canción es acertada para denunciar las falacias de las épocas electorales y el entorno político que se disputa el voto de los pobres. Aparece el populismo a en cada plaza y las sonrisas y abrazos con niños, campesinos y líderes sindicales crean la falsa esperanza del cambio.

En esta canción probablemente se refiera al triste hecho protagonizado por el presidente Gabriel González. Al asumir el gobierno, González Videla contaba con el apoyo de los partidos radicales, liberales y comunistas. Sin embargo, una serie de conflictos con miembros del partido comunista, y la presión del gobierno estadounidense, llevaron al presidente a dictar la Ley de Defensa de la Democracia, mediante la cual se prohibía la existencia del partido comunista; la que sería conocida como la Ley Maldita. Al mismo tiempo, reprimió con violencia las protestas sociales (en particular, las de los mineros) y rompió relaciones diplomáticas con la Unión Soviética y los demás países del llamado bloque oriental. (Escobar, 2012, p. 16)

LA CARTA

Por suerte tengo guitarra,
para llorar mi dolor,
también tengo nueve hermanos,
fuera de él que se engrilló,
todos son comunistas,
con el favor de mí Dios, si

En una de sus presentaciones en Cuba Víctor Jara (representante de la nueva canción chilena) cantó esta canción de Violeta. Lo sobresaliente de esta curiosidad es la introducción que él realiza del tema con las siguientes palabras:

Mientras ella estaba allá –en París- en Chile la cosa se movía bastante, así como el agua en una batea. Estaba bien movida. Y, teníamos un gobierno en el año 63, de derecha por supuesto. Y el presidente de turno, se llamaba don Jorge Alessandri, hijo de don Arturo Alessandri, un hombre que está en la historia de nuestro país por ser un tipo con un fuego interior tremendo, potente. Rugía hacia las masas. Le decían el ‘León de Tarapacá’. ‘León’ porque se las traía como orador. De Tarapacá, bueno, yo creo que sería porque la provincia de Tarapacá pertenecía casi entera a él. El hijo, don Jorge, quiso rugir fuerte, pero no tenía el fuego del padre, y sacó las garras, creando un cuerpo represivo policial como nunca antes el pueblo y los estudiantes lo habían conocido en Chile. En este ambiente, Violeta escribe esta canción que se llama La Carta” (recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=ile5tNkwHu4&list=RDile5tNkwHu4&start_radio=1)

Es gracias a esta introducción que se puede comprender los sentimientos y sensaciones que pasaban por los adentros de Violeta Parra cuando escribe esta canción llamada “la carta”, que además de

ser una reacción a la encarcelación de su hermano también es un reflejo del fastidio que sentía por la burocracia y su clamor de justicia evidencia el papel de la Iglesia.

¿QUÉ DIRÁ EL SANTO PADRE?

¿Qué dirá el Santo Padre
que vive en Roma,
que le están degollando
a sus palomas?

Esta canción, como pocos de sus temas más políticos, fue grabada en Chile en 1964, y publicada en su noveno disco de estudio, *“Recordando a Chile o Una Chilena en París”*. Sin lugar a dudas esta composición es una crítica al sistema religioso de la iglesia católica. Esta crítica Violeta la realiza por su consternación ante el cruel asesinato del dirigente comunista español Julián Grimau (fusilado en 1963). La principal intención de Violeta es divulgar el caso ya que no encuentra en la política alguien que pueda defender los derechos humanos y acude al papa Juan Pablo II para que se pronuncie ante estos hechos de violencia y falsos juicios que por ese entonces eran el pan diario.

ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES²

Me gustan los estudiantes porque son la levadura
del pan que saldrá del horno con toda su sabrosura,
para la boca del pobre que come con amargura.
Caramba y zamba la cosa ¡viva la literatura!

La vigencia de esta canción (fue compuesta entre 1963 y 1964) es el hermoso retumbar de Violeta, aunque no es su voz la que se escucha sino la de Viglietti o Mercedes Sosa es innegable enunciar que además de ser una bellísima poesía hecha canción, es el clamor de una juventud que lucha por la defensa de lo propio.

El movimiento estudiantil latinoamericano y su incansable lucha por un modelo educativo que tenga una clara conciencia de país y de la configuración de políticas educativas acordes a los contextos históricos y geográficos implican una fuerte transformación de los modelos económicos y sociales obviamente lesivos para la región. Esto lo saben los estudiantes y año tras año salen a las calles clamando por equidad, educación pública y de excelencia, salen en defensa del campesino y los obreros, marchan en contra de los reaccionarios gobiernos.

² Esta composición ha sido interpretada por varios artistas y cada uno de ellos ha decidido sonorizar de manera diferenciada. Es el caso de Ángel Parra en Los Parra de Chile canta las estrofas 1-4-3-5-7, y se salta la segunda y la sexta. En Ángel Parra à París y Antología de la canción revolucionaria, vol. 1 Canto a mi América empieza la segunda estrofa: “Me gustan los estudiantes” y se salta la estrofa quinta. En Daniel Viglietti empieza la segunda estrofa: “Me gustan los estudiantes” y cambia de lugar las estrofas 3 y 4. Mercedes Sosa sigue la versión de Viglietti, pero se salta la sexta estrofa y canta: “jardín de nuestra alegría” y “sotanas y regimientos”

En el pensamiento de Gallardo (1996) el sector estudiantil puede ser entendido de mejor manera y de esta forma apreciar el porqué de las emotividades que generaron en Violeta al punto de componerles una canción.

En las décadas del setenta y ochenta muchos jóvenes latinoamericanos lucharon y murieron, resistieron y murieron y, ocasionalmente, lucharon, vanguardizaron y triunfaron, como en Nicaragua, o lucharon y creyeron triunfar, como en Chile. Pero eran jóvenes y no un movimiento, la juventud. Los jóvenes eran jóvenes-anti dictadura, jóvenes ecologistas, jóvenes-insurgentes, jóvenes pobladores, jóvenes-mujeres, etc. Pero sus reivindicaciones estuvieron determinadas por los objetivos de su lucha específica, más que por su juventud. (Gallardo, 1996, p. 2)

Si bien los jóvenes en Chile no lograron cohesionar un movimiento estudiantil fuerte que perdurará en las raíces de la transformación popular a causa de las prácticas imperialistas y la invasión cultural. Cabe destacar que las luchas populares adquieren mayor relevancia cuando son apoyadas por “*toda la estudiantina*” como lo enuncia Violeta en esta canción.

Qué decir de Violeta Parra:

Hasta este momento la investigación ha transcurrido alrededor de Violeta Parra y Chile entre 1950 y 1970. Por tal razón es importante enunciar que el interés de este reconocimiento radica en destacar la sensibilidad que le generaba la situación social a Violeta y cómo dicha sensibilidad encontraba respuesta en sus composiciones. Rescatar esta sensibilidad tiene como pretensión enunciar el porqué y el para qué de las canciones de Violeta Parra.

Violeta gracias a su compromiso social y su insistencia en proteger (y en algunos casos re vivir) la cultura popular chilena se transformó en la voz del pueblo y por ende en su instrumento de lucha y aunque nunca fue militante del Partido Comunista si era partidaria de sus ideales y batallas contra los gobiernos de turno, cuyo interés no estaba en el pueblo sino en la burguesía y las industrias.

Violeta habló de diferentes temas en sus obras, enunció amores y desamores, habló de religión y de cultura, hizo referencia a los pobres y a los temas sociales y en esta medida habló de política.

Como muchos de los artistas de su época, a Violeta Parra trataron de silenciarla, por incomodar en demasía a los sectores dominantes, pero claro está que su voz y el sonido de su guitarra, junto a sus obras plásticas y poéticas dieron lugar a los pobres, que vieron en ella una oportunidad de elevar su lucha. Es en esta forma en que Violeta desarrolla sus creaciones y es así como lo evidencia Morales citado por Gonzales:

El movimiento interno de la creación en Violeta no progresa linealmente, mediante transformaciones sucesivas del saber que lo conduce [...] En este sentido el movimiento creador de Violeta carece de Historia. El aprendizaje pudo haber demorado años, pero en el momento en que la auténtica creación comienza, lo que tenía que saber, ella ya lo sabía del todo. (Morales citado por Gonzáles, s.f, p.77)

LLEGANDO, LLEGASTE. Colombia

*Llegando, llegaste,
te mire de frente,
después puse un nombre,
te llame ternura.*

Piero

(Llegando Llegaste)

Llegando, llegaste. Así le cantaba Piero a esos amores de juventud que solo pueden tener un nombre y ese es ternura. Esta es una historia de amores y desencantos, de sueños e ilusiones, desdichas y quebrantos. Como todas las historias bonitas necesitan de la música (y quizás en nuestra cultura popular como es “costumbre” también necesita de una copa de licor) para ser contadas. Hay que caminar bastante y en el paso por el Chile de Violeta es posible llegar a la Colombia de Gallinazo

“lo demás será bonito, pero el corazón no salta, como cuando a mí me cantan una canción colombiana” se retoma este fragmento de la canción de Rafael Godoy únicamente para resaltar la emotividad y sensibilidad social de la música expresada hasta el momento en Violeta y la que se desea resaltar en Gallinazo (es claro que Godoy compone en un contexto diferente y con un sentir patriótico distinto por eso se hace claridad en manifestar que el interés en su canción es únicamente referencial.) Es de esta forma que se decide iniciar este apartado del capítulo resaltando la belleza de lo ya realizado en Chile a través de Violeta y su sentir. Para llegar al sentir colombiano con temas como “Culpable Colombia” y “mula revolucionaria”, entre otros... que pronuncian el sentir de los colectivos en un momento histórico determinante para el pueblo colombiano.

Es menester el recorrer los pasos de los colectivos sociales y la forma en la que se desea hacer dicho recorrido es por medio de la interpretación de mundo que Pablus Gallinazo expresa a través de su música cuando fue conocido como “el comandante”.

Al igual que en el caso chileno para ubicarse en Gallinazo en primera medida se hace necesario una breve contextualización de Colombia durante las décadas de los años sesenta y los años setenta. Ya que fue este el momento de mayor efervescencia de la música social y por consiguiente es el momento en el cual “el comandante” hace de su prosa denunciante una canción luchadora que atraviesa lo urbano en las voces del dueto “Ana y Jaime” y su propia voz, para luego instala en lo rural gracias a sus letras que son apologías al sector campesino.

Dicho lo anterior se entiende que el interés de este apartado se centra en el reconocimiento del movimiento popular colombiano de estas décadas por medio de la importancia que encarna la canción social y en el caso específico las emotividades y sensibilidades que genera la canción de Gallinazo para dicho movimiento.

En concordancia con lo expuesto anteriormente, para el desarrollo de este apartado metodológicamente se tendrán tres momentos: en primer lugar se realizará una pequeña introducción a Pablus Gallinazo por medio de un breve recorrido por sus inicios como cantautor;

en segundo lugar es necesario contextualizar la historia de Pablus hilando y trenzando con los lazos de la historia colombiana de tal manera que sea posible interpretar las sensaciones y los sentires de Gallinazo al momento de componer y expresar lo que estaba en sus adentros; en acto seguido se traerá a escena principal y como actriz protagónica a la canción social colombiana ya que es ella quien hace saltar los corazones y es precisamente por esta razón que llega a la escena, ya que por medio de escudriñar entre sus versos, se desea extraer lo vivo del artista que le da vida al movimiento popular; por último y a manera de cierre se realizará una conclusión en forma de análisis, que permita decir quién fue (y es) Pablus Gallinazo.

De Gonzalo a Pablus:

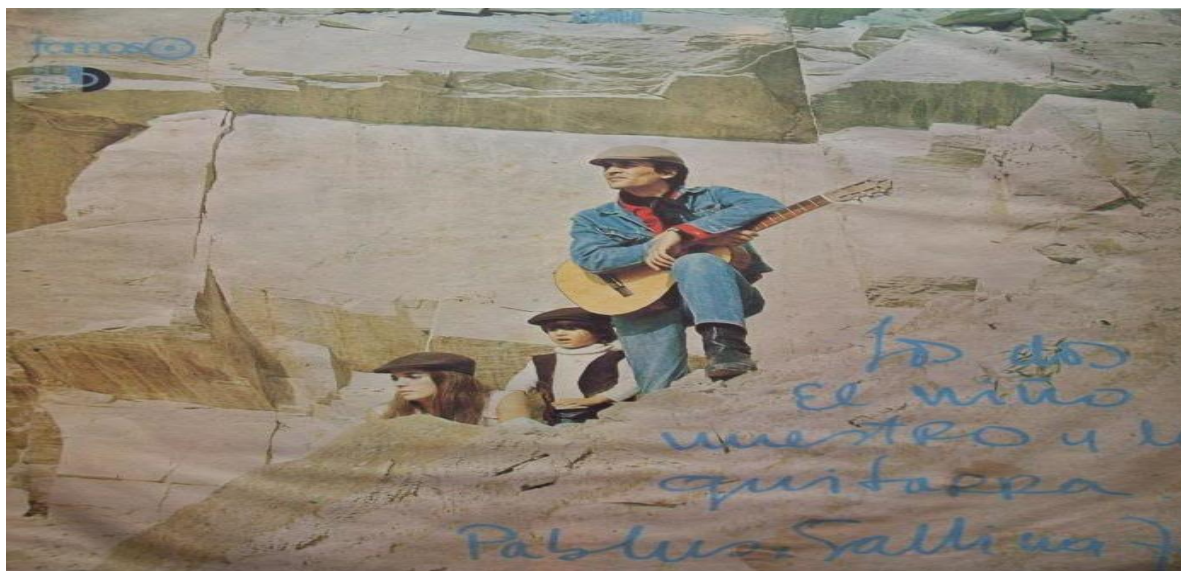


Figura 4 (Caratula del disco “Los dos, el niño nuestro y la guitarra “³ recuperada de <https://vocesdecolombia.wordpress.com/2014/02/07/pablus-gallinazo-los-dos-el-nino-nuestro-y-la-guitarra-famosocodiscos-colombia/>

Este apartado del capítulo debiera ser aún más largo (o mínimamente igual) que aquel dedicado a Violeta Parra y su incidencia en Chile. Pero lastimosamente para los colombianos es muy poca la información que se tiene de Gonzalo Navas, mejor conocido como “Pablus Gallinazo” y digo poca porque lo más cercano a él y su trabajo como artista de las letras y de la música está en la biblioteca digital “Fundación El libro total” (en <https://www.ellibrototal.com/ltotal/>) Así que se aclara al lector que, aunque poco hay de Pablus Gallinazo es amplia la significancia de su incidencia musical para Colombia. Es en esta idea que se encuentra el punto de inicio de las siguientes aseveraciones.

³ En esta carátula del álbum, Pablus está al lado de quien fuera su primera esposa Rosita Uribe, con quien cantaba a dúo y quien fuera la madre de su primer hijo Eneas Gallinazo. Lastimosamente su esposa se suicidó en 1972. <https://vocesdecolombia.wordpress.com/2014/02/07/pablus-gallinazo-los-dos-el-nino-nuestro-y-la-guitarra-famosocodiscos-colombia/>

Grato oír entre la noche y los buenos días y gracias a la lejanía cercana de la radio, la voz de Pablus. Ahora al pie de Tita Pulido. A aquel Gonzalo Navas de la fusta en el Virrey: siempre con el amigo Alfonso “el gordo” Hanssen que luego del grado se fueron a hacerse abogados en el Externado. (Valdivieso, 2005, pp. 903-904)

Su paso por la Universidad Externado de Colombia le permite llegar a las leyes, pero le motiva a caminar por las letras de la literatura y la poesía. Gonzalo quien nunca anhelo la fama y mucho menos la fortuna decide cambiar su nombre en una notaría y darle vida a Pablus Gallinazo, nombre que eligió según dicen porque por su época (años sesenta) abundaba el nombre de pablo en personajes destacada como Pablo Neruda, Pablo Picasso... y Gallinazo por ser el único animal no registrado. Es en este día donde comienza la historia de Pablus”

Un joven Pablus que pobló Piedecuesta Santander donde obtuvo el premio de la novela nadaísta gracias a su libro *La Pequeña Hermana* premio que lo hizo famoso en el círculo de los escritores, cosa que él no deseaba, pero su genio lo condujo a ello. Sin embargo, Pablus seguía siendo aquel joven que salía al parque García Rovira de traje blanco saludando al pueblo.

Es evidente a la luz de estas breves palabras que Pablus es un hombre cercano a la literatura pero encontró en la canción la forma de llevar sus versos a los oídos de todos y aunque él define sus canciones como el escalón más bajo de la música al calificarlas como “*sonsonetes*” “de una pobreza que si san francisco hubiera sido cantante, hubiera sido éxitos... pero pobres éxitos” (Fundación El Libro Total, 2009, p. 11) está claro que esos sonsonetes son el reflejo de un sentir que va de la mano con la cultura popular colombiana de una época que marcó la historia.

La canción tiene una finalidad inherente a ella más allá de la artística, su finalidad está situada de forma práctica en la sociedad. En perspectiva la canción educa, divierte, emociona, denuncia, crítica y comunica. En este sentido el sonsonete de Pablus como el mismo define su música, es fiel reflejo de dicha intencionalidad y quizás por eso composiciones como “una flor para mascar” trascendieron de la radio y se instalaron en las memorias de personas que veían manifestada su emocionalidad y vitalidad en las letras y acordes del maestro Gallinazo.

Pablus fue un joven que como tantos otros en la Colombia de mediados de siglo XX con una visión de mundo que distaba de los gobiernos ultraderechistas que por siglos habían hecho y deshecho con la sociedad colombiana y en perspectiva Pablus fue inteligente para encontrar una respuesta a dicha incógnita que le presentaba su patria. “militar en la revolución Nadaísta, hecha desde las trincheras virulentas de las palabras, fue la opción para muchos jóvenes que, en otra forma, como tantos de sus amigos se hubieran enfilado en la guerrilla, finalmente influidos todos por las ideas de la revolución cubana.” (Fundación el Libro Total, 2009, p. 84)

Culpable Colombia:

Culpable Colombia es título de una composición de Pablus motivada por hechos históricos (separación de Panamá, diferencias permanentes con Venezuela y la independencia suramericana) que marcaron su pensar y fortalecieron sus ideas de justicia social, es por esta razón que este apartado lleva este nombre y es en este sentido que se desea desarrollar, exaltando los temas de importancia que motivaron las sensaciones de Pablus al momento de cantar y denunciar.

Sin lugar a dudas la historia de Colombia se encuentra marcada por la violencia y la injusticia social, cabe mencionar que esta es una historia de opresión, oportunismo y desigualdad que generan los gobernantes hacia sus gobernados y quizás la mejor forma de ubicar estos sucesos es en la emergencia del Frente Nacional.

El Frente Nacional, que se presentaba así mismo como la reconquista de la paz entre los partidos, como la cicatrización de las heridas de más de 10 años de mutua persecución política entre liberales y conservadores, ahora podía darse el lujo de mostrar ante el país las "rémoras" de la violencia representadas en las cuadrillas de bandoleros, que en la gran parte de las explicaciones oficiales poco tenían que ver con los antiguos odios entre los dos partidos tradicionales, como si hubieran surgido de la nada. (Vega, 2003, p. 284)

Un Frente Nacional que se centró en la retoma de la urbanidad, dejando de lado hechos y acontecimientos de vital importancia para las comunidades del sector rural, donde los campesinos como única respuesta a este acontecimiento solo pudieron unirse en contra de la violencia a lo que se le dio el nombre de "repúblicas independientes"⁴, motivados por los efectos de revoluciones latinoamericanas, en especial la revolución cubana. "Si a mediados de 1958 ya era mencionado el comunismo como directo responsable de prácticamente todas las protestas sociales que se presentaban en el país" (Vega, 2003, p. 285) no cabe duda entonces decir que el origen del conflicto en Colombia está marcado y orientado por los intereses políticos que afectan de manera directa a toda la sociedad.

"Una ola de abusos, de crímenes, de violencia cometida por esta policía provoca una reacción punitiva de parte de la población rural y da origen a bandas armadas de campesinos, organizados para defenderse". (Volumen 26, citado por Vega, 2003, p. 286) Y aunque es clave enunciar que no toda la oposición que se le hacía al frente nacional estaba marcada por lo que se consideraba como "comunista" por los gobiernos de turno, también se debe señalar que el comunismo apoyaba los alzamientos de los campesinos que propendían por proteger su tierra y su cultura.

Es justo en este momento de la coyuntura político social, enmarcado en el Frente Nacional y la clara influencia norteamericana que se da la emergencia de grupos insurgentes, a causa de la

⁴ Las repúblicas independientes son explicadas por Renán Vega como un término usado por el partido conservador durante la década de 1960 para estigmatizar a los grupos campesinos de autodefensa, de tal forma que su persecución impulsada por los Estados Unidos al considerarlos como peligrosos para sus intereses imperialistas. (Vega, 2003, pp. 295-296)

violencia bipartidista desde 1940 y por el fuerte deseo de cambio proporcionado a la distancia por la victoria de la revolución cubana.

Para dar paso a esta emergencia es importante señalar que Gallinazo es oriundo de Pie de Cuesta y es justo allí en los santanderes donde emerge el ELN (Ejército de Liberación Nacional) grupo que quizás tenga la mayor influencia en el pensar y sentir de Pablus, ya que varios de sus amigos solo encontraron una respuesta de cambio en la guerrilla y quizás si él no hubiera encontrado el nadaísmo también tendría como “*destino la guerrilla*” como señala en su canción que lleva este nombre.

El ELN surge como respuesta a la violencia ya señalada anteriormente, es conformado por un grupo de jóvenes en 1962 que “Declaran como objetivo estratégico la obtención del poder por las clases populares, la derrota de la oligarquía nacional, de las fuerzas armadas que las sostienen y de los intereses económicos, políticos y militares del imperialismo norteamericano” (Sánchez, Díaz, & Formiso, 2003, p. 12) entre 1966 y 1973 encuentran su auge militar. Este grupo insurgente y subversivo encuentra simpatía en los estudiantes, universitarios e idealistas. Con una visión de mundo distinto a la que se les presentaba. Entre estos idealistas es imperante nombrar al cura Camilo Torres que pasa de cura a guerrillero ya que su sentir estaba atado al pueblo y distante de lo que proponía la oligarquía apoyada por la iglesia. Así fue como en 1966 dispuesto a entrar en combate (quizás de forma imprudente por carecer de experiencia en combate) Camilo encuentra final a su vida junto con la vida de algunos de sus compañeros que en su afán de protegerle son abatidos.



Figura 5 (la muerte de Camilo Torres) recuperada de <http://periodicolautima.com/2016/01/16/santos-ordena-buscar-restos-del-cura-camilo-torres/>

En esta misma época y debido a las “repúblicas independientes” en la década de 1960 a causa de las ligas campesinas cansadas de la represión y la violencia ejercida por el estado surgen las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia):

En abril de 1966, se lleva a cabo la Segunda Conferencia Guerrillera en la región del Río Duda. En ésta las FARC plantean la necesidad de expandir la acción guerrillera a todo el país y de transformar su accionar de defensivo a ofensivo. Durante ese período la guerrilla mantiene una dinámica de expansión moderada, a través de la lenta creación de frentes.

Durante la década de los 70, si bien las FARC todavía no eran protagonistas a nivel nacional, viven un crecimiento progresivo a la vez que definen sus núcleos de expansión. Entonces deciden concentrar sus acciones en los departamentos de Tolima, Cauca, Meta, Huila, Caquetá, Cundinamarca, en la zona de Urabá y en el Magdalena Medio. (Sánchez, et al., 2003, p. 10)



Figura 6 (revista semana 27 de abril de 2018) recuperado de <https://www.semana.com/nacion/articulo/cuando-empezo-esta-guerra/417890-3>

Quizás las guerrillas junto con las fuerzas gubernamentales son la mayor expresión de violencia en Colombia durante los años 1960 y 1970 pero también se hace necesario decir que la violencia ejercida por parte de bandoleros y pequeños grupos también hacía mella en el desgaste social principalmente en las zonas urbanas del país.

Este es un amplio panorama de los sucesos que marcaron el momento histórico por el cual pasó Pablus Gallinazo que de una u otra manera influenciaron su emotividad al momento de componer canciones y escribir novelas. En este sentido es necesidad resaltar el surgimiento del ELN y la diferenciación que Gallinazo hace en sus composiciones al denotar que la lucha es justa por parte de la guerrilla, ya que ellos defendían el problema del campesinado a causa de las fallidas reformas agrarias y los problemas de la tierra y la guerra que era ejercida por los gobiernos de turno en su afán oligárquico y desigual.

Pablus concibe en el sentir de sus canciones (principalmente sus letras) que la lucha es un sinónimo de *esperanza* y va de la mano con el guerrillero. El guerrillero en su camino por el campo lleva la esperanza a los sectores más ínfimos del entramado social, donde las gentes entienden que una patria distinta es posible. Quizás este término de la esperanza pueda ser mejor entendido en las palabras de Helio Gallardo (2000) al enunciar lo siguiente:

Los sectores populares poseen, proyectan y comunican esperanzas plurales, cuando resisten, combaten y transforman las situaciones y las estructuras que los empobrecen y

crean, desde ellas y contra ellas, condiciones e identidades de vida. Las esperanzas de los sectores populares son, pues, plurales, puesto que variadas son las lógicas de empobrecimiento y muerte con las que se intenta someterlos” (Gallardo, 2000, pp. 56-57)

El sonsonete de Gallinazo:



Figura 7 (caratula del disco “el comandante”) imagen recuperada de <https://vocesdecolombia.wordpress.com/2013/09/20/pablus-gallinazu-el-comandante-famosocodiscos-colombia/>

El hecho que Gallinazo describa su música como “sonsonete” implica ir más allá del somero acto de degradación al que somete sus composiciones y aunque es clave decir que Pablus no presenta una estética musical excelsa a causa de varias razones propias del estudio de la música (el ritmo, la letra, la melodía, etc...) que no son menester de esta investigación y que quizás sean estas las razones por las cuales él cataloga sus composiciones como sonsonetes. En este sentido recordar el sonsonete de Pablus implica estar en sintonía con su sentir, con su pensar y con su actuar, ya que es preciso decir que las pretensiones en sus canciones apuntan a la injusticia social, al folclor nacional, al amor, entre otros. Pero el mayor uso de la canción en Pablus se encuentra en la denuncia hacia las injusticias, la desigualdad, la guerra y la pobreza que genera la violencia.

Son varias las composiciones de Gallinazo y en paso seguido se retomarán algunas de ellas para luego de sus análisis poder resaltar el sentir de Pablus y la importancia de su emotividad para gran parte del sector nacional en especial el sector rural relacionado con los campesinos y sus luchas.

Cabe anotar que a diferencia de las canciones de Violeta en Pablus no fue posible encontrar varias de las historias de sus composiciones, ya que es mínima la información que de él o su música se encuentra y de nuevo se acude a la biblioteca virtual *El Libro Total* (en <https://www.elibrototal.com/ltotal/>) y principalmente al libro que desarrollo la fundación que lleva por nombre *Pablus Gallinazo y La Canción Nadaísta* para hacer referencia a Pablus y sus obras musicales.

MULA REVOLUCIONARIA

Si vienen los guerrilleros,
maten al buey.
Si vienen los guerrilleros,
maten al buey...
que ellos aran caminando...
¡y entonces el buey
pa' qué!

Esta canción es una apología al guerrillero Ernesto “El che” Guevara escrita en 1967 antes de la muerte de Ramón. Alias con el que se hacía llamar el comandante Guevara en su campaña guerrillera en Bolivia. En este momento los jóvenes colombianos se encontraban inundados de música estadounidense y en la radio solo se escuchaba rocanrol, lo cual era una clara muestra de invasión cultural por parte del imperialismo, lo que anteriormente fue definido como cultura hegemónica a la luz del pensamiento de Thompson. En este sentido en un intento por develar la cultura propia Gallinazo compone varias Guabinas como esta y “caminando o destino la guerrilla”

CAMINANDO o DESTINO LA GUERRILLA

Si lo que más yo quería,
el ejército enganchó,
tiren bombas de colores,
viva la revolución...
Si lo que más yo quería,
el ejército enganchó,
me levanto en guerrillero,
viva la revolución.

Continuando con el aire de la guabina es posible encontrar esta canción cuyo título original es “caminando” pero en algunas reproducciones se encuentra como “destino la guerrilla”. No cabe duda que esta composición es una clara referencia al camino que deciden tomar los campesinos y las campesinas a causa de los gobiernos imperialistas y la falsa paz que subyace tras el frente nacional. Ya que luego de la instauración del frente nacional se agudizó el problema de la tierra y la reforma agraria favoreció únicamente a la oligarquía.

Estas canciones Gallinazo decide hacerlas en guabina ya que él conscientemente plantea que el paso de la mula se relaciona con la forma musical de $\frac{3}{4}$ en la que se musicaliza la guabina. En este sentido cuando camina el guerrillero lo hace bailando guabina figurativamente hablando.

LA GENTE DE LA GRAN CIUDAD

Tan sólo quedará la historia
de colorado colorín...
de los que fueron

y lucharon...
de los que nunca
regresaron...
para ti, para ti.
Para ti,
para ti.

Esta balada de 1966 hace parte de una serie de canciones dedicadas al nacimiento del ELN, grupo guerrillero que consiguió el apoyo de sectores obreros de Santander y atrajo a sus filas a estudiantes universitarios de Bucaramanga inspirados por los ideales de la Revolución Cubana y por la presencia en el grupo de personajes carismáticos como el cura Camilo Torres. (Fundación el Libro Total, 2009, p. 221)

Por primera vez en la historia de Colombia el camino se hacía de forma contraria, ya no se desplazaba el campesino a la ciudad en busca de mejor oportunidad para vivir, sino era el estudiante, el universitario, el intelectual de la ciudad, quien acudía al campo, a la selva, a la montaña a buscar una visión de mundo sustentada en lo humano distinta a la imperialista.

En esta canción (y en varias otras) Gallinazo hace referencia a dos sentires que le generan gran emotividad: en primer lugar, hace referencia al amor como motor que permite el caminar hacia la lucha y en segundo lugar aparece el camino que recorrerán los universitarios rumbo a la guerrilla, pero este mismo camino se hará de regreso a la ciudad cuando triunfe la revolución.

UNA FLOR PARA MASCAR

Y yo camino... y no termino,
y yo camino y no termino...
seré yo así...
¡o es que el camino no tiene fin!

“Una flor para mascar es la canción más emblemática de la obra de Pablus Gallinazo. La balada, compuesta en 1970, ganó ese mismo año el Festival Internacional de Bogotá, con su versión orquestada por el destacado compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa.” (Fundación El libro total, 2009, pp. 255-256) esta esperanzadora canción de corte social, es sin lugar a dudas una reflexión filosófica, poética y social y se convirtió en icono de la juventud de aquel momento histórico ya que, aunque se realizó de forma personal rescata los avatares a los que se tenían que someter los colectivos sociales del momento. Reseñar que, de nuevo aparece en escena la figura del camino y del caminante, pero quizás en este caso el camino no es rural sino urbano.

LA PUBLICIDAD

Me dijeron
me advirtieron
los amigos
que no entrara a la publicidad.
Los amigos que militan y que viven

con la revolución.

Esta canción está compuesta con aires y tintes de picardía y humor, pero sigue estando en el marco de la denuncia ante los sucesos al interior de los medios de comunicación serviles a los estados oligárquicos del Frente Nacional.

Es clave decir que Pablus Gallinazo fue muy cercano de personas militantes en el ELN, personas que fueron y son sus amigos y que motivados por la revolución cubana y los ideales del grupo subversivo vieron una oportunidad de transformación del país al interior de sus filas.

La canción denota la injusticia de la jornada laboral, el apresamiento de jóvenes, la impunidad de los actos violentos realizados por el gobierno maquillado por la televisión donde dios tiene un minuto (programa el minuto de dios emitido a diario y presentado por el cura García Hoyos) y el diablo (haciendo referencia a los gobiernos de turno) un millón.

LA TAMBORA

Jueputa
 lo que ha pasado
 en el pueblo de Wajupa.
 Jueputa
 lo que ha pasado
 en el pueblo de Wuajupa.
 ¡Jueputa, jueputa!
 ¡Jueputa, jueputa!
 ¡Jueputa, jueputa!

Esta canción fue compuesta en 1971 en ritmo de cumbia, Gallinazo hacía uso de este ritmo para hablar del lugar geográfico en donde se desarrolla la historia inmersa en la canción. El “imaginario geográfico de la obra de Pablus las poblaciones de Wuajupa y Wepajé. De la primera era oriundo el tamborero que murió asesinado, señalado de informar a la guerrilla camuflando código Morse en sus repiques, según cuenta la narración.” (Fundación el Libro Total, 2009, p. 237) quizás “la tambora” sea la canción más melancólica en el repertorio de Gallinazo ya que es evidente lo conmovedor (y enfurecido) de su voz al entonar en especial en la parte que se enuncia en el fragmento seleccionado señalando la muerte del tamborilero y el sentir que dicha muerte generaba en sí mismo, esperando que su denuncia no quedará en oídos sordos.

MI PAÍS

Con un poco de humor, vamos a reír,
 de la situación de nuestro país.
 Con un poco de humor...
 y un pañuelo en la mano...
 vamos a reír de la situación
 de mi país.

Esta composición es un calipso, género que le interesó a Pablus durante su vida en San Andrés en las comunidades afro de Colombia. Cabe decir que es un género poco explorado por el mundo y aún conserva sus orígenes culturales primigenios.

“La radiografía de la sociedad que hace Gallinazo en *Mi país*, toca figuras recurrentes en su obra como el tema del señorío, siempre expuesto sarcásticamente como símbolo del desequilibrio social de América Latina.” (Fundación el Libro Total, 2009, p. 248) en forma muy alegre Pablus realiza una sátira a la situación por la que se atravesaba en un momento histórico que quizás no dista en demasía del momento actual. Preguntar al interior de la canción si los oyentes conocen del país del que él habla, no es otra cosa que preguntarles si se dan cuenta de la situación en la que se vive. Además aclara que si no saben de qué país se habla es porque claramente la invasión cultural extranjera ya cumplió su objetivo.

Pablus sui generis:

Sin duda Pablus es único en su tipo y es excepcional en sus obras musicales, en las cuales logra integrar su visión literaria nadaísta en cada una de las letras que escribe y además con gran genialidad musicaliza en varios géneros sus sentires y emotividades en relación a la injusticia social y la lucha en defensa de lo propio representada por la guerrilla de la época.

Gallinazo marcó en gran medida el paso del movimiento social popular de mediados del siglo XX en Colombia y logró que sus canciones se convirtieran en icono de la juventud de la época tanto en lo rural como en lo urbano. Es clave en este instante decir que no era interés de Pablus el ser un icono social y menos aún posicionar sus canciones, su interés se encontraba en la denuncia de la injusticia y el visibilizar los hechos cometidos por los gobiernos de turno.

Hasta este punto de la investigación el interés en Pablus Gallinazo está ubicado en su relación con los movimientos sociales y como se hace partícipe de ellos a través de sus composiciones musicales que se denominan “canción nadaísta” debido a su militancia en el movimiento nadaísta a mediados de los años sesenta. En esta medida cabe decir que en este capítulo se pretendió desarrollar la formación de Pablus como artista y como esta formación se encontraba en sintonía con los sucesos del contexto histórico por el que él y su Colombia (la Colombia que él vivía en Santander y la que percibía desde su trabajo literario) atravesaban y del que eran partícipes los sectores populares del momento. Además, se dio paso a la interpretación de algunas de sus canciones, principalmente aquellas en relación directa con lo que él denomina la injusticia social y que pronuncian simpatía por los movimientos sociales, ya que son estos los que expresan mayor estrechez entre Pablus y la gente.

Pablus en una entrevista realizada el 11 de abril de 2007 expresa con claridad cuál era su interés al incursionar en la música y es precisamente ese interés el que se desea exaltar en esta investigación y para tal fin se ha retomado su voz al emitir lo siguiente:

Nunca me detuve a explicarles que yo pienso para cantar. Que las letras estarán –para mí–, siempre por encima de la música, en el sentido de **que jamás sacrificaría un mundo para pulir un verso**, como solían los piedracielistas, para complacer a los cinco gatos de la orquestica de turno. (Fundación el Libro Total, 2009, p. 494)

CAPITULO II: CANTORES QUE REFLEXIONAN

*Y su conciencia dijo al fin:
«Cántale al hombre en su dolor,
en su miseria y su sudor
y en su motivo de existir».
Cuando del fondo de su ser
entendimiento así le habló,
un vino nuevo le endulzó
las amarguras de su hiel.*

Violeta Parra (1965-1966)

Este capítulo de la investigación girará en relación a la pregunta ¿por qué Violeta y Pablus articulan su sensibilidad como artistas con su compromiso social? Para el desarrollo de la misma se plasmará el capítulo en dos apartados:

En primer lugar, se realizará un desarrollo de la sensibilidad de Violeta a partir del análisis de sus composiciones autobiográficas y de textos biográficos. De tal manera que permita extraer dicha sensibilidad, que le asentía ser la voz de algunos sectores de Chile. En segundo lugar, se realizará un desarrollo de lo sensible en Pablus y cómo a partir de dicha sensibilidad expresada en sus composiciones artísticas se vinculaba con los sectores populares.

DICHAS Y QUEBRANTOS.

Hay enunciar que este apartado dedicado a Violeta no es la construcción de una biografía, marcada por datos históricos sobresalientes al interior de la vida de la artista popular, ya que son numerosas dichas obras y varias de ellas son distinguidas en el medio investigativo literario. Es clave enunciar que, la retoma de dicho trabajo biográfico, radica en la posibilidad de construcción de una biografía de sensibilidad, término que de este punto en adelante llevará el nombre de *sensibilidad inédita*.

Lo inédito está enmarcado en aquello que no ha salido a la luz del público y quizás en este punto haya una contradicción ya que Violeta en toda su producción artística expresa y refleja su sensibilidad, pero lo realiza de forma compleja, lo cual imprime genialidad en su trabajo. Es en esta medida en donde deseo hablar de lo inédito, ya que, aunque esa sensibilidad siempre esté expuesta al público, debido a su complejidad no es tarea fácil poder verla, o escucharla según sea el caso. Lo cual da origen al interés en realizar una biografía de la sensibilidad para ir en busca de esa *sensibilidad inédita* que permitió a Violeta ser clave de sol que ayudó a guiar la partitura del movimiento social de Chile a mediados del siglo XX.

En la tarea de buscar esa sensibilidad inédita Violeta al mejor estilo de “*Hansel y Gretel*” (1812) deja migajas de pan en cada una de sus composiciones artísticas, lo cual conduce a retomar la

canción “Cantores que Reflexionan” que permite entender la transformación de los cantautores que pretenden trascender de lo particular del “pueblito” a la complejidad absoluta de la generalidad expresada en un país e incluso en la humanidad. *Cantores que reflexionan* es una composición que marca la partitura social en la que debe inscribirse el artista, para tomar la voz de todos en su propia voz “hoy es su canto en su azadón que le abre surcos al vivir” como dice Violeta en su canción. Para tal fin el cantor debe comprender que su voz es un instrumento de luz que abandona el verso gastado y se imprime en el corazón de la trama social.

Cuando el hombre descubre su voz, nace una vez; cuando descubre los materiales del canto nace por segunda vez. El hallazgo de su conciencia le permitirá reclamarse o rechazarse. Entonces anda, en este andar el golpe se propaga. Las paredes se inventan con el tiempo y en la pared se inventa la ventana. En la ventana se bosqueja un pedazo del mundo y de este mundo bosquejado se extraen las cuestiones esenciales. (Manns, 1986, p. 22)

Esta migaja de pan expresada en “Cantores que Reflexionan” y reforzada en el pensamiento de Manns paradójicamente conduce a un retroceso en la vida de Violeta Parra y marca la senda hacia los anales más sensibles de Violeta y su natal Ñuble. Un lugar caracterizado por una cultura transmitida de generación en generación, donde abundan los cantores, la fabricación de instrumentos musicales y de cerámica artesanal, en medio de este despliegue artístico y estético de Ñuble está el campesino y su viñedo de moscatel y país como se muestra en la figura 8, que le da sabor a la cultura del pueblo de Violeta. En esta perspectiva era más que lógico que Violeta tomara conciencia de su voz y elevará su sentir.



Figura 8 (Obra “la vendimia” de Máximo Beltrán) recuperada de <http://chillanantiguo.blogspot.com.co/2017/09/el-vino-en-la-region-de-nuble-su.html>

“La vida y su vibrante experiencia” (Manns, 1986, p. 31) son los materiales que componen el canto de Violeta y son ellos su segundo nacimiento reflejado en sus dos primeras décadas de existencia, donde las masacres y las injusticias realizadas en los gobiernos de Ibáñez y Alessandri hacia los

trabajadores y campesinos, junto con la represión militar incesante le permiten a Violeta experimentar de primera mano y en carne propia los mandatos derechistas y sus metodologías militares.

Es en esta perspectiva que Violeta por primera vez ve florecer su sensibilidad al realizar sus primeras tareas políticas, enmarcadas en las labores al interior de los almacenes populares, los cuales le permiten comprender de primera fuente los fenómenos sociales en donde la clase trabajadora siempre se ve sometida a la opresión interminable que ella (Violeta) puede ver ejercida desde los gobiernos representados en la fuerza militar. Detalle que ella expresaría en composiciones musicales más adelante.

Ya en los años 1940 durante el gobierno de Gabriel Enrique González Videla, Violeta puede evidenciar cómo de manera acelerada aumenta la represión, la injusticia y la sangre derramada de los campesinos, los trabajadores y los sectores populares en su generalidad, pero al mismo tiempo en Chile aparece una herramienta que será fundamental para que Violeta eleve su voz y en consecuencia dichos sectores populares, esta herramienta es la *radiotelefonía*.

No cabe duda que la emergencia de la *radiotelefonía* genera un cambio social y por ende una transformación cultural donde las costumbres del pueblo adquieren un valor consuetudinario a través de la comunicación popular que al mismo tiempo es una comunicación emocional, hecho que enfocaría la retina de Violeta y de toda la sociedad chilena.

Es necesario enunciar que en sus inicios la radiotelefonía fue un medio de *cultura hegemónica* ejercido por la burguesía representada en el gobierno de turno, por tal razón los sectores populares empezaron a preguntarse ¿cómo transformar la radiotelefonía en una herramienta al servicio del nacionalismo y no del imperialismo? Y la tarea no sería fácil ya que la sociedad chilena como lo explica Thompson (2016) sería cómplice de su propia dominación cultural, ejercida de forma sutil pero invasiva a través de la comunicación y la música de la radiotelefonía.

Violeta habrá cantado durante su juventud temas de ancho consumo popular, [...] deformaciones de la música, y más aún de la canción, utilizada como factor alienante, esto es, la música que bajo un cartel “internacional” la radiodifusión propaga entre el público ávido de escape adecuando su gusto y estratificando su sensibilidad en niveles ciertamente inferiores (Manns, 1986, p. 48)

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

Es aquí donde la canción “Cantores que reflexionan” se tiñe de un tinte autobiográfico ya que en sus versos expresa con claridad, el error de cantar por moda extranjera y no por un sentir que refleje la verdad. Lo cual es una muestra de su reflexión al interior de su sensibilidad inicial. A partir de este punto Violeta deja de cantar para el consumo y retoma su conciencia surgida de sus inicios en el campo para presentar por primera vez *La Cueca de Violeta Parra, Folklore de Chile* y algunos otros discos realizados a finales de los años 1950.

La radiotelefonía dio por descartada a la canción popular y por cuestiones lógicas el canto popular no vio en la radiotelefonía una herramienta que permitiera expresar y difundir las sensaciones de dicho canto. Es en esta medida donde la canción popular encuentra un cruce de tejido histórico al interior del desarrollo de la poesía popular chilena.

La poesía popular (y por ende la música popular) encuentra la mejor y quizás única forma de dar a conocer sus expresiones artísticas cargadas de una sensibilidad inédita que se percibe en la creación de pequeñas imprentas, donde se editaban hojas de poesía popular que eran vendidas personalmente por los artistas en los lugares que frecuentaba la sociedad popular (bares, autobuses, puertos...) muestra esencial de esta imprenta es el folleto periódico *LA LIRA POPULAR* del que habla Patricio Manns

Los poetas versifican usando por regla general (con sus excepciones) la décima y exactamente con la intención de un periodista, esto es, tomando como elemento central temático “las noticias de actualidad nacional y extranjera”. Desafían allí los temas más variados [...] el tono es a menudo humorístico, pero amargo. Me parece que ya es suficientemente claro el contrapunto: cuando las radioemisoras difunden la apología del rodeo los poetas-cantores populares difunden en los trenes detalles de la masacre de Ranquil, alzamiento armado de los campesinos del sur, [...] los juglares chilenos envejecidos y trashumantes, describen en versos precisos e intencionados, a una atenta clientela de bar de mala muerte, las vicisitudes de la crisis salitrera y la hambruna nacional. (Manns, 1986, pp. 52-53)

Es claro que Violeta escribe poemas que luego musicaliza y en este sentido hay una fuerte conexión entre la música popular de Violeta y la poesía popular que florece durante su juventud. Es imposible no pensar que ella tuvo varias veces en sus manos el folleto llamado *LA LIRA POPULAR* y tal vez por eso su composición autobiográfica lleva por nombre “Décimas autobiográficas”

Hay que recordar que la décima será, también, a la postre, una de las herramientas fundamentales de su propia poesía, y no por un mero capricho electivo: su pueblo ha cantado siempre utilizando esa disposición de las estrofas. (Manns, 1986, p.53)



Sábado 3 de noviembre de 1952

CENTRAL SINDICAL

por Sergio Valentín Mora
Poeta popular de Renca

CUARTETA:

Medicamento que busca
una Central de trabajadores
que defiende con honores
y sin cesar sus ideales.

GLOS:

No queremos nuevos Juntas
del orden oportunista
que imponen el terror
y la esclavitud en la
defensa de los derechos
de los trabajadores
y en el bienestar personal
de nuestros días oportunos
de manera que no quedamos
satisfacción que queremos.

Ya tenemos experiencia
de cómo se pasa:
tenemos experiencia
sin tener y sin condiciones
para defender a los
que nos dan el sustento
de nuestra vida cotidiana
de nuestra vida diaria.
Central sin trabajadores.

El Chilenismo no podría
ser más que un homenaje
a los que lucharon
en la victoria:
compartiendo la victoria
con los que lucharon.
que son con su espíritu
una Central, finalmente
que defiende con honores.

Queremos independencia
de la Central sindical
que no defienda
ni siquiera los intereses
de los trabajadores
que son con su espíritu
una Central, finalmente
que defiende con honores.

DEDICATORIA:

Finalmente, compañeros,
los que defendieron
el orden de los
trabajadores y los obreros
que son con su espíritu
una Central, finalmente
que defiende con honores.
que son con su espíritu
una Central, finalmente
que defiende con honores.

ERA FIESTA DE ANIMALES

por Luis Armando Campos
Doctor en la poesía

En un tiempo cuando
las animas bailaban
eran fiestas y fiestas
eran fiestas y fiestas
eran fiestas y fiestas
eran fiestas y fiestas
eran fiestas y fiestas
eran fiestas y fiestas
eran fiestas y fiestas
eran fiestas y fiestas



La Lira Popular de EL SIGLO
Nº 24

Recuerdos de un paseo Acerca de la poesía popular

Por JUAN OBRERO DEL CAMBRON
Poeta popular de Conchal

Entre amigos en un momento
de casualidad me acordé
de un paseo que hice
por Conchal y por Villa
Real y el pueblo de...
Llegan los recuerdos
de un paseo que hice
por Conchal y por Villa
Real y el pueblo de...
Llegan los recuerdos
de un paseo que hice
por Conchal y por Villa
Real y el pueblo de...

LOS CLASICOS LOS DESTINOS MIOS

Por PEPA ARAVENA
Poetisa popular del siglo pasado

CUARTETA:
A la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

GLOS:
En los tiempos de dolor
por de propósito del poeta
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

COSAS DEL CAMPO

Por C. R.
Bey poeta en el campo
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

BRINDIS

Brindis, dice un lebrador
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

A UNA NIÑA QUE ME DIO CALABAZAS

por LUIS POLANCO
Poeta popular de Conchal

CUARTETA:
Ay Blanca, tanta calandria Blanca
esta en tu mano que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio

GLOS:
Me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio

DEDICATORIA:
Mi tanta me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio

EL SIGLO Nº Página cinco

Al mártir proletario José Bascuñán Zurita

por SERGIO VALENTIN MORA
Poeta popular de Renca

CUARTETA:
Diciembre proletario:
José Bascuñán Zurita:
la leyenda es tu historia
por noble y por libertario.

GLOS:
José Bascuñán Zurita:
la leyenda es tu historia
por noble y por libertario.
José Bascuñán Zurita:
la leyenda es tu historia
por noble y por libertario.

DEDICATORIA:
El trabajo y la lucha
con violencia revolucionaria
por la libertad del pueblo
de Chile y del mundo.

DESPEDIDA:
Quiero decirte, en este momento
de tu vida, que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio
que me dio que me dio

FRENTE A FRENTE



EL AGUILA:
Yo soy el águila de Chile
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL CONDOR:
Yo soy el condor de Chile
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL AGUILA:
Te amo, mi águila,
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL CONDOR:
Yo soy el condor de Chile
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL AGUILA:
Me quedo contigo,
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL CONDOR:
Yo soy el condor de Chile
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL AGUILA:
Me quedo contigo,
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL CONDOR:
Yo soy el condor de Chile
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL AGUILA:
Me quedo contigo,
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL CONDOR:
Yo soy el condor de Chile
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL AGUILA:
Me quedo contigo,
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

EL CONDOR:
Yo soy el condor de Chile
que en el mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo,
a la vez que me voy
al mundo nuevo.

Figure 9 (Folleto Popular "La Lira Popular") recuperada de <http://patrimonioygenero.dibam.cl/651/w3-article-49696.html?noredirect=1>

Violeta encuentra en la poesía popular difundida en LA LIRA POPULAR herramientas que dan forma a su canto, estas herramientas son la forma de expresar su sensibilidad inédita emanada del sentir del campesino, de sus vivencias en Chillan. En este punto atreverse a

decir que el origen de la nueva canción chilena y del canto de Violeta Parra se encuentra en la poesía popular de Pablo Rokha, Pablo Neruda, incluso su hermano Nicanor Parra y tantos otros anónimos y no anónimos de la época de Violeta es un acierto inaplazable.

LA CUECA DE LOS POETAS

Pablo de Rokha es bueno
 Pero Vicente
 Vale el doble y el triple
 Dice la gente.
 Huifa, ay, ay, ay

Dice la gente, sí,
 No cabe duda
 Que el más gallo se llama
 Pablo Neruda.
 Huifa, ay, ay, ay

Corre que ya te agarra
 Nicanor Parra.

Alfonso Alcalde en su libro *Toda Violeta Parra*, afirma que Pablo de Rokha y Violeta fueron amigos y se conocieron en este proceso de la poesía popular “Pablo de Rokha tenía fama de energúmeno y no era cierto. Pero le habían colgado varias leyendas desde los años que andaba vendiendo sus libros en los trenes de tercera clase y parece que en esas circunstancias se conocieron con Violeta.” (Alcalde, s.f, p. 20)

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

antiguo repertorio; y eso dice, también, del hecho que se la ha considerado parte del linaje de los poetas populares (Torres Alvarado, R. 2004)

Es clave enunciar en este paraje que hasta este momento histórico de principios de la década de 1950 Violeta encuentra los materiales de su canto en el trabajo investigativo de recopilación y análisis de la cultura popular de Chile. En este sentido cabe nombrar a doña Rosa Lorca, mujer que marcó la sensibilidad de Violeta ya que según dice la propia Violeta Parra “doña Rosa es todo un mundo, de las comunas de Barracas” haciendo referencia al libro de folclore que es su Chile y como puede evidenciarlo en los trabajos del día a día y la voz de una mujer campesina dedicada a múltiples labores propias de la cultura chilena. “...En Chile algunos periódicos no son buenos conmigo, sobre todo los de derecha, de la burguesía. Para ellos la palabra folclore es algo racista. Yo soy una mujer de pueblo. (...) No veo diferencia alguna entre el artista y el pueblo.” (Parra citada por Escobar, 2012, p 8)

Hacia 1960 la reflexión de Violeta la conduce necesariamente a una toma de compromiso social por exaltar el sentir del pueblo chileno, a través, de sus composiciones y eminentemente este compromiso social la conduce a crear “Yo Canto A La Diferencia” canción que muestra una clara conciencia de clase contrapuesta a la música de moda “extranjera”, reclamante a la religión y a la política imperialista, denunciante de las vicisitudes de la gente. Esta canción es el punto de partida de la sensibilidad inédita que Violeta declara y que se transformara en la clave de sol de los movimientos populares de mediados del siglo XX. El siguiente fragmento de la canción quizás exprese en mayor medida lo enunciado en el párrafo.

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

Les voy hablar en seguida de un caso muy alarmante,
Atención el auditorio, que va a tragarse el purgante,
Ahora que celebramos el dieciocho más galante,
La bandeira es un calmante.

Yo paso el mes de septiembre con el corazón crecido,
De pena y de sentimiento, de ver mí pueblo afligido
El pueblo amando la patria y tan mal correspondido,
El emblema por testigo.

En comando importante, juramento a la bandera,
Sus palabras me repican, de tricolor las cadenas,
Con alguaciles armados en plazas y alamedas,
Y al frente de las iglesias.

Los ángeles de la guarda vinieron de otro planeta
Porque su mirada turbia su sangre de mala fiesta
Profanos suenan tambores, clarines y bayonetas

Dolorosa la retreta.

Afirmo señor ministro, que se murió la verdad,
 Hoy día se jura el falso, por puro gusto no más,
 Engañan al inocente, sin ni una necesidad,
 Y arriba la libertad.

Violeta se marcha de Chile en 1961 con la intención de ampliar sus horizontes y reflexionar acerca de su arte plástico y su canto, durante su estancia en Francia entre los años 1963 y 1965 encontrará nuevas herramientas que servirán de sustento a su experiencia de vida y la sensibilidad de su persona además de ser la primera latina en presentar una exposición individual de arte plástico en el museo del Louvre de París.

Hacia 1965 con los sucesos acontecidos en Cuba y como consecuencia en Chile y en toda América Latina contados brevemente en el capítulo anterior, Violeta regresa a su patria y encuentra un nuevo movimiento de la canción popular encabezado por *LA PEÑA* agrupación musical en donde estaban sus hermanos Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón y Patricio Manns. Se trae a colación *LA PEÑA* ya que Violeta a su regreso encuentra frutos de su creación en el canto de *LA PEÑA*, lo que motiva el nacimiento de nuevas sensibilidades y el fortalecimiento de las ya existentes.

A principios de 1966 Violeta al ver el florecimiento incesante de *LA PEÑA* decide alejarse para seguir su propio camino e instaura lo que ella llama “La Carpa” posiblemente la máxima expresión de su sensibilidad, ya que deseaba que este lugar fuera un centro de la cultura chilena. En sus propias palabras retomadas por Manns (1986) Violeta dice “mi principal preocupación es establecer una conexión directa, efectiva, profunda y durable con mi “público” (Manns, 1985, p. 69).

Se trata de crear mucho y profundamente, y de entregar estas creaciones en caliente a aquellos para quienes han sido forjadas, la mayor penuria del creador es hacer y guardar lo hecho en los cajones. El creador no debe mendigar jamás la oportunidad de ser oído. Y cuando se nos cierran tantas puertas, cuando hay tanta burocracia y tanta imbecilidad trotando por las calles y pintando sus uñas en las oficinas, hay que tratar de encontrar un medio para hacerse escuchar y comprender. En ese sentido La Peña es un ejemplo [...] con “La Carpa” yo espero lograr lo mismo, aunque introduciendo algunos cambios, aquí voy a mostrar mis pinturas, mis arpilleras, mis cerámicas, mis canciones. Aquí vendrán los nuevos, todos los que comienzan para hallar una oportunidad. En tal sentido “La Peña” no es suficiente. Por eso yo he levantado mi carpa. Y se necesitan muchas más peñas y muchas más carpas a lo largo de Chile si queremos que esto madure, se perpetúe y de sus frutos. (Parra, citada por Manns, 1986, p.69)

“La Carpa” más que ser un centro de cultura, es el origen, desarrollo y culminación de la sensibilidad inédita de Violeta Parra. En una vieja carpa de circo con un escenario y espacio para mil personas, Violeta decide vivir. Allí prepara comida y bebidas criollas, muestra peleas de polluelos, e invita a personas sobresalientes que están de paso por Chile. En esa vieja carpa de circo en forma circular, Violeta también compone, escribe, teje, esculpe... transforma la radio en una herramienta contra hegemónica a través de sus entrevistas y conciertos radiales, concede

entrevistas, graba sus canciones. En fin, “La Carpa” es sinónimo de sensibilidad para Violeta y aunque todo refleja dicha (felicidad) no cabe duda que hay muchos quebrantos (tristezas).

Hacia 1966 con los problemas políticos al interior del gobierno de Allende y la constante discriminación hacia sectores populares representados por la nueva canción chilena, y la infinidad de vicisitudes que hay en “La Carpa” (está muy alejada del pueblo, requiere de transporte para acceder a ella, la poca acogida del disco “La Carpa de la Reina”) Violeta empieza a sentir que son más los quebrantos que las dichas y decide en un intento fallido el suicidio al cortarse las venas desesperada, sola y constantemente deprimida.



“invadida, pues, por la tristeza o la desesperanza puedo escribir perfectamente” [...] es una constante entre su poesía. El pulso de su corazón late entre la aflicción profunda y el humor desenfadado.” (Manns, 1986, p. 99) Violeta siempre alegre y jovial, de forma constante estaba invadida de tristeza, melancolía, desesperanza y dolor. Muestra de eso es su canción (probablemente la más conocida) “Gracias a la Vida” una de sus últimas composiciones en la que se muestra

todo lo sensible y humano que hay en todas las facetas de Violeta. Patricio Manns en su libro *Violeta Parra, La Guitarra Indócil*. Narra la historia de un viaje que realizó con Violeta hacia Tobalaba en donde ella muy nocturna -dice él- le pregunta “¿eres feliz?” y él responde “no escribiría”. Haciendo alusión a que, para escribir, escribir de verdad se debe hacer desde las fibras más sensibles del ser humano, fibras que solo se tocan desde el quebranto propio, que en ocasiones es el quebranto de todos. En esta medida Violeta Parra era una escritora y desde su sensibilidad inédita que quizás llegó al clímax con su muerte en “La Carpa de la Reina” es menester retomar su canción emblema.

GRACIAS A LA VIDA

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
Me dio dos luceros, que cuando los abro
Perfecto distingo, lo negro de lo blanco
 Y en el alto cielo su fondo estrellado
 Y en las multitudes el hombre que yo amo

Gracias a la vida que me ha dado tanto
 Me ha dado el oído que en todo su ancho
 Graba noche y día, grillos y canarios
 Martillos, turbinas, ladridos, chubascos
 Y la voz tan tierna de mi bien amado

Gracias a la vida, que me ha dado tanto
 Me ha dado el sonido del abecedario
 Con él las palabras que pienso y declaro
 Madre amigo hermano y luz alumbrando

La ruta del alma del que estoy amando
 Gracias a la vida que me ha dado tanto
 Me ha dado la marcha de mis pies cansados
 Con ellos anduve ciudades y charcos
 Playas y desiertos, montañas y llanos
 Y la casa tuya, tu calle y tu patio

Gracias a la vida que me ha dado tanto
 Me dio el corazón que agita su marco
 Cuando miro el fruto del cerebro humano
 Cuando miro al bueno tan lejos del malo
 Cuando miro al fondo de tus ojos claros

Gracias a la vida que me ha dado tanto
Me ha dado la risa y me ha dado el llanto
Así yo distingo dicha de quebranto
Los dos materiales que forman mi canto
 Y el canto de ustedes que es mi mismo canto
 Y el canto de todos que es mi propio canto
 Gracias a la vida que me ha dado tanto

Violeta en 1966, tres meses antes de quitarse la vida en febrero de 1967, entrega a su gente su canción “Gracias A la Vida”, obra que forma parte de su disco *Últimas Composiciones*. Biógrafos y personas cercanas a Violeta coinciden en la hipótesis de que este poema es una despedida adelantada de “la Violeta” que como dice Alcalde (s.f) “siempre estaba sola y desesperada como era más o menos su costumbre y parte de su oficio humano” (alcalde, s.f, p. 15).

Creo que las canciones más lindas, las más maduras... Perdónenme que diga canciones lindas habiéndolas hecho yo, pero qué quieren ustedes: yo soy huasa y digo las cosas sencillamente, como las siento. Las canciones más enteras que yo he compuesto son 'Gracias a la vida', 'Volver a los 17' y el 'Run run se fue pa'l norte', dijo Violeta en entrevista con Radio Magallanes, el 1 de enero de 1967. Esa fue su última conversación con un medio. (Pentz, 2017. Entrevista realizada a Violeta Parra)

Esta canción es quizás el mejor rastro de migas de pan que pudo haber dejado “la Violeta”. Y es que la vida para ella tiene las dos caras de la moneda. Por un lado, la felicidad (dicha) y por el otro lado posiblemente más reluciente en su sentir la tristeza (quebranto). Así fue su andar por Chile y por el mundo. Violeta en “Gracias a la Vida” a mi entender abre por completo la puerta de su sensibilidad inédita ya madura y expone a la gente el mundo que ella vivió y el mundo que viven muchos a través de ella. “*Y el canto de ustedes que es mi mismo canto/ Y el canto de todos que es mi propio canto*”

¡Ay qué manera de caer hacia arriba y de ser sempiterna, esta mujer!, la que fue y sigue siendo, expresaron Pablo Neruda y Nicanor Parra. Hasta los muertos salen a bailar con ella

la que llegó al mundo con tres dones el del amor, el del arte, el de la vida. Amor y arte, ya lo dije, las dos defensas ante la gran herida. (Alonso, 2011, p.29)

Así fue la sensibilidad inédita de Violeta una constante batalla de amor, amor a la vida misma que se le presentaba llena de vicisitudes y la cargaba de nostalgia y dolor de chilena, de madre, de hermana y de amante como ella misma lo describe en sus décimas.

DÉCIMAS AUTOBIOGRÁFICAS

Válgame Dios, Nicanor,
Si tengo tanto trabajo
Que ando de arriba p'abajo
**Desenterrando folklor
no sabís canto dolor,
Miseria y padecimiento
Me dan los versos que encuentro**
Muy pobre está mi bolsillo
y tengo cuatro chiquillos
A quienes darle el sustento.

En ratitos que me quedan
Entre campo y grabación
Agarro mi guitarrón,
O bien mi cogot 'e yegua
Con ellos me siento en tregua
Pa' reposarme los nervios

[...]

Tomé la pluma en la mano
y fui llenando el papel
**Luego vine a comprender
Que la escritura da calma
A los tormentos del alma
y en la mía que hay sobrantes...**

Son muchas las emociones y sensibilidades que emanan de Violeta, que entre canciones y arpilleras junto a su guitarra le dijo adiós al mundo. Encontrar la sensibilidad inédita sigue siendo la tarea de esta investigación y para ello Manns ofrece ayuda a través de su composición “La Guitarrera Que Toca” canción que en su viaje a la Patagonia con Violeta se la dio a conocer a ella, para escuchar su opinión y recibir su consejo. En mi interpretación es un homenaje a Violeta y lo que él (Patricio) veía y comprendía de ella. En esta canción de Manns está toda la sensibilidad de Violeta y se cruza con la sensibilidad de Patricio. Es una expresión clara y firme de los quebrantos de ambos, pero en la imagen de la “guitarrera”

LA GUITARRERA QUE TOCA.

La guitarrera que toca

tiene en la frente un dolor:
 su risa se fue en los ojos
 de un guitarrero andador.
 La guitarrera que toca
 tiene labios sin color:
 el rojo se fue en la boca
 de un guitarrero cantor.

Camino: te hei de torcer
 por mañana, por ayer.
 Mañana habrís de traer
 lo que voy a perder,
 ay, ay.

La guitarrera que toca
 guarda penas bajo el chal:
 su alegría está entre rocas
 abajo en el mineral.
 Los hijos allí quedaron
 por su bien o por su mal:
 la guitarrera les llama
 con voz de piedra y metal.

La guitarrera que toca
 mira el camino venir:
 por él los vide llegar
 y por él los vide partir.
 La guitarrera en el pelo
 tiene nieve de sufrir:
 sólo el llanto va creciendo,
 sólo el llanto ha de vivir

Violeta se fue a los cielos como dijo Ángel Parra en su libro, pero en ese viaje de lo terrenal a lo incorpóreo Violeta deja un trasegar de sensibilidad que marcó la existencia de las personas que la rodeaban y del tejido social que asumió su canto y sus expresiones artísticas como herramientas de lucha y de transformación de la sociedad.

La sensibilidad inédita de Violeta tiene la capacidad de ser perenne en el sentir de los sectores populares de Chile, e incluso atraviesa las fronteras y permite llegar a los sentidos de algunos movimientos sociales de América Latina. Las dichas y los quebrantos de esta mujer son las alegrías y tristezas que dan forma a los seres humanos de los movimientos populares. Violeta le dio gracias a la vida y en consecuencia la vida se ha encargado de decir gracias Violeta. La sensibilidad inédita de Violeta es la clave de sol que se propone esclarecer en esta investigación, por tanto, los movimientos populares encuentran una conexión profunda por se en las dichas y quebrantos de Violeta Parra.

EL CUCHILLO OXIDADO:

Continuando con la idea de hilar este apartado de la investigación en la dirección que dirime la canción “Cantores Que Reflexionan” es posible llegar a Pablus Gallinazo, un nombre desconocido (inédito) hasta 1966 cuando es merecedor del primer premio de la novela nadaísta. Un creador de historias que por sucesos de la vida se convirtió en cantor de poemas.

En esta medida son varias las interrogantes que surgen alrededor de Pablus y su historia de vida y la forma en que él decide inventarla. Quizás la primera interrogante sería ¿cómo es posible que una sensibilidad propia hecha canción se convierta en el estandarte de toda una generación?

Arango (2001) en el prólogo del libro *La Pequeña Hermana* al reflexionar sobre Pablus amplía la posibilidad de dar respuesta a dicha interrogante en el siguiente símil “un poeta que cantaba, hacia el efecto de un cuchillo oxidado abriendo paso por la sangre hacia las regiones más lejanas y secretas de la emoción. ¡Un deslumbramiento! Ese muchacho.” (Arango, 2001, p. 11)

Pablus, como él mismo lo enunció en dicho prólogo estaba “hecho a la medida de todos y de nadie” esto le permitía poner el corazón y el verso en sintonía perfecta y sin lugar a dudas es el inicio para desarrollar su sensibilidad inédita.

“Realmente secretario, uno no sabe por dónde comenzar. Ustedes quieren saber del otro; y por el otro todo lo contrario” (Gallinazo, 2001, p. 19) Pablus sigue siendo inédito debido a que nunca fue su interés ser una figura pública y probablemente luego del éxtasis de los años sesenta y setenta la gente le dio gusto y lo fue dejando tranquilo (casi que olvidado) en su natal Santander. Pero la marcada sensibilidad con la que Pablus cantaba y con la que continúa escribiendo sigue latente en sectores sociales que vieron en él la oportunidad de expresar lo que clamaba su sentir.

“hay tantos modos de empezar una historia” (Gallinazo, 2001, p. 19) y la historia de Pablus quizás debe empezar por la figura del crimen (el crimen de contar su historia) que debe cometer todo ser humano para estar vivo y que él de forma genial explica en su libro *La Pequeña Hermana* y que lo llevó a ser perenne en la historia de Colombia y en especial en la historia de un colectivo popular que vio en “una flor para mascar” una alegoría a su sentir, cuando en realidad Pablus lo que hacía era expresar su propio andar. Fue a partir de este momento que la sensibilidad inédita de Pablus se entrelazó con la sensibilidad de ciertos tramos de la sociedad colombiana

Y recorro el camino
Reconozco al mendigo
Siento que vive en mí
Como el sol sobre el trigo
El sencillo estribillo
Que una vez me aprendí

Y Yo camino y no termino
Y Yo camino y no termino

Seré yo así o es que el
camino no tiene fin

Y es justamente, así como Pablus Gallinazo salió del anonimato para sonar en la radio y para estar en boca de los jóvenes que incesantemente cantaban sus canciones y visibilizaban de forma clara la situación que surcaba Colombia a mediados del siglo XX brevemente descrita en el capítulo anterior. Pablus toma importancia social por falta de importancia nacional y sus emociones y sentires se funden con la sensibilidad de un movimiento social.

Esta es la historia de Pablo,
el hombre de la calle,
que se volvió importante,
por falta de importancia
nacional.

Pablus toma importancia principalmente por los acontecimientos ocurridos alrededor del Frente Nacional (1958-1974) (descritos con antelación) a través de las dinámicas internas que propendían por la denuncia, fortalecidas a través de las luchas estudiantiles en Europa y por supuesto la revolución cubana. Lo que motiva la aparición de nuevos actores sociales y da un nuevo significado a la lucha en el contexto colombiano. Archila (2001) define a estas dinámicas de la siguiente forma: “Por movimientos sociales entendemos aquellas acciones sociales colectivas más o menos permanentes, orientadas a enfrentar injusticias, desigualdades o exclusiones, y que tienden a ser propositivas en contextos históricos específicos” (Archila, 2001, p.18)

Y en esta perspectiva se da el surgimiento del Movimiento Nadaísta en Colombia más exactamente en la ciudad de Medellín. Como se enunció en líneas anteriores Pablus hace parte de dicho movimiento desde el año 1966 gracias a su libro *La Pequeña Hermana* y además, en el capítulo anterior se dijo que sus opciones estaban dadas por enfilarse en la guerrilla o dirigirse al movimiento nadaísta. En esta perspectiva es menester retomar los inicios y desarrollo de dicho movimiento para poder hilar la historia de Pablus y de esta manera encontrar su sensibilidad inédita.

El Nadaísmo en Colombia encuentra su génesis en el profesor de literatura y periodista Gonzalo Arango durante el año 1958 con un proyecto nuevo inmerso en el manifiesto nadaísta, que propende por la revolución, la belleza nueva y la verdad desvestida. El profesor Gonzalo viajó por distintas ciudades del país luego que el periódico *El Tiempo* publicara el manifiesto nadaísta y se produjera el proyecto de la revista “*Nada*”. Estos viajes por el país los hacía bajo el calificativo de “profeta de la nueva oscuridad” y su objetivo era atraer a intelectuales al interior del movimiento Nadaísta. “[...] la mayoría de las acciones nadaísta constituían estrepitosas embestidas contra la iglesia y otros estatutos del poder en el país, que permitían, a la luz publicitaria de cada nuevo escándalo, poner de relieve la ebullición literaria que se vivía en la hueste del movimiento” (Fundación El Libro Total, 2009, pp. 84-85)



Figura 11 Gonzalo Arango padre del Nadaísmo en Colombia. (Recuperada de http://inmaculadadecepcion.blogspot.com.co/2004/12/gonzalo-arango-terrible-3_110191790914131956.html)

El movimiento nadaísta trascendió de las artes literarias para involucrarse directamente con el andar político de Colombia y acogerse a proyectos políticos con ideologías distintas a las expresadas al interior del Frente Nacional. En consecuencia, el Nadaísmo trae consigo un carácter político que propende por despertar la sociedad sumida en el conformismo y el onirismo que mantienen los gobiernos de la época. “-transformar al hombre- es la labor que están cumpliendo en Colombia los nadaísta. Por eso encarnan el peligro, el frenesí, el desorden, la claridad y la esperanza” (Fundación El Libro Total, 2009, p. 86)

Está claro hasta el momento que el Nadaísmo es un movimiento que tiene por premisa desacreditar el orden establecido por medio de un movimiento revolucionario que se enfrentaba a un país colmado por el derramamiento de sangre y las incesantes ráfagas de fusiles tanto del gobierno como de las guerrillas del momento, una nación de hambre y miseria para el campesino y el pobre de la ciudad.

Es de esta forma como Pablus encuentra en el Nadaísmo y en la figura de Gonzalo un nuevo aliento a su voz para narrar los horrores que vivía él junto con la mayoría del país en cada una de las ciudades. De esta forma Pablus esgrime una posición política clara y firme en relación a lo social y lo humano y fue gracias a sus canciones que pudo expresar su emocionalidad y su sentir y fue también por sus canciones y la claridad social expresada en sus versos que Gonzalo lo nombró ministro de guerra del Nadaísmo y lo apodó “el comandante”.

Pablus al igual que Violeta tuvo que ver cómo la censura radial soslayaba las composiciones que portaban un mayor ahínco social y un carácter político pro revolucionario, pero “el comandante” puesto en pie de guerra siguió llevando su canción nadaísta a los sectores populares que necesitaban de ella para elevar su sentir y su emocionalidad en relación a los sucesos acontecidos en el país durante los años sesenta y setenta descritos por el profesor Mauricio Archila de la siguiente forma:

La irrupción en la escena pública de la mayor organización campesina de la historia, la ANUC; el fugaz éxito electoral de una coalición de corte populista, la Anapo; y la creciente visibilidad, pero dispersa, de los pobladores urbanos pusieron de presente no sólo el fracaso de las reformas agraria y urbana, sino el desgaste político del Frente Nacional. El gobierno

que siguió, el de Alfonso López Michelsen, lejos de apaciguar el descontento social lo exacerbó tanto, que él mismo exclamó: "Hoy (1977) tenemos la lucha de clases más que la lucha de los partidos. (Archila, 2001, p. 25)

A causa de estos acontecimientos, principalmente la derrota de la Alianza Nacional Popular (Anapo) en el (supuesto) fraude orquestado por el Frente Nacional de las elecciones del 19 de abril de 1970 emerge “la historia de Pablo” un habitante de la calle que no tiene la más mínima idea de cómo cumplir el toque de queda decretado por el presidente Lleras Restrepo. Este problema tiene solución en el caso chileno con el triunfo militar del golpe de estado de Pinochet en 1973. Año en el que Pablus escribe la canción y observa (y siente) como el problema de vivienda se soluciona dando un palco numerado en el estadio nacional. Sin duda Chile y Colombia tienen gran relación al interior de las sensibilidades inéditas hechas canción.

y en ese país reinaba
 –aparte del desorden–
 el señor presidente,
 el amo de la gente,
 de clase dirigente,
 furioso y displicente,
 con hombres
 como Pablo,
 el tipo de quien hablo...
 y como usted.

[...]

Moraleja y conclusión:

Colombia

vende ideas...

y aunque tú no lo creas...

acabó por comprarlas...

Pi...

no...

chet.

Es en este sentido que “la historia de Pablo” hace las veces de guía para ir tras la sensibilidad inédita de Pablus y por el camino que se recorre en ella y a través de ella, van saliendo entre las calles de la ciudad, los personajes principales del canto y el sentir de este artista popular que canta en clave nadaísta en constante búsqueda de la igualdad y la justicia social de un país maltrecho por el Frente Nacional. Es así como irrumpe en la escena social y en la sensibilidad de Pablus la composición “Una Ciudad Llamada Pablus”. Una composición que muestra con ironía y malicia que la historia de lo que hoy se conoce como “falsos positivos” tiene sus inicios a mediados del siglo anterior y el sufrimiento y dolor de los sectores populares encuentra voz y denuncia en esta historia de caperucita roja.

Un día Caperucita Roja
 llevando pan y miel a su abuelita
 tropieza con la tropa

Le disparan
 La confunden con una guerrillera
 y su historia infantil se queda trunca en medio de la selva
 ‘Dada de baja antisocial alias Caperuza Sangrienta’
 dice, entonces, inocente la prensa

Estas composiciones de Pablus no caen muy bien en los sectores gubernamentales y menos en las elites militares. Por tanto, muchas de sus canciones permanecen fuera del pentagrama social que representa la radio como herramienta de comunicación del estado.

Una emisora no te pasa porque es vallenata y tu baladista; otra, por lo contrario. Hay cadenas que tienen contrato con el estado o el simple gobierno y se cuidan. Hay canciones que son piedra en el zapato de las botas militares y pasa; como pasaba hace años, que un “inspector” pasaba por las emisoras rayando con una crayola los surcos que no debían pasar las emisoras. (Entrevista del 11 de abril de 2007. Fundación El Libro Total, 2000, p. 501)

Las canciones que no se quedaron como inéditas o que no fueron contemplados al interior del veto que imponía el gobierno a través de la radio, como herramienta hegemónica de dominación social salieron al público gracias a los premios musicales a los que fue acreedor Pablus e indudablemente algunas de estas composiciones también salieron a la luz, ya que se encontraban en boca de varios sectores populares que reclamaban (indirectamente) que las canciones de “El comandante” fueron sonorizadas en la radio nacional.

En este sentido es evidente que Pablus fue partidario de la lucha que se desarrolló en Colombia durante los años sesenta y setenta entre las guerrillas de las FARC y el ELN enfrentadas a la política y gobiernos del momento ya que varias de sus composiciones son orientadas al valor intrínseco que tenía la lucha armada en el territorio nacional y por consiguiente el guerrillero era un ser humano claro política y socialmente hablando capaz de transformar el mundo y reescribir con su fusil y su caminar. Por tanto, era más que lógico el veto a sus composiciones. Pero eso no detuvo a Pablus y siguió caminando como la revolución a pasos de su “mula revolucionaria” Si vienen los guerrilleros/maten al buey. /Si vienen los guerrilleros, /maten al buey.../que ellos aran caminando.../¡y entonces el buey/pa’ qué!

Esta canción es solo una de tantas que se entonan alegóricamente hacia la lucha que en el pensamiento de Pablus es necesaria y, además, es en gran medida la sensibilidad que motiva su canto. Podría decirse que la sensibilidad inédita de Pablus es justificada por él de la siguiente forma:

Ya nos habían enseñado que, en Colombia, que, a las buenas, nada. Entonces nos fuimos por ese camino áspero que nos condujo hasta aquí. Si el gobierno se sostiene con sus fuerzas armadas –nos decíamos–... ¿por qué no habrá de sostenerse de la misma manera la oposición? El uso de las armas hace parte de la democracia. (Fundación El Libro Total, 2009, p.597)

Este afecto por la revolución y el sentimiento de amor por la lucha que en Gallinazo era más que necesaria proviene de la participación de Pablus en los inicios del Ejército de Liberación Nacional ya que fue partícipe de las reuniones del movimiento revolucionario liberal (MRL) y

principalmente de las juventudes de dicho movimiento (JMRL) encabezadas por Germán y Fabio Vásquez fundadores y posteriormente líderes del ELN. Pablus cuenta esa historia de la siguiente forma:

Del MRL de López Michelsen salió el ELN. De las JMRL. Yo estuve ahí, quizá porque había escrito una novela y venía de cantar corridos de la revolución mexicana, a López le creímos su cuento del Compañero-jefe. Y el desencanto fue tal, que los cuadros más inteligentes de sus juventudes, se fueron para el monte. Pensábamos que el hijo iba a superar en audacia y obras a López Pumarejo, pero nos equivocamos. Y de la misma manera en que su traición lo llevó a ser gobernador del Cesar, a otros los llevó a las montañas, donde aún están, un poco menos arrugados que él y sus ideas. (Entrevista del 11 de abril de 2007. Fundación El Libro Total, 2000, pp. 504-505)

Pero esa fue solo una parte de la historia, Pablus Gallinazo era partidario y participe de la revolución en el territorio colombiano y luego del nacimiento del Movimiento 19 de abril (M-19) tras lo sucedido en las elecciones de 1970 asiste a sus encuentros y con su voz como arma le canta a la lucha. “El M-19 fue otra cosa. Yo fui tan hábil, que estuve ahí sin que ellos no se dieran cuenta” (Entrevista del 11 de abril de 2007. Fundación El Libro Total, 2009, p.505)

La historia de la militancia en la lucha revolucionaria de Pablus que visiblemente es en gran parte de las herramientas que complementa su sensibilidad inédita y el material de su canto encuentran su morada en las FARC y aunque no está de acuerdo con los actos terroristas que cometió esta guerrilla (hasta el gobierno del ex presidente Uribe) se declaró partidario de su lucha y fue consecuente con algunas de sus ideas revolucionarias justo en el momento en que el hoy senador Álvaro Uribe emprendió su campaña guerrillera de venganza como presidente de estado hacia el movimiento revolucionario del grupo guerrillero.

Ahora ando proclamando que soy amigo de las FARC, en un momento en que esa confesión es peligrosa. No estoy de acuerdo con las aisladas acciones terroristas, como las de El Nogal. La guerra es un juego sucio y el terrorismo aún más... Creo y milito en las FARC, aunque tampoco ellos lo sepan. En las FARC, como en el Ejército Oficial de Colombia, hay halcones y palomas. ¿Gallinazos? Por supuesto. (Entrevista del 11 de abril de 2007. Fundación El Libro Total, 2009, pp.505-506)

Esta necesidad de revolución, de subversión, de cambio es una semilla germinada en el pensamiento de Pablus que se siembra un su natal Santander cuando las opciones gubernamentales ofrecidas eran nulas o inservibles para la población y aunque Gallinazo llegó a la música a través de la literatura encontrarse con espejos como el de Jean Paul Sartre y su constante movilización y lucha en Francia le permite a Pablus una claridad política y emocional desarrollada en los ritmos de la música tradicional propios de Colombia. En este sentido Archila (2001) permite la posibilidad de comprender porque los movimientos populares representados en la emocionalidad de Pablus emergen con tal fuerza en este país.

Ante el desgaste de la política tradicional y de la misma acción de la izquierda, se consideraba que la movilización urbana y rural anticipaba una nueva forma de participación

política. En una clara continuidad con el momento anterior, se postulaba que estaba surgiendo la simiente de un poder popular. (Archila, 2001, p. 29)

En esta medida el nadaísmo como movimiento social y Pablus como uno de sus representantes se origina como una estrategia revolucionaria de cambio ante los sucesos desarrollados durante la segunda mitad del siglo anterior y dan forma a sensibilidades y emotividades de una trama social que necesita y exige una transformación al interior de las dinámicas gubernamentales y políticas represivas y corrosivas para los sectores populares de la nación.

El Nadaísmo en su manifiesto primero enuncia lo siguiente “El Nadaísmo es un estado del espíritu revolucionario, y excede toda clase de previsiones y posibilidades.” Por consiguiente, Pablus en su juventud y aun en la actualidad devela en su sentir la necesidad de transformación de un mundo caótico y carente de justicia y es en esta postura que su canto se sensibiliza junto con la lucha del guerrillero y al mismo tiempo con la lucha de los movimientos sociales como el nadaísmo al que él pertenece.

El artista es un ser privilegiado con ciertas dotes excepcionales y misteriosas con que lo dotó la naturaleza. En él hay satanismo, fuerzas extrañas de la biología, y esfuerzos conscientes de creación mediante intuiciones emocionales o experiencias de la historia del pensamiento.

Su destino es una simple elección o vocación, bien irracional, o condicionada por un determinismo bio-psíquico-consciente, que recae sobre el mundo si es político; sobre la locura si es poeta; o sobre la trascendencia si es místico. (Fundación El Libro Total, 2009, pp.507-508)

Basándome en el manifiesto Nadaísta podría decirse que Pablus es un artista en todo el sentido de la palabra ya que su sensibilidad inédita genera en él un sentido sui generis que permite destacar su excepcionalidad creadora y su vocación poética y está claro que sin lugar a dudas su sentido de justicia política. El comandante de guerra del nadaísmo durante la segunda mitad del siglo XX tuvo grandes momentos de efervescencia al instante de componer canciones y musicalizar sentires de la gente y de él mismo.

Pablus tenía en la retina el mundo que le circundaba y al mismo tiempo el mundo que se encontraba fuera de su alcance. En esta medida los materiales que son materia prima para la composición y el canto de Gallinazo son muestra de este mundo y dan cuenta de las emotividades de los sectores populares de América Latina. Desde los corridos mexicanos que fueron las primeras canciones que entono, hasta “las simples cosas” de Alberto Cortés que se escuchan en la Pampa Argentina.

La lucha, la crítica y la justicia social son el principal material que compone la sensibilidad de Pablus, pero no son el único. También, está el amor en sus diferentes formas, ya que se ama más de una vez y a más de una persona. Pablus en este material de su sensibilidad inédita hace hincapié en dos formas de amor: en primera instancia hace referencia al amor que se puede sentir por una mujer (o la persona de otro género) y como dicho sentimiento transpola todos los sentidos y genera infinidad de sensaciones y emociones en el ser humano hasta llevarlo al clímax de su existencia.

Como Pablus es un poeta, pero no cualquier poeta, sino uno nadaísta decide expresar el amor tras las huestes de la revolución intelectual que transcurría durante los años sesenta en Colombia y en todo el mundo. En esta medida aparece rebosante de amor su “Boquita De Chicle” una composición que, curiosamente usando la figura poética del símil, compara la boca de Rosita con un chicle “Adams” acción no normal ya que, el uso de este tipo de comparación generalmente es llevada por los poetas al máximo embellecimiento posible, por ejemplo, comparando el sabor con el de la miel o un suave y dulce durazno. Para Pablus, la boquita de su Rosita le sabía a chicle y era “Adams⁵” ya que luego de la segunda guerra mundial, la juventud adquirió el hábito de mascar chicle para calmar el estrés durante la postguerra. Posteriormente este hábito adquirió forma de símbolo de rebeldía y juventud y no cabe duda que Gallinazo era un joven nadaísta rebelde.

Que sea mi cuerpo
alegre carrilera
por la que corran
tus manitas frías,
que pasen
palmo a palmo
por mis piernas,
hasta que se confundan
con las mías.

Con tu dúo
de manos
disonantes,
tus manitas aéreas
de buitre,
tus manitas de chica
de los ángeles,
con tu cuerpo
sembrado de trigales,
las pequeñas mentiras
que tú dices,
con tu boca,
de chicle.

Con tu boca,
de chicle,
con tu boca...

Estas canciones de amor del repertorio de Pablus son muestra de su gran sensibilidad inédita ya que forman parte de sus más profundas intimidades, relacionadas con sus hijos, su familia, el conflicto amoroso y la pobreza y de una u otra manera son composiciones autobiográficas ya que

⁵ Revisar historia de chiclets Adams en <http://www.expertosenmarca.com/historica-de-marca-chiclets-adams/> para ampliar la información.

relatan de forma sonorizada las experiencias de vida de Pablus su “Bluyín en la Arena” atado con “Chaquiras” que se visibilizan en el “Claro el Cielo Azul Celeste.”

CHAQUIRAS

Tus manos
que se adornaron
con chaquiras
de colores
y tu pelo
el de las trenzas
y tu cuerpo
el **del bluyín...**

El tiempo
te fue cambiando
y cambiaste,
por cambiar...

El tiempo
te fue cambiando...
y el tiempo
no vuelve atrás...

Tus bluyines
no destiñen...
cada día más.

[...]

El azul de tus bluyines
era el cielo y era el mar,
fue mi flor
para el camino,
fue mi flor para mascar.
Y tu cuerpo
que vivía,

Chaquiras es un bello poema compuesto por Pablus y hecho canción en el año 1977, quizás una de sus últimas canciones. Es una mezcla de toda la genialidad artística de Pablus en la que mezcla la literatura y la música en estrofas libres y lentas que viajan entre sonidos de vals y bambuco donde el Gallinazo hace evidentes referencias a otros temas de amor ya compuestos por él y que son de gran significancia en su vida íntima y en su sensibilidad inédita materiales de su arte, de su vida y de su andar.

En relación a lo ya expuesto es inminente el acercamiento al desamor, que es la cara opuesta al amor, pero que en cierta medida siempre está presente y en la vida de Pablus durante su largo caminar es posible visibilizar esta faceta en su canción “Claro el Cielo Azul Celeste” compuesta durante su vivencia en Chía durante el año 1969 donde él (Pablus) “pinta profusamente el paisaje,

la pobreza y la tristeza de la separación, de la que el niño siempre será protagonista. Es una bella poesía de amor, tal vez más íntima que otras.” (Fundación El Libro Total, 2000, pp. 177-178)

CLARO EL CIELO AZUL CELESTE

Pero el niño
 junto al perro
 me acompaña
 en su silencio
 mientras
 para los recuerdos
 de una historia
 verdadera
 canto yo...
 claro el cielo
 azul celeste,
 con sus nubes
 tan arriba

Pablus ante todo es un artista de la literatura y las letras y quizás por eso como él mismo enunció “no sacrificaría un mundo, por pulir un verso” y en esta tarea de ser un escritor de poemas lo acompaña su amor, doña “Tita” Pulido y junto a ella escribir debe ser el mayor acto de sensibilidad que pueda contemplar la retina del Gallinazo. Fiel muestra de esta sensibilidad inédita que ahora comparte con doña “Tita” es el texto llamado *El Libro De Los Amados* una bella historia de amor hecha en clave de poesía.



Figura 12 (pintura los amados de Beatriz Pulido hecha en vivo) recuperada del *Libro de los Amados*
<https://www.ellibrototal.com/ltotal/>

Después de haber soñado el uno con el otro, Los Amados se encontraron en un profundo sueño en el que estaban ambos preguntándose si serían el uno para el otro. Supieron que eran ellos mismos, porque conocía cada uno el respirar del otro, pero, en el íntimo lugar en que se hallaban, sorprendidos escucharon una tercera respiración. (Pulido & Pablus, 2007, pp. 5-6)

Leyendo estas líneas me atrevería a asegurar que para Pablus. Doña “Tita” y sus cuatro hijos son parte fundamental de lo que él considera, el mundo... y por eso en sus versos, canciones, poesías y en su andar la familia va de la mano y quizás luego de un duro trasegar logró encontrar a su amada con los labios del color del vino y las manos llenas de amor. “Vino y Amor”.

VINO Y AMOR

Vino y amor y una mujer
pájaro y flor, perrito fiel;
días de hoy, hambres de ayer
moneda gris del alquiler.

Preguntan
que
si soy feliz
si veo morir
la gente en mí,
para reír,
respondo yo:
me tengo yo,
me tengo a mí.
Río de las cosas tristes,
de lo que a mí me acontece,
de lo que a ti te enternece,
con lo triste soy feliz.
Río de las cosas tristes
y bailo con los grilletes
cumbia con los condenados
de la mañana siguiente.

Vino y amor y una mujer. (Bis)
La lalalalal lalalalala...

Días de hoy,
hambres de ayer,
Moneda gris del alquiler. (Bis)

Hasta este punto he tratado de exaltar por medio de los libros y las canciones de Pablus Gallinazo (su obra artística en general) los materiales que erigen su sentir y su emocionalidad a lo largo de su existencia, a lo cual he denominado sensibilidad inédita. En esta medida es menester enunciar

que Pablus al igual que Violeta tiene, en su claridad política, una transformación social a partir de los movimientos populares y en ese caminar encuentran que su vida tiene momentos de gran felicidad y de profunda tristeza. En este entrecruzamiento de sentires que surge en los artistas se logra escribir, escribir de verdad para poder transformarse (sin querer, incluso sin esperarlo) en la clave de sol que da forma a la partitura de un mundo que cabe en un verso pero que jamás debe sobreponerse dicho verso al mundo mismo.

Este capítulo es un diálogo constante entre la sensibilidad inédita de los artistas, enmarcada por dichas y quebrantos que dan forma al canto y al mundo de los libros y en ese diálogo se visibiliza a las gentes de los movimientos populares que construyeron la trama social a través de formas culturales en el arte. Este diálogo solo cuenta con una pretensión expresada en un parafraseo a Archila (2001) enunciando que al interior de este diálogo se evita un apresuramiento al exaltar aquello que no ha nacido o, peor aún, enterrar todo aquello que sigue vivo.

CAPITULO III: SENSIBILIDAD INÉDITA

My Way

*And now, the end is near
 And so I face the final curtain
 My friend, I'll say it clear
 I'll state my case, of which I'm certain
 I've lived a life that's full
 I've traveled each and every highway
 But more, much more than this
 I did it my way*

Frank Sinatra (LP 1968 My Way)

Culminado el capítulo anterior con la emergencia de la sensibilidad inédita como categoría de análisis es necesidad exaltar su relevancia a través del reconocimiento de las canciones y las letras de las mismas, por medio de su organización en el tiempo, en los modos y en los lugares en los que se erigieron como composiciones sociales.

Para desarrollar lo expuesto anteriormente, este capítulo tendrá el siguiente progreso metodológico que servirá de guía para el lector de este escrito: en primera instancia es necesario dar cuenta de lo que es la sensibilidad y su relevancia en el ámbito de la música popular enmarcada en el contexto del siglo XX; en segundo lugar se desarrollara la organización de las composiciones musicales en relación a tres subcategorías de análisis –amor y desamor, lucha, felicidad y tristeza- para dar cuenta de los materiales que dan forma al canto de los artistas configurados en las claves de sol; por último se encontrará una reflexión final acerca de la importancia de la sensibilidad inédita en los movimientos populares.

¿QUÉ ES Y CÓMO FUNCIONA LA SENSIBILIDAD EN LA MÚSICA?

La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social. La música nos identifica como seres, como grupos y como cultura, tanto por las raíces identitarias como por la ocasión geográfica y épocas históricas. Es un aspecto de la humanidad innegable e irremplazable que nos determina como tal (Ángel, Camus & Mansilla, 2008 citados por Alvarado, 2013, p.1)

Teorizar y conceptualizar sobre cómo se conforma la mirada intersubjetiva que estos dos compositores e intérpretes Pablus Gallinazo y Violeta Parra tienen sobre la música en general y la

canción en particular y como está intersubjetividad atraviesa en forma de plano cartesiano humano a los oyentes. Que en este caso en particular son personas de sectores populares específicos con ideales de justicia y transformación. Implica comprender que esta mirada da cuenta de sujetos que interactúan y se relacionan entre sí, al interior de una cultura que los tensiona, dando forma a las identidades subjetivas donde la música popular propia de dicho sector poblacional, trasciende las fronteras y se ubica en las masas sociales.

Muchos de los análisis que se hacen sobre el arte en general o sobre la música en particular parten, principalmente, desde el momento de la producción de la obra hacia su recepción o consumo, haciendo hincapié en las condiciones sociales que les rodean. Así, por ejemplo, hizo Walter Benjamin en su celerísimo escrito *la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (Gil, 2013, p. 3)

En este sentido es necesidad resaltar que los artistas antes de crear su composición, llevan consigo un bagaje cultural y artístico que les permite ser creadores y al mismo tiempo producto de sus composiciones artísticas y quizá más sobresaliente en este caso particular de las canciones de música popular de mediados del siglo XX. En este punto es donde emerge la pregunta ¿Qué es la sensibilidad? Pero con ampliaciones al cuestionamiento. ¿Cómo se configura la sensibilidad de los artistas antes de que ellos la plasmen en sus canciones? El sentido de este cuestionamiento radica en que la canción y en especial la canción popular es un fenómeno de conformación y transmisión (canal directo) de sensibilidades sociales y políticas que dan una experiencia particular en la subjetividad social de los oyentes.

En tanto que una canción puede convertirse en un referente colectivo, tanto a nivel grupal como a nivel individual, al mismo tiempo puede ayudar a entender hasta qué punto la música y el arte se anticipan a modos de pensar, sentir y hacer que luego se legitiman social y culturalmente. (Gil, 2013, p. 4)

Es necesario expresar que una misma canción tiene diversas formas de recepción a causa de la subjetividad de cada individuo y su representación varía de oyente a oyente teniendo como referencia el lugar y el momento en que dicha canción sea sonorizada y oída, incluso al interior de la misma época cronológica.

Pensar, hacer sentir: la música popular y su canción son la representación de un acervo cultural que da forma a una identidad social, cargada de valores y significados sensibles y estéticos que se encuentran en la forma física y metafísica de la música en sí. En este sentido la música como medio de comunicación se transforma en una experiencia sensible para el emisor y el receptor llegando en casos específicos a fundirse el uno en el otro en medio de la sensibilidad que va en el mensaje. Caso específico de lo expuesto anteriormente son los conciertos de Violeta –y su traje de gala mapuche- en “La Carpa” o de Pablus -y su bluyín como símbolo social- con los movimientos sindicales, donde los oyentes en medio del éxtasis de las canciones despertaban su pensar y conectaban su sentir con el sentir de la música. Son los conciertos la forma corpórea de la sensibilidad inédita de todo un sector social donde es posible ver en forma física (con los puños en alto, las marchas, las luchas) el pensar, hacer y sentir de los sectores populares.

Cuando los individuos se enfrentan a este hecho sonoro –la obra musical- lo convierten en un hecho social con existencia y significado propio. Quien se adscribe a esa obra mediante la interiorización del significado de la experiencia que comunica implícitamente queda incluido en una identidad social compartida por individuos que no tienen por qué conocerse, pero que son afines en un colectivo que hace de la música la bandera y el símbolo de lo que les es común. Ahora bien, esta cualidad no se queda ahí, por lo que propongo que cuando la música –o la canción– se convierte en un símbolo de identidad social colectiva, su efecto es retroactivo a quien la compone: convirtiéndose también el artista en un símbolo de lo que esa música representa para el colectivo. (Gil, 2013, p. 6)

Cuando Violeta y Pablus salían a concierto y ponían su sensibilidad en juego hacia los receptores de sus mensajes, no solo se transformaba el contexto social en el que confluía la canción sino, eran ellos quienes se reconfiguraron en símbolos –de lucha- para los colectivos en los que eran partícipes. Este fenómeno lo he denominado como *Clave De Sol* que da un tono específico a las voces implícitas y explícitas de las partituras sociales propias de los años 1960 a 1970 del siglo anterior.

Haciendo uso de la teoría de Bourdieu y algunas de sus categorías es posible enmarcar la canción popular en el “capital cultural”, propio de un “campo” en el que el colectivo tejiendo sus redes sociales, configura una identidad subjetivada por los “hábitus”. En donde la sensibilidad es subjetiva a cada individuo del colectivo, donde los hechos morales, éticos, estéticos permiten que dicha identidad sea sensibilizada en el propio sujeto que es partícipe activo como creador y creación de la música y la canción popular.

En este sentido es apropiado pensar que en una sociedad como la de mediados de siglo XX, en cuyo acervo estaban inscrita los prejuicios étnicos y de clase (tanto en Chile como en Colombia) no cualquier sujeto se atrevería a grabar, producir y editar una música que era consumida –al parecer- solo por las minorías, quienes a causa de su condición en el capital económico no podían acceder (en su mayoría) a los medios de reproducción de dicha música y además, no les eran necesarios ya que, eran fieles asistentes a las muestras en vivo en plazas, calles, bares o carpas.

La música popular no necesitaba en gran medida ser producida por las disqueras, quienes eran una batalla sin fin para los compositores. La música popular tenía -y tiene en algunos espacios- la facultad de inscribirse en las mentes de las personas a través de sus letras y en los corazones de las mismas por medio de su melodía. Ya que retrata el sentir de la cotidianidad y las esperanzas de lograr la diferencia.

En base a lo anteriormente expuesto expresar una definición clara y concisa de la sensibilidad quizás sea un atrevimiento que no se deba apresurar y de esta manera se hace necesario dar un acercamiento a dicha definición para dar un punto de inicio que permita escuetamente decir lo que sucedía con la música popular y los colectivos sociales.

La emergencia de sujetos en un contexto social específico (descrito en acápite y capítulos anteriores) y la configuración de una música y unas canciones permitieron la interiorización de una sensibilidad no acabada en un paso generacional cuyo interés puro y directo, permitió que en el

proceso de comunicación se fundieran emisores y receptores del mensaje dando origen a una sensibilidad nueva a una **sensibilidad inédita**.

Esta sensibilidad inédita está ligada a la conciencia musical que da forma a las letras de las canciones y las expresividades de las mismas. En este sentido la sensibilidad y la conciencia al interior de la música popular tienen un único interés **liberar al ser humano** por medio de la concienciación de sí mismo y del mundo, lo cual le permite trascender de forma sensible en su interior y de forma corpórea en el momento histórico que le atañe en su cultura.

COMPOSICIONES SENSIBLES:

Esta organización de la obra musical de Violeta y Pablus se realiza en concordancia con la sensibilidad que juntos construyen a partir de sus vivencias al interior de los movimientos populares que los transformaron en iconos de los mismos, configurándose en la clave de sol de las partituras sociales. Es importante acotar que dicha organización va de la mano de los materiales que dan forma al canto de los artistas extractables en sus letras, su lírica, su musicalidad y su temporalidad. Al acto de componer una canción popular implica un proceso de compasión entendida como la vivencia de la pasión del otro, dado que componer canciones es un acto de reconocimiento cultural que implica la pertenencia a un tejido social.

La siguiente disposición tiene consigo la escucha analítica de las obras musicales ubicadas en el contexto de los años 1960 y 1970 propios de cada contexto en el que se desenvuelven los artistas y deben entenderse desde ese campo cultural y social del cual eran partícipes activos los artistas. No obstante, es vital enunciar que dicha disposición está atada a la subjetividad del oyente quien puede sensibilizarse de forma distinta según cada composición y su momento histórico determinado.

Tabla 1. Composiciones Sensibles

VIOLETA PARRA	PABLUS GALLINAZO
<p>Canciones de amor y desamor</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Corazón maldito ● Casamiento de negros ● El amor ● La jardinera ● La inhumana ● Casamiento de negros ● Ojos azules ● Que he sacado con quererte ● Si lo que amo tiene dueño ● Veintiuno son los dolores <p>Canciones de lucha:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Arauco tiene una pena ● Arriba quemando el sol ● Cantores que reflexionan 	<p>Canciones de amor y desamor</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Boca de chicle ● Chaquiras ● Claro el cielo azul celeste ● El bluyín en la arena ● Eneas Gallinazo ● Sol en el andén ● Vino y amor <p>Canciones de lucha:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Caminando ● Cinco balas más ● Culpable Colombia

<ul style="list-style-type: none"> ● Hace falta un guerrillero ● La carta ● Miren como sonríen ● Que diría el santo padre ● Un río de sangre ● Yo canto a la diferencia <p>Canciones de felicidad y tristeza:</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Ausencia ● Décimas autobiográficas ● Gracias a la vida ● Que he sacado con quererte ● Qué pena siente el alma ● Rin del angelito ● Volver a los 17 ● Run Run se fue pa' el norte 	<ul style="list-style-type: none"> ● Faltan dos en casa de los Vásquez ● La historia de pablo ● la gente de la gran ciudad ● la tambora ● mula revolucionaria ● una flor para mascar ● que ha pasado con Chile <p>Canciones de felicidad y tristeza</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Canción para los cuatro ● El moco ● Eneas Gallinazo ● Feliciano el triste ● La historia de pablo ● la tambora ● la publicidad ● soldadito de plomo
--	---

Tabla N°1 (composiciones musicales por categorías de análisis)

La anterior distribución de las composiciones musicales⁶ no es un hecho a priori, por el contrario es un análisis cuidadoso de los momentos históricos por los que atravesaron los artistas, como dichos momentos los sensibilizaron y transversalizaron de tal forma que les permitió ser un canal de ida y vuelta en la cultura propia de los sectores populares de sus países. Digo un canal de ida y vuelta porque lo que sentían las gentes se transmitía en la música popular y lo que sentía el artista iba atado a la canción.

Las tres formas de canción popular que se encuentran en la tabla número 1 son el claro reflejo de la sensibilidad inédita de los artistas y da cuenta de las formas que componen el canto popular que les permitió ser actores principales de los movimientos sociales. En el caso de Violeta Parra estas formas de canto son entendidas en la perspectiva de esta investigación como **dichas y quebrantos** ya que eso es lo que se percibe al interior de su canto; en el caso de Pablus Gallinazo dicho por el mismo en una entrevista sería “Vivo de las cosas tristes de lo que a mí me acontece, de lo que a ti te entenece, con lo triste soy feliz. Vivo de las cosas que duelen.” De esta forma se logra la consecución de tres categorías propias del canto popular que dan forma a una identidad cultural al interior de un tejido social específico y al mismo tiempo dan forma al canto y al sentir de los artistas en reciprocidad con su gente.

A continuación, esa sensibilidad de la canción toma forma en una matriz de cruce de sensibilidades, en donde los artistas populares se encuentran estando a kilómetros de distancia. Para lograr este encuentro fue necesario escuchar de forma atenta las canciones de cada artista, de tal manera que

⁶ Es importante recordarle al lector que las obras musicales de Violeta Parra y Pablus Gallinazo superan las cien canciones, por tanto, se realizó una selección de las canciones que hicieron mella en las mentes y corazones de los sectores sociales a los cuales ellos les cantaban.

fuera posible poder reconocer la sensibilidad existente al interior de la composición; como paso a seguir se retomaron las letras de las canciones y se realizó un análisis verso a verso que permitiera ubicar la composición al interior de una categoría de análisis; finalmente y en base a lo anterior se realizó la puesta en escena de la sensibilidad inédita de cada artista según las canciones en función de las categorías y se posibilitó el entendimiento de la sensibilidad inédita cruzada en los movimientos populares propios de Violeta y Pablus.

TABLA 2. ENTRELAZANDO LO INÉDITO

CATEGORÍA DE ANÁLISIS	VIOLETA PARRA	PABLUS GALLINAZO
LUCHA	<p>En las composiciones que hacen parte de esta categoría sobresale la necesidad de justicia social en relación a la lucha de los colectivos sociales hacia los menesteres en los que los ubican los gobiernos de turno, cuyos intereses se encuentran en los sectores más acomodados de Chile, sumiendo (casi) en el olvido a los sectores indígenas, obreros y campesinos.</p> <p>Violeta debido a su origen humilde vivió en primera persona las vicisitudes de la pobreza, la falta de libertad, el yugo de la autoridad, el hambre y el desespero...incluso la muerte injustificada.</p> <p>Era mucho más que lógico que su voz fuese una herramienta de lucha para estos sectores populares, que tras tantas batallas encontraron en Violeta una de las formas más eficaces para llegar a los oídos de los mandatarios de turno y de toda la América.</p> <p>Las batallas de Violeta en este sentido eran por amor a lo que ella consideraba correcto y a todo aquello que generará una sensibilidad perenne en su pensamiento.</p> <p>En su voz había un dolor constante, dolor de pueblo y de tierra, dolor de experiencia de vida y dolor por no ver ninguna mejoría.</p>	<p>Es evidente en la escucha de estas composiciones el relato de las penurias presente en todo el territorio nacional tanto en el campo como en la ciudad. Pablus desde siempre ha tenido la facultad de entrelazar su sentir con el sentir del tejido social, muestra de esto es su canción “una flor para mascar.”</p> <p>En sus composiciones es posible revivir la desigualdad, la tristeza, el dolor y la rabia que sentían los movimientos sindicales, obreros y guerrilleros. También es posible sentir el porqué de los grupos armados al margen de la ley, ya que era una ley para pocos y no para todos.</p> <p>La lucha de Pablus era la representación de un sentimiento común durante los años 1960 y 1970. Un sentimiento de justicia prácticamente obligo a la población a hacer uso de la fuerza armada a causa de la constante (represión, el hambre, la destitución de las tierras y los inicios de lo que hoy se conoce como Falsos positivos) guerra que creó el mismo estado colombiano.</p> <p>Pablus como dice él en una de sus canciones “tomó importancia por falta de importancia nacional”</p>

<p>AMOR Y DESAMOR</p>	<p>El amor y el desamor fue una constante en el sentir de Violeta y está presente en todas sus composiciones artísticas, aunque quizás de forma más apreciable en su canción popular.</p> <p>Es el amor la fuente primaria que da forma al canto de Violeta y por ende es la forma primaria de los movimientos populares de Chile.</p> <p>Cuando se habla de amor en estas canciones aparece el sentimiento evocado a la tierra, a la vida, al otro ser humano, al mismo canto. Es un amor que da cuenta de toda una experiencia de vida y como ese vivir la sensibilizó y le dio forma a la mujer que lucha, que sufre, que ama... A la mujer que, aunque rodeada de todo, siempre se sintió sola y desesperada.</p> <p>Considero que el más grande amor y desamor de Violeta fue Chile y por eso siempre estuvo sola. Luego estaba el amor por sus hijos que vieron como ese segundo lugar los hizo de lado un poco; Los hombres vinieron y se fueron, pero cada uno dejó huella que marcó la existencia de Violeta; sus hermanos los amó y los vio crecer en la música y las artes a pasos pesados.</p>	<p>Para hablar de amor en Pablus es imperativo hacer referencia a sus vivencias familiares en primer lugar. Fue su primera esposa y su primogénito las primeras muestras de esa vivencia, Rosa y Eneas daban forma al canto enamorado del Gallinazo en rondas infantiles e historias de jardín. También fue Rosa uno de los más fuertes desamores de Pablus ya que con su acto suicida lo dejó solo con un niño que preguntaba por su mamá.</p> <p>El amor y el desamor por la sociedad se fundían en una especie de Yin y Yang. Pablus veía como el amor por el dinero y la cultura del inmediatismo agrandaba la brecha social, los pobres bailando con los grilletes y los ricos con sus pieles de oro. Así era la ciudad que veía Pablus.</p> <p>Luego está el amor por la lucha, término que él usaba en sus canciones para exaltar la revolución guerrillera, él amaba al guerrillero y su camino, obligado a caminarlo por la asquerosa guerra creada por el estado.</p> <p>Hoy podría decirse que su más grande desamor es Colombia. Ver que nada ha cambiado y que toda su lucha fue en vano le hace pensar que Colombia le quitó todo y que nada le ha dado.</p>
---------------------------	--	--

<p>FELICIDAD Y TRISTEZA</p>	<p>Las composiciones de esta categoría son una extensión del amor que había y brotaba de la boca de Violeta Parra, de su reflexión personal y de lo universal que le acontecía. Son reflexiones de la condición humana y del poder del amor, que brota “como el musguito en la piedra.”</p> <p>Eran pocos los momentos de felicidad que podían encontrarse en Violeta, así mismo, eran pocos los momentos de felicidad que hubiese en sus composiciones musicales, eran “instantes fecundos” que bastaban para abrazar la tristeza y darle un suspiro poético a su cantar.</p> <p>Sin lugar a dudas estas composiciones están en perfecta armonía los materiales que dan forma al canto de Violeta en especial en su composición llamada “Gracias a la vida”, en donde pone de manifiesto sus cinco sentidos como artífices de dicho canto. Cabe enunciar a manera de adagio popular que “las mujeres tienen un sexto sentido” y el de Violeta es el amor en toda su expresión como motor de vida para la transformación del mundo y como sensibilizador de los seres humanos, a los que ella considera el “bien amado” esto es lo que considero que significa felicidad y tristeza en una folclorista de corazón, pero una transformadora por convicción.</p>	<p>En esta categoría hay dos formas de canciones. En primer lugar, Pablus hace referencia a la felicidad y la tristeza que encuentra en la injusticia social. Pablus es un hombre que se conmueve fácil y es la sociedad y todas sus vicisitudes tanto en la ciudad como en el campo una de sus mayores sensibilidades, de esta manera él en sus composiciones logra mezclar estas dos emociones y como ejemplo claro de ello es la canción “Feliciano el triste.” Tema en donde los sentimientos son las dos caras de una misma moneda. Quizás aquello que predomina en este tipo de composiciones que mezclan estas sensaciones es todo lo referente a la búsqueda de trabajo y a la carencia de dinero para cubrir los gastos. Este dilema lo presenta en forma de sátira con algo de sarcasmo.</p> <p>Su hijo Eneas también fue una gran inspiración y una de sus mayores alegrías. Así que, a él le compuso varias canciones que son sinónimo de alegría, haciendo referencia a la infancia y la felicidad que tienen los niños al comer mocos. Pero al mismo tiempo incorporó su característica de canción luchadora cómo es posible notarlo en su tema “soldadito de plomo.”</p>
-----------------------------	--	---

Tabla N°2

HIDDEN TRACK

La tabla número 2 permite en esencia observar la sensibilidad de Violeta y de Pablus y hacerla tangible para todos los sectores sociales. En esta medida es necesario poder comprender la función de dicha sensibilidad y la trascendencia de la misma al interior de las subjetividades políticas de los sectores populares. De esta manera considero que la figura del “Hidden Track” permite resaltar toda la espontaneidad y creatividad de los cantautores, en conexión directa con su actuar y su sentir entendidos desde los sectores sociales propios de su momento histórico.

En la música grabada el término de habla inglesa denominado “Hidden Track” hace referencia a una obra musical que se ha puesto deliberadamente al interior del vinilo, casete o disco o cualquier otro medio de grabación, donde el oyente no descubre en forma fácil la existencia de esta composición que es puesta allí por una razón específica del artista.

Este término es la victoria final de Violeta Parra y Pablus Gallinazo en su lucha con las disqueras que lo único que querían era comercializar la música popular. Cada composición, lleva consigo de forma implícita un “hidden track” nombrado en esta investigación como sensibilidad inédita.

Lo expuesto con antelación en la tabla 2 es un conglomerado de sensaciones y sentires de la obra musical desarrollada a lo largo de toda una vida, marcada por la injusticia social y los descaros políticos, en donde los sectores populares encontraron en estos artistas una forma de expresar sus desdichas y los momentos de felicidad que venían luego de cada tragedia.

En el caso de Violeta Parra visibilizar lo inédito en su canción está encaminado en la senda del amor que la inspira la gente de Chile sin preferencia alguna, ya que su más sobresaliente intención en relación a la música radica en entrelazar su sentir con lo que siente y vive cada chileno.

Yo creo que todo artista debe tener como meta el fundir su trabajo con el contacto directo con el público. Estoy muy contenta de haber llegado a un punto de mi trabajo en que ya no quiero ni siquiera hacer tapicería, ni pintura, ni poesía, así, suelta.

Me conformo con mantener la carpa y trabajar esta vez con elementos vivos, con el público cerquita de mí, al cual yo puedo sentir, tocar, hablar o incorporar a mi alma.

Ningún hombre verdadero cree en esa zarandaja del arte puro. Arte por arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llame a las puertas del teatro y el teatro consagro toda mi sensibilidad. (Palabras de Violeta recuperadas del Archivo de Chile, 2006, p.1)

En el caso de Pablus Gallinazo lo inédito es algo más confuso ya que se hace necesario ir de la mano con la música (la canción popular) y la literatura, de tal forma que escudriñar en los anales de su sensibilidad requiere de bastante imaginación, sentido común y vivencias de la calle. Para Pablus la sensibilidad está al alcance de un verso.

“Vivo de las cosas tristes de lo que a mí me acontece, de lo que a ti te entornece, con lo triste soy feliz. Vivo de las cosas que duelen.” Tan simple como el batir de las alas de una mariposa un día y la muerte de la misma al día siguiente. Concebir que la sensibilidad “Es la capacidad de entender por medio de los sentidos y de otros instrumentos a los demás. Saber no con certeza total, pero si muy cerca de la verdad que está pasando con el otro.”

De esta forma dos personas de lugares tan distantes, pero con realidades similares, encuentran en su canto la herramienta para fundir sus sensibilidades con las emotividades de personas que encuentran en estos cantores, una voz de lucha que pelea por lo justo, que pelea por ellos...

No es posible emitir un juicio de valor sobre algún amor que profesaba Violeta por Colombia y por la situación que aquí se vivía a mediados del siglo XX. Pero si me es posible emitir un juicio de valor sobre el amor y toda la sensibilidad que sentía y aún siente Pablus por Chile, por Neruda, por Jara, por sus campesinos, por Violeta... estas sensaciones logran entrelazar sus corazones y sus pensamientos por medio de un hilo invulnerable ante la injusticia, la desdicha y la brecha social. Ese hilo que puede ser definido como sensibilidad cruzada de los inéditos que fueron viables en su tiempo y que permanecen vigentes en el nuestro.

CAPITULO IV: LAS VOCES DEL VINO

Este capítulo se encuentra en el marco de una entrevista realizada a Pablus en el mes de junio del año 2018, que debido a su peculiaridad y especial trascendencia motiva un apartado que permita resaltar la voz y el sentimiento de Pablus Gallinazo. Para tal fin en primer lugar se propone a manera de estado del arte las entrevistas que se han realizado a Pablus y los temas de interés de dichas entrevistas; en segundo lugar, será posible encontrar quizás la primera entrevista dedicada a la sensibilidad propia de un artista; por último, es posible encontrar una reflexión de lo sensible en la entrevista.

Es necesario decir que al interior de este capítulo el estilo de escritura deja de ser académico y se torna narrativo, dado que la entrevista amerita una mayor significancia en relación a la historia implícita en las personas que participan de ella. En este sentido Ricoeur (2006, pp. 10-11) expresa que “la historia narrada es siempre más que la simple enumeración, en un orden seriado o sucesivo, de incidentes o acontecimientos, porque la narración los organiza en un todo inteligible” por tal motivo, acudir a la narrativa es la forma coherente de exaltar las verdades de un mundo llamado Pablus y su injerencia en el tejido social.

Entrevistas a Pablus:

Como lo anuncié en apartados anteriores es en demasía complejo encontrar información sobre Pablus Gallinazo, ya que los archivos de esa época no son de dominio público, e incluso me atrevería a decir que de existir algo sobre Pablus distinto a lo que ya se tiene estaría en el museo personal de algún coleccionista o en los anaqueles de alguna universidad donde se ponen los trabajos de investigación. De las muchas entrevistas que se realizaron en emisoras a Pablus durante su época de efervescencia musical, o de aquellas que se le pudieron realizar gracias a su obra literaria... hoy solo es posible (al menos en el marco de esta investigación) encontrar dos: la primera de ellas tiene por título *Pablus Gallinazo, Un poeta hecho músico*; luego es posible encontrar una entrevista al interior de un libro desarrollado por la fundación el libro total cuyo nombre es *Pablus Gallinazo y la canción nadaísta*, por último es rescatable un texto emitido por Radio Nacional De Colombia cuyo nombre es *Pablus Gallinazo, el Comandante* que aunque no es una entrevista es una forma de sacar de las tinieblas a una persona tan relevante como Pablus.

- Pablus Gallinazo, *Un poeta hecho músico*: por Olarte, Oscar Andrés (2012)

Ubico primer lugar esta entrevista, ya que fue gracias a Oscar editor del periódico *EL TIEMPO* que pude establecer contacto con Beatriz Pulido actual esposa de Pablus.

En esta entrevista Oscar realiza una semblanza biográfica de Pablus, de su vida y pequeñas partes de su historia. Como dato principal emerge la necesidad de elevar su poesía a los ojos y oídos de todos los sectores sociales. Como consecuencia de este interés Pablus toma la decisión de incursionar en la música.

Esta entrevista es realizada en el mes de junio del año 2012, al interior de las instalaciones de la Fundación El Libro Total. Lugar que tuvo y tiene una gran preeminencia en la vida de Pablus.

- Pablus Gallinazo y la canción nadaísta: por Fundación El Libro Total (2007)

Considero fundamental enunciar que en mi viaje a la ciudad de Bucaramanga pude conocer las instalaciones de la Fundación El Libro Total, una vieja casona remodelada en su interior donde se realizan tramites gubernamentales. Lo verdaderamente importante lo descubrí en mi charla con Pablus; esa vieja casona fue el hogar de Pablus durante su juventud y hoy en día es una plataforma virtual que él desarrolló junto a su hermano que es su mejor amigo. Su función es ser un escenario para los artistas y ser una ayuda para la gente del común. Dentro de esta fundación todos los textos, pinturas, canciones... y demás, se encuentra sin derechos de autor, todo es gratis y según Pablus hace poco ubicaron a la Fundación El Libro Total entre las 10 bibliotecas virtuales más grandes del mundo.

Pablus Gallinazo y la canción nadaísta es un cúmulo de páginas en honor y agradecimiento al maestro de la música popular colombiana, a todo el amor y sensibilidad implícito en cada composición.

En la entrevista que se encuentra al interior de estas páginas Pablus habla de su vida y quizás un poco de sus sentimientos. En sus palabras es posible distinguir sus sueños (algunos cumplidos otros sueños son) sus afectos y su deseo de hacer de la música una constante denuncia. Pablus un hombre hecho a la medida de todos y de nadie...

- Pablus Gallinazo, el Comandante: Radio Nacional De Colombia (2018)

En la crónica de mi entrevista narró parte de los momentos difíciles que sufrió Pablus a causa de los quebrantos de salud. Radio Nacional estuvo pendiente de la evolución física de Pablus y al enterarse que se encontraba fuera de peligro decidieron hacer un homenaje al maestro comparándolo no con un gallinazo sino con un ave fénix que renace de las cenizas. Además, realizan una semblanza biográfica resaltando sus grandes logros y su intención perenne. Culminan sus cortas palabras resaltando que Pablus fue la primera figura de la canción social en nuestro país y por tal razón es merecedor del dicho homenaje y considerado el artista de la semana.

Crónica de un viaje:

Este viaje es una aventura investigativa que tiene sus inicios en el rastreo al personaje emblemático de la canción popular colombiana durante la segunda mitad del siglo XX. Dicho proceso de rastreo tiene lugar en el ciberespacio y su mar de información que tiene forma de mapa del tesoro donde cada entrevista, documental, canción y fotografía son las pistas que conducen a un encuentro vital con un tesoro del saber social llamado Pablus.

En este navegar por la internet y tras socavar la mínima información que es posible encontrar sobre esta figura representativa para los movimientos populares, me fue posible hallar un artículo en el periódico *EL TIEMPO* del año 2012 cuyo nombre es *Pablus Gallinazo un poeta hecho músico* realizado por el editor Óscar Andrés Olarte. En este escrito se narra de manera breve la historia del hombre que luchó por los ideales de un sector de la sociedad desde los escenarios musicales y los caminos de la revolución.

Este artículo ofrecía la posibilidad latente de acercarse a Pablus a través, de la búsqueda del editor cuyo trabajo se publica en este periódico de Colombia. Rastrear los pasos de Oscar fue un poco más sencillo ya que en la actualidad es inevitable (imposible diría yo) estar fuera de las redes sociales, redes que trazaron el camino de búsqueda para encontrar a este editor.

Facebook fue el final de la primera búsqueda y el inicio de la segunda. Allí tras encontrar a Oscar Olarte (contacto establecido en el mes de marzo) por medio de mensajes de texto pude contar mi historia. De esta manera Oscar se transforma en el primer personaje de esta aventura, en la primera pista del tesoro. Oscar tras leer mi historia y reconocer la transparencia de mi interés tuvo la amabilidad de darme el número telefónico de Beatriz Helena Pulido, “Tita” para aquellos que conocen su historia.

La señora Tita es la esposa de Pablus Gallinazo y ella es la segunda y más importante pista para lograr el objetivo de esta búsqueda. A través, de la red social WhatsApp pude entablar una conversación con la señora Tita, pero no era el mejor momento en la vida del maestro.

Luego de leer mis mensajes y reconocer mis intenciones, La señora Tita decide contarme su historia y el momento que la vida le ponía en consideración. Pablus un hombre importante para Colombia durante las décadas de 1960 y 1970 hoy está olvidado y su vida se encuentra dando los últimos pasos del camino, donde dolorosamente nadie en el país tiene conocimiento de esta situación.

Tita Pulido en nuestras conversaciones narra los momentos difíciles en los que Pablus se encontraba. Él estaba gravemente enfermo y los quebrantos de salud pasan una fuerte factura que lo ponen al borde de la muerte. En estos diálogos ella me dice que es necesario esperar la recuperación de Pablus. Esto fue en el mes de abril del presente año. Luego de varios esfuerzos médicos y propios, el maestro retomó el aliento y su caminar continua.

Semanalmente cruzaba mensajes con la señora Tita tratando de encontrar un espacio en sus vidas para poder culminar esta aventura con el encuentro de Pablus y el mes de junio sería el tiempo que daría fin a ese encuentro ya con el maestro plenamente recuperado. El día 18 de dicho mes me fueron abiertas las puertas del hogar de Pablus y Tita, dato este no menor ya que este espacio no es abierto a personas que no son cercanas a su círculo vital. En vista que, ellos dos, son personas budistas y su especial forma de vivir el mundo a través de las energías motivan que su casa no sea expuesta a todas las personas.

Al dejar mi calzado y atravesar por el marco de la puerta encontré el tesoro, pude ver a Pablus sentado en un sofá rodeado de naturaleza, pinturas, esculturas y una bella fuente. Estaba allí esperándome luego de un viaje de 400 km presto a resolver mis inquietudes y compartir su sensibilidad a través de la mía. Allí finaliza una aventura y comienza una amistad.

Fueron varias las horas de diálogo, la entrevista quizás paso a un segundo plano y las anécdotas e historia de vida salieron a flote. Pablus y Tita dos voces sonorizadas a través de unas copas de vino chileno iniciaron un recorrido en retroceso motivado por la música, algunas preguntas y unos cuantos libros.

Contrario a lo que imaginaría el mundo Pablus no vive rodeado de opulencia o lujos, todo lo contrario, su hogar es muestra de humildad y sencillez, vive de quinientos mil pesos que pagan por

derechos de autor de sus canciones y que cuando muera dejarán de pagar, de algunas de las obras de arte plástico que ellos construyen y de biografías que personas le encargan escribir ya que como él dice “de cualquier vida se puede hacer un buen libro”. Sus obras literarias a pesar de ser premiadas no generan su principal ingreso económico y por este motivo él prefiere mantenerlas libres de derechos de autor al interior de la fundación El Libro Total.

Lastimosamente Colombia dejó de lado a Pablus y su importancia para los movimientos populares, fueron esos mismos movimientos los que con el tiempo se encargaron de abandonar al maestro y la revolución que fue su camino a seguir le dio la espalda, motivo por el cual su dolor refleja dejos de desprecio y desasosiego frente al actuar de los movimientos sindicales, obreros y guerrilleros de la historia de nuestro país.

Pablus es un hombre cuya única intención musical es conmover a los corazones en relación a los constantes sucesos que se enfrentan a las vicisitudes que el mundo les interpone en sus diversas causas y su infinidad de consecuencias que interpelan a la sensibilidad.

Yo lo veo como un Quijote que viajó por Colombia acompañado de su fiel escudero Tita luchando contra el monstruo de la desigualdad y la injusticia social tratando de hacer de este lugar un mundo menos feo y aunque él afirma que Colombia no le dejó nada y que por el contrario le quitó todo. Él y su camino son un legado para los colombianos y para América Latina

Es claro que en los momentos más oscuros de Pablus, cuando la muerte lo abrazaba, en lo único que pensaba era en Tita. Afligido por no dejarle nada e imaginarla a la deriva, buscaba consuelo en aquellos que fueran sus amigos y compañeros de lucha, quienes jamás aparecieron. Es inevitable en este punto recordar ese bello tango de Carlos Spaventa, interpretado por Oscar Agudelo que dice “desde un tétrico hospital/ donde se hallaba internado/ casi agónico y rodeado de un silencio sepulcral.” [...] “Ya nadie suele quererme, todos se muestran impíos/ de tantos amigos míos, ninguno ha venido a verme.” “cuando uno está en condición, tiene amigos a granel / pero si el destino cruel hacia un abismo nos tira/ vemos que todo es mentira y que no hay amigo fiel.”

De regreso a la ciudad de Bogotá y cargado de emociones a causa de la charla, llevaba mucho más que una gran experiencia, en mi maleta iban libros firmados por el maestro, entregados a mí en forma de regalo, ese fue mi momento de felicidad. Pero... ¿Y qué es esa felicidad de la que hablan los poetas?

“la felicidad es un instante pequeño que separa una tragedia de la otra” frase que trajo en nuestra charla Pablus y que es el final perfecto para esta crónica. Esa tarde noche del lunes 18 de junio de 2018 en el sofá de la sala de estar del hogar de Pablus y Tita hubo en pequeño instante entre tragedia y tragedia motivado por la sensibilidad enrojecida por el vino.

Semblanzas Biográficas:

Pablus Gallinazo: Nacido en Piedecuesta, Santander, Colombia en 1943 y hoy residente de la ciudad de Bucaramanga, Pablus Gallinazo, es un cantautor, escritor y poeta. Estudió derecho y luego teatro. Por sus virtudes, es uno de los destacados artistas integrales del departamento de Santander en Colombia.

Fue sin duda uno de los más célebres intérpretes de canción Popular (mal conocido como género de protesta) de Colombia y por el contenido de los mensajes en sus canciones, fue el mayor exponente de su generación en Colombia y repercutió con notoriedad en Latinoamérica, durante las décadas de 1960 y 1970.

Beatriz “Tita” Pulido: (No hay una biografía oficial de Tita así que nombraré algunos datos de interés sobre ella.) Es originaria de la ciudad de Bucaramanga en el departamento de Santander. Escribe, pinta, danza, canta. Ha publicado pedazos de una vida, el libro azul, la iniquidez del ser. Está casada con Pablus desde el año 1998 (aunque ya compartían su vida mucho antes) y junto a él escribió *El Libro De Los Amados*

Entrevista a Pablus Gallinazo, concedida a Martínez Álvarez, Darwin Andrés.

Bucaramanga, Santander. Lunes 18 de junio de 2018.

“Realmente secretario, uno no sabe por dónde comenzar. Ustedes quieren saber del otro; y por el otro todo lo contrario”

- Maestro, no sé si usted lo sepa, pero es muy poca la información que se puede conseguir sobre usted, su vida y sobre la importancia de su obra literaria y musical para el país. ¿Este acontecimiento es a causa de su decisión personal?

Pablus: he llenado los escenarios y he visto con satisfacción que la mayoría de los asistentes son jóvenes, que llegan a causa de sus padres y se conectan conmigo. Pero siempre he tenido en cuenta que hay un día final y que las canciones llegan al olvido, las canciones tienen un germen en sí mismas que las conducen al olvido, pero las canciones tienen una raigambre en la sociedad, en la historia que prolonga su existencia.

Las canciones tienen una vida útil y mueren por causa natural.

- ¿Maestro escucha música en algunos momentos de sus días? ¿Escucha las canciones que usted compuso?

Pablus: Escucho mucha música. Me encanta toda la música de piano, en especial la música clásica.

Tita me hace escuchar mis canciones, últimamente las canciones que hemos oído se refieren a la cosa política de la actualidad colombiana.

Tita: Cada vez que algo sucede en el país y veo que hay referencia a su canción digo, es lo que debo hacer. El día sábado puse a sonar unas canciones en relación a las elecciones y las reprodujeron durante el fin de semana. Refiero las canciones cuando hay un momento especial que tiene similitud con las canciones. Para mi Pablus es un vidente.

- Sonorizar la canción **vino y amor**: Pablus durante mi lectura encontré una fuerte conexión entre *El Libro De Los Amados* y esta canción. Ya que los protagonistas de la historia son los mismos: los Enamorados y el vino. A mi entender la historia que cuenta tanto la canción como el libro se entrelazan para formar una

¿Existe dicha conexión entre estas dos obras artísticas?

Pablus: No existe relación entre el libro y la canción. Si tiene los elementos de la ecuación pero no es el resultado de la misma. En el libro estos elementos se aplican a la felicidad de una pareja. Nosotros pasamos juntos el 98% del tiempo día y noche y estamos tan unidos y felices como el primer día, tal vez más.

La felicidad de una pareja reside en la verdad, en saber quién es.

- ¿Qué sensaciones se hallaban en su interior al momento de componer estas obras?

Pablus: No estaba pasándola muy bien cuando la hice la canción, recuerdo la situación en que vivía. Estaba esclavizado y tenía falta de libertad total. La moneda gris del alquiler y el bailar con los grilletos. Eso recuerdo.

- ¿Recuerda la pintura de Doña Tita: los amados? ¿Qué siente al ver ese cuadro?

Pablus: Es uno de mis cuadros favoritos. Anteriormente en casa teníamos pinturas de otras personas, de amigos y conocidos que nos regalaban sus pinturas ya no. Ahora la mayoría de cuadros y obras son de nosotros.

En un principio de Máximo Flores que es un pintor muy reconocido. Para las ilustraciones y los dibujos. Ya no. Ahora los hace Tita porque muestran la naturalidad con la que vivimos, sin gala, pero a la vez muy ricos.

Tita: El cuadro de los amados el verdadero es éste (pintura colgada en la pared de la sala), el que aparece en *El libro Total* que pinte en vivo es una referencia a la tierra y la vida. Pero el que hace referencia a la felicidad de la pareja es el que se encuentra en esta pared y es la portada del libro.

Hay un cuadro que es un árbol de guayacán y es hecho por Pablus con material reciclable y es un homenaje de la finca que ahora estamos construyendo. Pablus hace esculturas.

Casi siempre todas las cosas que se hacen participamos juntos. Siempre hay una conversación juntos de opiniones que van y vienen.

- ¿Qué papel le corresponde al vino en *El Libro de los Amados*, Pablus?

El libro de los Amados se escribe en base a unas preguntas que Pablus le realiza a Beatriz antes de unir sus vidas como pareja. Cada uno por separado resuelve las preguntas y luego juntos con el sabor del vino en las bocas escriben el libro.

A la gente que compra el libro le dicen que el libro es para que lo lean una vez y construyan el propio. Pero dice Tita que a las personas les da miedo y por eso el vino permite la franqueza.

Pablus: El vino nos lleva al punto de libertad, soltura y alegría, quitaba el miedo y fomentaba la alegría de vivir. El vino era un gran motor.

Tita: Escribimos el libro tomando, fue muy bonito porque el vino era lo elemental, lo que nos movía, nos daba la fuerza para poder decir la verdad. En ese entonces el vino era una fiesta, la bohemia

(En este momento de la entrevista les entregó un vino chileno que llevé como obsequio en agradecimiento al espacio permitido. La señora Tita muy alegre por el detalle le dice a Pablus que se tome un vino conmigo y él pregunta ¿te quieres tomar un vino? A lo cual respondo emocionado que sí. Pablus es fanático del vino chileno y acota que este vino es muy bueno incluso mejor que los vinos europeos)

- ¿Aún juega un papel importante el vino en su vida Pablus?

Pablus: Sí, claro. A mí me sigue alegrando solo que ahora me limito a un par de copas. Lo tomo para escribir y para hacer mis actividades. A mí me gustaba por ejemplo fumar y tenía en el cigarrillo un compañero raro, a mí se me olvidaba que estaba fumando y terminaba por consumirse el cigarrillo sin haberlo fumado.

Uno tiene que saber qué hacer con la alegría que se siente, ahí radica la diferencia entre la borrachera y la ebriedad: la borrachera es detestable y la ebriedad es la alegría del vino en función de la vida.

Tita: Yo ya no tomo, tomé muchísimo y me gustaba la cerveza. Ahora esa ebriedad la consigo desde la espiritualidad y la tranquilidad de vivir en lo natural y lo divino.

- Sin lugar a dudas es el amor uno de los materiales que componen su canto. Durante el camino recorrido por descubrir este material encontré la letra de una bella canción que lleva por nombre “Chaquiras”. No me fue posible poder escucharla, ¿Recuerda usted esta canción? ¿Es inédita?

Pablus: Es inédita, (le paso la letra de la canción en una hoja y él se pone a cantarla con alegría y sentimiento como recordando el tiempo) esa está dedicada a una persona de tantas de esas que en la vida hay, que cambia el amor por el dinero.

Lo lindo del hombre y de los bluyines es que son más lindos al envejecer, porque la gente vive la cultura del inmediatismo. Los bluyines ahora ya vienen rotos ya no se les ve envejecer.

La canción se queda inédita por la dictadura que se vive con las disqueras, ya que son ellas quienes eligen las canciones.

Tita: Esa es una tarea que tenemos pendiente Pablus, hay que escoger al menos 5 canciones y grabarlas. Es necesario conseguir un patrocinio para grabar varias canciones como esta y la del agua que compusimos en pie de cuesta. (Grabar cada canción puede llegar a costar al menos 10 millones de pesos)

- ¿Por qué hace referencia a otras composiciones tuyas (bluyín en la arena y una flor para mascar) al interior de esta canción?

Pablus: El bluyín en la arena es obvio y el otro bluyín es porque esa prenda de vestir siempre ha sido mi distintivo.

En respuesta a Tita: Al menos le hice mucha publicidad. El bluyín era de la gente pobre y yo lo usaba en mis conciertos cuando los demás artistas salían con trajes de galas. Para mí era un traje con mucho valor.

Una flor para mascar aparece en Chaquiras; porque cuando yo me gané el festival con esa canción Allende estaba en el poder y a ese festival vinieron artistas de todas partes del mundo. Vino un cantante de Chile que trabajaba con Allende y lo elegimos porque nos gustó el timbre de voz y la personalidad del artista. ¡El tipo con una conciencia política tan verraca! dejó la canción que traía y se quedó con la canción de nosotros ya que nuestra cantante había renunciado esa tarde. Sin saberse la canción, la escribió en su mano y al día siguiente revisaba sus apuntes y cantaba la canción. Su nombre era Carlos Contreras. De ahí que Allende le gustara tanto “La Flor Para Mascar” y a los políticos. Carlos Lleras Restrepo siendo tan enemigo y esta canción era su favorita.

Tita: ¿Dicen que usted (preguntando a Pablus) puso de moda el bluyín en Colombia? Yo una niña de 14 años y para mi Pablus era un modelo a seguir y me vestía con jean y botas y el tiempo me lo puso en el camino; fue el destino.

(Luego de estas respuestas se degusta la primera copa de vino acompañada de la atenta escucha de “La Flor Para Mascar” y se ilumina el rostro de Pablus. No bebía desde que enfermó varios meses atrás. “que cosa tan deliciosa es el vino” dice él visiblemente emocionado.)

- Pablus, usted hace varias referencias a su libro *La Bella Marangola*. Tengo entendido que dedicó varios años de su vida para hacer esta novela. ¿Este libro es su obra maestra?

Pablus: Sí. Ahí puse todo. No es una novela, es un libro descuadernado. Derrida Jacques propone la deconstrucción de la lectura y cuando un libro penetra en la mente de una persona ahí se descompone y es distinto el mismo libro para cada persona que lo lea. Yo quise hacer un ejemplo físico de un libro que se descomponga a sí mismo. Ese libro se contradice y tiene personajes que lo controvierte y lo critican, dentro del libro hay enemigos del mismo libro que intentan acabarlo. Uno de esos personajes es el general Antagónico Bermúdez

El libro es un novelo y habla sobre como los masculinos dan los femeninos, como los árboles que son masculinos, dan las frutas que son su femeninos.

La carátula del libro tiene la forma del DRAE y la palabra es muy importante para este libro, está escrito en un buen español.

(Pablus se pone de pie y busca su libro, me incita a leer la parte final del mismo en voz alta, me dice ahí comienza realmente el libro. Y me explica que siempre es una contradicción de forma constante)

Con el libro pasa lo mismo que con las canciones. De este libro salen muchos otros libros como el libro del general Antagónico Bermúdez. Así pasa con las canciones y del bluyín en la arena y de una flor para mascar sale Chaquiras.

- Sonorizar la canción “Una flor para mascar”: El otro material que da forma a su canto está relacionado con la injusticia social y por ende va de la mano con las luchas latinoamericanas

impulsadas por el triunfo de la revolución cubana. Este camino comenzó con “**Una flor para mascar**”, ¿Cómo era su vida cuando compuso esta canción?

Pablus: A veces nos toca explicarle la canción a la gente, explicarle porque “el sol sobre el trigo”, como nació la canción y es una historia muy larga. Explicar que nosotros vivíamos en Chía. En este momento de mi vida tenía mucha vanidad, me interesaba la fama, me importaba la opinión de la gente. Pero la intención siempre fue limpia, la intención siempre fue conmover a los corazones duros, abrir las mentes de la gente que no entendía lo que era el hambre, la pobreza, la penuria

La felicidad es pasajera y no se puede volver a vivir, mientras que la infelicidad y los dolores siempre se pueden revivir. Pero el tiempo se encarga de quitarles las espinas y las asperezas. Pero la felicidad se echa de menos. En *La Pequeña Hermana* hay una frase que dice “la felicidad es ese pequeño momento que hay entre tragedia y tragedia.”

Tita: Bueno nosotros no vivíamos juntos en ese momento. Esa es una historia de Pablus con su primera esposa es otra vida. Es la vida con Rosa y Eneas.

Pablus pero la felicidad no es un estado sino es algo permanente que da paz. La gente cree que es un éxtasis. La felicidad para mí es un estado casi permanente.

- ¿Por qué cree que la gente se identificó con una canción que narra momentos de su vida personal?

Pablus: Fíjese que sigue siendo el mismo problema. Los seres humanos encontraron en la informalidad algo de alivio, pero la búsqueda del trabajo sigue siendo el afán del día a día.

Tita: Es algo que sucede en ricos y pobres, es algo que no tiene fin, igual nos pasa a nosotros y hay momentos en que algo nos mueve y nos produce felicidad o rabia. Pero al reconocerse se desaparece.

- Los artistas tienen la facultad de enlazar su sensibilidad con la sensibilidad de las personas que disfrutaban y son partícipes de dicho arte. En esta medida ¿Qué es la sensibilidad para usted Pablus?

Pablus: Es la capacidad de entender por medio de los sentidos y de otros instrumentos a los demás. Saber no con certeza total pero sí muy cerca de la verdad que está pasando con el otro.

Hay una cosa que se llama la compasión y es vivir la pasión del otro. Es un ejercicio doloroso, que se debe traer a la vida personal para entenderlo.

A mí me han pasado cosas tan bonitas. Por ejemplo, yo odiaba al señor que pasaba con una corneta pregonando y yo decía ¡este güevón! Luego comprendí que era su trabajo y empecé a disfrutar de su corneta. Y todos los trabajadores me causan una cosa muy amorosa.

(En relación a las palabras de Tita) Ahora nos hemos dado cuenta que nosotros vivimos en una ciudad hostil y ese espíritu de la gente es el común, aquí ganó Duque y nosotros tenemos el problema del páramo de santurbán y la minería.

Tita: (en relación a los trabajadores) hay otros que no son tan de regalar momentos. Toca sacar a “Pipo” a la calle un poco, porque ese romanticismo se ha desaparecido. El casi no sale y yo soy la que realiza las vueltas y la gente ya no es como lo que él piensa. A mí me fastidia un poco salir a la calle.

- ¿Sería usted tan amable de contarme cuáles han sido los momentos más emotivos de su vida?

Pablus: Me conmuevo fácil y me pongo muy triste, pero no lloro fácil (no soy lloretas) por ejemplo, la tragedia de Itúango, viendo la gente encarcelada por miembros de la defensa civil que no son ninguna autoridad y por una empresa privada que encierra a la gente. ¡No joda! es una vaina que uno dice ¿Que paso con la gente que señalaba esto, que se hizo el dedo?

- Usted le cantaba a la injusticia social durante los años 1960 y 1970 ¿Qué momentos de esa injusticia social le generaban sensibilidades para componer esa música?

Pablus: Yo veía a la gente con hambre. En un principio todas las canciones se las hice a mis amigos que se fueron a la guerrilla, muchos de ellos murieron. De la (universidad) UIS salían mis amigos prácticamente para no volver nunca y esos fueron mis primeros nexos con el ELN que es una de mis decepciones más grandes.

Yo llegue a hacer una canción para los Vásquez (tararea un fragmento de la canción) yo tenía una novia, la primera novia mía. Yo me fui por el mundo y ella se enamoró de un tipo de la guerrilla y Fabio Vásquez mandó a matar al tipo para quedarse con ella. Eso fue el fin de mi respeto por esa persona, Vásquez un criminal. Ver que la persona que uno admira es un criminal de lo peor que asesina a una persona para quedarse con una mujer fue muy decepcionante.

Yo iba mucho a visitar los frentes de las FARC, fuimos a algunos con Tita, yo pensaba que iban a salir con vainas inteligentes, pero esa soberbia y esa vanidad de poner el partido político con las mismas siglas de las FARC es una pendejada, es como si fueran niños diciendo” lero - lero” seguimos vivos.

Hay un momento que recuerdo en una lectura de *El libro de los Amados* en donde estaba el general Bonet quien me confiesa diciendo “Pablus usted no se imagina las ganas que le teníamos” me querían matar y los que me defendieron fueron mis enemigos (Misael Pastrana). En un concierto de la rendición de armas donde estaban la plaga del ejército ellos me pedían las canciones fuertes, como mula revolucionaria.

Tita: Ese (Jaime) Garzón, me acabo de acordar de Garzón, lo recordé porque nosotros estuvimos en un frente de las FARC y a mí me dio mucho miedo donde ellos (guerrilleros) exigían que les dieran un sueldo. Fue un día muy terrible, nos daban muchas vueltas y la luna llena se movía por las vueltas entre caños, aparecían personas en canoas que parecían “Rambo” recibiendo al comandante. Yo iba borracha y muy asustada, fue una experiencia increíble, y yo me tome todas las cervezas eran Heineken. Jaime Garzón se la pasaba allá a sabiendas de que lo querían matar. Pablus fue muy amigo de Jaime y mi familia le abrió las puertas en “sin emisión” y lo metieron en la televisión. Pablus tenía el estudio de grabación al lado del apartamento de Jaime.

(Doña Tita, le dice a Pablus que encuentra en mí un parecido con uno de sus hijos y él le replica que ya había sentido esa conexión durante el largo de la charla.)

- Con el sabor del vino chileno presente en el paladar, ¿A que le sabe Chile, Pablus?

Pablus: A la victoria final, un pueblo que sea capaz de pasar tanto tiempo trabajando unos viñedos guardando cada vez mejor vino para llegar hasta esto, es un triunfo del trabajo humano porque estas uvas las sigue cultivando Jara y Neruda, estas no las hace el ejército.

Chile es el triunfo de la agricultura, lo que no ha hecho Colombia. Aquí que, comemos petróleo, palma, azúcar. La propuesta de nosotros era muy sencilla hacer unas cooperativas que posean la tierra para que la trabaje el campesino y hacer una fuerza, así como el experimento que hicimos en Fusagasugá con la siembra del tomate. Las cooperativas son indestructibles.

- Su compromiso social trasciende las fronteras de Colombia y se ubica en Chile. Es posible notarlo en la siguiente canción “Que Ha Pasado Con Chile” (sonorizar la canción). Allí usted hace referencia a artistas como Víctor Jara y Pablo Neruda que como usted ponen en el tejido social su sensibilidad ¿Tiene una sensibilidad especial por este país y por sus artistas?

Pablus: Yo creo que eso nació de mi amor por Neruda. Se gran parte la poesía de Neruda y me parece preciosa y por el hecho que la persona que me salvó la canción (Una Flor Para Mascar) fue un chileno y un chileno de Allende, esa fuerza que él le puso es la fuerza de la ideología. Tomó la canción como suya y la canto como un himno.

- ¿Ha escuchado la música de Violeta Parra? ¿Qué opinión tiene usted acerca de Violeta y su obra artística?

Pablus: Si, a todos, yo los quiero mucho. Yo veo a Violeta, como una heroína, una persona valiente y entregada. Muy cercana a lo que yo creo que es la santidad.

- Violeta en su composición “Gracias a la Vida” expresa con claridad que los materiales que componen su canto son la **dicha y el quebranto** ¿Cuáles son los materiales que componen su canto maestro?

Pablus: Pablus responde haciendo referencia a su canción “Vino y Amor”. “Vivo de las cosas tristes de lo que a mí me acontece, de lo que a ti te entenece, con lo triste soy feliz. Vivo de las cosas que duelen.”

(Justo en ese momento de la pregunta muere una mariposa que Tita encontró en su patio días atrás. Ella le habló y se la llevó al jardín. La sensibilidad aflora en los dos y es posible ver lágrimas en los ojos de doña Tita y conmoción en Pablus. Tita detalla las alas de la mariposa y ve una forma de corazón de un color distinto al naranja y negro de dicha mariposa, más lágrimas inexplicables y más sensibilidad afloran en la habitación)

- En el año 2007 la fundación El Libro Total le realizó una entrevista en donde usted se confiesa partidario de los grupos guerrilleros que han existido en Colombia y cuyo origen

data de su época de efervescencia musical. ¿Es posible atar su obra con la formación de las guerrillas?

Pablus: Como te dije anteriormente. Muchos de mis amigos se fueron a la guerrilla, porque creían que ese era el camino, Muchas de mis canciones son en homenaje a ellos y a la lucha. Yo creía en los ideales del ELN hasta que pasó lo que te conté. Luego estuve con las FARC y fue otra gran decepción.

Tita: La gente decía que Pablus se llevaba los muchachos para la guerrilla, pero eso es mentira, él hacía su camino y los muchachos que vivían con hambre y penurias el suyo.

- Después del éxtasis de los años sesenta y setenta no se conocen obras musicales suyas. ¿Usted dejó de componer música? De no ser así, ¿por qué no es posible escucharlas?

Pablus: Dediqué mucho tiempo a escribir *La Bella Marangola* ahí puse todo. Pero seguí componiendo, solo que las disqueras son una constante batalla. Además, hacer una canción cuesta mucho dinero. Así que, las canciones se quedaron inéditas.

- El momento histórico que usted vivió durante la primera mitad del siglo XX dejó huella indeleble en el tejido social ¿Qué huella queda en usted de aquella época? ¿Qué legado dejó usted para el país?

Pablus: ¡Nada! ¡Colombia más me ha quitado que lo que me ha dado! ¡Colombia no me ha dado nada! Durante mi tiempo de enfermedad me di cuenta que fue muy hermoso que Tita jamás me abandonó, ir a hacer cola para vernos una hora y le contaba a ella que mi cercanía con la muerte (a la que no le tuve miedo) es que el mundo del que uno se va no es el de las montañas, las colinas, los verdes prados, los frutales... no es ese. Es el de los amigos. Uno se va y lo que echa de menos son las personas, lo demás no vale nada.

Fíjate tú que mi gran amigo es mi hermano y con él he desarrollado El Libro Total, ahí están mis libros y mis canciones sin derechos de autor, están gratis. Y nosotros (Tita y yo) vivimos de nada, de 500.000 pesos que nos da Sayco en reconocimiento de la plata que nosotros produjimos con mis canciones ¡y va a oír la cosa más miserable y criminal!, el día que yo me muera le suspenden eso a Tita. Dígame cuánto dolor puedo tener yo, que sé que me voy a morir y no queda nadie que la ampare.

Tita: ¡Nos vamos a ir los dos “Pipo” yo no me quedo aquí sin ti!

- En este momento de coyuntura política que atraviesa el país, marcada por la polarización y el miedo ¿Qué opinión tiene usted sobre el rumbo de la sociedad colombiana?

Pablus: Lo que pasó ayer es un triunfo. Ocho millones de votos jamás los habíamos obtenido, máximo dos o tres millones. De hecho, pasar a segunda vuelta con opción mayoritaria de votos ya es una victoria. (Aunque no la victoria final) Creo que las cosas están cambiando y aunque no estoy a favor de Petro si estoy a favor de la Colombia Humana.

El regusto del vino:

Para aquellos amantes del buen vino y conocedores del mismo, el regusto es ese sabor que deja el licor luego de haber transitado por la boca. La función del regusto es revelar el atributo extra o la carencia del mismo en el desarrollo y la calidad del vino.

Conocer a Pablus a través de sus libros y principalmente por medio de sus canciones crea una imagen muy limitada de lo que en realidad es. Es una imagen inacabada de la persona ya que solo es posible conocer su faceta de artista y obliga a escudriñar e intuir lo que subjetivamente se transforma en un ser, lo cual puede estar sujeto a aciertos y equívocos que podrían sacar a la luz cosas inexistentes o peor aún ocultar aquello trascendental. Tratar de catar (figurativamente hablando) a Pablus solo en su obra genera la carencia del regusto.

El día que pude conocerlo en persona y hacer tangible sus ideas. Tuve la fortuna de hacer vivas sus canciones. Comprender que la fuerza de su música radica en la fuerza de su ser, su figura de hombre grande, con voz gruesa que seguramente en su tiempo de juventud era más fuerte a capela que con micrófono.

Cuando se cruza la primera palabra con aquel que se veía tan distante ese regusto empieza a tomar fuerza y el sabor de toda una vida toma forma en un trago con tonos agridulces donde aflora la persona en su totalidad. Se hace posible fundir, al artista, al padre, al esposo, al comandante, al Gallinazo... y ver que todos ellos se traducen en un ser humano que vive y siente como todos, pero que como pocos tiene la única intensión de sensibilizar al otro por medio de las sensibilidades que en él brotan.

También es posible descubrir facetas ocultas que fortalecen la imagen del artista. Por ejemplo, fue posible descubrir las dotes de artista plástico, viendo sus pinturas, palpando sus esculturas, disfrutando de otros materiales que sin lugar a dudas también dan forma a la persona y por consiguiente configuran sensibilidades que se entrelazan con las emotividades del otro.

Tuve la suerte de conocer a Pablus en su momento máximo de madurez y quizás en este caso coincide con la edad y con las experiencias que la vida le ha puesto en este último tiempo. Se percibe en él la alegría de vivir y levantarse en la madrugada a disfrutar de la vista multicolor que le ofrece su natal Santander y al mismo tiempo se percibe la frustración de los sueños no cumplidos y de la falsedad de aquel que dice ser amigo... la lucha persiste en todos sus sentidos, aún debe conseguir lo del diario, buscar trabajo, y levantarse contra el opresor. Pero elige pelear la batalla en otros campos, aunque con la misma fuerza que lo caracterizó en los sesentas y setentas.

Este es Pablus un vino de pueblo que es necesario seguir degustando, cuantas veces sea posible para comprender en él las tonalidades de los movimientos populares, que dejan un regusto en la boca más amargo que dulce y más rojo que nunca.

REFLEXIONES FINALES

(Outro)

A MI MANERA

*Cantar, no se cantar, por eso canto, a mi manera
 Bailar, no se bailar, por eso bailo, a mi manera
 Soñar, Sí se soñar, y soñare, que junto a ti, siempre estaré
 Y seguiré a mi manera...*

*Hay que seguir, hay que luchar
 No hay que ceder, ni un paso atrás
 Quiero vivir, en libertad
 Puedo perder, puedo ganar
 Pero no así, yo seguiré a mi manera...*

EL NOI DEL SUCRE (a mi manera vol. 1. 2010)

A lo largo de la historia de la música, la canción, más que cualquier otra forma musical, ha ostentado una función que desborda el plano artístico y se vuelca en el terreno sociológico, convirtiéndola en protagonista de la vida religiosa, política, militar y cultural de las sociedades y en un importante vehículo pedagógico, crítico y filosófico. (Fundación El Libro Total, 2009, p.266)

Las llamadas canciones populares de Violeta Parra y Pablus Gallinazo marcaron un hito en los acervos culturales y las memorias sociales de las gentes propias de sus países de origen a lo que se le denomina movimientos populares. Su desarrollo artístico trasciende las fronteras de sus naciones para ubicarse en todo el continente gracias al movimiento musical que aconteció a mediados de siglo XX en toda la América.

Canciones populares como “Gracias a la vida” y “Una flor para mascar” logran la única y más pura intención implícita en las mentes y corazones de los artistas que las compusieron con el más firme objetivo de sensibilizar al otro a través de los sentidos, de tal manera que sea posible tocar emotividades y cruzarlas con las propias. La canción entendida como una herramienta de transformación cultural tiene entre sus posibilidades la configuración social, y aunque esta acción se encuentra fuera del alcance del compositor, que desde su acción artística imprime en su canción la posibilidad transformadora del sujeto entre versos y notas. Es el individuo y/o el colectivo social quien decide lo que hará con dicha posibilidad y como la canción puede o no sensibilizarse ante los sucesos de la sociedad.

En todas partes emergen jóvenes compositores solitarios que hablan de su realidad. Y como los más claman en algún momento por una revolución, ya sea inerte o no, por reivindicaciones sociales, por igualdad y justicia, por amor y fraternidad, es difícil decidir

quiénes encajan en la categoría de la que ha sido llamada canción protesta. Parecería que en últimas esa definición la determinan las circunstancias y el pulso de cada cantautor: si sus ideas están desalineadas con el establecimiento de turno, son protesta. (Fundación El Libro Total, 2009, p. 82)

En este punto es posible entender que la obra artística de Violeta y Pablus y en especial su obra musical es en todo sentido una obra revolucionaria. Logran comprender que en el acervo cultural está el epicentro de una transformación social y por tal motivo mezclan el folclore con su canción popular. En el caso de Violeta lo hace retomando la poesía popular escrita en décimas para realizar los versos de sus composiciones musicales y “La Cueca” re-configura en el sonido de la voz, las formas de vestir, la fisonomía y sobretodo el sentir de la cultura chilena reflejados en una menuda mujer llamada Violeta.

Este entendimiento visto desde Pablus refleja la puesta en escena de sonidos propios de la cultura colombiana como la cumbia, el pasillo, la guabina, calipsos, entre otros. Y su pionera fusión con ritmos de Jazz y Rock jamás imaginado en el momento histórico en que emergieron como composiciones musicales que dieron forma a su poesía y permitieron que llegara a los oídos de toda una generación.

Esa revolución sumergida en los acervos culturales propios de cada país originario de los artistas que busca de forma incesante instaurarse como fenómeno social e implantar en los imaginarios de colectivos que clamaban igualdad, justicia, que critican el funcionamiento de los gobiernos de turno y se enfocan en el cambio de sus mundos.

La música popular es parte de la historia. No solo es testimonio de una época, sino que también continúa haciendo historia. La música popular de Violeta y de Pablus, su tan particular canción, lleva en su acervo el reflejo de la realidad y las formas para transformarla, las incesantes denuncias de la explotación humana, testimonios de hambre y de pobrezas en lo rural y lo urbano, la crítica social al mundo del consumo y la denuncia a la represión, la exaltación a los combatientes populares vivos y aquellos que se convirtieron en una roja flor con la esperanza de un futuro distinto, esta canción popular lleva implícito un mensaje de sensibilidad por todo aquello que significa hermandad entre los seres vivos, sensibilidad hacia lo vivo que crea vida en sí mismo.

Estas sensibilidades hacia los hombres y mujeres y hacia la vida en su conjunto tienen sus orígenes en una época marcada por la muerte, la desolación y la desesperanza. Esta sensibilidad inédita de Pablus y Violeta surge debido al momento histórico que Chile y Colombia atravesaron durante los años 1960 a 1970 que debido a las exageraciones de dominación provenientes del capitalismo motivaron la emergencia de movimientos sociales populares que en sus inicios dan forma a la canción popular y con ello moldean la identidad y el compromiso político de los artistas populares. Para el caso colombiano el surgimiento de las guerrillas y en principio el ELN motiva en Pablus una fuerza emotiva arrasadora cargada de denuncia ante los excesos de los gobiernos de turno y de apoyo y orgullo ante el pueblo que se levanta en forma de guerrilla. Para Violeta y Chile durante el mismo punto en la línea del tiempo la situación al margen de la distancia era muy similar, los gobiernos que favorecían solo a las clases acomodadas y marginaban a los sectores indígenas y populares y dado que los orígenes de Violeta se encuentran en estos sectores era más que lógico

que las voz de esta mujer se alzara en forma luchadora y denunciante en concordancia con las ideas del partido comunista abanderado en su momento por Salvador Allende y su sensibilidad popular.

Los sucesos sociales de mediados del siglo anterior y los acontecimientos personales implícitos en el devenir diario de los cantautores más representativos de Colombia y Chile (centrados en esta investigación) eminentemente marcaron la pauta para la emergencia y consolidación de una sensibilidad que contenía puntos de convergencia con la sensibilidad de los sectores sociales populares, puntos nodulares que marcaban el ritmo de la partitura social entendida desde composiciones como “Mula Revolucionaria” o “Hace Falta Un Guerrillero” que conducía a las personas hacia una lucha en defensa de lo propio y la configuración de una identidad cultural y social que permitiera transformar el curso de la historia.

Esta sensibilidad emergida de lo nuevo al interior del ser humano tomaba forma corpórea en los cantores que reflexionan poniendo de manifiesto su compromiso político y social. Es necesario en este punto entender que para Violeta y Pablus configurarse como cantautores populares implicaba ir más allá de poner en juego su creatividad artística en la composición de una canción. Componer música debía ir de la mano con componer el pensamiento en función del corazón y para eso parafraseando a Manns (1986) es necesario que el cantautor nazca dos veces: la primera al momento de descubrir su voz y la segunda al encontrar los materiales que dan forma a su canto. Dichos nacimientos no son más que las causas y las consecuencias de la vida misma a lo que Violeta llama **dichas y quebrantos** y Pablus denomina **tristezas llenas de felicidad**

Al inicio de esta experiencia investigativa se tenía como premisa fundamental encontrar un puente, un hilo conector que permitiera una relación sináptica (figurativamente hablando) entre los movimientos populares de Colombia y Chile representados en las figuras de los cantautores Pablus y Violeta. Dicha relación sináptica se dio como consecuencia de la misma investigación; en un principio el triunfo de la revolución cubana y las situaciones imperialistas fueron ese puente; luego al sumergirse en la vida y obra musical de Pablus Gallinazo ese puente se transformó en un hilo conductor, que en apariencia sería más delgado y débil que un puente, pero las fibras que denotan sensibilidad son así, delgadas y frágiles como la misma sensibilidad. Pablus tiene un afecto especial por Chile, por Neruda, por Jara y por Violeta, este efecto permite encontrar la posibilidad de cruzar los dos movimientos entrelazados en lo que se ha denominado sensibilidad inédita. Claramente este sentir de Pablus en relación a Chile fue el camino para poder cruzar estas sensibilidades conectadas por sucesos históricos, por artistas, por canciones, por el vino... conectadas por un sentimiento de amor, igualdad y justicia social.

Pablus. Poeta, escritor, artista plástico y cantautor popular...Pablus un hombre hecho a la medida de todos y a la vez de nadie. Tener la posibilidad de conocerlo le dio un sentido claro y fuerte a la construcción de esta investigación. Entender que la fuerza de la ideología va de la mano con la fuerza de la canción, cuya única intención es sensibilizar a las personas que puedan escucharla en el acto comunicativo entre emisor, receptor y mensaje. Pero he aquí una particularidad atada al mensaje, ya que este ya existía antes del proceso comunicativo y el emisor y receptor intercambian papeles al sonorizarse la canción. En este ir y venir de roles es posible evidenciar en el mensaje transformado en composición musical, como afloran y se cruzan las sensibilidades, es así cómo fue

posible entender la frase donde Pablus se describe a él mismo como hecho a la medida de todos y de nadie por medio de la sensibilidad inédita.

Conocer al ser humano que hay detrás de las canciones fue una gran experiencia, saber que siente y que vive en su día a día le dio un gran sentido a este trabajo y quizás sea el mayor logro de esta investigación, ya que luego de los años 1960 y 1970 su voz dejó de escucharse por distintas razones y su lucha con las disqueras se transformó en una lucha con las editoriales. Pablus un hombre tan importante durante la segunda mitad del siglo XX pasó a ser un hombre olvidado durante el siglo XXI y en sus palabras es posible sentir el dolor que le produce Colombia.

Violeta Parra y Pablus Gallinazo son personas extraordinarias adelantadas a su tiempo que entendieron la necesidad de ser personas sujetas a los colectivos sociales que luchaban por lo justo. Esto les permitió florecer como cantautores que reflexionan a partir de su conciencia política y social. Colombia y Chile ya no son los de mediados del siglo pasado pero su gente aún reclama y pelea por lo justo, pero a diferencia de ese tiempo hoy no emergen de las entrañas de la sociedad personas que reflexionen y se involucren en la lucha social de la forma sensible en la que ellos lo hicieron.

Hoy al igual que en las décadas de los años 1960 y 1970 se necesitan los Gallinazos y las Violetas, pero aún no se les escucha ni en las plazas, ni en las carpas. Por esta razón es necesario preguntarse ¿¡Qué carajos pasó con los cantores que reflexionan!?

El anterior cuestionamiento lejos de tener un tinte peyorativo en relación a las nuevas formas musicales creadas y recreadas en el mundo globalizante, lo que pretende es dejar las puertas abiertas para emprender la búsqueda de dichas formas musicales, de los nuevos artistas, del renacer de las Violetas y los gallinazos vistos en otros rostros y escuchados en otras voces como las de Calle 13 o Cancerberos cuya injerencia y relevancia en los nuevos tejidos sociales a mi entender, también, requiere de un análisis y reconocimiento en un apartado investigativo distinto, debido a las transformaciones del contexto histórico hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

REFERENCIAS

- Alcalde, Alfonso (1981). *Toda Violeta Parra* antología presentada por Alfonso Alcalde, Buenos Aires, Argentina. Ediciones De La Flor
- Alonso, Maria (2011). *La soberanía sobre la muerte: El caso Violeta parra*. Atenea (Concepción), (504), 11-39. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622011000200002>”.
- Alvarado, Ángel (2013). *La música y su rol en la formación del ser humano* Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile. Educación parvulario y básica inicial. Santiago de Chile.
- Arango, Gonzalo (2001). *La Pequeña Hermana* prólogo. Bucaramanga, Colombia. Segunda edición editorial Ltda.,
- Archila, Mauricio (2001). *Movimientos Sociales, Estado y Democracia en Colombia* Universidad Nacional de Colombia. Centro de Estudios Sociales. Bogotá, Colombia. Primera edición: marzo de 2001
- Archivo de Chile historia político social movimiento popular (2006). *Sensibilidad de Violeta Parra*. Centro de estudios Miguel Enríquez, CEME. Recuperado de <http://www.archivochile.com>
- Arnal, J., Del Rincón, D. & Latorre, A. (1992). *Investigación educativa.: fundamentos y metodología*. Barcelona. Editorial Labor S.A.
- Bachelet. Michel (2016). *discurso en conmemoración de los cien años de Violeta Parra* recuperado de: [//www.Violetaparra100.cl/bienvenida/](http://www.Violetaparra100.cl/bienvenida/)
- Casas, Alejandro (2016). *Anapo. Crónica de una muerte anunciada*. Las 2 Orillas. Bogotá. recuperado de <https://www.las2orillas.co/anapo-cronica-una-muerte-anunciada/>
- Díaz, Pablo y Díaz Víctor (2011). *Educación, movimientos sociales y comunicación popular Reflexiones a partir de experiencias en Uruguay* Polis Revista Latinoamericana 28. Montevideo, Uruguay. Edición electrónica URL: <http://polis.revues.org/1461> ISSN: 0718-6568
- Escobar. Alejandro. (2012). *La Política en la música de Violeta Parra; Curso de Música y Política*, profesor Dr. Xosé Aviñoa. Recuperado de: www.academia.edu/4533984/La_Política_en_la_música_de_Violeta_Parra
- Freire, Paulo (1996). *Pedagogía de la Autonomía*. Paz y Terra S.A, Sao Paulo ISBN 85-219- 0243-3

- Fundación el Libro Total (2009). *Pablus Gallinazo y la canción nadaísta (Sic)*. Bucaramanga, Colombia. Editorial Ltda, Fundación el Libro Total Biblioteca Virtual de América, proyectos de responsabilidad social e intelectual de la firma Sistemas Y Computadores S.A.
- Gallardo, Helio. (1996). *Hablan los Jóvenes. Jóvenes y juventud: una presentación* Una publicación del Departamento Ecuménico de Investigaciones (DEI). San José, Costa Rica. Editorial DEI Departamento Ecuménico de Investigaciones Sabanilla
- Gallardo, Helio. (2006). *Revolución y Cultura Política en América Latina*. San José, Costa Rica. Editorial DEI Departamento Ecuménico de Investigaciones Sabanilla Recuperado de: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Costa_Rica/dei/20120710033913/revolución.pdf
- Gallinazo, Pablus (2001). *La Pequeña Hermana*. Bucaramanga, Colombia. Segunda edición editorial Ltda.,
- Gil Escribano, Miguel (2013). *La sensibilidad de la mirada en la música* Un marco teórico para entender el surgimiento del rock and roll. SINERIS revista de musicología N° 13 (pp. 1-23) octubre de 2013.
- Gonzalez, Bosco. (S.f). *Violeta Parra, su "Visión de mundo" y los pobres de la ciudad*. Sociólogo. Universidad Arcis. Centro de estudios "Investigación y Cambio Social". Santiago, Chile.
- Goizueta, Adrian. (s.f). *nueva Canción, Orígenes y consideraciones generales*. En el número 8 de escena en el artículo *la nueva canción en Costa Rica* los títulos "el contexto histórico social del cantautor popular en Costa Rica". San José. Costa Rica. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/31060>
- La Bicicleta (s.f). *Gracias a la Vida, Violeta Parra testimonio*, primera parte de Chillan a Santiago. Serie especial Volumen 1. Santiago de Chile. Sociedad Editorial Granizo, 1978-1990 recuperado de: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-54653.html>
- Manns, Patricio (1986). *Violeta Parra, La guitarra indócil*. Concepción, Chile. Ediciones Literatura Americana Reunida
- Naranjo Ríos, Miguel (2017). *Discografía de Violeta Parra* documento. Estudios Públicos, 146 (otoño 2017), 233-262
- Osorio, José. (2014). *Encuentro de la Canción Protesta* en el Perfume de una Época de Gloria Martín. Presente y Pasado. Revista de Historia. N° 23. pp. 45-67. Ediciones, secretaría UCV
- Pentz, María (2017). *El misterio detrás de "Gracias a la vida", la canción más emblemática de Violeta Parra*. Ahora Noticias. Recuperado de:

<http://www.ahoranoticias.cl/noticias/tendencias/206948-el-misterio-detras-de-gracias-a-la-vida-la-cancion-mas-emblematica-de-Violeta-parra.html>

- Ricoeur, Paul. (2006). La vida: Un relato en busca de narrador. *Ágora*, 25(2), 9–22
- Robayo, Miryam (2015). *La Canción Social como expresión de inconformismo social y político en el siglo xx*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte en line 2015. Recuperado de: <http://ucsj.redelyc.org/articulo.oa?id=279042458oo5ISSN>
- Roux, Juliana (1997). *Actores sociales y participación desde la perspectiva de Alain Touraine*. (Tesis de pregrado) Universidad de la República Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Trabajo Social. Montevideo, Uruguay.
- Rojas Gómez, M., & Díaz Salas, S. (2018). El hecho artístico musical y su carácter multidimensional. *Pensamiento Palabra Y Obra*, (21), 8-25. Recuperado a partir de <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/9466>
- Ruiz Múnera, Leopoldo (s.f). *Relaciones de Poder Y Movimiento Popular Colombiano (1968-1988)* ensayo de la tesis doctoral realizado en la Universidad Cotila de Lovaina. Lovaina, Bélgica.
- Sánchez, Fabio. Díaz, Ana. Formisano, Michel (2003). *Conflicto, Violencia y Actividad Criminal en Colombia. Un análisis especial* Archivos de Economía. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <https://economia.uniandes.edu.co/component/booklibrary/478/view/46/Documentos%20CEDE/504/>
- Sinatra. Frank. (1968) *My Way. My Way*. (LP Vinilo) Dallas. EE.UU. Reprise Records
- Soler. Lorena (2012). *La Nueva Canción Chilena como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1965-1973*. (Tesis de pregrado) Universidad Del BÍO-BÍO Facultad de Educación y Humanidades departamento de Ciencias Sociales Escuela de Pedagogía en Historia y Geografía. Biobío, Chile.
- Touraine, Alain (2007). *Los Movimientos Sociales* traducido por Alfonso Torres C. y Luz Quesada. Revista Colombiana de Sociología ISSN 0120-159X N° 27. 2006 pp. 255-278
- Touraine, Alain (1999). *¿Cómo salir del liberalismo?* México. Editorial Paidós Mexicana. 1999. Páginas 53-80.
- Torres Alvarado, Rodrigo. (2004). *Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena*. *Revista musical chilena*, 58(201), 53-73. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100003>

- Thompson, Edward. (1995). *Costumbres En Común* Crítica Grijalbo MondadorI Barcelona, Traducción castellana de Jordi Beltrán y Eva Rodríguez revisión de Elena Grau. Impreso en España 1995, Novaorafik, Puígerdà, 127, 08019 Barcelona
- Vega Cantor, Renán. (2003). *La Violencia Durante el Frente Nacional (1958-1970) la percepción de los diplomáticos franceses* Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura 3D. Revistas Unal.edu.co, Número 30, pp. 281-317
- Vitale, Luis. (s.f). *Música popular e identidad latinoamericana* Archivo Chile, historia político social y movimiento popular. Corresponde al capítulo XII del libro *la larga marcha por la unidad y la identidad latinoamericana de Bolívar al.* Santiago, Chile. Archivo de Chile 2001

DISCOGRAFIA

- El Noi Del Sucre (2010). *A Mi Manera. A Mi Manera. Vol 1* (CD) España. Sin disquera.
- Gallinazo, Pablus. (1966). Destino la Guerrilla. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos
- Gallinazo, Pablus. (1966). La Gente De La Gran Ciudad. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos
- Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Vino y Amor. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Claro El Cielo Azul Celeste. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Una Flor Para Mascar. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Blue Jean En La Arena. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Cinco Balas Más. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1966). Destino la Guerrilla. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos
- Gallinazo, Pablus. (1966). La Gente De La Gran Ciudad. En *Los Dos El Niño Nuestro y La Guitarra* (LP Vinilo) Colombia. Famoso-Codiscos
- Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Vino y Amor. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe

- Gallinazo, Pablus. (1971). Claro El Cielo Azul Celeste. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Una Flor Para Mascar. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Mula Revolucionaria. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Blue Jean En La Arena. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Gallinazo, Pablus. (1971). Cinco Balas Más. En *Una Flor Para Mascar VOL.2* (LP Vinilo) Colombia. Discos Orbe
- Parra, Violeta. (1966). Gracias a La Vida. *Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). Volver a Los 17. *Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). Run-Run Se Fue pa'l norte. *Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). Cantores Que Reflexionan. *Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). Maldigo Del Alto Cielo. *Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1966). La Cueca De Los Poetas. *Últimas Composiciones*. (LP Vinilo) Chile. RCA Victor CML-2456
- Parra, Violeta. (1971). Arauco Tiene Una Pena. *Canciones Reencontradas En París*. (LP Vinilo) Chile. Dicap DCP 22
- Parra, Violeta. (1971). La Carta. *Canciones Reencontradas En París*. (LP Vinilo) Chile. Dicap DCP 22
- Parra, Violeta. (1971). Rodríguez y Rocabarren. *Canciones Reencontradas En París*. (LP Vinilo) Chile. Dicap DCP 22
- Piero. (1970). Llegando Llegaste. *Pedro Nadie* (LP Vinilo). Argentina. CBS

WEBGRAFÍA

<https://www.elibrototal.com/ltotal/>

- Fundación el Libro Total la biblioteca virtual de América (2009) *Pablus Gallinazo y la canción nadaísta (Sic)* Editorial Ltda., Fundación el Libro Total
- Valdivieso Torres. Julio (2005). *Visión Histórica de la Música de los dos Santanderes, Compositores e Intérpretes*, (Sic) Editorial Ltda., Fundación el Libro Total.

<http://www.Violetaparra100.cl/bienvenida/>

- Bachelet. Michel (2016) recuperado de: //www.Violetaparra100.cl/bienvenida/

<https://vocesdecolombia.wordpress.com/2014/02/07/pablus-gallinazo-los-dosel-nino-nuestro-y-la-guitarra-famosocodiscos-colombia/>

- Carátula del álbum “*los dos, el niño nuestro y la guitarra*” Pablus Gallinazo

<http://caixadepandoraplimplim.blogspot.com.co/2014/11/paloma-ausente-Violeta-parra-y-la.html>

- 'El Peneca', óleo sobre madera (1965) imagen de Caixa de pandora

<https://www.semana.com/nacion/articulo/cuando-empezo-esta-guerra/417890-3>

- Revista Semana (2018) ¿Cuándo empezó esta guerra? El Gobierno pidió a intelectuales escribir sus tesis sobre la génesis de la guerra. SEMANA hace un análisis crítico para entender este informe.

<http://chillanantiguo.blogspot.com.co/2017/09/el-vino-en-la-region-de-nuble-su.html>

- Obra “*la vendimia*” de Máximo Beltrán

http://patrimonioygenero.dibam.cl/651/w3-article-49696.html?_noredirect=1

- Los grabados en la lira popular, encontrado en Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

<https://www.radiovinadelmar.cl/aVioletaaa>

- Figura 10. Imagen de Violeta Parra de Gracias a la Vida

http://inmaculadadecepcion.blogspot.com.co/2004/12/gonzalo-arango-terrible-13_110191790914131956.html

- Figura 11 Gonzalo Arango padre del Nadaísmo en Colombia

<https://www.las2orillas.co/anapo-cronica-una-muerte-anunciada/>

- Artículo de Alejandro Casas del 4 de noviembre de 2016 sobre la Anapo.

<https://www.monografias.com/trabajos87/musica-como-herramienta-pedagogica/musica-como-herramienta-pedagogica.shtml>

- Mantilla, Thomas. (s.f) *la música como herramienta pedagógica*.