



COINCIDENCIAS POÉTICAS ENTRE BOB DYLAN Y VIOLETA PARRA

Author: Paula Miranda H.

Source: *English Studies in Latin America*, No. 13 (August 2017)

ISSN: 0719-9139

Published by: Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivs 3.0 Unported License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> or send a letter to Creative Commons, 444 Castro Street, Suite 900, Mountain View, California, 94041, USA.

Your use of this work indicates your acceptance of these terms.





Coincidencias poéticas entre Bob Dylan y Violeta Parra¹

Paula Miranda H.²

Facultad de Letras

Pontificia Universidad Católica de Chile

1 Este escrito se basa en parte en la Conferencia “Después de cien años: Bob Dylan y Violeta Parra”, ofrecida durante el XXI Encuentro Internacional de Escritores del Desierto de Atacama, en el Juzgado de Letras de Chañaral, el día 17 de noviembre de 2016 en Chañaral. Mi gratitud a quien hizo posible esa inolvidable cita, al escritor e historiador Omar Monroy y a quien nos acogió en el Juzgado de Letras de esa localidad, al juez y poeta Raúl Valenzuela. Por estas circunstancias, la conferencia fue más bien una comparecencia ante escritores andinos, gendarmes y reclusos-poetas del lugar. No olvido los ojos luminosos de estos últimos al imaginar juntos ese día la extrema libertad, transgresión y radicalidad que representan las figuras de Bob y Violeta. Este artículo se realiza en el contexto del Proyecto CONICYT-Fondap 15110006 y de mi trabajo como Investigadora Asociada de CIIR.

2 Académica Asociada de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Investigadora del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) e integrante del Directorio de la Fundación Pablo Neruda. Doctora en Poesía Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Sus líneas de investigación son la poesía chilena e hispanoamericana y las literaturas tradicionales e indígenas. Entre sus publicaciones están sus libros: *La poesía de Violeta Parra* (2013, estudio); recopilación, notas y estudio preliminar de la antología Violeta Parra. Poesía y el libro Violeta Parra en el Wallmapu. Su encuentro con el canto mapuche (2017), del que es la autora principal y que realizó en colaboración con Elisa Loncon y Allison Ramay. Es también editora del libro *Chile mira a sus poetas: estudios y creaciones* (2011).

El día 13 de octubre del año pasado, la Academia sueca anunciaba que el Premio Nobel de Literatura en su versión número ciento nueve le sería concedido a Bob Dylan. Lo que más me impresionó ese día fue la enorme cantidad de comentarios en todo el mundo, a favor y en contra del hecho. Me impresionó la virulencia con la que varios defensores del *establishment* literario se refirieron contrariamente al acontecimiento y me impresionó también que todo el mundo se atreviese a opinar sobre el premio, como nunca antes había ocurrido. Fue tema de conversación en la televisión, las radios, los pasillos, las redes sociales y en las mesas de muchas personas. Varios periodistas vinieron a nuestras oficinas en las universidades, y nos consultaron nuestra opinión como literatos y musicólogos. El analista Stefan Dege dijo que ese día había sido un mal día para la literatura y agregó que con el Premio se rendía homenaje a un poeta y músico, pero no a un escritor. Agregó además que las canciones eran canciones, mas no poemas. El escritor Alberto Olmos, que en su novela *Alabanza* de 2014, había imaginado en un relato de anticipación escatológica la obtención de este galardón por parte de Dylan, se rindió doblegado ante la realidad de los hechos y exclamó con desesperanza: “¿Premio Nobel para Bob Dylan? ¡Es el fin de la literatura!”.

Coincido en que las canciones son canciones y no poemas. Sin embargo, la poesía, en su misterioso y deslumbrante trabajo con la palabra, no se restringe solo al poema y la recepción de la poesía lo mismo puede realizarse a través de la lectura que de la escucha. La poesía puede ser escuchada, ejercicio que fue así durante decenas de siglos. Por ello, creo firmemente que el día 13 de octubre de 2016 fue un gran día para la literatura en todo el mundo y en particular en Chile, país amante de la poesía. Como nunca antes las conversaciones cotidianas y mediáticas dejaron por un momento de hablar de las clasificatorias al Mundial de Fútbol y dieron cabida a discusiones acaloradísimas y muy documentadas sobre qué entendemos por literatura y sobre todo, cuáles han sido sus límites y posibilidades durante los últimos años, qué perdimos y qué se ganó en el camino, qué atributos tendría la canción que la hacen hoy más potente, en términos poéticos y solo en algunos casos, que un cuento o que una novela. Por qué cuando les preguntamos a los niños del Colegio Pedro Lujan de El Salado (cerca de Chañaral), si preferían que contáramos cuentos o cantáramos canciones, gritaron al unísono y con gran entusiasmo: “¡Canciones, canciones!”. Por

qué se impuso como Premio Nobel un compositor de canciones a un escritor de novelas. Pues no se trata solo de un acto de lectura, como alegó Olmos, al indicar que quienes defendían este Premio otorgado a Bob Dylan, era gente que no leía, restringiendo además las posibilidades únicamente a la lectura de “novelas”. Se trata más bien de otro problema: qué entendemos hoy por literatura y cómo en la actualidad ciertos defensores de “lo literario” lo circunscriben solo al ámbito de la escritura y en muchos casos solo al ámbito de la narrativa. Porque no se trata de considerar cualquier texto como literatura, pero tampoco se trata de dejar fuera de ella ese enorme campo literario que llamamos la poesía. Pienso que la dicotomía planteada por estos defensores no es la oposición entre canción y literatura, sino más bien entre poesía y novela. Justamente la poesía, desde sus orígenes en el canto ritual, pone en tensión esta delimitación exclusivista. Una palabra imaginada en su máxima potencia, para ser cantada, recitada o más tarde leída, pero finalmente una palabra que provoca acciones, que hace cosas en el mundo si la gente está dispuesta a recibirla. La “poiesis” tensiona en este sentido los límites genéricos y de soportes, al ser algo mucho más amplio, al ser un acto que transforma el ser de las cosas en otra cosa, a través de la palabra.

Así, el gran dilema de si acaso las letras de las canciones pueden ser consideradas poesía, más allá de si son escuchadas o leídas, fue zanjado definitivamente por la Academia sueca. Hay poetas de la música, como tan bien los definió Víctor Jara, que escriben sus canciones para ser cantadas, pero que tienen su centro en la palabra, más que en la música, o para quienes la música existe en función de esa palabra potente, transformadora, poética (poiética). Poetas músicos que logran que sus canciones calen hondo en el alma de personas de diversas latitudes y épocas. De ahí que Bob Dylan en el agradecimiento del Premio Nobel manifestase que el sentido total de su quehacer artístico se centraba en sus canciones, las que “parecían haber encontrado un lugar en la vida de muchas personas a través de muchas culturas diferentes”¹. Pero lo que más me alegró ese día fue imaginar que si Violeta Parra, poeta de la música chilena, estuviese aún viva, tal vez la Academia habría

1 Discurso de Bob Dylan, leído por la Embajadora de EE.UU. en Estocolmo el día 10 de diciembre de 2016 durante la entrega del galardón, sin la presencia del cantautor. Sin embargo, al ser condición de la Academia Sueca que el galardonado pronunciase una conferencia de manera personal, para hacer entrega de la dotación en dinero del Premio, Bob Dylan envió hace pocos días (5 de junio de 2017) su discurso definitivo, el que puede ser considerado el discurso oficial definitivo de aceptación del Premio Nobel de Literatura.

también considerado su postulación a este mismo Nobel y le habría resultado complejo tener que optar por uno u otro. Me interesa aquí analizar cuáles son aquellos rasgos artísticos en los que ambos coinciden y que explicarían en parte esta gran potencia estética y social de sus canciones.

“PALABRAS PARA SER ESCUCHADAS”: FUNCIÓN SOCIAL DEL CANTO

Cada uno a su manera transformó el sentido de la canción de su época y la destinó a ser escuchada, en un medio, el del espectáculo, en que casi todas las canciones tenían como finalidad única el baile y la entretención. Sus canciones se escuchan y pueden también llegar a ser leídas, aunque Bob Dylan prefiera ser “escuchado” en disco o recitales. En su discurso definitivo para recibir el Premio Nobel, el día 5 de junio de 2017, él insistió mucho en que su palabra era para ser “escuchada”, no leída. Ambos, aportan un legado artístico y sonoro que permite inscribir sus canciones en una vertiente relativamente diferenciada de los géneros del espectáculo; ellos son lo que Víctor Jara llamó en 1972 los “poetas de la música”.

Además, ambos coinciden en que sus canciones fueron creadas, compuestas y reinterpretadas para cumplir un destino social, para realizar una acción en el mundo: agradecer, aliviar dolores, denunciar, conmemorar, sanar, amar. Por eso mismo, se centran tanto en el público y en sus necesidades. Cada poema, cada canción, cada disco, está imaginado por alguien que cumple un destino en la tierra: cantar el “canto de todos,” que es su propio canto, casi como si se tratase de un designio. Saben ellos a su manera que nuestra memoria poética y musical, será una forma potente de enfrentarse con efectividad al olvido, la guerra y la muerte. Saben ellos que en tiempos como el actual, sus palabras serán cada vez más necesarias, de ahí su permanencia: “En su divina comprensión / luces brotaban del cantor,” dice Violeta en “Cantores que reflexionan”.

COINCIDENCIAS, PESE A LA DISTANCIA

Definitivamente las estéticas de Dylan y Parra son muy distintas, sin embargo, pese a esa distancia temporal y espacial que los separa, hay en la generación y función de cada una de sus propuestas, enormes coincidencias, de las que hablaremos brevemente.

En noviembre de 1961 un joven Dylan grababa su primer disco en Nueva York (*Bob Dylan*), influido por el clima musical epocal de esa ciudad, donde los jóvenes estaban revalorando para

sus propias propuestas y desde hace algunos años la música folk y el jazz: “A finales de la década de los cincuenta, el folk se había unido al jazz como estilo musical preferido por los estudiantes y los bohemios beatniks, quienes lo consideraban una alternativa más ‘auténtica’ a la ostentación y artificialidad que se percibía cada vez más en el rock and roll”². El auge del folk se dará en 1958 y su máxima exponente sería Joan Báez. El primer disco de Dylan está marcado por esa tendencia, incluso algunos temas pertenecen a la tradición, pero ya comenzaba por esos años a plantear una propuesta más alternativa al purismo folklorista, al mezclar el folk con el lamento del blues. Dirá Dylan de ese primer disco: “algunos temas los compuse yo, otros los descubrí, otros los robé” (Gill 11), en una abierta declaración que mezcla su talento creativo junto a la capacidad para asimilar la tradición. Efectivamente, tanto Dylan como Violeta Parra basan su creación en un consistente crisol proveniente de la tradición folklórica de sus respectivos ámbitos culturales y poseen la capacidad de dialogar dinámicamente con ellas, para proponer finalmente obras únicas e inconfundibles, un rasgo moderno por excelencia. Violeta Parra grabó y editó más de treinta y cinco discos entre 1949 y 1966, de los cuales la mitad aproximadamente son de creación y la otra mitad, de reinterpretación de la tradición. Parte de este último trabajo lo reunió en los libros *Poésie populaire des Andes* (París, 1965) y en *Cantos folklóricos chilenos* (1979). Coincidentemente con las fechas del auge de la revitalización del folk en EE.UU., el año 1956, Les Baxter grabó en ese país un arreglo orquestal del tema “Casamiento de Negros”, bajo el nombre de “Crazy Melody”; el que había sido grabado por Violeta Parra en 1953 y que se basaba en un tema de la tradición chilena, con raíces en el Siglo de Oro español, más precisamente en un texto de Francisco de Quevedo. Ese tema, mezcla de tonada con parabién, marca el inicio de la inmersión sistemática de Violeta en el folklore y es a la vez uno de los singles que alcanza mayor popularidad radial y que la hace acreedora, al año siguiente, del Premio Caupolicán a la mejor folklorista del año en Chile (único reconocimiento que ella recibió en vida). Debido a esta determinante influencia, la obra de ambos artistas debe ser entendida en una doble vertiente creativa: la de sus composiciones originales y la de la recreación e interpretación de piezas de la tradición. Una no se explica sin la otra y ambas son un acto de creación (*poiesis*), aunque sólo

2 Gill, Andy. Bob Dylan. Desde Bob Dylan hasta Nashville Skyline. Barcelona: Blume, 2016. (1° ed. en inglés bajo el nombre Bob Dylan. The Stories behind the songs 1962-1969. Londres: Carlton Books, 2011). 7.

una produzca temas originales y, la otra, canciones reapropiadas. Sus respectivas creaciones originales no hubiesen sido posibles sin el profundo conocimiento que ambos tienen de las tradiciones que los rodean. En el caso de Bob Dylan, su conocimiento del blues y del folk, especialmente de un género de fusión entre la riqueza musical de inmigrantes modernos y la cultura afroamericana. Y Violeta Parra, con el gran diálogo que mantuvo con géneros de raigambre hispánica e indígena: canto a lo poeta, cueca, tonada, sirilla, zarzuela, canto mapuche, etc. A ambos les ha preocupado escuchar el canto de los otros, canto que para mediados del siglo XX había pasado por diversos procesos de transformación, los que ellos experimentaron y captaron de manera íntegra, al distinguir sus claves y modulaciones e incorporarlos sucesivamente a sus voces, inflexiones emotivas y personalidades. Ambos también se relacionaron con la canción del siglo XX: la comercial, la de masas y la del neofolklore, incluso Los Beatles alcanzaron a ser captados y valorados por Violeta Parra, con su oído que grababa “noche y día, grillos y canarios.” El poema-canción de Violeta Parra y el de Bob Dylan vienen de esas mezclas e hibridaciones a que nos obliga la modernidad, de ahí su riqueza, su clasicismo, su polifonía.

Una particularidad que los hermana también, es la relación que ambos mantienen con la poesía moderna. De hecho, Dylan se relaciona productivamente con la generación beat y toma su nombre de Dylan Thomas, el poeta maldito inglés, quien al igual que Dylan renegaba de la experimentación formal excesiva y apostaba más bien por una poesía “orgiástica,” vital y de gran musicalidad. Por su parte Violeta se nutre de la influencia poética y anti poética de su hermano Nicanor Parra y de los diversos poetas que conoció y con algunos de los cuales trabajó: Enrique Lihn, Gonzalo Rojas, Pablo De Rokha y Pablo Neruda. Como poeta moderna, ella se inscribe en una línea intermedia llamada “oralitura,” pues para ella las canciones son también palabras que se escriben. Es una oralitora de primera línea, que amaba el “canto a lo divino y a lo humano,” y para quien “el honorable cantor de los cantores mayores” era Enrique Lihn, poeta tan distante aparentemente de las estéticas populares. Ambos entonces conciben una canción que se “escribe,” agregándola a este género oral, cualidades de la escritura. Es más, la tecnología de la máquina de escribir, también influirá en sus producciones. Dice Violeta en una de las hojas del manuscrito de

Cantos folklóricos chilenos: “las frases que me han resultado largas, es porque me entusiasmo con las teclas de la máquina,” Como poetas, ambos son admirados por Nicanor Parra. Su hermana para él es una de las mejores poetas chilenas y Dylan, era su candidato al Nobel, mucho antes que la Academia considerase esta posibilidad. Para el hermano de Violeta, a Dylan le bastaría con tres versos de su canción *Tombstone Blues* (1965), para hacerse “acredor a todo. Por su falta de pretensión artística. Es realismo real, con la fábrica, el callejón y la cocina, donde está el niño solo con los thumbs blues” (*The Clinic*, 2000).

Por otra parte, ambos están en contacto desde sus infancias con la música y la poesía del canto tradicional en ambientes marcadamente rurales: Violeta en Lautaro y Chillán, y Dylan en Duluth, Minnesota. Ese canto en ambos casos está enriquecido por culturas europeas, afro e indoamericanas. Ambos encuentran en esas antiguas canciones, lecciones para sus propias propuestas, lo que los lleva a plantear una canción para ser escuchada y no bailada, apostando así por unos “cantores que reflexionan”, versus los cantantes del espectáculo. Ambos, en este sentido, desde sus respectivas experimentaciones modernas, recogerán lo esencial de ese canto del pasado: su función social y comunitaria. En 1985, Dylan explicó su atracción por la música folk: “Lo que pasaba con el rock and roll es algo que para mí, de todos modos, no era suficiente... Había muy buenas frases pegadizas y un ritmo contagioso, pero las canciones no eran serias o no reflejaban la vida de un modo realista. Supe que cuando me metí en la música folk, era una cosa más seria. Las canciones estaban llenas de tristeza, de triunfo, de fe en lo sobrenatural, y tenían sentimientos más profundos”³. Ambos también, comienzan sus carreras en medio de la vida bohemia de las ciudades a las que arriban siendo jóvenes (Violeta en el barrio Mapocho de Santiago y Dylan en los cafés del Greenwich de Nueva York) y prontamente dejarán sus estudios formales para dedicarse de lleno a la música y sus carreras artísticas. En este sentido, es muy interesante cómo ambos buscan insistentemente modelos artísticos desde los cuales proponer sus respectivas apuestas estéticas. En el caso de Bob Dylan, su mentor e inspiración será claramente el influyente músico folk Woody Guthrie, a quien admira obsesivamente desde que arriba a Nueva

3 Wikipedia. Bob Dylan.

York; a quien imitará ostensiblemente en su apariencia física en los inicios de su carrera. En el caso de Violeta, sus modelos serán primero las cantoras flamencas, para pasar rápidamente a las cantoras de tonadas, continuadoras del legado andaluz en Chile y quienes representan a la mujer fuerte, autonomista y emancipada de la cultura popular. En ambos casos incluso, habrá además una significativa conversión en sus apariencias físicas, las que mezclarán, o al menos buscarán proyectar, una mayor sencillez, autenticidad y cierta humildad mezclada con temperamentos fuertes. Si bien Parra radicalizará esa imagen con el correr de los años; Dylan, cambiará fuertemente en las décadas siguientes su “apariencia” y “look” artístico. Son momentos también en que ambos realizan gestos de autenticación de sus propias auto-imágenes a través de la escritura de sus autobiografías. En 1957 Violeta Parra escribe sus *Décimas. Autobiografía en versos chilenos*, publicadas póstumamente en 1970 y Bob Dylan escribe su primera reflexión en prosa con tintes autobiográficos: *Tarántula* (1965-1966) publicado en 1971, aunque sean sus *Chronicles (volumen one)* de 2004, la autobiografía definitiva. En cualquier caso, ambos realizan a través de esas escrituras un gesto moderno fundamental: ejercicio de autoconocimiento, autenticación y definición de sus respectivas personalidades artísticas y vitales.

Sin embargo, en esta línea de continuidad con la tradición, ambos son inmensamente transgresores y demuestran una capacidad enorme para superar rápidamente las tradiciones y experimentar nuevas posibilidades con todo ese caudal del cual están bebiendo. Ambos experimentan permanentemente con las formas que conocen (lo hace Dylan desde su primer disco, y Violeta desde 1957 con mayor radicalidad), pero ninguno se aleja tanto de la tradición. Durante 1957 se produce en Violeta un proceso de acumulación y explosión creativa de sabiduría y sentido musical-poético, no verificados antes con tanta intensidad. Entre los estímulos externos se encuentran su reciente estadía de dos años en diversos países de Europa y su contacto con el torbellino cultural de la ciudad de Concepción, donde es invitada a realizar trabajos de recopilación en la zona. Comienza este periodo con las composiciones para guitarra, transgresoras y con base en la tradición, entre las que se destacan “El Gavilán” y las anticuecas.

En los años 60, las únicas dos opciones, al menos para Dylan, eran la profunda

experimentación formal o bien el tratamiento de la cuestión social desde estéticas contestatarias, lugar en el que Dylan no se sintió nunca cómodo. Lo mismo Violeta, quien pese a ser considerada la madre de la Nueva Canción Chilena, cuya estética era contestataria por esencia y más afín a la canción protesta norteamericana; tampoco se sintió muy cómoda en esa línea en los años 65 y 66. Lo que ella envía desde Europa a partir de 1962 son “cantos revolucionarios”, según ella misma los denominó, los que nunca se agotaron en lo coyuntural ni fueron tan confrontacionales como sí lo fueron algunas canciones de ese movimiento musical. Efectivamente, una síntesis de su reflexión sobre la dimensión de crítica social de las canciones, está expuesta en su “Mazúrquica Modérrnica” de 1966. Tal y como lo analicé detenidamente en mi libro *La poesía de Violeta Parra*, ella “representa una decantación de todas sus preocupaciones sociales y políticas de los años sesenta. La canción es un discurso de comparecencia ante una pregunta periodística referida a si las canciones de agitación política eran ‘peligrósicas para las másicas’... (...)...La respuesta es simple por parte de Violeta: es impensable que los movimientos sociales se deban a la agitación provocada por las canciones, ellos son solo producto del hambre del que reclama y de los promesas incumplidas de los poderosos” (104).

En eso que Violeta Parra llama “cantos revolucionarios” recurre a muy diversas realizaciones: se identifica con la cultura política anterior al siglo XIX (“Santiago penando estás”), clama por una mejor suerte para el pueblo mapuche, aunque desde un tono derrotista (“Levántate, Huenchullán”), invoca ciertos mesianismos utópicos (“Hace falta un guerrillero”), poetiza magistralmente un terremoto y dialoga con Dios para entender el sentido de este castigo (“Puerto Montt está temblando”), viaja en una «barquichuela» junto a los indígenas pobres de Chiloé y llora por la suerte miserable a que los someten los gobiernos (“Según el favor del viento”). En todas estas canciones le otorga a su “canto” una función profundamente redentora y de compasión por los que sufren.

Con “The times they are a-changin,” Dylan entrará fuertemente en la canción social y reivindicativa. En la canción, que le da título a su tercer disco, se configura un himno mesiánico en el formato de la arenga revolucionaria y se inspira para ello en la Biblia, pero también en baladas irlandesas y escocesas. La fuerza de las imágenes dicotómicas y la promesa de un mundo en donde

las fuerzas del poder estarían invertidas, hicieron que esta canción se convirtiera prontamente en el “mayor himno internacional de la emergente cultura juvenil” (Gill 54). En el caso de Violeta, la lejanía de Chile durante estos años, la hizo tomar distancia de la contingencia nacional, por lo que su mirada fue siempre más amplia y de largo aliento, lo que hace que sus mensajes mantengan su vigencia y frescura aun cuarenta años después: “Miren cómo sonríen los presidentes / cuando le hacen promesas al inocente”. Pero su gesto más “revolucionario” es abandonar progresivamente la función otorgada por el capitalismo a la canción y al arte en general, como mero accesorio artístico y del espectáculo, para convertirlos en lugares de denuncia de las injusticias sociales y de abusos de los poderosos.

Y es justamente en este punto en que sus propuestas artísticas coinciden profundamente: ambos le otorgan una función social poderosa, casi ritual, a la canción. No ya como denuncia o crítica social, sino como la obligación autoimpuesta de que sus canciones, únicas, modernas e irrepetibles deberán, al igual que el canto tradicional, realizar una acción sobre el mundo, cuya finalidad sea un mejor vivir: sanar, aliviar, agradecer, rogar, amar, transformar. Alivian la desesperanza, desde un tono personal aparentemente simple, canciones como “Blowin’ in the wind” o “Don’t think twice, its all right”. Ayudan a agradecer y a sanar, canciones como “Gracias a la vida” o “La jardinera”. Acciones sobre el mundo. Transformación de nuestro estar en el mundo, gracias a la fuerza performática de estas canciones. Si uno comparase canciones tan emblemáticas como “Volver a los 17” (*Las últimas composiciones de 1967*) y “Blowin’ in the wind” (*The Freewheelin’* Bob Dylan de 1963), encontraría coincidencias interminables de enumerar, pero donde habría que destacar la base tradicional en la que ambas basan sus melodías (sirilla y décima en el primer caso, canción folk “No more auction block”, en el segundo), la capacidad de calar hondo en la experiencia humana, sin contar una historia específica; gran uso de infinitivos; posibilidad de transfiguración de la existencia; nuevas éticas para el vivir; posibilidad de respuestas en el cielo o el viento: “De par en par la ventana/ se abrió como por encanto/ y entró el amor con su manto/ como una tibia mañana”.

La riqueza de sus proyectos poéticos y musicales, entonces, radica en ese diálogo intenso

que mantienen con tradiciones de distintas épocas y espacios, enriqueciendo las virtudes proteicas de la canción con las cualidades expresivas de la poesía moderna. Así, a partir de los registros más tradicionales y en la lógica del uso ancestral dado a la poesía, ambos se vincularán con la palabra sagrada, multimedial, comunitaria y con el canto, en todo su resplandor conmemorativo, ritual y comunitario; como cantantes, se nutrirán de la riqueza performática y escénica de la cultura del espectáculo; y como poetas modernos se inscribirán entre la tradición, la restauración y la ruptura; con aspiración de trascendencia, pero sujetos a las limitaciones del mundo secularizado, en diálogo con sus coetáneos, con la experimentación y la incomodidad de las vanguardias, con la intertextualidad y la irreverencia de los años sesenta, con la antipoesía de Nicanor en el caso de Parra y con la antiexperimentación de Dylan Thomas, pero sin perder jamás el contacto con el clasicismo del folklore y su permanente reinención en la cultura popular. Ambos en sus contextos y a su manera nos han regalado frases perfectas, potenciadas por canciones-rituales y es justamente eso lo que los convierte en clásicos. Artistas cuyo centro es la palabra y que han sabido contar una vida, no la de ellos, sino la de cada uno de nosotros. Violeta Parra partió por propia decisión, aunque apremiada por los críticos años 60, mucho antes de que el mundo pudiera reconocer su trabajo pionero. A cien años de su nacimiento, todos quieren reconocerla y homenajearla. El Premio Nobel de Literatura le ha sido otorgado por primera vez a un poeta de la música. Corren tiempos mejores para el arte de la palabra, para la literatura. ¡Celebremos!