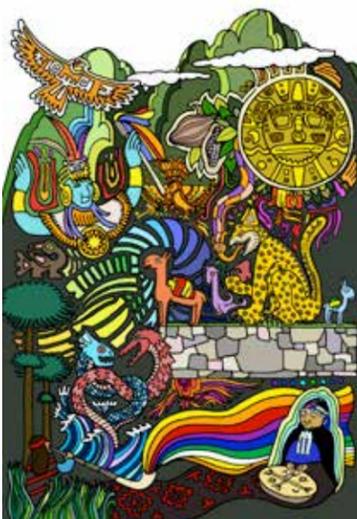


Compiladores: Eileen Karmy  
y Martín Farías

## Palimpsestos SONOROS

Reflexiones sobre  
la Nueva Canción Chilena

Colección Ensayo



contacto@ceiboproducciones.cl  
www.ceiboproducciones.cl

Colección Ensayo

Estigmatización

¿Rüf kan koyla illamtuchen?

Ismali Palma

Canto de las estrellas:

Un homenaje a Víctor Jara

Moisés Chaparro, José Seves, y David Spener

La balanza de poder

Las razones del equilibrio

del sistema internacional

Sergio Rodríguez Gelfenstein

Teología práctica de liberación

en el Chile de Salvador Allende

Yves Carrier

Las batallas por la Alameda

Arteria del Chile demoliberal

Francisco Marín Naritelli

Dónde está y para

dónde va nuestra salud

Ilusionismo y verdad en salud. Chile 2010-2014

Carlos Montoya-Aguilar

Chile: por un nuevo

modelo económico

Para una sociedad democrática,

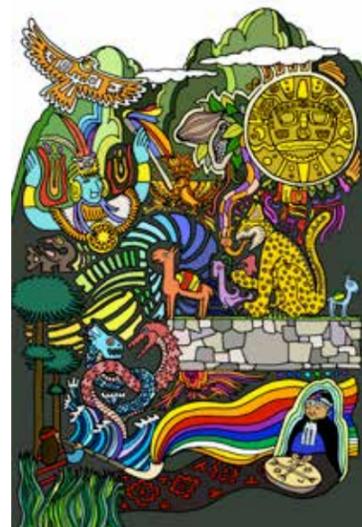
solidaria y sustentable

Germán Urrea



## Palimpsestos SONOROS

Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena



Nada más oportuno para titular un libro sobre la Nueva Canción que la palabra “palimpsesto” —que se refiere a un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente— pues la importancia de la Nueva Canción en América Latina se debe, en primera instancia, a ese carácter intertextual con que ha vinculado tan diversas tradiciones. Consolidada bajo la tutela del gobierno socia-

lista de Salvador Allende, la Nueva Canción se hizo notoria como un movimiento artístico musical que pretendía acortar la brecha que separaba al arte de la política. Recogiendo las experiencias del folk norteamericano y las tradiciones musicales subalternas del subcontinente, diversos cantautores y músicos chilenos viraron su interés hacia tradiciones sonoras rurales, en un trabajo cuasi arqueológico, para conformar un canto nuevo de esperanza, vinculado a las aspiraciones libertarias de una tierra injustamente condenada al sacrificio.

El libro que usted tiene en las manos, estimado lector o estimada lectora, reconsidera la Nueva Canción como movimiento artístico musical, mas sin desmerecer el enorme significado político que ésta tuvo, factor indispensable para la creación de nuevos espacios sociales en los cuales articular la resistencia, el imaginario chileno y el futuro del mundo.

Celebro este libro que nos habla desde diversos puntos de vista de la Nueva Canción y de sus repercusiones en la música de ayer y en la que se está produciendo hoy, no sólo en Chile, sino en muchas partes de nuestra tierra latinoamericana.

Julio Mendivil

Center for World Music. Universidad de Hildesheim



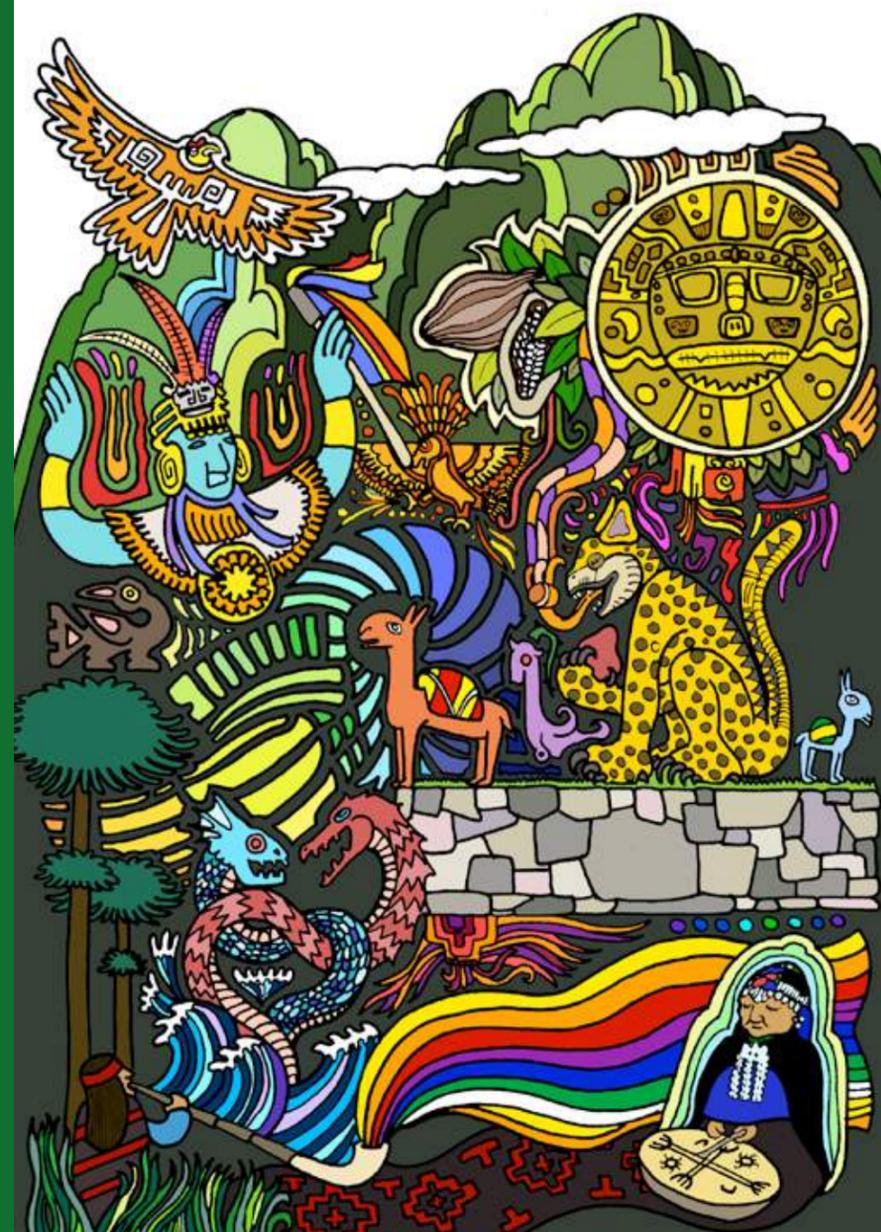
14

Compiladores: Eileen Karmy y Martín Farías / PALIMPESTOS SONOROS



## Palimpsestos SONOROS

Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena



Compiladores: Eileen Karmy y Martín Farías

Colección Ensayo



Eileen Karmy Bolton

Socióloga, música e investigadora. Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile.



Martín Farías Zúñiga

Músico e investigador. Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile.



Palimpsestos Sonoros  
*Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*  
(ensayo)



**CEIBO**  
ediciones

Santiago de Chile, 2014

Palimpsestos Sonoros  
*Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*

Compiladores:  
Eileen Karmy y Martín Farías

© Eileen Karmy y Martín Farías  
1º edición, agosto 2014, Santiago-Chile

Ceibo Ediciones  
Teléfono: 2-25020782  
www.ceiboproducciones.cl

Ilustración de portada: Sebastián Lillo Ávila  
Edición: Dauno Tótoro T.  
Diseño: Eugenia Prado B.  
Producción Editorial: Italo Retamal E.

I.S.B.N.: 978-956-9071-84-3  
Impreso por Productora ANDROS Ltda.



**CEIBO**  
ediciones

Santiago de Chile, 2014

Martín Farías y Eileen Karmy, dos jóvenes colegas a quienes tengo una grande estima, me han pedido que prologue el libro *Palimpsestos sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por ellos. Ha sido imposible que me negara a hacerlo. Siento una enorme simpatía por los editores de este volumen; pero más allá de ello, tengo además una enorme deuda con la Nueva Canción Chilena. Así que, pese a convergir con Borges en lo tedioso que resultan los prólogos por obstruir el acceso directo del lector al texto, voy a aventurar algunas líneas, esperando que estas sean de provecho para quien inicia la lectura este compendio.

Nada más oportuno para titular un libro sobre la Nueva Canción que la palabra “palimpsesto”, la cual, según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, se refiere a un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente. Intuyo aquí la sombra del filólogo francés Gerard Genette en la elección del término, pues, ya sea como “postexto” de formas musicales anteriores o como “pretexto” de experiencias más novedosas, la importancia de la Nueva Canción en América Latina se debe, en primera instancia, a ese carácter intertextual con que ha vinculado tan diversas tradiciones. ¿Qué es la Nueva Canción realmente?

Consolidada bajo la tutela del gobierno socialista de Salvador Allende, la Nueva Canción se hizo notoria como un movimiento artístico musical que pretendía acortar la brecha que separaba al arte de la política. Recogiendo las experiencias del *folk* norteamericano y las tradiciones musicales subalternas del subcontinente, diversos cantautores y músicos chilenos viraron su interés hacia tradiciones sonoras rurales, en un trabajo cuasi arqueológico, para conformar un canto nuevo de esperanza, vinculado a las aspiraciones libertarias de una tierra injustamente condenada al sacrificio. Ya aquí encontramos los ejes centrales de la propuesta con que irrumpió la Nueva Canción en el ambiente artístico del continente: una vuelta a las raíces, pero no para reproducirlas acríticamente, sino para proyectarlas hacia un futuro inspirado en los vientos progresistas que se vivían en América Latina desde el arribo de los legendarios barbudos a las calles de La Habana. Violeta Parra, Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani o Rolando Alarcón concibieron un canto renovador que, aunque diverso, se unificaba en la terca utopía de un futuro igualitario y justiciero, un canto en el que confluyeron la denuncia, la sátira social y el canto esperanzador que vislumbraba el mañana.

El mañana, sin embargo, fue nefasto. El golpe militar de Augusto Pinochet, sucedido el 11 de septiembre de 1973, y la inmolación de Víctor Jara en el Estadio Chile convirtieron a la Nueva Canción en el canto de protesta, en la voz dolida de los chilenos en el exilio y en un símbolo de la lucha por la libertad en América Latina y en el mundo. Evidentemente, grupos como Quilapayún, Illapu o Inti-Illimani jugaron un rol primordial en la resistencia chilena del exilio, sobre todo desde Europa, donde se habían afincado. La importancia de la Nueva Canción como movimiento, empero, no se restringe a su labor política contra la infausta dictadura de Pinochet. Por el contrario. No creo aventurado afirmar que el éxito político de la Nueva Canción ha ido en desmedro de su importancia como movimiento artístico, aunque en los últimos años la mirada académica haya centrado su atención en éste.

El libro que usted tiene en las manos, estimado lector o estimada lectora, reconsidera la Nueva Canción como movimiento artístico musical, mas sin desmerecer el enorme significado político que ésta tuvo. Pero ¿cómo revalorar la Nueva Canción sin reducirla a sus connotaciones públicas? Los editores han tenido la idea feliz de recurrir al concepto de “palimpsesto” para intentarlo. Y lo han logrado con creces. ¿Qué se quiere significar al unir la Nueva Canción Chilena con dicho vocablo?

El concepto de palimpsesto, según Gerard Genette, manifiesta una relación de diálogo o interdependencia entre, al menos, dos textos diferentes. Efectivamente, creo que la Nueva Canción construyó vínculos con movimientos artísticos musicales dentro y fuera de Chile y que, por tanto, fue un factor indispensable para la creación de nuevos espacios sociales en los cuales articular la resistencia, el imaginario chileno y el futuro del mundo. Como postexto, la Nueva Canción muestra, por ejemplo, una viva añoranza por un pasado musical mancillado por la opresión y, por tanto, propenso a la denuncia. Así, lo mapuche en Violeta Parra o lo andino en Inti-Illimani, se muestran como “pretextos” idóneos para crear un nuevo lenguaje musical con afanes internacionalistas, mientras que en Quilapayún son los cantos revolucionarios de la España republicana los que hacen de materia prima para la creación de nuevos lenguajes.

Pero no se crea que es este el único tipo de diálogo que fomentó la Nueva Canción Chilena. Ya sea con Mercedes Sosa o Atahualpa Yupanqui en Argentina, con Chico Buarque y Milton Nascimento en Brasil, con Daniel Viglietti o Alfredo Zitarrosa en Uruguay, o con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Cuba, la Nueva Canción se inspiró en e inspiró a numerosos grupos de cantautores y músicos a lo largo de todo el continente americano. Dos aspectos se me antojan como dignos de mención: la temática política, mas poética, de los textos y el apego a tradiciones musicales entendidas como subalternas.

Otro aporte de la Nueva Canción, musicalmente hablando, ha sido su rol como pretexto para la conformación de un pop *made in Chile*. De este modo, a partir de las tímidas experiencias de Los Blops, que acompañaron las grabaciones de Víctor Jara para su álbum *El derecho de vivir en paz*, se fue formando un sentimiento musical progresista que más tarde permitiría a grupos como Los Jaivas y Congreso incorporar en su repertorio instrumentos o formas musicales de los Andes o mapuche para producir música urbana subcultural en Santiago, Valparaíso o París.

No menor han sido las escaramuzas libradas por la Nueva Canción en el terreno de la llamada música erudita. No sólo por la cercanía de compositores como el peruano Celso Garrido Lecca o Fernando García —entre otros—, sino por sus vínculos con obras de especial carácter, como con la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis, las misas criollas en Argentina, Chile o Venezuela, con el teatro experimental que interesaba a Gustavo Becerra como compositor comprometido. Como contraparte, la música erudita también nutrió la popular en la Nueva Canción al tomar esta última prestada la polifonía vocal llegada allende los mares y forjar un estilo que ha dejado huellas en el cancionero popular desde México hasta la Patagonia. En ese sentido, puede decirse que la Nueva Canción fue un verdadero nexo entre diversas comunidades musicales como la popular y la erudita.

La Nueva Canción ha seguido inspirando cantos en la tierra de Gabriela Mistral. Cantautores como Eduardo Peralta o Schwenke y Nilo supieron tomar la posta en los tiempos sombríos de la dictadura chilena, manteniendo viva la idea de un canto popular con conciencia, del mismo modo que grupos de rock como Los Prisioneros, Sol y Medianoche —y otros muchos— siguen guardando a Violeta Parra y Víctor Jara como fuente de inspiración.

Decía que tengo una deuda con la Nueva Canción. La descubrí gracias a uno de los grupos de música folklórica latinoamericana que Inti-Illimani o Quilapayún había inspirado en mi patria, el Perú.

Se trataba de un grupo limeño tipo Kjarkas que volteaba la mirada hacia los Andes, pero a través de los lentes del país sureño: Vientos del Pueblo. No obstante, ese grupo cambió mi vida. Los grupos latinoamericanos habían contribuido a una aceptación mayor de los instrumentos y géneros indígenas en contextos urbanos, abriendo nuevos espacios para grupos más tradicionales. Yo, un muchacho limeño clase media, no tardé en involucrarme con la Nueva Canción Ayacuchana, un colectivo de artistas que rescataban el discurso político de la Nueva Canción para denunciar, valiéndose de formas musicales tradicionales como el huayno y el yaraví, las atrocidades de la guerra interna que sacudía al país entonces. Creo que, como en mi caso, la Nueva Canción fue un movimiento decisivo para la revalorización de las tradiciones musicales en América Latina. Ella nos enseñó que el canto de nuestros abuelos también puede estar plagado de futuro. Por todo eso, celebro este libro que nos habla desde diversos puntos de vista de la Nueva Canción y de sus repercusiones en la música de ayer y en la que se está produciendo hoy, no sólo en Chile, sino en muchas partes de nuestra tierra latinoamericana

*Julio Mendivil*

Center for World Music  
Universidad de Hildesheim.

## Introducción

*El palimpsesto no narra: sugiere.  
Deja entender que escarbando  
se hallará más abajo lo menos aparente,  
y que es, sin embargo, lo esencial.*

Patricio Manns

Cuando este libro era sólo una idea, rondaban en nuestras mentes muchas inquietudes. Se acercaba la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile y la memoria acerca de estos acontecimientos parecía estar particularmente viva, no sólo en cada individuo sino en un sentir que trascendía lo personal y construía un amplio *nosotros*.

La dictadura iniciada en 1973, rompió con un amplio proceso –cultural, social, económico y político– que venía desarrollándose en el país desde hace varias décadas. Los gobiernos del periodo comprendido entre 1920 y 1973 han sido denominados por los historiadores Julio Pinto y Gabriel Salazar como de “transición democrática”<sup>1</sup>, pues buscaron, en distinta medida, brindar seguridad social a las personas junto con un desarrollo cultural en el país. Estos gobiernos apuntaron sus políticas hacia una igualdad de condiciones para todos los sectores sociales, buscando generar un proceso de democratización en todas las áreas de la sociedad, privilegiando la salud y la educación, dentro de la cual el arte y la cultura tenían un lugar crucial. Estos procesos, que fueron especialmente profundizados durante el gobierno de la Unidad Popular, se vieron truncados con violencia con el golpe de Estado de 1973.

---

1 Pinto, Julio y Gabriel Salazar. 2002. *Historia contemporánea de Chile, niñez y juventud*. Santiago: LOM.

Comenzamos este trabajo, pensándolo como un pequeño saber colectivo acerca de la música creada en Chile entre mediados de los años sesenta e inicios de los setenta, que tuvo un importante compromiso político vinculado al proyecto de la Unidad Popular. Buscamos hacer un libro compilatorio en el cual confluyeran diferentes miradas, opiniones e inquietudes acerca de los procesos, músicas y músicos de la Nueva Canción Chilena, situando a este movimiento no solamente en el marco temporal y regional en que se gestó, sino que trascendiendo en tiempo y lugar.

La diversidad de temáticas y autores que contiene este trabajo no es una casualidad. La bibliografía acerca de la música popular chilena, y especialmente de la Nueva Canción, ha estado marcada por iniciativas de carácter personal, no por eso menos valiosas, pero nos pareció que en este contexto y ante este tema debíamos movernos de ese lugar y apuntar hacia el desarrollo de una mirada colectiva que no se centrara en construir verdades únicas, sino más bien, proponer nuevas interrogantes y perspectivas. Buscamos a investigadores jóvenes que estuvieran trabajando sobre la Nueva Canción Chilena y los convocamos a escribir respecto a una temática particular con una perspectiva reflexiva y amplia.

Los colaboradores y colaboradoras que escriben en este libro lo hacen desde distintas latitudes. Creemos que la Nueva Canción Chilena no es patrimonio exclusivo de los chilenos, puesto que esta música ha generado sentido en distintos lugares del mundo y ha sido resignificada por personas en diversos espacios. Al mismo tiempo consideramos que reflexionar y escribir sobre ella no es exclusivo de una u otra disciplina, ni tampoco de una sola generación. Este libro se ha construido desde la música, el arte, la musicología, la filosofía, la historia, el periodismo, la sociología, y especialmente desde personas que investigan sobre este movimiento con vistas al pasado pero también al presente y futuro.

El presente trabajo se compone por 11 capítulos que, en su conjunto, proponen una mirada colectiva acerca de la Nueva Canción

Chilena. El orden que hemos escogido para presentar cada texto no tiene criterios de prioridad ni importancia, sino que responde a la búsqueda que hemos hecho los editores por una mayor fluidez en la lectura y por vincular las problemáticas tratadas. Para ello reflexionamos respecto a los elementos en común que tienen los capítulos y de qué modo se relacionan unos con otros. De manera abstracta, propusimos cuatro pequeños grupos de temas.

Un primer grupo corresponde a los capítulos que tratan acerca de una figura creadora, reconocida y destacada en los relatos sobre la Nueva Canción Chilena, como los máximos exponentes que influyeron en este movimiento. Un segundo grupo está compuesto por aquellos capítulos que abordan procesos políticos y culturales amplios que establecen una relación con la Nueva Canción Chilena, en tanto influencias, antecedentes y discursos. En tercer lugar, agrupamos aquellos capítulos que abordan géneros y estilos musicales vinculados con la Nueva Canción Chilena, pero que tradicionalmente han sido considerados como relaciones excepcionales y no como parte del movimiento, como aquí se tratan. Y por último, presentamos los capítulos que analizan la relación de la industria discográfica de la Nueva Canción Chilena, tanto en Chile —través del sello DICAP— como fuera del país, con la producción de las agrupaciones en el exilio.

Este libro comienza con “El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena” en el cual Lucy Oporto Valencia ofrece una mirada crítica y profunda acerca de la contribución de esta creadora a la Nueva Canción Chilena. Plantea que su influencia está determinada por el peso espiritual de su obra, que es polifacética, profunda e inseparable de su vida y su posición filosófica y política frente a la realidad.

El segundo capítulo corresponde a “Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara” donde Mauricio Valdebenito Cifuentes indaga en un grupo de canciones compuestas por este multifacético creador, proponiendo un modelo de análisis musical semiótico que da cuenta de sus implicancias estéticas, discursivas

e instrumentales, aproximándose a su particular estilo de acompañamiento y elaboración guitarrística. El autor analiza las condiciones en que la industria de la música en las décadas del sesenta y setenta hizo posible la producción de grabaciones fonográficas depositarias de una línea de acción política y transformadora.

El segundo grupo de capítulos viene encabezado por “Recuerdo, transmisión y homenaje: Cancionero de la guerra civil española y la Nueva Canción Chilena” donde Marco Antonio De la Ossa Martínez narra acerca de la llegada de españoles –refugiados y sobrevivientes de la guerra civil– a Chile. Especialmente analiza los procesos de reapropiación y resignificación del repertorio musical que los españoles traían consigo, y que fue incorporado por músicos de la Nueva Canción Chilena, otorgándole nuevos sentidos a este repertorio.

En “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965” Cristian Guerra Rojas aborda el tema de las misas musicales que se escribieron no solamente en idiomas vernáculos sino que también en estilos musicales diversos, como una de las consecuencias del Concilio Vaticano II. Indaga en aquellas que se crearon en Chile conocidas como “misas folclóricas”, dando cuenta de las relaciones que establecieron con la Nueva Canción Chilena y analizándolas desde una perspectiva intertextual.

En el capítulo “La Cantata Popular Santa María de Iquique: Representaciones del obrero pampino y del hombre nuevo” Eileen Karmy Bolton realiza un análisis intertextual acerca de esta emblemática obra de Luis Advis, estrenada por Quilapayún en 1970, dando cuenta de las representaciones sociales de la obra –tanto en su música como en el texto– y los significados profundos que proyecta en relación a la masacre pampina de 1907 al tiempo que con las representaciones del imaginario del Hombre Nuevo, al que Unidad Popular adscribía.

El tercer grupo de capítulos comienza con “¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena” en el que Pilar Peña Queralt aborda las relaciones entre las composiciones creadas al interior de la academia mu-

sical en el marco de la Nueva Canción Chilena y discute las nociones de *popular* y *docto*, difuminando los límites entre uno y otro concepto.

En el capítulo “Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena” Martín Farías Zúñiga analiza las relaciones y vínculos que se establecieron entre estas músicas, enfatizando especialmente en las nociones y prejuicios con que la izquierda chilena de la época veía al rock y a la música cantada en inglés.

Laura Jordán González escribe “La Nueva Canción en Valparaíso: La melancolía del Gitano y la ironía del Payo” donde presenta una mirada de la Nueva Canción Chilena en la ciudad de Valparaíso, abordando para esto a dos de sus representantes: Osvaldo ‘Gitano’ Rodríguez y Gonzalo ‘Payo’ Grondona y proponiendo algunas características estéticas de su producción.

En el capítulo “La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena” Manuel Vilches Parodi indaga en torno a la actividad musical de este músico, cuestionando particularmente la posición que tuvo al interior de la Nueva Canción, proponiendo algunas respuestas para lo que ha llamado “la situación periférica” de Alarcón en el movimiento.

El último grupo de capítulos que componen este libro comienza con “La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena” escrito por Natália Ayo Schmiedecke en el cual la autora propone un estudio acerca de este sello y sus nexos con este movimiento cultural. Cuáles fueron los criterios utilizados para la selección de artistas que grabarían en la casa discográfica y cuál era el vínculo efectivo entre los músicos de la Nueva Canción Chilena y el sello, son algunas de las preguntas que plantea y desarrolla.

Finalmente, Javier Rodríguez Aedo en “Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)” analiza la presencia de la Nueva Canción Chilena en el espacio europeo poniendo especial atención al circuito musical que se configura allí luego del golpe de Estado, al exilio de los músicos, y a las transformaciones musicales que conlleva esta inserción.

Así como el palimpsesto conserva huellas de escrituras anteriores, creemos que la música y particularmente la creación ligada a la Nueva Canción Chilena puede ser interpretada desde esta perspectiva, como obras llenas de pequeños vestigios, rastros de otras músicas, ideas e historias que pueden ser oídas en la medida que escuchemos con atención. Pero, al igual que en el caso del papel, existe siempre el riesgo de obviar esas capas que están más abajo y quedarse solamente con lo aparente.

Nos dijeron en una ocasión que sobre la Nueva Canción Chilena ya se había escrito bastante, que ya no valía la pena seguir ahondando en el tema. No comulgamos con esa idea y decidimos oponernos a ella realizando y publicando este libro, con la convicción de que hay muchas miradas que aún faltan y hacen falta. Creemos que el presente trabajo contribuye con nuevos puntos de vista y sobre todo con un cuestionamiento respecto de temas y problemas que o no han sido tratados o han sido dados como obvios. Consideramos que hay mucho más por hacer y esperamos que esta iniciativa contribuya a generar más interrogantes y nuevos proyectos.

*Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga*

Julio 2014.

## El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena

**Lucy Oporto Valencia**

### **1. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena**

La influencia de Violeta Parra en el movimiento de la Nueva Canción Chilena está determinada por el peso espiritual de su polifacética obra, integrada a su vida. El desarrollo de su conciencia y de su identidad profunda —un logro radical y excepcional—, llevado a cabo con dedicación y perseverancia, es testimonio tanto de su fuerza moral como de su lucidez frente a la mezquindad organizada del espíritu de su época. De su mundo interior, que es el crisol de sus relaciones con el sonido, su posición política y filosófica frente a la realidad, y su conexión con la emoción de base que sustenta sus creaciones, deriva parte de la fuerza impulsora del movimiento de la Nueva Canción Chilena, cuyo esplendor coincidió con el despliegue de grandes anhelos de cambio social, cultural y político, en Chile y el mundo.

Ahora bien, con excepción de puntos de vista minoritarios, Violeta ha sido considerada como piedra angular exclusiva del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Según Patricio Manns: “Se ventila hasta hoy el papel que Violeta ha desempeñado en la eclosión musical chilena de los últimos tiempos. En general, su obra es considerada como la piedra básica sobre la cual reposa todo un edificio complejo y multiforme” (Manns 1984: 68).

Pero el énfasis puesto en dicha exclusividad ha sido cuestionado. Si bien la impronta de Violeta es innegable, no debe ser considerada como pilar único de aquél. Por otro lado, su fuerza pertenece al orden del espíritu, y trasciende el ámbito de influencia que hubiese podido tener en la constitución de dicho movimiento. El presente trabajo aborda la relación entre Violeta Parra y el movimiento de la Nueva Canción Chilena como punto de partida, para después poner de relieve el alcance de la fuerza espiritual de Violeta, a partir de dos de sus más importantes obras: “El gavián” y sus Últimas composiciones. Este análisis permitirá elucidar el carácter de su impronta.

En 1980, el musicólogo Rodrigo Torres describe el movimiento de la Nueva Canción Chilena como una “tendencia generalizada a poner énfasis en lo crítico, el poner al descubierto la injusticia social y las taras propias de la sociedad latinoamericana” (Rodríguez 1985a: 50).

Por otro lado, el compositor Gustavo Becerra Schmidt observa la constitución del movimiento y su transformación, tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. Según él su función era:

reflejar parte de la realidad nacional, tanto en sus formas concretas como en sus aspectos emotivos, morales, políticos, sociales y estéticos. Ella llega a ser principalmente un producto cultural de lucha, que reconoce su compromiso en la transformación de la realidad nacional. Con el advenimiento de la dictadura en Chile se produce una necesaria diferenciación de las formas de lucha. La “nueva canción chilena” es prohibida en el interior del país y debe desarrollarse en el exterior. Allí cambia, por la naturaleza de sus grupos receptores [...]. Su vida, sin embargo, no está necesariamente unida a las formas más estrechas de la solidaridad con la lucha de liberación del pueblo de Chile. Su frente se amplía a otros países en lucha y, por último, subsiste por sus cualidades inmanentes, en el mercado de la canción internacional (Becerra 1985: 15).

Para el compositor Juan Orrego-Salas, el contenido político-social de sus textos lo define como “una expresión comprometida no siempre de tono político partidista, pero sí de ‘ímpetu revolucionario’, como lo describió Víctor Jara, uno de sus más ilustres cultivadores” (Orrego-Salas 1985: 5). Su surgimiento es descrito por él así:

Al constituirse en vocero de la realidad social y política de Chile, la nueva canción pasó a ser parte del proceso evolutivo del país, que en su caso específico, se remonta [...] a la década de 1960, cuando esta expresión poético-musical comienza a tomar cuerpo. En este período de creciente polarización entre la clase trabajadora y gobernante, de reivindicación social, de revisión de alianzas políticas, un espíritu de protesta, de rebelión, de denuncia, predominó en esta canción, pero también de comentario social. [...] Circunstancias políticas coincidentes en otros países latinoamericanos hicieron a la canción chilena —ya desde este período— parte de un movimiento de carácter continental (Orrego-Salas 1985: 5).

Osvaldo Rodríguez se refiere a la primera aproximación que, en su juventud, él y otros estudiantes tuvieron a la obra de Violeta, poniendo de relieve las precarias condiciones de acceso a ella, especialmente en la provincia. Se sentían encerrados y estaban hartos de escuchar música en inglés. El único modo de ampliar sus horizontes musicales era a través de amigos que viajaban y les traían discos. Así accedieron a Atahualpa Yupanqui, Édith Piaf, Georges Brassens, Jacques Brel, Bob Dylan, Chico Buarque y otros, cuyas canciones no eran emitidas por radio (Rodríguez 1984).

A comienzos de la década de 1960, ellos descubrieron las canciones comprometidas y recopilaciones de Violeta. En esa época, poco o nada sabían acerca de las masacres habidas en el Norte de Chile, ni de la explotación laboral, ni de los intereses económicos que habían impulsado la Guerra del Pacífico. En parte, ese descubrimiento acerca de Chile tuvo lugar durante el gobierno de la Unidad Popular.

Y el desarrollo de esa conciencia política es lo que subyace a la Nueva Canción Chilena.

La Peña de los Parra, surgida a mediados de la década de 1960, integrada por Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns y, más tarde, también por Víctor Jara, será el primer canal de este movimiento, del que también formarán parte, entre otros, los conjuntos Inti-Illimani y Quilapayún. Si bien Rodríguez considera a Atahualpa Yupanqui como el padre de la Nueva Canción, entre sus antecedentes destaca a Violeta Parra, Margot Loyola, los conjuntos Cuncumén y Millaray; los programas radiales de René Largo Farías “Chile ríe y canta”, y de José María Palacios “Aún tenemos música, chilenos”; y cantores como las hermanas “Caracolito”, Rosa Lorca, Isaías Angulo y Crispulo Gándara, entre otros (Rodríguez 1985a; 1985b). Según Rodríguez: “Todo ello es base donde se sustentará finalmente el Movimiento de la Nueva Canción chilena, en que, a partir de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui, aparecerán solistas y conjuntos, intérpretes y compositores que cambiarán radicalmente el resto de la música popular chilena” (Rodríguez 1984: 58).

Por otro lado, Eduardo Carrasco, integrante de Quilapayún, considera a Neruda y Violeta como dos pilares fundamentales de la Nueva Canción Chilena, en su calidad de poetas. Mientras que Orrego-Salas considera también al compositor Vicente Bianchi, y sus obras sobre poemas de Neruda, como parte de la etapa precursora de este movimiento. Destaca, además, los aportes al mismo provenientes de la música docta, como *La fragua*, de Sergio Ortega; *Cantata Santa María de Iquique* y *Canto para una semilla*, de Luis Advis. Esta última es un homenaje a Violeta Parra. El propio Orrego-Salas compuso *Canto para Bolívar*, interpretada por Quilapayún.

Para Rodríguez, el movimiento de la Nueva Canción Chilena comienza con la Peña de los Parra. Pero el nombre “Nueva Canción Chilena” surge en 1969, con ocasión del I Festival de la Nueva Canción Chilena, que coincidió con la última campaña electoral de la Unidad Popular (Becerra 1985: 15; Epple 1985: 44).

Anteriormente, durante la década de 1940, la canción entendida en función de los intereses de los grandes terratenientes tenía una amplia difusión. Pero sus temáticas se oponían a las desarrolladas por los poetas populares, referidas a masacres, hambrunas y represión. De acuerdo con Manns, en esa época:

La canción [...] tendrá que cumplir un papel desmovilizador, será concebida como un bálsamo que procurará ocultar, sino curar, [sic] las heridas sociales, que apartará a los trabajadores de sus ansias de reivindicación, y, en lo que respecta al campesino, que trabajará constantemente para donar una imagen paternal y bondadosa del terrateniente, que perpetuará la tradición y las “familias sirvientes” que nacen, viven y mueren en las haciendas patriarcales (al modo del sur norteamericano) (Manns 1984: 41).

No obstante, Rodríguez reconoce la importancia de las instituciones culturales surgidas durante la década de 1940, bajo el gobierno de Pedro Aguirre Cerda y el Frente Popular. Entre otras, el Instituto de Extensión Musical, la Orquesta Sinfónica de Chile, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y Chile Films (Rodríguez 1984). Por otro lado, Orrego-Salas afirma que durante esa década despierta un nuevo interés por el folklore, cuyas fuerzas venían haciéndose presentes desde la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en 1943. A partir de la década de 1950, Margot Loyola desarrolla su vasta labor como investigadora, recopiladora e intérprete del folklore. Y, a partir de 1953, Violeta inicia sus propias investigaciones y recopilaciones, en forma independiente, que serán la base de sus creaciones maduras. Según Orrego-Salas:

El aporte de esta última al desarrollo de la nueva canción chilena fue básico. De la total adhesión al folklore que su obra revela, de su identificación con el pueblo, con sus problemas y sus sueños, con sus luchas y realidades surge tanto lo chileno y tradicional como lo universal, lo dinámi-

co y contemporáneo de su arte. [...] fue capaz de superar todo regionalismo, levantándose a las esferas donde moran las expresiones artísticas de valor universal (Orrego-Salas 1985: 5).

Por otra parte, Víctor Jara pone de relieve el horizonte latinoamericano del movimiento:

Nuestro canto no tiene fronteras, ni siquiera las fronteras del lenguaje, porque el enemigo lo tenemos en tierras de distintos colores y lenguas, y trata de desangrarnos a todos por igual. Mientras más nos conozcamos seremos más fuertes. [...] Integramos todo tipo de cuerda y viento del pueblo latinoamericano para lograr un enriquecimiento sonoro. Si la América latina es un solo país y tiene tantos instrumentos, ¿por qué tenemos que estar separados si todos somos iguales y tenemos el mismo enemigo? (Rodríguez 1984: 50).

Asimismo, Jara destaca la figura de Violeta, quien marcó un camino que el movimiento de la Nueva Canción Chilena no habría hecho sino continuar:

Decíamos una verdad no dicha en las canciones, denunciábamos la miseria y las causas de la miseria, le decíamos al campesino que la tierra debía ser de él, hablábamos, en fin, de la injusticia y la explotación. Como todos los medios de información los manejaba la derecha, nos pusieron el apelativo de “políticos” para no darnos cabida en ellos. En la creación de este tipo de canciones, la presencia de Violeta Parra es como una estrella que jamás se apagará (Montealegre 2011: 111).

Cuando Violeta volvió definitivamente a Chile, en 1965, luego de su última residencia en Francia y Suiza, desde 1962, la canción popular se encontraba en una etapa de renovación. Los medios de comunicación se habían perfeccionado. Había un clima de debate político en ascenso. Y la Revolución Cubana (1959) había expan-

dido su energía, expectativas y entusiasmo hacia otros países del continente.

La Carpa de La Reina, el más importante proyecto de Violeta, fue inaugurada el 17 de diciembre de 1965. Al referirse a ésta, desde su amplia visión, pone énfasis en su aspecto educativo, sobre todo de los más jóvenes:

Aquí voy a mostrar mis pinturas, mi arpillera, 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 peñas y muchas más carpas a lo largo de Chile si queremos que esto madure, se perpetúe y dé sus frutos (Manns 1984: 64-65).

Ahora bien, la consideración de Violeta como piedra angular e impronta únicas del movimiento de la Nueva Canción Chilena, ha sido discutida y cuestionada. Para Manns, se trata de:

una generalización peligrosa, que actuará algún día como un grave elemento de desinformación cuando se desee escribir la historia del período, y escribo estas palabras para defender la responsabilidad de Violeta, sobre cuyo talento no tiene por qué caer la marcha desafortunada de tantas y tantas canciones escritas en Chile, y luego, en el exterior. Los discípulos existen, desde luego, pero no son tantos como se cree ni como se describe (Manns 1984: 68).

Manns observa su influencia, sobre todo, en los llamados *puristas*: compiladores de material folklórico, solistas y grupos. En cuanto a la composición, según él, Violeta carece de discípulos y continuadores. Sin embargo, el alcance de su impronta se manifestará tras su muerte:

Es a partir de 1967 que se revisan exhaustivamente sus grandes baúles sangrantes, se registran todos los rincones del

universo parriano, este macrocosmos personal, intolerable, radiante; que se estudian y comprenden sus versos, su estilo; que se la explica, se la expone, se la publica, se la homenaja. Es entonces que, literalmente, sentimos abrirse una ventana sobre su universo creador (Manns 1984: 70-71).

Por su parte, el etnomusicólogo Agustín Ruiz Zamora defiende la influencia de Margot Loyola en la constitución del movimiento de la Nueva Canción Chilena, impugnando así la exclusividad atribuida a Violeta, aunque sin desconocer su relevancia. Y, al igual que Manns, su posicionamiento como piedra angular única del movimiento tras su muerte, también le resulta dudoso e, incluso, sospechoso:

El énfasis con que se ha reivindicado la figura de Violeta Parra como creadora exclusiva del movimiento de la Nueva Canción Chilena, contrasta con la vuelta de espaldas que la sociedad chilena y sus propios colegas le dieron en los tiempos de La Carpa de La Reina. En la última etapa de su vida Parra fue víctima de la soledad y el abandono y cuesta creer que alguien tan gravitante no haya tenido ni público ni artistas con los cuales sostener un espectáculo y una actividad artística permanentes (Ruiz 2006: 56-57).

Violeta es un antecedente fundamental del movimiento de la Nueva Canción Chilena, pero no el único, como correctamente indican Manns, Ruiz y, aunque con menos fuerza, Rodríguez y Orrego-Salas. El presente trabajo comparte las dudas y sospechas que el énfasis puesto en su exclusividad ha suscitado *post mortem*. Pues ha derivado en exclusiones como las aplicadas a Margot Loyola y Vicente Bianchi, por ejemplo, tal vez debido a motivos políticos y defensas corporativas en esa línea. Pero es imposible desconocer la fuerza irradiante de la obra de Violeta, cuya trascendencia se ha ido acrecentando en el curso de las décadas, alcanzando una importancia mundial, no sólo en el ámbito del folklore y el canto popular, sino también en la poesía, la historia de la literatura hispánica, las artes visuales y la filosofía.

## 2. Violeta y el sonido

A continuación, se desarrollará una respuesta a la pregunta por el significado de la fuerza espiritual de Violeta, más allá del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Ella se muestra, sobre todo, en dos de sus más importantes obras: “El gavián” y sus Últimas composiciones. La primera, pensada originalmente como música de ballet, de la que sólo se conocen públicamente dos versiones largas, fue compuesta a fines de la década de 1950, sin datación precisa, y concluida en 1964. Ambas eran grabaciones caseras, y fueron editadas en forma póstuma. Una en Francia, en 1975 por Le Chant du Monde, y la otra en Chile, en 1999 por Sello Alerce<sup>1</sup>. Mientras que *Las últimas composiciones de Violeta Parra* fue editada en noviembre de 1966, por RCA Victor, Chile, poco antes del suicidio.

De acuerdo con la entrevista que ofreciera a Mario Céspedes en enero de 1960, entonces “El gavián” ya existía. Éste es también el año del llamado Gran Terremoto de Chile, cuyo epicentro estuvo en Valdivia, y del fatal cruce entre Violeta y Gilbert Favre, acontecimientos que, tal vez, ya prefiguraban su temprana muerte. Cabe suponer una relación entre estos acontecimientos, en razón de las fuerzas desplegadas con ocasión del que se conoce como el más violento de los cataclismos registrado hasta la fecha en el mundo. Y esas fuerzas inhumanas y desconocidas, de alcance cósmico, debieron hallar una correspondencia en la profunda sensibilidad de Violeta, expandiendo su conciencia hacia otras dimensiones del ser, el lenguaje y la realidad.

Y una de esas dimensiones guarda relación con su percepción auditiva. “El gavián” y sus *Composiciones para guitarra*, disco editado por Odeón, en Chile, en diciembre de 1957, entre otras obras, muestran su interés por la sonoridad disonante. En una entrevista ofrecida

---

1 “El gavián”, versión París (1964). En *Violeta Parra Presente... Ausente... Cantos de Chile*. Le Chant du Monde, Francia, octubre 1975 (LP doble). “El gavián”, versión grabada por Miguel Letelier (1959-1960). En *Canciones reencontradas en París*. Alerce, Chile, 1999 (CD).

por Violeta a Marina de Navasal, en marzo de 1958, se refiere a la impresión que en ella causaron estos sonidos:

Para componer y para interpretar, tuve que aprender a tocar guitarra [...]. Me enseñó Andrés Segovia en Concepción, y así descubrí que lo que había hecho hasta ahora estaba totalmente equivocado. No sabía poner las manos en la guitarra, ni tocarla como corresponde. Una vez que dominé lo que me enseñó Segovia, me puse a componer temas musicales suaves, melódicos. Pero no todo es alegría y, para expresar mi dolor, “descubrí” la música atonal (*Ecran* N° 1416, 18 de marzo de 1958: 14).

El sentido que Violeta atribuye conscientemente al uso de disonancias en su obra, se aproxima al que la *emancipación de la disonancia* tuviera en la obra de Arnold Schönberg, según la *Filosofía de la nueva música* (1958) de Adorno<sup>2</sup>. Su horizonte es una crítica a la sociedad industrial tardía y la industria cultural, bajo la égida del capitalismo, basada en la dialéctica de Hegel, y las teorías de la represión y de los instintos de Freud.

Para Adorno, el arte realmente sustancial refleja sin concesiones todo aquello que se querría olvidar, convirtiéndose así en “la sombra del progreso” (Adorno 1966: 18-19). Desde este punto de vista, la música de Schönberg “representa la verdad social contra la sociedad” (Adorno 1966: 99). En el marco de su análisis de la emancipación de la disonancia, Adorno se refiere a la relación entre disonancia, dolor e inconsciente. Así, las disonancias surgen como expresión de tensión, contradicción y dolor. Por otro lado, el origen

---

2 La emancipación de la disonancia guarda relación con la abolición de los límites entre consonancia y disonancia: “Parece que el progreso en la armonía podría consistir en la inclusión gradual de todos los intervalos (melódicos y armónicos) en el sistema, y por lo tanto en la paulatina abolición de las fronteras entre consonancia y disonancia”. Sobre esta base, Arnold Schönberg propuso una tonalidad constituida por una serie de doce sonidos y, más tarde, el dodecafonismo, a partir de la escala cromática (Barce 1974: XIII).

de la *atonalidad*, entendida como “completa purificación de la música liberada de las convenciones” contiene un elemento de barbarie. Según el autor: “El acorde disonante no sólo frente a la consonancia es el más diferenciado y avanzado, sino que parece como si el principio del orden de la civilización no lo hubiera sometido del todo, casi como si de cierta manera fuera más antiguo que la tonalidad” (Adorno 1966: 39).

Adorno observa, además, cómo movimientos del inconsciente y traumas quedan registrados en la música, a través de la disonancia, contra la voluntad del compositor: “El dolor las ha dejado en la obra de arte para indicar que ya no se reconoce la autonomía de éstas” (Adorno 1966: 38). Así, la *nueva música* renuncia al engaño de la armonía, “insostenible frente a una realidad que está marchando hacia la catástrofe” (Adorno 1966: 105).

Respecto de Violeta y la relación que establece entre disonancia y dolor en su obra, pudieran sostenerse las mismas expresiones de Adorno, acerca de la dimensión social de la soledad y el aislamiento, subyacente a la nueva música: “Toda su felicidad estriba en reconocer la infelicidad; toda su belleza, en sustraerse a la apariencia de lo bello. Nadie quiere tener nada que ver con ella, ni los individuos ni los grupos colectivos. Resuena sin que nadie la escuche, sin eco. [...] Es verdaderamente un mensaje encerrado en una botella” (Adorno 1966: 107).

En efecto, cierto rechazo e intentos de encubrir los efectos anímicos que pudiera provocar rodean, sobre todo, “El gavilán”, debido a su extensión y sonoridad disonante. Su emisión radial es escasa, y su difusión abierta a un público más amplio es relativamente reciente. Esta composición es cabalmente la obra maestra de Violeta, en razón, primero, de su correspondencia entre forma, contenido y significado de ambos y, segundo, de su irradiación prefiguradora de la quiebra de Chile, con el golpe de Estado de 1973 (Oporto 2013). Posiblemente originada a partir de la conmoción violenta derivada de una experiencia arquetípica que la trascendía como individuo,

el plan del ballet y la composición para voz y guitarra resultantes pudieran ser consideradas como la elaboración de dicha experiencia, sin la cual Violeta no hubiese podido resistir la tensión de un proceso semejante.

### 3. El tritono en “El gavián”

En “El gavián”, la disonancia es un elemento formal, estructural, estético, expresivo y simbólico. Así lo demuestra el uso sistemático del tritono en toda la extensión de aquella.

La sonoridad disonante del tritono, esto es, el intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida, no se ajustaba al entendimiento del equilibrio musical propio de la concepción teológica y cosmológica dominante en la música de la Edad Media, basada en la armonía de las esferas y las consonancias perfectas de Pitágoras, según Boecio. Se consideraba que, a través de este intervalo, el Diablo entraba en la música, por lo cual fue llamado *diabolus in musica*, siendo prohibido su uso.

“El gavián” relata la historia de una mujer engañada, traicionada, perseguida y asesinada por un ser masculino, Gavián, que aquí aparece como transfiguración del Diablo y expresión del odio de la comunidad hacia la víctima. El tritono constituye la imagen sonora nuclear de la estructura formal de esta composición, en correspondencia con su referente extraformal: la tensión entre la prepotencia y hegemonía del asesino sobre la víctima, y el inenarrable sufrimiento de ésta.

Por otro lado, el tritono muestra la acción del mecanismo del chivo expiatorio, conforme a la teoría de René Girard. Este concepto surge en el contexto de su estudio acerca de los fenómenos de persecución. El autor los examina a partir de los *textos de persecución*, definidos como “relatos de violencias reales, frecuentemente colectivas, redactados desde la perspectiva de los perseguidores, y aquejados, por consiguiente, de características distorsiones” (Girard 1986: 18). Éstas corresponden a los *estereotipos de la persecución*, basados en una mentalidad, una imaginación y un inconsciente persecutorios.

Girard distingue cuatro estereotipos de la persecución: 1. La existencia de una crisis social o cultural que amenaza con la destrucción de la comunidad. 2. La presencia de crímenes indiferenciadores. 3. La determinación de sus autores como poseedores de rasgos de selección victimaria. Y 4. El homicidio colectivo, siendo esta violencia el estereotipo central de la persecución.

Ahora bien, “El gavián” es un texto de persecución, pero está redactado no sólo desde la perspectiva de los perseguidores, sino también desde aquella de las víctimas. Esta obra expone la manipulación, traición y sacrificio cruento de una víctima no pertinente al Diablo, por una comunidad en situación de crisis. La comunidad asesina colectivamente a la víctima, a través de la acción de Gavián. Pero el carácter colectivo del homicidio queda oculto en la estructura formal de la pieza, en torno al tritono.

Por último, “El gavián” tiene una dimensión sincronística y prospectiva radical, como resultado de los nexos profundos de Violeta con el inconsciente colectivo chileno, conforme a la conceptualización de Carl Gustav Jung (Oporto 2012). Pues aquella fue una obra acerca del futuro de Chile, que plasmó la prefiguración del fascismo histórico y el espíritu fascista en todos sus niveles, catástrofe política y espiritual que también comprometió al movimiento de la Nueva Canción Chilena y su posteridad.

### 4. El umbral sin retorno

En algún punto de su recorrido, y bajo premisas internas difíciles de determinar, debió producirse una ruptura radical en la conciencia de Violeta. Acaso haya cruzado la línea que separa el mundo de los fenómenos de su fondo incognoscible, accediendo así a una percepción imposible, como lo demuestran “El gavián” y sus últimas composiciones, en especial sus grandes canciones de amor del final.

Un logro inaudito y severamente obstaculizado en el curso de la existencia humana, es el desarrollo de la capacidad de conciencia y

de la identidad profunda. Según se desprende del análisis de su obra, Violeta pudo padecer este proceso en coincidencia con el despliegue de aquélla. Este acontecimiento extraordinario constituye un testimonio tanto de su fuerza moral como de su lucidez frente a la mezquindad organizada del espíritu de su época. De su potente e insondable mundo interior, que es el crisol de sus relaciones con el sonido, de su posición política y filosófica frente a la realidad, y de su conexión con la emoción de base que sustenta sus creaciones, derivan sus nexos con mundos antiguos, extraños e ignotos, inconcebibles ya para este Chile que muere bajo la égida del neoliberalismo, el reino de la cantidad y la pendiente sin retorno de la razón productiva. De su misteriosa inteligencia del espíritu, como la llamaran los Padres del Desierto, que al ser un inconcebible don de Dios trasciende toda categoría de lo manifestado, se desprende lo que pudiera describirse como la concepción de mundo de Violeta, a través de cuatro ejes principales: 1. El amor. 2. La traición. 3. La búsqueda de una ampliación de la conciencia. Y 4. La plasmación de estos elementos y sus relaciones internas, en términos culturales y sociopolíticos.

En Violeta y su obra, el amor, que aparece como principio metafísico y fundamento de lo real, es la cuestión dominante y definitiva. Desde su negatividad en “El gavilán”, y desde su máxima resolución e irradiación, en contraste con la traición, en sus Últimas composiciones. En éstas, el amor aparece unido a la creación, entendida como proceso de conocimiento y ampliación de la conciencia, cuyo horizonte es la construcción de una vida noble vivida en comunidad. En su más alta expresión, el amor aparece como una fuerza transformadora, capaz de vencer el mal, la violencia y la muerte. Y como forma de conocimiento, permite acceder al fondo invisible de las cosas, la naturaleza, el alma humana y sus dones ocultos, para así enfrentar las confusas emergencias de lo siniestro.

En “Gracias a la vida”, Violeta expone el itinerario fundamental de su vida como creadora, teniendo presente sus vínculos con la comunidad. Y, si bien puede ser considerada como una preparación para la muerte, dicha composición también se proyecta al futuro, más allá de la finitud. Ésta es una obra acerca del sentido de la vida, iluminada

por la experiencia de una ruptura y ampliación de la conciencia, y del amor y el dolor debido a su pérdida. En ella, la autora se refiere al despertar de su percepción y su propia diferenciación; a la constitución de su pensamiento, a través de la música y la poesía; al camino de su inteligencia como creadora e investigadora; a su alma, que observa el mundo y es afectada por él; y finalmente, a la maduración de sus sentimientos profundos, decantados en su obra como experiencia del alma y experiencia de mundo, quedando de manifiesto los nexos de Violeta con el inconsciente colectivo.

Aquí, el amor y el conocimiento se relacionan íntimamente. Dicha relación le permite distinguir al amado, en medio de la multitud. Por eso, cuando ese vínculo entre el amor y el conocimiento es destruido, la vida se envilece y deja de tener sentido, al hundirse en una indiferenciación que impide la ampliación de la conciencia. Pues el amor sin conocimiento es ciego. Y el conocimiento sin amor sólo tiene por horizonte el poder y la aniquilación.

Esa disolución y pérdida se muestran, entre otras, en composiciones como “Run-Run se fue pa'l Norte” y “Una copla me ha cantado”. La primera aborda la cuestión de la muerte del amor y el proceso de disolución del vínculo amoroso. Los amantes están separados por un “abismo sin música, ni luz”. Esta imagen infernal condensa y expresa la pérdida de todo sentido de la creación. La pérdida y la muerte del amor son equivalentes a ese vacío “sin música, ni luz”; esto es, sin facultades para el desarrollo de la creatividad y la capacidad de conciencia, necesarias no sólo en el ámbito artístico, sino en cualesquiera otras manifestaciones humanas orientadas a la búsqueda del conocimiento y la construcción de un sentido moral que hagan posible una vida en comunidad.

Por otro lado, la enigmática composición “Una copla me ha cantado” es una canción acerca de una canción que mata, o de una música capaz de matar. La hablante se refiere a una “copla a cuchillo” repetida con insistencia, que le ha desangrado y silenciado la voz. Dicha repetición, que conforma un ritmo y un clima presentes difusamente en la composición misma, sugiere que se trataría de un ritual mágico, tal vez de magia negra, destinado a destruir a la hablante, o de arre-

batarle cualquier soporte en que ella pudiera sentar su ser, a fin de reconstituirse. Se trata de un ataque psicológico de extrema violencia, que busca aniquilar su identidad profunda.

Esta pieza reviste especial interés, pues plasma un metalenguaje acerca del fenómeno musical. En particular, de su faceta oscura y efectos o coincidencias significativas asociadas a ésta. La hablante describe una especie de *antimúsica* que, en lugar de despertar los centrales sonidos del alma, los silencia mediante una herida mortal. Dicha imagen remite a una música pensada como instrumento de dominación, en vistas a la alienación, la inconsciencia, la seducción, la simulación y el engaño, y deliberadamente producida con ese fin por la industria cultural. Esto es, una música capaz de destruir la sensibilidad auditiva de quien la oye, o de despertar oscuras fuerzas propiciadoras de su indiferenciación y envilecimiento: una música sin conciencia, ni sentimientos, ni pensamientos profundos, ni imaginación para lo invisible, radicalmente vacía, la cual, no obstante, es eficiente, “igual que el estampido, / que mata sin sonido”<sup>3</sup>.

Un ejemplo pasmoso de esto se encuentra en la historia reciente. El documental *Los cien días que no conmovieron al mundo* (Argentina, 2008), de Vanessa Ragone, acerca del Tribunal Penal Internacional para los Crímenes de Ruanda, muestra el caso de un hombre procesado y condenado a veinte años de prisión por incitación al genocidio a través de su música. Tales hechos muestran que la actividad musical carece de inocencia, pues tiene facetas que comprometen dimensiones de lo humano políticas, sociales, históricas, psicológicas y espirituales, de las que su ejercicio no puede pretender estar ajeno, sin que eso derive en un peligroso estado de inconsciencia carente de conocimiento.

La imagen de una música que se presenta como capaz de matar

---

3 “Run-Run se p’al Norte” y “Una copla me ha cantado”, en *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. RCA Victor, Chile, noviembre 1966 (LP). Reedición por Warner Music Chile, 1999 (CD). La transcripción de “Una copla me ha cantado”, incluida en dicha edición, es incorrecta.

se encuentra, por otra parte, en *Las Euménides*, que integra la *Orestíada*, de Esquilo, a través del canto de las feroces Erinias, capaz de destruir a los mortales. Esquilo hace hablar a las linchadoras Erinias, acerca de su sonido y música, así:

Ahora vas a oír el himno que a mí te encadena. Ea, pues, formemos nuestro coro. Ocasión es ésta de hacer resonar nuestro horrendo cántico. (...) ¡Caiga siquiera sobre esa víctima que me está consagrada este mi canto, canto de delirio, de locura, de furor; himno de las erinias, que encadena las almas; que no se acompaña jamás de los dulces conciertos de la lira; himno que seca y consume a los mortales (Esquilo 1989: 288)<sup>4</sup>.

Esquilo enuncia el mortal Himno de las Erinias, pero no lo traduce musicalmente, sino que su desarrollo es presentado a través de las sucesivas venganzas, cada vez más atroces y feroces, según la *Orestíada*, hasta que las Erinias se transforman en las pacíficas Euménides, tras la intervención de Atenea. En el pasaje citado, domina la perspectiva de los perseguidores. Mientras que en otros pasajes de la *Orestíada*, domina la perspectiva de las víctimas y su sufrimiento, pero atrapada en el círculo de las sucesivas venganzas.

Violeta, por su parte, imaginó una expresión sonora y musical del homicidio colectivo, desde la perspectiva de las víctimas de la violencia, en su debate íntimo con la perspectiva de los perseguidores, a través de “El gavilán”. Pero su proceso de creación sólo podía, en último término, ser posible desde el amor, cuya más acabada versión acerca de su entendimiento se encuentra en “Volver a los 17”, como si antes del suicidio, ella hubiese tenido una especie de epifanía.

En esta composición, Violeta expone una reflexión madura acerca del amor, como experiencia unida a la creación y la renovación de las energías vitales. Ante la sistemática trivialización del amor

---

4 Esquilo (524-456 a. C.), considerado el padre de la tragedia, creó alrededor de ochenta piezas, de las cuales sólo se conservaron siete: *Prometeo encadenado*, *Los siete sobre Tebas*, *Los Persas*, *Las Suplicantes*, y la *Orestíada*, que incluye *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*. La *Orestíada* es la única trilogía completa conservada, de todo el teatro griego.

por la industria cultural, que lo ha envilecido, convirtiéndolo en una mercancía destinada a la manipulación de la conciencia, Violeta lo presenta, por un lado, como una fuerza transformadora capaz, incluso, de vencer la caducidad y el mal. Y, por otro, como una forma de conocimiento distinta del pensamiento, o más amplia que él. Ella lo entiende como una fuerza que hace capaz, a quien lo experimenta y encarna, de acceder a la profundidad invisible de las cosas, la naturaleza y el alma humana, así como de realizar sus dones ocultos, en su máxima plenitud, liberándolo de sus cadenas, teniendo como horizonte la pureza, la inocencia, la bondad y el fin de la violencia.

En lo que concierne a la música y sonoridad de *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, ellas tienden al despojamiento formal, concentrándose en sus elementos mínimos. Por un lado, su autora retorna a la tonalidad, abandonando la sonoridad disonante. Utiliza ritmos extraídos del folklore, presentados de modo repetitivo, y tendientes a una cierta planicie, al modo de una meditación, como en “Gracias a la vida”. Introduce instrumentos poco conocidos en Chile, en esa época, como el charango y el cuatro venezolano, que acompañan sobriamente la soledad, el desgaste, la extinción y, no obstante, la dulzura de la voz de Violeta, antes de su final. Y, por otro, introduce una reflexión de la música sobre sí misma, uno de cuyos ejemplos más elaborados es “Una copla me ha cantado”.

Respecto de “El gavilán” y su sonoridad disonante, sus Últimas composiciones parecieran ser el resultado de un proceso de diferenciación y decantación respecto de la tensión sostenida y sin resolución de aquella, como testimonio de la progresiva transformación de su conciencia, cuyo núcleo irradiante es el amor. Emanada de una experiencia misteriosa, desconocida e insondable, su entendimiento maduro del amor debió colisionar violentamente con la inconsciencia y la mezquindad organizada del mundo social que la rodeaba. En algún punto de su recorrido, cruzó un umbral sin retorno. Pero es probable que Violeta no haya encontrado interlocutores capaces de escuchar, comprender y narrar cabalmente un proceso de características tan extrañas, lo cual la habría sumido en una soledad absoluta e

impenetrable —no muy diferente de aquella a la que se refiere Girard, a propósito del mecanismo del chivo expiatorio—, conduciéndola a la muerte. En efecto, esa soledad e incomunicación, provocadas por el abismo insalvable entre su anhelo generoso y profundo de un amor que abrazara a la comunidad y la creación misma, y la oscuridad del mundo, tal vez haya sido la causa principal de su suicidio.

## 5. Impulso moral, poesía y muerte

Osvaldo Rodríguez es, tal vez, quien mejor ha definido el carácter de la influencia de Violeta Parra en el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Según él, más que esto, “lo que hay es un impulso moral” (Rodríguez 1985a: 51). Por otro lado, destaca la calidad poética de su obra, y la importancia que ésta tuvo para el movimiento. Dicho impulso moral unido a la calidad poética de su obra se muestra, cabalmente, en “El gavilán” y *Las últimas composiciones de Violeta Parra*.

En sus inicios, Rodríguez interpretaba canciones de Violeta. Más tarde, cuando comenzó a componer sus propias canciones, la influencia decisiva que declara haber recibido de ella es su respeto por la poesía. Por otro lado, para él, la mirada alerta y desprejuiciada que Violeta tenía hacia la realidad popular, será relevante cuando los cantantes posteriores empiecen a crear sus obras. Rodríguez invitó a Violeta a actuar en las peñas que él había instalado en Viña del Mar y Valparaíso, y formó parte del elenco de la Carpa de La Reina (Epple 1985: 43).

La influencia inmediata de Violeta se muestra, primero, a través de la interpretación de sus composiciones por integrantes de la Nueva Canción Chilena, y también por conjuntos que no pertenecían a este movimiento. Por ejemplo, Quilapayún interpreta “El gavilán” y “La carta”. Manns elabora su canción “La exiliada del Sur”, basándose en sus *Décimas*. Y un ejemplo peculiar de dicha influencia en otros músicos, corresponde al disco *Obras de Violeta Parra*, edita-

do en 1984 por CBS Chile, del conjunto Los Jaivas. Si bien éste no formó parte del movimiento de la Nueva Canción Chilena, ambos tienen en común el uso de instrumentos como el charango, el bombo legüero, la quena y otros. Además, compartían el interés por la búsqueda de una música con un auténtico valor nacional, aunque por distintas vías. Según Eduardo Parra, integrante de Los Jaivas, para ellos:

Violeta Parra fue un vocabulario, un abecedario del cual se aprendió tanto musical como literariamente y también desde el punto de vista de lo chileno, de la idiosincrasia chilena. Para el grupo, Violeta Parra representó siempre un pilar importantísimo, una de las voces que había que escuchar y hacerle caso (Rodríguez 1985a: 50).

Los Jaivas realizaron una de las más importantes interpretaciones de “El gavilán”, una versión instrumental rock, incluida en el disco mencionado, la cual recoge la fuerza de la pieza original. Tanto en sus declaraciones como en las de Orrego-Salas, anteriormente citadas, las fronteras entre lo culto y lo popular tienden a disolverse, contribuyendo así a una comprensión más amplia y generosa de Violeta. Acerca del conjunto de obras escogidas para ese disco, Eduardo Parra afirma lo siguiente:

En realidad nosotros queríamos tratar todos los temas como una sinfonía, cosa de locos porque eso llevaría a la necesidad de unos seis discos. Sin embargo, hay varios temas que conservaron esa intención, la intención de un trabajo más o menos grandioso, magno. Nosotros quisimos darle esa magnitud porque creemos que esa es la dimensión de Violeta y también, porque nosotros tratamos de representar en cada canción el paisaje que tiene cada una de ellas porque Violeta, sin decirlo muchas veces, va presentando el paisaje donde se desarrollan los hechos (Rodríguez 1985a: 51).

Pero, tal vez, la más importante influencia de Violeta —en el sentido de ese impulso moral referido por Rodríguez— sea la que se desprende de Víctor Jara y el espíritu de sus obras, extendida a su propio destino. Al igual que Violeta y Manns, se trata de un artista polifacético. Luego de formarse y trabajar como actor y director teatral, dedicó los últimos años de su vida a la composición e interpretación de sus propias canciones. En 1966, inició su trabajo como solista en la Peña de los Parra, y en 1967 grabó su primer LP. En 1969, obtuvo el Primer Premio en el Festival de la Nueva Canción Chilena por “Plegaria a un labrador”. Según Torres, “la música de Víctor Jara es hasta hoy, junto a la obra señera de Violeta Parra, uno de los aportes pilares, más consistentes y originales surgidos de un cantor popular al desarrollo de la música popular chilena” (Torres 1985: 28). Y, al igual que Violeta:

La creciente importancia y proyección mundial que ha adquirido la figura de este músico dentro y fuera del país confirma la vocación de Víctor Jara de encarnar en su creación, las aspiraciones, sufrimientos y reclamos del pueblo, y ser en este plano, una voz colectiva en la que se expresen, se reafirmen, se verbalicen explícitamente los objetivos de su comunidad (Torres 1985: 28).

Tanto en Violeta como en Manns, Quilapayún y Jara, se observa una melancolía profunda, casi religiosa, prefiguradora de la catástrofe chilena posterior. Por otro lado, Jara menciona a Violeta en “Manifiesto”, una de sus composiciones tardías: “Aquí se encajó mi canto, como dijera Violeta”<sup>5</sup>. Estos versos se refieren al sentido y fundamento de su canto, en busca de la verdad, al modo de “Cantores que reflexionan”, incluida en *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Y los planos finales del documental *El derecho de vivir en paz* (Chile, 1999), de Carmen Luz Parot, corresponden a imágenes de archivo que muestran a Jara refiriéndose al peso de Violeta en su formación.

---

5 “Manifiesto” en el disco *Manifiesto* (1973). Warner Music Chile, 2001 (CD).

Pero ellos están unidos, sobre todo, por la importancia que para ambos tuviera el amor como fundamento de la vida y de lo real, y por la muerte violenta. El suicidio de Violeta, en 1967, prefigura la destrucción del alma de Chile, enfrentada a la catástrofe. Ambos acontecimientos estaban, a su vez, prefigurados en “El gavilán”. Mientras que la atroz muerte de Jara, torturado y asesinado por miembros del Ejército chileno, poco después del golpe de Estado de 1973, muestra un ensañamiento, un odio y una maldad proporcionales al contenido maduro de su obra, y al espíritu de las profundidades encarnado por Violeta en toda su magnitud.

El impulso moral referido por Rodríguez se relaciona con ese espíritu irradiante, encarnado en la polifacética obra poética de Violeta, integrada a su vida. Ejemplar, en esta línea, es “Cantores que reflexionan”. Aquí, Violeta se refiere a los cantores encarcelados en el Reino de Satán. Es decir, alienados por el poder del dinero, el placer, la vanidad, la traición, la oscuridad, la mentira, las estrategias de seducción de la industria cultural, y la disolución de la identidad en lo indiferenciado, en oposición a la luz de la verdad. La hablante pide al sol, símbolo de la divinidad, que ayude al cantor encarcelado, iluminando el fondo de su ser, para que así la luz vuelva a brotar de su voz, y su conciencia cante al ser humano en su dolor, miseria y esfuerzos. En las extremas consecuencias de estas reflexiones de Violeta, vinculadas al amor como fundamento de la vida y de lo real, está “El gavilán”, como lúcida e inconcebible prefiguración del fascismo en Chile y sus prolongaciones durante la postdictadura, hasta la época actual, cuarenta años después del golpe de Estado de 1973, impune y marcado con sangre y escoria en la raíz, el cuerpo y el alma de Chile, como lo demuestra el tardío proceso a los asesinos de Víctor Jara.

El foco de la influencia e impronta de Violeta en el movimiento de la Nueva Canción Chilena, se concentra en su conciencia política y sentido moral, arraigados en una fuerza espiritual profunda, originaria e irradiante, en sus vínculos con el inconsciente colectivo chileno, en la dimensión poética de su obra, y en sus conocimientos acerca

del folklore. Pero su legado desborda su propia época, e incluso su esplendoroso arte, trascendiendo al movimiento de la Nueva Canción Chilena. Pues lo que subyace es la realización inaudita de aquel proceso antes mencionado, consistente en el desarrollo de su capacidad de conciencia e identidad profunda, en la intimidad de su alma convertida en un crisol, y manifestado a través de la conjunción de vida y obra operada en ella, más allá de su dimensión individual, lo cual abarca su propia quiebra, como prefiguración de la destrucción de Chile en 1973.

Cabe suponer que la experiencia interna arquetípica desconocida como trasfondo de “El gavilán”, y su posterior elaboración formal, le hayan permitido resistir su violenta conmoción. Sin esa obra, tal vez ella hubiese sido destruida mucho antes, y esa conciencia y memoria se hubiesen perdido para siempre. Pero vivió para elucidar su fondo último, al que se refiere en sus grandes canciones de amor del final, a modo de despedida y legado. Y esto es una demostración más de su resistencia y fuerza interior, de su inteligencia del espíritu —como la llaman los Padres del Desierto—, pese a que aún hoy continúen siendo trivializadas y despojadas de su potente y radical irradiación espiritual y simbólica, por la misma mezquindad organizada que terminó con su vida y destruyó a Chile.

*Valparaíso, octubre 2012 - septiembre 2013 / julio 2014.*

# Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara

**Mauricio Valdebenito Cifuentes**

*“y su conciencia dijo al fin  
cántale al hombre en su dolor  
en su miseria y su dolor  
y en su motivo de existir.*

Violeta Parra,  
*“Cantores que reflexionan”*

*¡Canto que mal me sales  
cuando tengo que cantar espanto!  
Espanto como el que vivo,  
como el que muero, espanto.  
De verme entre tanto y tantos  
momentos del infinito  
en que el silencio y el grito  
son las metas de este canto.  
Lo que veo nunca vi,  
lo que he sentido y lo que siento  
hará brotar el momento.*

Víctor Jara,  
*“Estadio Chile”, 14 de septiembre de 1973.*

*...el arte no podrá estar más comprometido con ideologías políticas*  
Política Cultural del Gobierno de Chile, 1975.  
*(Jordán 2009:80)*

Víctor Lidio Jara Martínez (San Ignacio, 1932 - Santiago, 1973) ocupa un lugar singular en la música chilena. Su vida, inseparable de su obra, constituye un haz<sup>6</sup> complejo que hasta hoy sigue alumbrando la vida artística y cultural del país alcanzando proyección internacional (Torres 1998: 11-14; Merino 2003: 44-45).

---

<sup>6</sup> Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, haz es un conjunto de partículas o rayos luminosos de un mismo origen, que se propagan sin dispersión.

Su tiempo, marcado individual y colectivamente por un despertar político transformador, lo liga a los movimientos sociales que decantan en 1970 en el gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende. Y que tras el violento quiebre del año 1973, trajo consigo una transformación profunda del país, que sumado al horror por las circunstancias de su muerte por parte de efectivos del ejército de Chile, entroncan dramáticamente su arte y existencia. (Salazar y Pinto 1999a: 99-102; Salazar y Pinto 1999b: 122-123; Merino 2003: 39, 43).

Este hecho sin precedentes, junto a otros similares, abre un nuevo tiempo en la historia nacional. Septiembre, que en el sur del mundo marca el inicio de la primavera y en Chile, desde hace 188 años, es el mes de la patria florecida, desde el golpe de estado de 1973 es dura temporada de sentidos cruzados y aun sin concilio (Torres 1998: 11).

La vida de Víctor Jara se ubica en las coordenadas históricas del acontecer social en el Chile de mediados del siglo XX. La migración desde el campo a la ciudad comienza desde su nacimiento en la provincia de Ñuble<sup>7</sup>, continúa durante su infancia en Lonquén, comuna rural ubicada en las cercanías de Santiago, para asentarse luego en la Población Los Nogales primero y en el barrio Estación Central después, éstas últimas en la zona poniente de Santiago.

Su origen lo sitúa en contacto directo con el mundo campesino. Manuel, su padre era inquilino analfabeto y “lo único que esperaba de sus hijos era verles en edad de ayudarlo en el trabajo de la tierra” (Jara 2008: 37). Amanda, su madre, no sólo era el soporte afectivo y la guía para sus hijos, era además una referencia concreta que señalaba la búsqueda de una vida mejor para toda su familia. A su cuidado y rigor, se agrega el que además de saber leer y escribir, cantaba y tocaba la guitarra, propiedades que contrastan con la figura del padre,

---

7 A 400 kilómetros al sur de Santiago.

que con su alcoholismo y agresividad hizo más tensa la vida familiar. Por otra parte, si evaluamos la familia que el propio Jara formó junto a Joan Turner Roberts (en adelante Joan Jara), bailarina inglesa y su profesora en la Escuela de Teatro, que antes había estado casada con el coreógrafo chileno Patricio Bunster, era para el Chile de fines de la década del 60 una muestra efectiva de un pensamiento y acción progresista.

Esta división entre un mundo de carencias económicas situado en la ruralidad de su origen y su posterior inserción en la ciudad, encuentran en Jara una posibilidad, no sólo de enriquecimiento intelectual y social, suponen además una reinención y proyección de sus talentos, que en su caso, cultivó con lucidez e inteligencia, siendo un puente catalizador entre mundos diversos y en ocasiones opuestos.

La condición social de Víctor Jara es también un claro ejemplo de desplazamiento social ascendente. Su educación, confiada al sistema público gratuito, consigna que pudo completar su instrucción básica y secundaria, para posteriormente realizar estudios técnicos comerciales y universitarios. La extrema pobreza con que Joan Jara describe a quien fuera su estudiante en la Universidad de Chile, permiten dimensionar la precaria situación económica y social de buena parte de la juventud chilena durante la segunda mitad del siglo XX. “Puesto que sus dificultades económicas eran extremas, también le adjudicaron una ayuda de Caritas –sociedad de auxilio católico para el Tercer Mundo– que llegaba en forma de pequeñas raciones de queso y de leche en polvo una vez por mes” (Jara 2008: 47).

En su adolescencia destaca la participación en el centro cultural de su barrio perteneciente a la Acción Católica, y en 1950 ingresa al seminario de la Orden de los Redentoristas en San Bernardo. De ese período Joan Jara señala que “para Víctor, la parte más positiva y soportable de aquella época fue la música sacra –en particular el canto gregoriano– y los elementos teatrales de la misa propiamente tal” (Jara 2008: 43). Convencido de que no era en la iglesia donde encontraría su camino, no menos cierto es que algunos elementos

argumentales y monódicos se dejan ver en su creación poético-musical posterior.

Su niñez y juventud resultan paradigmáticas a la luz de las transformaciones que el país progresivamente iba demandando.

Los niños y jóvenes populares que se formaron en el periodo 1938-1973, lo hicieron pues rodeados de crecientes expectativas de “integración a la modernidad”, que podían realizarlas tanto si se incorporaban al estrato obrero o al estrato de los empleados. Para ellos, a la inversa del pasado, el futuro estaba *abierto*, porque la lucha por ese futuro no se cerraba (la espiral inflacionaria lo impedía y la lucha de clases la proyectaba hasta el utopismo).

Las “posibilidades” estaban allí, pero ¿qué tenían que hacer el joven peonal, obrero o de clase media para aprovecharlas? Fundamentalmente dos cosas: la primera, *estudiar* hasta “ser más que los padres”; la segunda, *involucrarse en política*, para perfeccionar las vías de ascenso e integración real a la modernidad.

Atento a esas necesidades, el Estado Desarrollista y Populista ensanchó todos los canales y niveles de la educación formal, tornándolos, por añadidura, gratuitos y, por otro lado, amplió al máximo el derecho a voto. La educación se masificó y la masa electoral, como es lógico, se izquierdizó (Salazar y Pinto 2002: 105-106).

Víctor Jara siguió una trayectoria marcada en buena medida por las posibilidades que su entorno inmediato le señalaban. A una frágil situación económica y viéndose en soledad tras la muerte de su madre en 1950, fue también el Servicio Militar Obligatorio una experiencia más en el tránsito a la adultez (Jara 2008: 44), así como su ingreso, casi por azar ante un anuncio en un periódico, al Coro Universitario con vistas al montaje de *Carmina Burana* de Carl Orff (Jara 2008: 45).

Su trayectoria artística se despliega en dos mundos: el teatro y la música. En el primero, encontró un ejercicio profesional que lo liga

académica e institucionalmente primero a la Universidad de Chile, particularmente a la Escuela de Teatro, desde donde egresó y llegó a ser director del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) obteniendo innumerables reconocimientos nacionales y extranjeros (Sepúlveda 2001). En el segundo, ejerce en labores de extensión en la Universidad Técnica del Estado. Por su origen campesino, Jara pudo asimilar desde sus fuentes, un conocimiento de la tradición que luego proyectó también en el teatro y especialmente en la música, como integrante y recopilador de cantos tradicionales en el conjunto Cuncumén, en la dirección y colaboración con otras agrupaciones y sobre todo en sus interpretaciones y composiciones (Torres 1996: 35).

Su compromiso político y social inunda todo su quehacer y es consecuente con su pensamiento y su tiempo.

En el conjunto de su obra percibimos como una constante su voluntad de incidir creativamente en su realidad, su vocación de ser catalizador de cambios, de emocionar al receptor y movilizarlo. En este sentido lo consideramos un artista político, consciente y consecuente con una tarea social, de servicio público, lejos de capillas y torres de marfil (Torres 1996: 26).

Víctor Jara se desempeña pues como un activo militante del Partido Comunista de Chile<sup>8</sup> y ocupa un lugar relevante como fundador y figura señera del movimiento de la Nueva Canción Chilena, expresión eminentemente urbana con énfasis en lo político y social (Orrego-Salas 1985: 5), y en su caso constituye un puente que une los extremos de una vocación artística, política y social cuajada en el espacio urbano, con su experiencia concreta del mundo agrario y sus tradiciones. De hecho, “será el único miembro de la Nueva Can-

---

<sup>8</sup> Según nos informan los musicólogos Alfonso Padilla y Jorge Martínez, Víctor Jara fue miembro del Comité Central de las Juventudes Comunistas desde 1969 hasta su muerte, integrando la Comisión Nacional de Cultura.

ción Chilena proveniente del medio rural y esto estará muy presente en su producción como creador de la Nueva Canción” (Rodríguez 1989: 63-64, 76).

### Creación musical

La obra musical de Víctor Jara, a pesar de su prematura muerte, es cuantiosa. La constituyen mayoritariamente composiciones originales, entre estas sus canciones y en menor cantidad sus creaciones instrumentales. Podemos decir que su trayectoria creativa no es lineal y presenta un comportamiento integrador, colaborativo y de incesante búsqueda.

La revisión del catálogo de su obra asciende a 72 creaciones (Acevedo *et al.* 1996). De ellas, sólo 10 corresponden a música instrumental compuestas para fines diversos; algunas con evidente función incidental, como “Doncella encantada” (1962) para dos guitarras, las 4 piezas de “La remolienda” que incluyen guitarra, arpa y bombo, compuestas en 1965 para la obra teatral homónima de Alejandro Sieveking. Y otras que hacen parte de un repertorio estrictamente musical, como “Ventolera” para dos guitarras (1970), “Charagua” (1970) para tiple, 2 quenás, guitarra, pandero y bombo, grabada por Inti-Illimani para su disco *Autores Chilenos*, “La partida” (1970) para charango, tiple, guitarra, quena y set de percusión que incluye: bombo, pandereta, claves, maracas y campana tubular, grabada también por Inti-Illimani, “Danza” (Homenaje a Pablo Neruda, 1972) para tiple, guitarra, charango y bombo, y “Cai cai vilú” (1972) para arpa, guitarra, trompe, bombo y cacharina. De esta revisión, se constata que a comienzos de la década del 70, Víc-

---

9 “Doncella Encantada” es una danza para dos guitarras compuesta en 1962 para el ballet “Los Siete Estados” del coreógrafo chileno Patricio Bunster y fue re-escrita en 1973 como resultado de un período de trabajo de taller de fecunda búsqueda y experimentación instrumental por parte de Víctor Jara, Patricio Castillo y Horacio Salinas (Torres 1996: 51).

tor Jara comienza un proceso de expansión de su creación musical, consolidándose en la escena musical con realizaciones que superan el formato de la canción de autor.

En el ámbito de sus creaciones cantadas, es posible advertir que del total de su producción, sólo algunas son catalogadas en géneros de música popular tradicional; entre ellas, destacan la tonada o parabién, cueca y el canto a lo humano (Acevedo *et al.* 1996: 352-353), quedando muchas de sus composiciones en una zona fronteriza que no admite una clasificación estricta; es el caso, por ejemplo, de “El cigarrito” (1964), “El arado” (1965), “El lazo” (1967) entre sus creaciones tempranas. Pero también de “Manifiesto” (1972), “Plegaria a un labrador” (1969) y “Cuando voy al trabajo” (1973), por nombrar sólo algunas. También destacan la presencia de marchas y su “Canción del minero” (1961), que en la versión grabada por Quilapayún en 1967 es señalada como *versos de rebeldía*.

Hacen parte de su catálogo también las canciones en que Jara musicalizó textos de diferentes autores, entre estos: “El niño yuntero” (1970) y “Vientos del pueblo” (1973) de Miguel Hernández, aunque en esta última se trata sólo del título de la canción y la cita de algunos versos del poeta español. De Pablo Neruda, “Aquí me quedo”, sobre el poema XII del libro *Incitación al Nixonicidio y alabanza a la Revolución Chilena* (1973), y “Poema 15”, de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1923).

En “La cueca triste” (1966) en cambio, encontramos a Jara como creador del texto, mientras que la música es de Eduardo Carrasco (Quilapayún). En “Vamos por ancho camino” (1971) y “Brigada Ramona Parra” (1970) a los textos de Víctor Jara le corresponde la música del compositor peruano radicado en Chile, Celso Garrido-Lecca.

Por último, se agregan las canciones de otros autores que fueron adaptadas e incorporadas a su repertorio, entre éstas: “El Martillo”

(“If I had a Hammer”) de Lee Hays – Pete Seeger (1949)<sup>10</sup> reelaborada por Jara en 1969, “Las casitas del barrio alto” (“Little boxes”) de Malvina Reynolds cuya adaptación y arreglo son de 1971, “Duerme, duerme negrito” del folclore caribeño y “La canción del árbol de olvido” (1938) de Fernán Silva y Alberto Ginastera.

Esta revisión ilustra aspectos fundamentales en la creación musical de Víctor Jara; el primero dice relación con el modo en que, vocal e instrumentalmente, supo asimilar elementos de la tradición musical campesina sin caer en estereotipos. Segundo, su producción, en creación e interpretación, permite advertir un enriquecimiento constante que no se detiene en la inmediatez del contexto, lo que permite aventurar que su muerte lo encuentra en un momento de creciente actividad e innovación.

Su producción discográfica da cuenta de un proceso en que todas las referencias que nutren su actividad se encaminan a una expansión de sus recursos, motivadas en gran medida por el contexto social en que su trabajo político y artístico se inserta. De esta forma se explican sus contribuciones instrumentales para la incipiente televisión chilena, entre las más conocidas, “Charagua”<sup>11</sup>.

La tradición de la música campesina que tan nítidamente se revela en su creación temprana, es retomada en su disco *Cantos por travesura* (1972) en que Jara aparece como responsable de una antología que sólo lleva un tema de su autoría, y donde además participan los músicos Pedro Yáñez en guitarra, Santos Rubio en arpa y Fernando Rodríguez en acordeón. Al mismo tiempo que rasgos estilísticos de la tradición musical, son proyectados en función de una propuesta poética-musical más amplia y documental, articulada en función de un guión elaborado a partir de la investigación de hechos históricos,

---

10 Sobre los distintos modos en que son constantemente reelaborados las canciones en música popular ver el análisis de Umberto Eco a propósito de las nociones de *mito* y *rebelión* en la versión “If I had a Hammer” de Rita Pavone (Eco 2011: 328-335).

11 Composición que durante el gobierno de Salvador Allende fue utilizada como música de continuidad en transmisiones de Televisión Nacional de Chile.

como son los que se exponen en su disco *La Población* (1972), particularmente en “Lo único que tengo”, “Luchín”, y “Herminda de la Victoria”.

Desde el punto de vista de las fuentes que nutren su música y la manera de elaborarlas, Víctor representa una modalidad de modernización de la tradición desde su misma raíz. En la misma huella de Violeta Parra, logra refuncionalizarla, renovarla y así, en el mismo corazón de la modernidad, abre las fronteras de lo folclórico y popular a nuevos mundos sonoros y expresivos (Torres 1996: 26).

En el plano de la canción, Jara supo transitar con acierto entre una expresión ligada a formas poéticas y musicales pertenecientes a la tradición popular y otra que, sin desconocer su raíz popular se instala hoy en una zona ambivalente entre lo popular y lo que podríamos llamar una música latinoamericana que, a juzgar por su proyección supera la distinción entre lo culto y lo popular<sup>12</sup>. El concepto de *hibridación positiva* expuesto por Rodrigo Torres sintetiza el modo en que este autor logra anudar elementos provenientes de tradiciones disímiles:

La obra de Jara es un caso ejemplar de una hibridación positiva, que enriqueció a nuestra música, pues se realiza en composiciones en que se absorbe y decanta creativa y concientemente de acuerdo a las propias necesidades de expresión, materiales, patrones y maneras de hacer de otras culturas musicales. En ningún caso es el resultado de un proceso unilateral de imposición acrítica de moldes extranjeros, pues el sentido general de su obra es precisamente el hacer frente a la enajenación y subdesarrollo en la música

---

12 Intentar definir con precisión a qué ritmo pertenece, por ejemplo, su composición “Cai cai vilú” (1972) puede resultar esquivo. Y puede entenderse, al mismo tiempo, como una especie de cachimbo o trote, o también como un híbrido entre parabién, cueca o sirilla.

popular chilena, desintoxicarla de todo aquello que la entorpece y achata (Torres 1985: 28).

En efecto, si atendemos al modo como su propuesta musical se ha insertado en diversos dominios estéticos podemos concluir que buena parte de su legado se ofrece como un ejemplo que discute los criterios de clasificación en uso<sup>13</sup>.

La suya es una estrategia creativa, una poética sustentada en dos pilares: el conocimiento profundo de la cultura y la música campesina, que es su propia vivencia de origen, y una formación como teatrante con dominio profesional del oficio. En su evolución, el espíritu que anima la creación de Jara será cada vez más afín a la tesis del realismo crítico, que prioriza un rol desmitificador del arte y orientado a una concepción combatiente de lo popular (Torres 1996: 35).

La temática de sus canciones es diversa, entre ellas, por ejemplo las que abordan temas de la picaresca campesina, otras sobre temas amorosos, o sobre el tránsito ordinario de la vida común, y aquellas que parecen demandadas por la contingencia política y social del momento, o bien las que resultan con fines proselitistas marcadas por la inmediatez del contexto. Algunas de sus creaciones también pasaron a formar parte del repertorio de conjuntos con los que Jara trabajó, colaboró y hasta dirigió. Tal es el caso de Quilapayún e Inti-Illimani. La marca de Víctor Jara no sólo se desplegó en asuntos estrictamente musicales, también alcanzó los aspectos escénicos y hasta teatrales de sus presentaciones. “Eduardo Carrasco recuerda: una de las cosas que

---

13 Sobre la presencia de Víctor Jara en música académica mencionamos por ejemplo, *Tres canciones de Víctor Jara* [“Te recuerdo Amanda”, “Luchín” y “Plegaria a un labrador”] que el compositor y pianista chileno Cirilo Vila realizó para canto y piano en 1982, estrenadas en Alemania en 1983, es respetuosa tanto de la introducción para guitarra de Jara como de su línea melódica (Torres, 2005: 18-24). Otros ejemplos sobre la presencia de música de Víctor Jara en composiciones académicas en Merino, 2003: 47-49. Sobre los problemas derivados de lo culto y lo popular en los dominios artísticos ver Escobar 2008.

más marcaba Víctor como elemento expresivo, del grupo Quilapayún, era el uso de las manos en todas sus posibilidades” (Sepúlveda 2001: 78).

Otro aspecto que confirma el cuidado por todo aquello que involucra el proceso creativo en su producción musical es su constante preocupación por el elemento visual de sus discos, atención que parece corresponder a las preocupaciones que ya en el teatro, hicieron de Víctor Jara un director atento a los detalles que dieran coherencia a su propuesta (Jara 2008: 166).

Queda abierta la discusión sobre los niveles de participación y colaboración en el proceso creativo, entre los integrantes de la Nueva Canción Chilena, y que son parte de las dinámicas de ensayo y producción, pero también obedecen a un clima de época, que en las décadas de 1960 y 1970 propiciaban procesos de creación colectiva y ayuda recíproca con múltiples fines (Jara 2008: 167 y Becerra-Schmidt 1985: 18). Sabemos, por ejemplo, que en “El derecho de vivir en paz” (1970) que hace parte del disco del mismo nombre, Jara concibió esta canción como una tonada, y que en el estudio de grabación en contacto con los demás músicos encontró una realización muy distinta a la original<sup>14</sup>. Sobre esta canción, agregamos además que en su introducción, el tiple es reformulado para simular una sonoridad asiática imaginada, cercana al dan bau vietnamita o al koto japonés<sup>15</sup>. En esta canción de Víctor Jara, grabada en colaboración con Patricio Castillo, Inti-Illimani y Los Blops, la música desemboca en una improvisación colectiva al modo de músicas rituales o música de rock<sup>16</sup>.

---

14 Información recogida de las conversaciones sostenidas entre los autores del libro *Víctor Jara. Obra Musical Completa* durante su preparación entre los años 1995 y 1996.

15 La simpatía que los sectores de izquierda en Chile expresaban a favor de Vietnam y en contra de la invasión de Estados Unidos entre 1955 y 1975, motivó no sólo la composición de “El derecho de vivir en paz”, también la “Balada de Ho Chi Min” del también integrante de la Nueva Canción Chilena Rolando Alarcón.

16 Una revisión general de toda la Nueva Canción Chilena nos permite constatar la ausencia de improvisación como recurso creativo. Desde este punto de vista, la Nueva Canción Chilena parece orientarse siempre a una idea de la música que prioriza el cuidado formal y el control de su expresión.

En “Canción de cuna para un niño vago” (1965) nos encontramos con una textura en que el texto encuentra un vuelo que descansa en la plena libertad de su trayectoria melódica. La estrategia parece ser la constante renuncia a fijar una zona tonal, y a cada estrofa le corresponde una secuencia armónica que rodea una tonalidad posible. Esto hace percibir la línea melódica como una monodia despegada, desde el punto de vista funcional, de su acompañamiento, y que transita independiente de su ubicación métrica. La única excepción es el estribillo que se corresponde con el movimiento ascendente del bajo. Todo lo demás parece dejar suspendida la noción de una métrica estable. El bongó por su parte, usado aquí con una figuración libre a partir de un sencillo motivo rítmico, da la impresión de servir de marco que emula el golpear de los cascos de los caballos sobre el pavimento urbano que ilustra una escena de abandono y marginalidad. Se trata de una canción-paisaje, en que la singularidad de sus elementos estructurales coexiste con una melodía que recuerda la monodia religiosa que Jara debió haber conocido en su paso por el Seminario, y sirve aquí para una canción de fuerte contenido social, aunque expresado de manera íntima y evocadora, más cerca de una música incidental.

En “Plegaria a un labrador” (1969) encontramos no sólo la utilización de recursos de antigua data, como la llamada *pintura de las palabras* o Anabasis<sup>17</sup>; precisamente en el comienzo de la parte cantada, cuando a la palabra “Levántate” le corresponde un diseño melódico ascendente (Acevedo *et al.* 1996: 158). Además, el tono emocional de esta canción, encuentra correspondencias con una intención más política, sobre todo en el modo en que, por vía de una aceleración alcanza el estribillo que a su vez se corresponde con el recurso intertextual que hace referencia al Padre Nuestro de la religión católica. Sobre esta composición Osvaldo Rodríguez señala la participación del músico Patricio Castillo en su creación, y como también reconoce Joan Jara, se confirma lo señalado anteriormente en cuanto a las dificultades que

17 En inglés *word painting*. Procedimiento musical que consiste en la representación sonora del significado de una expresión textual. En la retórica musical, *Anabasis*. Este y otros ejemplos son explicados por Rubén López Cano en su libro *Música y Retórica en el Barroco* (López Cano 2011: 132-137).

se presentan al momento de definir quienes participan efectivamente en la composición, interpretación y grabación de la música popular (Rodríguez 1989: 80-81).

En “El lazo” (1967) encontramos un ejemplo que ilustra aquellos rasgos permanentes en la creación musical de Jara. En líneas generales, nos encontramos con una canción de estructura compleja organizada en cuatro partes; a la introducción de la guitarra que, por el uso del portamento<sup>18</sup> inicial recuerda también la introducción para “El arado” (1965), le sigue una zona de canto hablado, al modo de un *recitativo*, y que logra aunar elementos provenientes del Canto a lo Poeta y la Ópera.

Jara hizo un tipo de canción teatral o de teatro, de fuerte carga dramática, prácticamente inexistente en el panorama de la canción popular chilena de la época. Son canciones que, además de los aspectos musicales característicos, como el hablar-cantado o cantar-hablado, demandan al intérprete elementos de actuación, dentro de una concepción stanilavskiana (en la que se formó Jara), que demanda al actor una identificación vívida y emocional con lo que hace (Torres 1996: 35).

Continúa una sección marcada por elementos dramáticos en texto y música, caracterizados por el típico acompañamiento de guitarra de Víctor Jara, que podemos definir como un complejo rítmico-armónico que yuxtapone metros binarios (6/8) con ternarios (3/4)

18 Según el *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, en música instrumental el término portamento generalmente denota un efecto expresivo –“la conexión emocional de dos notas” (Flesh)– producido por instrumentos de arco y algunos instrumentos de viento en imitación al canto. [In instrumental music the term portamento generally denotes an expressive effect –‘the emotional connection of two notes’ (Flesh)– produced by members of the violin family and certain wind instruments in emulation of the voice]. En la guitarra, implica un deslizamiento cromático producido entre dos alturas a través de una misma cuerda.

y que combina armonía figurada en arpeggio y glissando descendente<sup>19</sup>, otorgando un fuerte efecto de densidad y aceleración controlado, que permite señalar aquellos rasgos que remiten a los ritmos de cueca y tonada presentes y recreados en la música de Jara. Luego encontramos una zona de transición, caracterizado por el acompañamiento de tresillos que funciona como elemento de contención para volver a la introducción que antecede al recitativo con que comienza y termina.

En la musicalización para canto y guitarra del “Poema 15” (1972) de Pablo Neruda, Víctor Jara realiza un marco musical respetuoso del ritmo del texto, su línea melódica no escatima el uso de ritmos irregulares para acomodar con soltura la música. Pero esta canción encontró además nueva vida en la versión de Mercedes Sosa quien la grabó en 1976 para su disco *La Mamancy*<sup>20</sup>. La versión de Sosa, que se acompaña de contrabajo y guitarra, deja en manos de Pepete Bértiz la guitarra y aporta nuevos acordes que recuerdan al mundo del jazz pero enlazadas a reminiscencias rítmicas de la zamba argentina, rasgo característico de la propuesta estética del movimiento Nuevo Cancionero fundado en Mendoza en la década del 60 (García 2006).

### La guitarra de Víctor Jara

Si bien Víctor Jara utilizó con imaginación y libertad una amplia gama de instrumentos, especialmente aquellos que por la década del 60 iban apareciendo en la escena de la música popular urbana chilena con vocación latinoamericana como el tiple y el cuatro venezolano, fue la guitarra su instrumento más próximo y el más utilizado, desplegando allí una inventiva que logró tejer una relación estrechísima entre música y palabra.

---

19 A diferencia del portamento, el glissando es la unión de dos o más alturas ubicadas en distintas cuerdas. Al modo de un arpeggio unidireccional ejecutado con un solo dedo de la mano derecha.

20 Que incluye además “Cuando voy al trabajo”.

Su base de formación es la tradición de la guitarra campesina, que desde niño escuchó de su madre cantora, y luego en sus peregrinaciones al campo como recolector, llegando así a dominar numerosas modalidades de afinación, toquíos y técnicas de ejecución de la guitarra campesina. A esta matriz sumará otros recursos, como los del elaborado arte guitarrístico de Atahualpa Yupanqui, músico por el que sintió especial afinidad. Desde fines de los años 50, incorpora a su repertorio personal varias canciones del notable e influyente músico argentino (Torres 1996: 35).

Sus introducciones hacen ya parte indisoluble del canto, con claros nexos con la guitarra de Violeta Parra. Aunque encontramos en Jara una marcada disposición al uso de armonías más complejas, con abundancia en el uso de séptimas y novenas (Torres 1985: 29). O bien, como encadenamientos acordales incompletos que en la guitarra resultan en complejos rítmico-armónicos de sutil enunciación (Valdebenito 2012: 75). Sin embargo esta disposición en el uso de una guitarra resonante<sup>21</sup> y posicional, supone la elaboración de aspectos que vienen dados por el uso de una guitarra campesina, la guitarra “traspuesta”, sobre todo en lo que concierne a la mano izquierda, cuando por vía de una *scordatura* o *temple*<sup>22</sup> y pulsando las cuerdas al aire resulta un acorde tonal, y se logra sacar el mayor provecho armónico a una misma posición que se desplaza por el diapasón (Valdebenito 2001: 3).

Esta situación que al mismo tiempo que es armónica es postural, la encontramos, esta vez con afinación convencional, profusamente

---

21 La guitarra de Víctor Jara se acerca a la concepción del compositor cubano Leo Brouwer, quien la define como un instrumento de resonancia, más cercano a la noción de arpa. Esto se evidencia en que la guitarra de Jara se despliega en un *dejar vibrar*.

22 *Scordatura* o *Temple* se refiere a la relación de intervalos entre cuerdas al aire para hacer posible o facilitar la interpretación de determinada música.

utilizada también en la música para guitarra de Heitor Villa-Lobos<sup>23</sup>. Sobre este aspecto, pensamos que si bien, es evidente la raíz campesina en su uso, en Víctor Jara se actualizan en una artesanía que la hace inseparable de la parte cantada<sup>24</sup>. “La reconocida unidad entre texto y música que lograba Víctor en sus canciones, tenía una base fundamental en la guitarra. Le bastaba su instrumento para crear el ambiente, la sonoridad y modalidad de acompañamiento preciso y eficaz” (Torres 1996: 36).

La guitarra de Víctor Jara es elaborada, y en ella concurren elementos de la tradición musical campesina rasgueada y pulsada en que se integra un pensamiento armónico moderno y sugerente. A esto se suma además una coherencia con la parte cantada que contribuye aun más a la efectividad expresiva de su canto, participando así de una apuesta integradora y finamente trabajada<sup>25</sup>.

### Reflexiones finales

El trabajo musical de Víctor Jara se inserta en el contexto histórico, político y social que caracteriza al movimiento de la Nueva Canción Chilena, y del que fue uno de sus fundadores y exponentes principales. Comprende la composición, interpretación, dirección de conjuntos, producción musical, y en menor medida la recopilación musical.

---

23 Sobre este aspecto encontramos coincidencias entre la introducción y acompañamiento de “El arado” y el Preludio N°1 para guitarra de Heitor Villa-Lobos (Villa-Lobos 1954).

24 Cfr. Violeta Parra, Composiciones para guitarra (Parra 1993), y Violeta Parra, “El Gavilán” para voz femenina y guitarra (Parra 2001).

25 “En algún lugar del puerto” (1965) por ejemplo, a la lógica de un desplazamiento de posición fija, hacemos notar que el acorde-postura ya contiene una armonía distante del mundo de la tradición campesina, y su escala final comprende una disolución inesperada y eficaz.

La Nueva Canción Chilena por su parte, se constituye en objeto de múltiples estudios que abordan desde cuestiones musicales, políticas y sociales, pero también aspectos visuales de fotografía y diseño (Larrea *et al.* 2008). Con todo, hacemos notar que este movimiento, visto con la perspectiva que dan ya cuarenta años, parece cada vez más como el resultado de un proceso urbano y centralizado. Confirmando lo señalado por Osvaldo Rodríguez en cuanto a reconocer la condición campesina de Víctor Jara como excepcional entre los exponentes de este movimiento.

Nuevas investigaciones sobre la situación de la música y los músicos populares en otras regiones de Chile durante los años de surgimiento y consolidación de la Nueva Canción Chilena entregarán información que suponemos matizará la dimensión nacional que tan frecuentemente se le asigna. Sin embargo al constatar la enorme influencia que tuvo este movimiento más allá del radio metropolitano, no alcanza, a nuestro entender, a explicar por sí mismo la realidad no siempre atendida de la práctica musical enraizada en el movimiento artístico, político y social vinculada a la izquierda allendista a nivel regional. Esto debe necesariamente abrir una discusión aún pendiente en el modo en que diferentes estudios sobre la Nueva Canción Chilena lo entienden como un movimiento integrado y nacional<sup>26</sup>.

En el ámbito de la interpretación, Víctor Jara fue un exponente de la canción de autor. Su legado discográfico se inserta y prolifera en la industria cultural; con registros fonográficos como solista, integrante del conjunto Cuncumén, en colaboración con otros grupos y artistas: Quilapayún, Inti-Illimani, Cantamaranto, Huamarí, Isabel Parra, Patricio Castillo, entre muchos otros, y también como productor. Trabajos todos realizados y distribuidos al alero de sellos discográficos locales y multinacionales como EMI Odeón, Arena, Demon y particularmente DICAP (Discoteca del Cantar Popular).

---

26 Similares precauciones pueden atenderse en relación al Canto Nuevo, en Díaz 2007 y Yentzen 2014.

Su trayectoria artística debe también considerarse en función de su activa vida política. La consideración a la jerarquía que Jara ocupó en el aparato central de las Juventudes Comunistas de Chile deja pendiente el estudio exhaustivo de las implicancias que esto tuvo para el Víctor Jara artista, así como su desempeño e incidencia en asuntos de políticas culturales.

A su canto, se agrega su interpretación instrumental, que es también protagónica y singular. Como Violeta Parra, la relación que estos creadores establecen con la guitarra como instrumento base, jerarquiza una sonoridad que se instaura con denominación de origen, basado en el recorrido geográfico y cultural que viene de la oralidad en que sus fuentes decantan. Sus introducciones pero también su modo de interpretar constituyen hoy modos característicos que definen una escucha.

En el plano de la creación, su obra, que es tributaria de su compromiso social y político, no queda constreñida por la inmediatez y tensión de su tiempo. Aún más, parece anudar a la contingencia la renovación de su cultura campesina de origen, y situarse en una otredad en que incluso presagia los fatídicos hechos en que su vida se apaga (Orrego-Salas 1985: 7). La confluencia de elementos provenientes de la tradición campesina chilena, el teatro, la poesía popular entre otros, permiten aquilatar su trabajo artístico con un enfoque pluridisciplinar, esto es, como una “combinación flexible de saberes múltiples” (Merino 2003: 51-52), de fuerte impronta latinoamericana.

Con posterioridad a su muerte, y sin considerar el espacio de censura inútil instaurado a la fuerza por la dictadura militar, su obra circula regularmente en versiones de diferentes grupos y solistas en Chile y el extranjero (Merino 2003: 44-45). Una revisión preliminar de una plataforma informática de difusión masiva como *Youtube*, da cuenta de que tanto canciones como discos completos de Víctor

Jara alcanzan en promedio sobre las 60.000 visitas en dos años<sup>27</sup>, sin considerar los índices de descarga pagada de sus temas, y las recaudaciones tanto a nivel nacional como internacional por concepto de derechos autorales y uso de obras.

Víctor Jara es hoy día referencia icónica de lucha social. Su nombre convoca y enmarca una enorme cantidad de eventos artísticos, sociales y políticos, particularmente entre la juventud, tanto en Chile como Latinoamérica. Numerosos actos, festivales, centros culturales y escuelas de música reivindican su nombre que, a partir de sus creaciones, proyecta luminosamente un mensaje de conciencia social y transformación, que habita por igual en la dimensión histórica que su tiempo nutrió, pero también en el espacio íntimo de una escucha serena y reflexiva, que por igual opera en la evocación y en la esperanza de una vida justa, consciente y socialmente comprometida.

---

27 El disco “Víctor Jara” editado por el sello Arena en 1966 subido a Youtube por Alexis Clio el 18 de noviembre de 2012, alcanza a la fecha más de 65.000 visitas, con un tiempo de reproducción de 556 días, sin considerar los índices por suscripciones y las veces que fue compartido (<https://www.youtube.com/watch?v=MMOeig9fdi4>). Para el disco “El derecho de vivir en paz” subido a Youtube por Stanislav Palekha el 2 de Junio de 2012 alcanza 154.407 visitas (<https://www.youtube.com/watch?v=-zMvRkwcnaA>).

# Recuerdo, transmisión y homenaje: Cancionero de la guerra civil española y la Nueva Canción Chilena

**Marco Antonio de la Ossa Martínez**

*Las canciones ayudaban a ganar, o eso se creía, y también que se moría por una canción y cantando una canción, pues eran como banderas o puños levantados. (Díaz Viana 1985: 279).*

## **1. Introducción/resumen**

El escritor e historiador Joan Llach afirmó que “en la guerra revolucionaria, por feroz y dramático que sea su empeño, no solo se dispara contra el enemigo; no solo se mata y se muere, sino que también se canta” (1978: 7). La guerra civil española, un durísimo conflicto bélico que tuvo lugar entre 1936 y 1939, fue un ejemplo en este sentido, ya que la música en general y las canciones e himnos en particular poseyeron una importancia capital.

Fue tal su relevancia y proyección que, años después, el corpus generado en esta contienda también tuvo una gran repercusión e influencia en un buen número de conjuntos y solistas que se inscribieron en la llamada Nueva Canción Chilena. Así, los músicos que se integraron en este movimiento no sólo recuperaron una importante parte del cancionero generado en la guerra civil española y de la resistencia contra la dictadura franquista, lo grabaron en algunos de sus discos o lo interpretaron en sus conciertos; también crearon nuevas canciones que miraron hacia lo que aconteció en España en la década de los treinta del siglo XX.

Gran parte de este repertorio fue transmitido por los exiliados del *Winnipeg*, un barco que fue fletado por distintas organizaciones gracias a la iniciativa y esfuerzo del poeta Pablo Neruda. Muy unido a la democracia española, el premio Nobel fue nombrado cónsul chileno para la emigración en París. Así, realizó un importantísimo trabajo gracias al que unos dos mil quinientos refugiados españoles pertenecientes al bando republicano viajaron a Chile.

Los exiliados republicanos, tras cruzar la frontera con Francia a inicios de 1939 debido a la represión franquista, fueron internados en campos de concentración en condiciones infrahumanas. Después de conocer la durísima situación en la que vivían, Neruda convenció al presidente de su país para que permitiera el asilo de un buen número de ellos en su país. Junto con sus historias personales, los refugiados transmitieron las músicas que les rodearon tanto en la guerra civil como en periodos anteriores. También realizaron puntualmente reuniones y encuentros en los que interpretaban y recordaban todo este acervo musical. A estas conmemoraciones fueron invitados un buen número de músicos chilenos, por lo que conocieron de primera mano tanto las historias de los nuevos chilenos como la música que trajeron consigo.

## 2. Represión, exilio y transmisión: Pablo Neruda, Chile, España y el *Winnipeg*

*Que la crítica borre toda mi poesía, si le parece.  
Pero este poema, que hoy recuerdo, no podrá borrarlo nadie*  
(Neruda 2006b: 417).

El desenlace de la guerra civil española continuó la macabra línea trazada en su desarrollo, y dibujó un panorama final desolador y desalentador. Como consecuencia, los derrotados tuvieron que sufrir el escarnio de los vencedores, que tomó muy diversas formas: represión, exilio, fusilamiento, tortura, expedientes de depuración,

burla pública, internamiento en campos de concentración, trabajos forzados. Así, el general Franco desarrolló una durísima política en la que no hubo espacio para la reconciliación o el perdón.

Durante el conflicto, las dos facciones consideraron a la música como un medio de primer orden al que atender y potenciar. De un lado, los autoproclamados ‘nacionales’ (aunque tal vez sería más adecuado definirlos como nacionalistas), un compendio de agrupaciones y formaciones de extrema derecha que pronto tuvieron al general Franco como máximo dirigente, se alzaron el 18 de julio de 1936 contra el gobierno democráticamente elegido. Además, en sus tropas se integraron tropas regulares marroquíes, la Legión, la Falange y un buen número de soldados y armamento proveniente del nazismo alemán y del fascismo italiano, ya que tanto Hitler como Mussolini apoyaron de forma abierta a los sublevados.

Del otro lado, el Frente Popular, compuesto por una coalición de partidos, facciones y sindicatos de izquierda, defendía la legitimidad de las elecciones de 1936 en las que resultó vencedor. Pese a ese inicial punto a favor, la disparidad de ideologías presentes en su seno provocó pronto muchas desavenencias y disputas que dieron como resultado una falta de cohesión en muy diferentes momentos de la guerra.

Tras la victoria sublevada en la Batalla del Ebro, una de las más duras de la guerra civil, que tuvo lugar entre julio y noviembre de 1938, Franco atendió a uno de los últimos territorios que le faltaban por conquistar: Cataluña, una región española en la que se sitúa buena parte de la frontera con Francia. En muchos momentos y sin compasión alguna, las personas que trataban de huir fueron perseguidas y acibilladas por bombarderos y aviones hasta metros antes del país vecino: “cientos de miles de hombres fugitivos repletaron las carreteras que salían de España. Era el éxodo de los españoles, el acontecimiento más doloroso en la historia de España” (Neruda 1999: 143).

Como hemos dicho, cercano el final de la guerra, tanto los milicianos como los soldados y la población que quedó en la retaguardia

esperaban con desaliento la represión posterior al conflicto. Por ello, en la recta final de la guerra civil miles de personas trataron de escapar de las zonas fieles al gobierno republicano y buscaron refugio en otros lugares. Muchos otros se agolparon en los puertos de la zona de Levante con la desesperada ilusión de encontrar un espacio en barcos fletados para huir a otros países, aunque muy pocos zarparon.

En pleno invierno, a pie y portando consigo las pocas pertenencias que pudieron salvar, miles de personas se vieron obligadas a cruzar los Pirineos, una de las cordilleras más agrestes de España. Ante la avalancha de refugiados, el gobierno francés abrió las fronteras el 27 de enero de 1939. El recibimiento no fue el esperado, ya que fueron confinados en campos de concentración en condiciones inhumanas. Dos de los más conocidos fueron los de Saint Cyprien o Argelès-sur-Mer, aunque también emplazaron a un buen número de ellos en sus territorios africanos. Tristemente, las noticias de esta realidad parecieron no importunar en demasía a buena parte del mundo.

Pero sí hubo algunas naciones que atendieron al sufrimiento republicano español. Entre ellas, Chile destacó poderosamente. Su ayuda se desarrolló en buena medida a través del poeta Pablo Neruda. La relación del literato con España venía de años atrás, ya que conoció el auge de la Residencia de Estudiantes de Madrid, lugar en el que compartió charlas y amistad con grandes personalidades.

Avanzando en el tiempo, en 1934 el gobierno chileno lo envió a Barcelona como miembro del comité de relaciones internacionales, debido a que regentaba diferentes cargos en el exterior de su país. Poco después, se convirtió en cónsul en Madrid, ciudad en la que, de nuevo, entró en contacto con los principales artistas e intelectuales españoles. La guerra civil le sorprendió en esta ciudad. Según él mismo afirmó, el conflicto “cambió mi poesía” (Neruda 1999: 134); también su forma de ver y entender el mundo. Quizá por ello, dedicó un importante espacio en su obra literaria a este conflicto.

Además, le fue encargada una misión muy subrayada: la de fletar un barco que llevara a Chile a cuantos refugiados republicanos es-

pañoles se pudiera. Esta idea fue motivada por el cambio de signo que sufrió el país sudamericano: en esos momentos, su gobierno estaba dirigido por una coalición que vino a llamarse Frente Popular chileno.

Tampoco hay que olvidar el hecho de que, poco antes, más en concreto el 24 de enero de 1939, un terremoto afectó gravemente a la zona de Chillán, en Chile. En este desastre murieron cerca de seis mil personas, por lo que también estaban sufriendo una tragedia. Al mismo tiempo, Francia esperaba un inminente ataque alemán, ya que la II Guerra Mundial estaba iniciando su desarrollo.

Así, Neruda marchó a Francia para tratar de dar una nueva vida a un buen número de exiliados que permanecían en campos de concentración. Según sus palabras, esta labor se convirtió en “la más noble misión que he ejercido en mi vida” (1999: 161). El poeta había salido recientemente de una operación y tenía la pierna enyesada, aunque no dudó en viajar al país galo para encargarse en persona de la inmigración.

La ayuda a la II República española y a sus combatientes no era una idea nueva en el poeta, ya que en diferentes artículos que escribió en 1938 exigió públicamente al entonces presidente, Pedro Aguirre Cerda, que colaborara con el Frente Popular del país europeo. No fue la única ocasión: en un discurso pronunciado en Montevideo en marzo de 1939 denunció la situación de los refugiados en los campos de concentración franceses. Por todo ello, América y Chile debían abrir sus brazos y acoger a los que habían defendido la democracia en España.

Tras exponer la necesidad de esta empresa personalmente al presidente chileno, éste le ratificó en persona la misión que debía realizar. Para facilitar su labor, le nombró cónsul encargado de la inmigración española en París. Con esta misión se presentó en la embajada de Chile en esa ciudad. Pero, pese a la expresa recomendación de las más altas esferas de su gobierno, los diplomáticos que trabajaban en Francia no le recibieron de forma positiva: “me insta-

laron en un despacho cerca de la cocina, me hostilizaron en todas las formas hasta negarme el papel de escribir” (1999: 161).

En ese instante, el gobierno republicano español en el exilio colaboró con Neruda y compró un barco a la compañía France-Navigation, el *Winnipeg*, un carguero francés que había sido transformado para albergar a una gran cantidad de personas (habitualmente apenas portaba a una veintena de tripulantes). El máximo organismo republicano también creó el Servicio de Evacuación de Refugiados Españoles (S.E.R.E.) para colaborar directamente con esta empresa.

El barco esperaba a sus pasajeros en un puerto cercano a Burdeos, el de Trompeloup. Semanas después, en la noche del 4 de agosto de 1939, embarcaron desde Francia con destino a Chile cerca de dos mil cuatrocientos refugiados. Muchos de ellos pertenecían a la órbita comunista, un hecho que ha sido criticado por otras facciones que integraban el Frente Popular español, sobre todo anarquistas y de otras tendencias izquierdistas más moderadas. Sea como fuere, en la despedida estuvieron representantes del S.E.R.E., del gobierno republicano español en el exilio y autoridades francesas (Neruda 2006b: 414).

Los pasajeros llegaron al embarcadero en diferentes trenes. Allí se vivieron escenas de gran emoción, ya que se reencontraron numerosas familias que habían estado separadas desde el final de la guerra. También se identificó y chequeó a los viajeros para ratificar si estaban aptos para subir al *Winnipeg*. El propio Neruda tenía la última palabra: “yo decretaba el último SÍ o el último NO. Pero yo soy más SÍ que NO, de modo que siempre dije SÍ” (Neruda 1999: 415).

Con un pasaporte colectivo y tras un viaje no exento de dificultades, atracaron por primera vez en Chile el 30 de agosto de 1939, en el puerto de Arica. En ese momento, la música tomó protagonismo, ya que los nuevos habitantes del país sudamericano entonaron diferentes canciones tradicionales para agasajar a sus benefactores y expresar su felicidad. Hasta ese instante, habían pensado que el *Winnipeg* podría recibir una orden de regresar a Francia. Tras desem-

barcar, algunos refugiados decidieron permanecer en esta ciudad y atender a las ofertas de empleo que les llegaron como pescadores, mineros y en la construcción de diferentes ferrocarriles.

Pocos días después, retomaron su marcha hacia el puerto de Valparaíso. Pese a que llegaron el día 2, se decidió postergar su descenso a tierra hasta las primeras horas del domingo 3 de septiembre. Sin duda, este momento se convirtió en una fecha histórica en la que se logró concretar un sueño hecho realidad. Fueron recibidos efusivamente por una gran multitud. Tras una comprobación sanitaria y después de entregarles nuevas ropas, se llevó a los nuevos chilenos a un tren que les trasladara a sus distintos destinos, aunque otros muchos también se quedaron en Valparaíso y en otras poblaciones costeras.

Si atendemos las investigaciones de Jaime Ferrer Mir, que en el sexagésimo quinto aniversario de la llegada del barco a Chile realizó un nuevo recuento de los pasajeros que embarcaron en el *Winnipeg*, fueron dos mil trescientos sesenta y cinco las personas que zarparon desde Francia (él mismo señala que, involuntariamente, este recuento bien puede ser imperfecto).

Los refugiados del *Winnipeg*, esparcidos por numerosas regiones, ciudades y pueblos de Chile, fueron los principales agentes difusores de un vasto repertorio musical que procedía, lógicamente, de España. Este corpus se componía, en mayor medida, de canciones populares y tradicionales. También de numerosas piezas del cancionero de la guerra civil española y de otros que se fueron creando en la resistencia a la dictadura franquista.

De esta forma, fueron interpretados en familia, reuniones y encuentros con antiguos compatriotas que conmemoraban su llegada a Chile. En ellas también se integraron progresivamente sus nuevos amigos americanos y se invitó a autoridades políticas, a artistas de diferentes disciplinas y a personalidades del mundo de la música chilena. Además, algunas de estas asambleas fueron organizadas por diferentes estamentos chilenos. Por ello y paulatinamente, muchas de

estas canciones fueron asimiladas por ciertos segmentos de la sociedad chilena, sobre todo pertenecientes a círculos relacionados con la izquierda, que las fueron tomando como propias y las entonaron en manifestaciones, reuniones, mítines y en otro tipo de encuentros.

Los centros de ayuda al refugiado se convirtieron en un gran apoyo para los recién llegados. En sus reuniones y encuentros, muy habituales, fueron temas recurrentes el recuerdo de España, las circunstancias de la guerra civil y el intercambio de diferentes experiencias. Los refugiados también expresaban las esperanzas de que un resultado favorable en la II Guerra Mundial devolviera la democracia a España, aunque este hecho nunca se produjo.

Marcelino Cabañas, hijo de inmigrantes del *Winnipeg*, señala que también se agruparon en un comité hispano chileno por las libertades de los presos políticos de la guerra civil española (Cabañas 2013). Esta asociación, fundada en tierras americanas, preparó muy distintas actividades, entre las que destacaba la presencia de la música, el baile y el teatro. También se recaudaba dinero y ropa que se enviaba a España para ayudar a los que estaban sufriendo represalias por el régimen franquista. En otro orden, organizaron actos multitudinarios como el que se realizó para solicitar la liberación del poeta Marcos Ana.

### 3. Nueva Canción Chilena, canciones de la guerra civil española y de la resistencia

Como consecuencia de lo expuesto anteriormente, una gran cantidad de músicos pertenecientes a la llamada Nueva Canción Chilena se sintieron atraídos por el repertorio tradicional español, el cancionero generado a causa del conflicto bélico, la guerra civil española y la lucha de los refugiados por la democracia en su país. Así, se crearon e interpretaron temas surgidos en el marco de la resistencia contra la dictadura franquista que, sumados al conjunto musical anterior, generaron un amplio y variado repertorio.

Marcelino Cabañas indica que la causa española pronto contó con el apoyo e interés de un nutrido grupo de músicos chilenos. De esta forma, Violeta Parra, Quilapayún, Inti-Ilimani, Rolando Alarcón y Víctor Jara fueron los nombres más destacados que se pusieron del lado de los refugiados y de la lucha contra Franco, aunque a buen seguro no fueron los únicos. Según subraya, “siempre estaban junto a los españoles republicanos” (Cabañas 2013).

Como precedente y clara inspiración para los músicos de la Nueva Canción Chilena, debemos comenzar mencionando a Violeta Parra, que compuso una canción dedicada a la resistencia contra Franco: “Julián Grimau”. También conocida como “Qué dirá el santo Padre”, fue dedicada a Ángela Grimau, viuda del político español Julián Grimau, fusilado en Madrid el 20 de abril de 1963. Parra realizó diferentes versiones: la primera la grabó en agosto de 1963 y formó parte de *Un río de sangre*, mientras que la segunda se incluyó en el disco *Recordando a Chile (Una chilena en París)* en 1965.

Violeta Parra no fue la única compositora que atendió a la trágica historia del político comunista madrileño. Acusado de crímenes cometidos en la retaguardia durante la guerra civil española, su condena y asesinato el 20 de abril de 1963 provocó respuesta airada en un buen número de países. Personalidades como el papa Juan XXIII alzaron la voz en contra de un juicio injusto que buscaba asustar a la resistencia del régimen. Así, llegaron más de ochocientos mil telegramas dirigidos al gobierno español que solicitaban la paralización del proceso.

A Julián Grimau se le acusó de haber realizado torturas y asesinatos en una checa<sup>28</sup> de Barcelona durante la guerra civil española, donde trabajó como policía, aunque no se pudo probar nada. Fue condenado a pena de muerte. En su fusilamiento, realizado a las

---

28 Las checas fueron organizaciones militares y políticas en la URSS en 1917. Tenían como misión depurar y eliminar todo acto o persona que estuviera en contra de la Revolución. Durante la guerra civil española, fueron locales en los que se detenía, interrogaba, torturaba y juzgaba a los contrarios al Frente Popular.

cinco de la mañana con la única luz de un foco de una camioneta, se le dispararon veintisiete balas que no lograron acabar con su vida, ya que se eligió a un pelotón formado por soldados de reemplazo sin experiencia. Por ello, el teniente que estaba al frente del grupo tuvo que rematar al reo con dos tiros en la cabeza.

Avanzando en el tiempo, Eduardo Carrasco, miembro fundador de Quilapayún, uno de los conjuntos que más activamente atendió a este corpus musical, señala:

Nosotros fuimos los que primero cantamos en Chile algunas canciones de la Guerra de España. Esto fue gracias a nuestras especiales relaciones con el grupo de españoles que llegaron en el *Winnipeg* y que en los años sesenta nos invitaban a su comida anual de celebración” (Carrasco 2013).

También apunta que, gracias a que eran “hispanoamericanos de alma” (Carrasco 2013), tenían muy presente lo acontecido en España. Por ello, el repertorio procedente del país europeo les llamó poderosamente la atención.

Carrasco también recuerda las muchas reuniones a las que fueron invitados, en las que Quilapayún interpretaba canciones dedicadas a la resistencia que ellos mismos grabaron (después aludiremos a ellas), y otras provenientes del cancionero de la guerra española. En la actualidad, siguen tocando algunos de estos temas, como por ejemplo, “El Tururururú”, “La hierba de los caminos” y otros relativos a la batalla del Ebro, como “Ay, Carmela”.

Para Carrasco, la recepción del público chileno hacia este repertorio ha sido magnífica debido a “la empatía y gran consideración que ha tenido todo lo relacionado con la guerra civil española en Chile y, por ampliación, en el continente americano”. Según sus palabras, “la causa de España, la gente democrática siempre la sintió en nuestros países como propia” (Carrasco 2013).

Eduardo Carrasco señaló las canciones centradas en la resistencia española que interpretaron, versionaron o compusieron. Así, en el

disco *X Vietnam* (1968) incluyeron “Que la tortilla se vuelva”, de Chicho Sánchez Ferlosio, “El tururururú” y “Qué dirá el Santo Padre”, la composición de Violeta Parra. En *Quilapayún 3* (1969) encontramos dos ejemplos, “Dicen que la patria es” y “En qué nos parecemos”, una canción tradicional española. Después, en 1970 “Canción de Frondoso”, un tema basado en un texto de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, formó parte de *Quilapayún 4*.

Pasada una década sin referencias a España en su discografía, Quilapayún musicalizó un texto de Federico García Lorca en “Memento”, canción que se incluyó en el disco *Darle al otoño* (1980). No fue el último homenaje que realizaron al poeta granadino, ya que en *Survario* (1987) incluyeron “El niño mudo”. La última canción a la que hace referencia Carrasco es “La flor del romero”, una pieza musicaliza un texto de Manuel Pareja Obregón, editado en el disco *Al horizonte* (1980).

Otro de los músicos que más espacio prestó a la música de la resistencia y de la guerra civil española fue Rolando Alarcón. El cantante y compositor chileno siempre mostró un gran interés por la música tradicional y popular de su país y de todos aquellos que visitaba. Pero la curiosidad del también profesor no se quedó ahí, ya que atendió a la música de otras naciones que habían estado de actualidad por diferentes causas o habían captado su atención por algún motivo.

Como director de coro e integrante de Cuncumén, viajó a muy diferentes países europeos, aunque no pisó suelo español. Gracias a una beca de la Unión Panamericana, Rolando Alarcón también pudo viajar a Estados Unidos, país donde realizó una grabación para Folkways, un sello especializado en música tradicional. En ese marco entabló amistad con Pete Seeger. Tras su salida de Cuncumén, decidió comenzar su carrera en solitario, aunque también formó parte de otros conjuntos.

Alarcón dedicó un disco íntegro al conflicto bélico español. Así, *Canciones de la guerra civil española* (1968) fue el primer trabajo que el chileno grabó en su sello Tiempo. Sin duda, es una de las mejores

compilaciones de cuantas se han editado con temas procedentes de esta contienda. Además, inició una etapa de independencia con respecto a la industria discográfica, aunque también vivió tiempos en los que sufrió un menor apoyo promocional. Pese a ello, el disco tuvo una notable llegada y difusión entre el público chileno y latinoamericano en ventas y en aceptación en los conciertos.

Añadió al título de cada canción la leyenda de ‘popular española’ a excepción de la número 9: según se indica en la carátula del disco, parece ser composición suya. El listado de temas es el siguiente: 1. “Si me quieres escribir”. 2. “El Quinto Regimiento”. 3. “El tururururú”. 4. “Tres morillas”. 5. “Dime dónde vas, morena”. 6. “Viva la quinta brigada”. 7. “Eres alta y delgada”. 8. “Los cuatro generales”. 9. “Nubes y esperanza”. 10. “No pasarán”.

Algunas de estas canciones (“Tres morillas” y “Eres alta y delgada”) refieren directamente a la tradición musical española y no tienen relación alguna con la guerra. En otros casos también se basan en temas conocidos anteriormente, aunque se les varió la letra para actualizarlas aludiendo a algún episodio o protagonista del conflicto bélico. Así, “El tururururú” es originariamente una canción humorística de Castilla también conocida como “El burro de Villarino”. En cuanto a “El Quinto Regimiento”, combina dos canciones anteriores, “El Vito” y “Anda, jaleo”, que fueron recopiladas y popularizadas por el poeta Federico García Lorca. Por su parte, “Dime dónde vas morena” parte de una melodía marinera del siglo XIX y “Los cuatro generales” se basa en la canción “Los cuatro muleros”, también recogida por Lorca.

Las melodías de “Si me quieres escribir” y “Viva la quinta brigada” provienen del cancionero bélico de conflictos anteriores. También variaron su texto y aluden a distintos momentos de la Batalla del Ebro que tuvo lugar entre julio y noviembre de 1938.

No sólo Alarcón tuvo contacto con este repertorio a través de los refugiados del *Winnipeg*, sino que también lo conoció gracias a Pete Seeger en Estados Unidos a comienzos de la década de los 60 del pasado siglo. Después, también coincidió con el cantante nortea-

americano, como dijimos, en 1967 en el Festival de la Canción Protesta de Varadero (Cuba). Ante el conflicto bélico español, la actitud de Seeger no dejó lugar a dudas, ya que fue un ferviente defensor de la democracia.

Incluso, en 1943 grabó un álbum que contenía un buen número de canciones bajo el título *Canciones del Batallón Lincoln*, que fue reeditado en 1960. También incluyó diferentes temas en los muchos conciertos que efectuó por muy diversos puntos del planeta. Por todo ello y en conjunto, Seeger realizó una muy relevante labor de difusión y expansión del cancionero de la guerra civil española.

Rolando Alarcón también dejó de manifiesto su inclinación y apoyo a la II República en la parte posterior de su disco, en la que incluyó esta leyenda firmada:

La Guerra civil Española no solo fue un episodio cruel y despiadado, no solo fue un ensayo macabro de la II Guerra Mundial; fue la más grande masacre para un pueblo que soñaba ser libre y que fue vilmente traicionado... En las trincheras, en los frentes de batalla, en la clandestinidad, florecieron estas canciones al calor de la esperanza de un mundo mejor... Canciones que recorrieron mares y cielos, montañas y desiertos, de un extremo a otro, quedando como el más grande testimonio de indignación ante una humanidad que olvidó que la libertad no se compra con el precio de la sangre.

El profesor chileno también dedicó su siguiente trabajo, *A la resistencia española* (1969), a temáticas relacionadas con el país europeo y su situación política. Este disco lo compartió con Inti-Ilmiani: en el lado A se dieron cita las seis canciones que componen la compilación del cantante y compositor y, en la B, cinco temas de los también chilenos dedicados a México. Forman la cara A.: 1. “La paloma”, 2. “Canción de Grimau”, 3. “A la huelga”, 4. “Coplas del tiempo”, 5. “El gallo rojo” y 6. “Canción de los soldados”. Quizá uno de los valores más importantes de esta grabación es la reunión de temas

de resistencia de dos países muy diferentes que compartían ideas semejantes.

Más adelante, Alarcón participó en el Tren Popular de la Cultura que recorrió Chile entre el 15 de enero y el 16 de febrero de 1971. En él participaron cincuenta y dos artistas de muy diferentes disciplinas que visitaron muy distintas poblaciones para presentar a sus gentes lecturas, obras de teatros, conciertos, espectáculos de danza. Formó parte del apartado musical junto a intérpretes como el Dúo Los Emigrantes, el grupo Rauquén, Osvaldo Madera, Nano Acevedo y Eulogio Dávalos. Este último comenta que cantaron en vivo las canciones grabadas por Alarcón. Además, entonaban de forma pública otros temas como “El Quinto Regimiento”, “Ay Carmela”, “Los Cuatro Generales”, “El Vito”, “Santa Bárbara”, “Vientos del Pueblo” y muchas otras (Dávalos 2013).

Con respecto a Inti-Illimani y su relación con la música de la guerra civil española, Jorge Coulon, miembro fundador de este conjunto, indicó que “nuestro grupo no interpretó o grabó canciones de la guerra civil española” (Coulon 2013). Pero también subrayó en la misma entrevista la importancia que tuvo gran parte de este repertorio en diferentes protestas y encuentros en Chile:

Las canciones de la guerra civil española fueron, hasta mediados de los 50 y aún después las canciones que cantábamos en todas las manifestaciones: ‘La hierba de los caminos’, ‘El quinto regimiento’, ‘Al llegar a Barcelona lo primero que se ve, son los malos oficiales sentados en los cafés’, ‘El gallo rojo’... (Coulon 2013).

Según siguió comentando, las canciones de la guerra civil, junto a otras procedentes de la música tradicional campesina chilena y composiciones de Violeta Parra, formaron parte, desde que tenían temprana edad, de su universo sonoro. Pese a ello, el grupo prefirió centrarse en la música andina, aunque en el origen del conjunto estuvieron muy presentes todas estas canciones procedentes del con-

ficto español y de la resistencia, que, como sigue remarcando, “todo estudiante de izquierda conocía de memoria” (Coulon 2013).

Retornando a las canciones del disco que Alarcón compartió con Inti-Illimani, fueron compuestas por Chicho Sánchez Ferlosio. Su primer trabajo fue grabado en Madrid de forma clandestina en 1963 y editado en Suecia bajo el título *Spanska motståndssånger (Canciones de la resistencia española)* por el sello Clartè. Este disco de diez pulgadas se formó por seis temas, tres por cara. En la A se dieron cita “Coplas del Tiempo”, “Los dos gallos” y “Canción de Soldados”. En la B, “La Paloma”, “Canción de Grimau” y “A la huelga”.

Una década después, más en concreto en octubre de 1974, se reeditó con cuatro canciones más, indicando que fueron grabadas en España entre 1963 y 1964. Además de los temas señalados anteriormente, aparecieron “Canción del Soldado” y “Fusiles contra el Patrón”, también de Sánchez Ferlosio. También se incluyeron “Preguntitas sobre Dios”, de Atahualpa Yupanqui, “Son para Turistas”, con letra de Nicolás Guillén, y “Canción de Mineros”, un ejemplo tradicional.

Debido al lógico anonimato inicial de estas canciones debido a la represión y a la dura censura franquista, en lugar de los títulos de crédito se indicó “Namn Kan ej anges av säkerhets skäl” (“se silencia el nombre por razones de seguridad”) aunque, desde algunos sectores, se indicó erróneamente que fueron compuestas en la guerra civil española. En la contraportada aparecía el siguiente texto: “Dessa sånge har inspelats i Spanien sommaren 1963. Text, musik och framförande av spanjor, som av naturliga skäl måste vara anonym” (“estas canciones fueron grabadas en España en el verano de 1963. Las letras, las músicas y la interpretación son de un español que, por razones naturales, debe permanecer en el anonimato”). Lo cierto es que, poco después, se convirtieron en himnos de la lucha contra la dictadura en España y también en Chile.

La figura de Chicho Sánchez Ferlosio bien merece una parada, debido a la gran influencia y trascendencia de muchas de estas

canciones. Hijo de un miembro fundador de Falange Española, no atendió a la influencia paterna y desde temprana edad fue un ferviente opositor antifranquista. Así, legó gran parte de su trabajo a temas contra la dictadura. Además de su relación con numerosos cantantes latinoamericanos, en España trabajó a partir de los años 70 del pasado siglo con Javier Krahe, Joaquín Sabina, Alberto Pérez o Amancio Prada, entre muchos otros.

Además, en Chile se organizaron numerosos recitales con este repertorio. Como informa Eulogio Dávalos, el Centro Salvador Allende realizó muchos conciertos, entre los que destacaron los dedicados a cantautores latinoamericanos. También señala que, cada 11 de septiembre, en la Plaza Salvador Allende se efectúa un homenaje al presidente en el que se cantan los himnos de Cataluña y Chile; también el himno de la Unidad Popular, “Venceremos” (Dávalos 2013).

Otro de los músicos que prestó atención al cancionero de la guerra civil española y a las canciones de la resistencia fue Víctor Jara. Además de ser director artístico de Quilapayún entre 1966 y 1969, realizó distintos proyectos en solitario. Así, una de las canciones que solía interpretar en sus conciertos fue “La hierba de los caminos”, de Chicho Sánchez Ferlosio. También conocida como “Que la tortilla se vuelva”, fue grabada por otros músicos como Quilapayún y Rolando Alarcón. Además, compuso la canción “Vientos del pueblo”, en la que homenajea al poeta Miguel Hernández.

#### 4. Conclusiones

Como hemos tratado de dar cuenta en este estudio, el cancionero generado en la guerra civil española y en la resistencia contra la dictadura franquista fue asumido por una buena parte de los músicos que se integraron en la llamada Nueva Canción Chilena. Los refugiados del *Winnipeg* portaron consigo un vastísimo repertorio que fue ampliándose progresivamente con nuevos ejemplos compuestos en Chile y en otros muchos países. En este sentido, cabe citar la

importancia de las canciones escritas por Chicho Sánchez Ferlosio. Por supuesto, también hay que remarcar la gran labor llevada a cabo por el poeta Pablo Neruda, principal artífice del viaje de los republicanos españoles a su nuevo país.

Además del carácter documental y testimonial de la lucha por la democracia que se vivió en España, los músicos chilenos apreciaron su cualidad musical y el mensaje que transmiten. También subrayaron el tinte de homenaje, rebeldía y reivindicación inherente a un repertorio que hicieron suyo para mostrar sus propias inquietudes, miedos y esperanzas.

Nombres tan señalados como Violeta Parra, antecedente e inspiración de Quilapayún, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Inti-Illimani, y muchos otros atendieron a un corpus musical que, en muchos casos, formó parte de su repertorio habitual tanto en grabaciones como en conciertos. De la misma manera que sucedió con los exiliados del *Winnipeg*, la lucha y reivindicación española también fueron excelentemente acogidas en Chile, y muy pronto formaron parte de su acervo musical y de sus propias luchas y esperanzas. Como expuso Joan Llach al referirse de la guerra civil española, “es todo un pueblo que cantando expresa sus ideales en las letras de sus canciones” (Llach 1978: 215).

Quizá tenían también de forma intuitiva en mente el testimonio del ex combatiente republicano Felipe Matarranz (2005: 96): “el enemigo, al oír cantar, cesó algo el tiroteo. No sé qué pensaría”.

# La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965

**Cristián Guerra Rojas**

## **Introducción**

Los vínculos entre el movimiento de la Nueva Canción Chilena y la música religiosa cristiana, entendida ésta en un sentido amplio, pueden ser más numerosos de lo que se piensa habitualmente. Tanto en Violeta Parra Sandoval (1917-1967) como en Víctor Jara Martínez (1932-1973), considerados unánimemente como precursores o gestores de la NCCh, podemos encontrar ejemplos que se relacionan directamente con la religiosidad popular en sus líricas, así como con estructuras o piezas específicamente religiosas o litúrgicas desde el punto de vista musical. Como muestran Rodrigo Torres (2004) y Freddy Vilches (2011), lo humano y lo divino se entrelazan en la obra de Violeta Parra, así como en la trayectoria de Víctor Jara apreciamos hitos como las “Décimas por el Nacimiento” (que la propia Violeta le entregara a Víctor), la “Plegaria a un labrador” (articulada por referencias intertextuales al Padre Nuestro y al Ave María) o el célebre “Luchín” cuyo ‘toquíó’ o punteo nos remite al mundo del canto a lo ‘pueta’.

Pero además, estos vínculos pueden encontrarse en ciertas propuestas que constituyen un eslabón entre un género religioso por excelencia, como es el caso de la misa, y la NCCh. Su importancia radica no solamente en lo interesante de sus logros particulares, sino

además por constituir una referencia, tanto en mi opinión como en la de otros (González *et. al.* 2009: 294-302; Karmy 2011: 28-33), para la configuración de ciertos rasgos característicos de la NCCh.

A continuación se exponen los vínculos que se pueden apreciar entre la NCCh y el género musical de la misa, específicamente las tres misas folclóricas chilenas compuestas en 1965. Para ello, después de describir sucintamente cada una de las obras escogidas, se realiza una comparación a partir de una tipología propuesta por el compositor y esteta Luis Advis Vitaglic (1935-2004). A partir de su propia experiencia y contribución, Advis destaca nueve rasgos lírico-musicales definitorios de la NCCh, que se enumeran sintéticamente a continuación<sup>29</sup>:

1. Orientación temática de contenido político en la lírica.
2. Uso de formas estróficas y estructuras mayores de tendencia dramático-teatral.
3. Configuración musical vinculada con la estructuración de la lírica.
4. Incorporación de instrumentos musicales de distintas latitudes, especialmente de Latinoamérica.
5. Gran diversidad rítmica.
6. Ampliación de las posibilidades armónicas.
7. Aparición de texturas polifónicas.
8. Enriquecimiento cromático de las melodías.
9. Enriquecimiento de la agógica.

Además de la comparación de las misas en términos de esta propuesta de Advis, se intentará vincular estas obras con la NCCh en relación con el tema de la reconfiguración de la identidad nacional en música, a partir de los referentes teóricos de la artista y filósofa judío-mexicana Catalina (Katya) Mandoki Winkler (n. 1947).

<sup>29</sup> Para mayores detalles, consultar directamente Advis 2000.

## 1. Contexto de las misas folclóricas chilenas de 1965.

Al menos desde el siglo XIV, a partir de la misa en tanto rito se ha desarrollado la misa como género musical, algo así como una *suite de la misa*, semejante a las suites de óperas o ballets que consisten en selecciones de algunos números o partes de las obras originales. Es decir, se trata de un repertorio de piezas (obras musicales) destinadas *originalmente* a su realización y escucha en el marco del rito de la misa. La historia de este género se ha caracterizado, a grandes rasgos, por la permanencia de cierto número de partes (lo que llamamos la ‘suite de la misa’) con lírica invariable (el Ordinario de la Misa: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) cuyo canto tradicionalmente se reservaba al coro, a las que eventualmente se agregan otras con lírica variable según el calendario litúrgico o festividad específica (el Propio de la Misa: Introito, Gradual, Aleluya, Ofertorio, Comunión). A esto se agrega el cambio estilístico musical de acuerdo a las distintas épocas y períodos, y también la ampliación de sus contextos de ejecución: del rito litúrgico original a la sala de conciertos, y de la sala de conciertos a la reproducción fonográfica.

Gracias a la apertura fomentada por el Concilio Vaticano II (1962-65), el mundo musical occidental presenció el surgimiento de las llamadas ‘misas folclóricas’<sup>30</sup>. El paradigma mundial de este tipo de misas fue una obra colectiva del coro Los Trovadores del Rey Balduino del Congo belga, la que fue editada por su director Guido Haazen, O. F. M. (1921-2004), a fines de la década de 1950. Se trata de la *Missa Luba*, cantada en latín pero surgida de improvisaciones a partir de estilos de música tradicional congoleña.

El ejemplo de la *Missa Luba* fue seguido por Ariel Ramírez Servetti (1921-2010) en Argentina con su *Misa Criolla* en castellano de 1964, por Chabuca Granda (María Isabel Granda y Largo, 1920-1983) en Perú con su *Misa Peruana (Misa Criolla de Bodas)* de 1969 y

<sup>30</sup> Usamos el término pese a lo inapropiado que resulta desde muchas perspectivas, incluidas las de los propios compositores. Ver Salas 1965.

por varios otros compositores en Latinoamérica y el resto del mundo. Estos primeros casos respetan en gran medida la lírica litúrgica tradicional, pero posteriormente aparecieron misas vinculadas directamente con corrientes como las teologías de la liberación, lo que ha resultado en ejemplos de misas *tropadas* o misas donde los textos del Propio e incluso del Ordinario presentan paráfrasis, alteraciones o glosas. El caso más reconocido entre estos es el de la *Misa Campesina Nicaragüense* (1976) de Carlos Mejía Godoy, pero como se verá a continuación, esta obra posee al menos un antecedente importante surgido en Chile. Este país en particular se ha destacado como ‘productor de misas folclóricas’, empezando con las tres obras que se tratan enseguida: la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi Alarcón (n. 1920), la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón García del Postigo (1929-1984) y el *Oratorio para el Pueblo* de Ángel Parra (Ángel Cereceda Parra, n. 1943), las tres de 1965<sup>31</sup>.

## 2. Las misas de Vicente Bianchi, Raúl de Ramón y Ángel Parra.

De acuerdo al testimonio del propio Bianchi, la motivación para componer esta obra surgió años antes del Concilio Vaticano II, cuando empezó a germinar la inquietud de ‘acercar el rito religioso

---

31 Del mismo año sería una misa de Fernando Ugarte Larraín (n. 1933), sacerdote (SSCC), músico y fundador del conjunto Los Perales, la que trabajó con los feligreses de la parroquia de San Pedro y San Pablo (hoy parte de la comuna de La Granja). Una versión más elaborada se presentó bajo el nombre de *Misa Folclórica de Noche Buena* en el programa radiofónico ¡Aún tenemos música chilenos! de Radio Cooperativa, con participación de los conjuntos Voces de Tierralarga y Los Cuncumenitos. Una tercera versión, con arreglo coral, estuvo a cargo de Marco Dusí Sala. Una partitura con las partes vocales se conserva en dos copias en el Archivo Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Gran parte de esta información fue proporcionada directamente por Ugarte a través de email al autor.

al pueblo’. Tras escuchar la *Misa Lmba*<sup>32</sup> y otras piezas similares, comenzó a trabajar en la composición de su misa en términos de una posible obra de concierto y no litúrgica. Sin embargo, la apertura del Concilio Vaticano II permitió que se presentara dentro del contexto litúrgico, estrenándose durante 1965 tanto en la Capilla Santa Adela de Cerrillos como en la Parroquia de Santa Marta de La Reina, ambas en Santiago de Chile, además de una presentación en el programa radiofónico ¡Aún tenemos música, chilenos! en Radio Cooperativa (León 2011: 97-98). La grabación original fue realizada por el sello Odeón y se articula a partir del Ordinario de la Misa, al cual se agrega un Aleluya como canto final<sup>33</sup>. Posteriormente el compositor añadió otras tres partes a las seis que aparecen en el LP de 1965 y en sus reediciones. Se trata de un Introito (Canto de entrada, “Vamos celebrando la santa Misa”), un Ofertorio (“Recibe oh Dios el pan que te ofrecemos”, entre el Credo y el Sanctus) y un Padre Nuestro<sup>34</sup>. Las tres partes agregadas remiten a la matriz de la tonada. Esta versión con nueve partes fue grabada en 1973 por el Coro del Mineral El Teniente, bajo la dirección de Nolberto González Hevia, con el sello Polydor.

Musicalmente ambas versiones se pueden explicar como una sucesión de tópicos o citas estilísticas, en tanto “reconstituyen con diverso grado de fidelidad gestos formales y expresivos dominantes de un estilo (Corrado 1992: 35)” que en este caso corresponde a especies de *Música Típica Chilena* (en adelante MTCh). Este tipo de

---

32 Bianchi afirma haber conocido la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez, su compañero de estudios, después de haber compuesto la *Misa a la Chilena* (Salas 1965: 100; León 2011: 94, 99).

33 Litúrgicamente, el Aleluya corresponde al Propio de la misa (un canto cuyo texto varía según la ocasión, fecha, calendario, etc.) y se situaría entre el Gloria y el Credo (en términos de la misa musical). En el caso de la *Misa a la Chilena* funciona como ‘Canto de salida’.

34 El Padre Nuestro, al tener lírica invariable, también es parte del Ordinario, pero se trata de un rezo u oración y no de un canto destinado al coro. Por esto no fue integrado a la ‘suite de la misa’ tradicional.

música popular urbana chilena privilegia especies como la cueca y la tonada, con formatos de raíz folclórica adaptados al circuito urbano<sup>35</sup>. Bianchi, por su lado, estaba familiarizado con este repertorio a partir de su vasta experiencia como músico en radios de Chile y del extranjero. Más adelante se mostrará la correspondencia entre tales formatos y las partes de esta misa.

El trabajo melódico y armónico es relativamente sencillo, ajustado a las posibilidades de la MTCh, aunque no exento de ciertas complejidades en el Gloria y el Credo<sup>36</sup>. La *Misa a la Chilena* presenta así un predominio de elementos de la música popular de raíz folclórica y algunos rasgos estructurales de la música académica<sup>37</sup>. Sin embargo, las citas o tópicos estilísticos a que hacíamos referencia muestran un predominio de formatos asociados con la Zona Central de Chile, especialmente de la tonada.

Frente a la misa de Bianchi, la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón, grabada por el sello RCA y lanzada unos meses antes<sup>38</sup>, ofrece un mayor pluralismo al respecto, aportando así una apertura de los límites convencionales de la MTCh. De Ramón había realizado viajes por Chile y Latinoamérica que lo nutrieron de conocimientos sobre la diversidad de culturas musicales en la región. Así, los formatos

---

35 Entre sus intérpretes más distinguidos están los ‘conjuntos de huasos’ como Los Cuatro Huasos o Los Huasos Quincheros.

36 Incluso resulta interesante notar que el comienzo de la melodía del solista en el “Señor ten piedad” corresponde a un giro melódico transportado exactamente una 4ª superior, una especie de lejana reminiscencia del tratamiento fugado que recibe el *Kyrie* en varias obras canónicas del género.

37 Se inserta además en una línea de ‘tradición musical’ chilena que, paradójicamente, se vio promovida por la ola de modernización de las décadas del 20 y del 30, fenómeno que permitió el nacimiento de la industria musical chilena y el desarrollo de la MTCh. A esto debe añadirse su gestación y estreno en un contexto político favorable, vinculado con el proyecto que buscaba implementar el Partido Demócrata Cristiano con el presidente Eduardo Frei Montalva a la cabeza.

38 Claramente había una competencia entre los sellos en torno a las misas folclóricas (Ramírez 1965, Rengifo y Rengifo 2004: 70-71, Guerra 1999: 348-350).

escogidos para su misa se ordenan a modo de recorrido por Chile de norte a sur, desde el Norte Grande hasta la Patagonia y Tierra del Fuego (canción ovejera), como se verá más adelante.

El medio vocal e instrumental de la única versión grabada que se conoce de esta obra difiere también de aquel de la versión original de la misa de Bianchi. La *Misa Chilena* fue grabada por Los Cantores de Santa Cruz, un cuarteto masculino<sup>39</sup>, bajo la supervisión y acompañamiento del compositor, y en cada parte se incorporan algunos instrumentos musicales representativos de las diferentes regiones. Cabe además señalar que la *Misa Chilena* fue presentada en Santa Cruz y en la Parroquia Santa Ana de Santiago con buena recepción (Rengifo y Rengifo 2004: 71-72).

Por su lado, el *Oratorio para el Pueblo* fue grabado originalmente en 1965 y esta versión consta de diez partes: “Yo pecador” (a modo de Canto de entrada), Kyrie, Gloria, Credo, Consagración del Pan y del Vino, Sanctus (sin Benedictus), Padre Nuestro, Cordero de Dios, Canto para después de Comunión, Ave María. Una segunda versión registrada en 1979 tiene doce partes, al agregar la pieza instrumental “El pueblo” que se presenta dos veces, una al comienzo y otra en reemplazo del Sanctus<sup>40</sup>, y la “Canción final”.

En la versión de 1965, grabada en Santiago por el sello Demon, participaron, junto a Ángel Parra (arreglista principal, excepto en el caso del Sanctus), su hermana Isabel, Rolando Alarcón, el Coro Filarmónico de Santiago (coro mixto) bajo la dirección de Waldo Aránguiz, José Hernández, Hernán Enrique Álvarez y Julio Mardones (director de Los Cantores de Santa Cruz). En cambio, en la

---

39 Integrado por los arquitectos Julio Mardones Restat (director, armonizador y guitarrista), Orlando Espina (primer tenor), el constructor civil Rogelio Muñoz (segundo tenor), el abogado Patricio Mardones Villarroel (segundo tenor) y el psiquiatra Jorge Sapiaín de Aguirre (bajo). Ver Ramírez 1965.

40 Un Sanctus escrito por Fernando Ugarte debía constituir parte del *Oratorio para el pueblo* (Ramírez 1965: 15), pero en la grabación finalmente se adoptó una pieza de Waldo Aránguiz Thompson que omite el Benedictus. Por la misma razón omitimos el Sanctus en el Cuadro N°1.

versión de 1979, grabada en París, participa Ángel Parra junto al grupo Ayacucho, con arreglos del compositor Sergio Ortega Alvarado (1938-2003), figura emblemática de la NCCh al igual que Advis, los Parra y Alarcón.

Esta obra fue estrenada en abril de 1965 en la YMCA<sup>41</sup> de Santiago (con Violeta Parra en reemplazo de Isabel) y ejecutada años después en el contexto de la toma de la Catedral de Santiago<sup>42</sup>. Y además, como en el caso de las misas de Bianchi y de De Ramón, el *Oratorio para el Pueblo* recurre a diferentes tópicos de músicas regionales de Chile en sus distintas partes, como se verá a continuación<sup>43</sup>.

### 3. Nueva Canción Chilena y misas folclóricas.

Al comparar las características de estas misas con la tipología propuesta por Advis para la NCCh, se puede observar que las tres cumplen en diverso grado con algunos de los rasgos que allí se identifican. Estos aspectos están resumidos en el siguiente cuadro:

De este modo, el *Oratorio para el Pueblo* constituye un antecedente de obras como la *Misa Campesina Nicaragüense* y otras misas tropadas, así como de un repertorio de canciones usadas hasta hoy en distintos servicios litúrgicos (Vilches 2011: 52-53). Además, se sitúa teológica y filosóficamente en una bisagra entre la veneración de un Dios trascendente y su transmutación hacia la veneración de una entidad colectiva llamada ‘pueblo’, proceso que devino patente en canciones como “Plegaria a un labrador” del ex seminarista Víctor Jara y que ya nos sitúa en plena órbita de la NCCh (Vilches 2011: 44-45).

41 Asociación Cristiana de Jóvenes.

42 Acontecimiento ocurrido el 11 de agosto de 1968 y que constituyó un hito dentro de la efervescencia social y política que Chile atravesó en esos años (Concha 1997, González *et. al.* 2009: 300). La toma fue llevada a cabo por el movimiento Iglesia Joven, uno de cuyos líderes era el sacerdote Fernando Ugarte, mencionado en notas anteriores (Concha 1997).

43 El Sanctus de Aránguiz en la versión de 1965 es definido como ‘estilo principio de siglo’.

### CUADRO N° 1

Rasgos tipológicos de la NCCh y las misas folclóricas chilenas de 1965:

Tipología de Advis	<i>Misa a la Chilena</i> de Bianchi	<i>Misa Chilena</i> de De Ramón	<i>Oratorio para el Pueblo</i> de Parra
1. Orientación temática de contenido político en la lírica.	NO. Lírica litúrgica tradicional en castellano en partes del Ordinario, lírica propia en partes del Propio.	NO. Lírica litúrgica tradicional en castellano, lírica propia en Ofertorio.	SI, mediante lírica de partes del Propio y alteración de la lírica tradicional de las partes del Ordinario.
2. Uso de formas estróficas y estructuras mayores de tendencia dramático-teatral.	SI, en tanto obra de varias partes.	SI, en tanto obra de varias partes.	SI, en tanto obra de varias partes y tendencia dramático-teatral más manifiesta.
3. Configuración musical vinculada con la estructuración de la lírica.	SI	SI	SI
4. Incorporación de instrumentos musicales de distintas latitudes, especialmente de Latinoamérica.	En escasa medida. Versión 1965: Coro mixto, conjunto instrumental que incorpora flauta, oboe, clarinete, corno, glockenspiel, campanas tubulares, campanillas, pandero, bombo, órgano electrónico, guitarra, arpa y charango.	En mayor medida. Conjunto vocal masculino, quena, flautas chinas, guitarra, guitarrón, violoncello, percusión.	En mayor medida. Coro mixto, quena, charango, guitarra, acordeón, pandero, bombo, tormento, triángulo.
5. Gran diversidad rítmica.	Estilo de tonada (Introito), mapuchina (Kyrie), refalosa y tonada (Gloria), tonada rápida (Credo), canción-tonada (Ofertorio), canción (Sanctus), aire de tonada (Padre Nuestro), trote (Cordero de Dios), cueca (Aleluya, canto de salida).	Trote/baguala/cachimbo (Norte Grande: Kyrie), canto de alferez (Norte Chico: Gloria), canto a lo ‘pueta’ / ‘trova santacruzana <sup>(1)</sup> ’ (Zona Central: Credo), tonada punteada (Ofertorio), trastasera/pericon (Chiloé: Sanctus), ‘canción ovejera <sup>(2)</sup> ’ (Patagonia y Tierra del Fuego: Cordero de Dios).	Canto a lo ‘pueta’ (Yo, pecador), triste (Kyrie), cueca (Gloria), parabién (Credo), pericon (Consagración del Pan y del Vino), trote (Padre Nuestro), rin (Cordero de Dios), cachimbo (Canción después de Comunión), tonada punteada (Ave María).

Tipología de Advis	<i>Misa a la Chilena</i> de Bianchi	<i>Misa Chilena</i> de De Ramón	<i>Oratorio para el Pueblo</i> de Parra
6. Ampliación de las posibilidades armónicas.	En menor medida. Armonía tonal con acordes triádicos, pero presenta modulaciones transitorias poco habituales en la MTCh.	Rasgos modales en algunas partes. Cierta nivel de complejidad en los arreglos vocales, especialmente en el Credo.	Tonalidad con abundancia de giros modales. Cierta nivel de complejidad en los arreglos vocales e instrumentales, especialmente en la versión de 1979.
7. Aparición de texturas polifónicas.	Texturas acordales, solista con acompañamiento o juegos responsoriales.	Texturas acordales, solista con acompañamiento o juegos responsoriales.	Texturas acordales, solista con acompañamiento o juegos responsoriales (más acentuados en versión de 1979).
8. Enriquecimiento cromático de las melodías.	NO	NO	NO
9. Enriquecimiento de la agógica.	SI, en el Gloria y Credo	SI	SI

<sup>(1)</sup> Este nombre no corresponde a un género establecido dentro de la MTCh. La sección correspondiente del Credo es un arreglo coral a capella sobre la matriz de una tonada-canción. El gentilicio 'santacruzano' alude a la localidad de Santa Cruz, donde se crió Raúl de Ramón y de donde deriva el nombre del conjunto. No es el único caso de 'género' inventado por De Ramón y circunscrito solamente a su obra (<purochilemusical.blogspot.com/2013/02/la-interminable-nostalgia-de-los-de.html>).

<sup>(2)</sup> Otro género inventado por Raúl de Ramón, consta de una sección lenta en modo menor equivalente aproximada de lo que hoy se conoce como 'tonada patagónica', y una sección rápida en modo mayor que recuerda a la sirilla o al chapecao. Esta pieza aparece en un apéndice de la partitura de la Misa de Fernando Ugarte, mencionada en nota 3.

Las tres misas son obras de estructura formal compleja y en las tres se aprecia la relación entre la articulación musical y la estructura de las letras. No presentan ciertamente una unidad orgánica musical como aquella de *El sueño americano* (1965) de Patricio Manns de Folliot (n. 1937, Orrego-Salas 1985: 7) ni sobre todo de la *Cantata Popular Santa María de Iquique* (1970) de Advis y Quilapayún (Padilla 1992), pero constituyen un antecedente, en tanto se trata de unidades mayores que la canción, de géneros abordados por la NCCh como la cantata popular<sup>44</sup>, el álbum conceptual<sup>45</sup> o el ciclo de canciones<sup>46</sup>, como el caso del *Canto al programa* (1970) de Advis y Ortega que es, en cierta manera, la continuación de *Santa María de Iquique*. Y de todas maneras, son el referente principal para el género de la misa folclórica en Chile, cultivado hasta hoy<sup>47</sup>.

Cada una de estas tres misas incorpora una plantilla instrumental diferente. En la versión original de la misa de Bianchi predomina una instrumentación que parece combinar elementos de una banda tradicional (flauta, oboe, clarinete, glockenspiel) con un conjunto de

44 Aparte de *Santa María de Iquique*, recordemos *Canto para una semilla* (1972) de Advis, el *Oratorio de los trabajadores* (1972) de Jaime Soto León (n. 1947), la *Cantata de los Derechos Humanos* (1978) de Alejandro Guarello Finlay (n. 1951), *La fragua* (1973) o la obra escénico-musical *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta* (versión cantata de 1967, versión ópera de 1994) de Ortega.

45 *Las últimas composiciones* (1966) de Violeta Parra (de acuerdo a la opinión de investigadores como Patricia Díaz Inostroza) o *La población* (1972) de Víctor Jara.

46 *Canciones folklóricas de América* (1967) de Víctor Jara y Quilapayún o *Autores chilenos* (1971) de Inti-Illimani. Las canciones de Bianchi sobre poemas de Neruda son otro referente (Orrego-Salas 1980: 5).

47 A estas tres misas, más la misa de Ugarte, han seguido, entre otras, la *Misa del Huaso* (1968) y la *Misa de la Cruz del Sur* o *Misa Sudamericana* (1969-70, basada en géneros de la música popular latinoamericana) de Bianchi, la *Misandina* (1980) de Soto, *Misa Homenaje a Juan Pablo II* (1987) de Santiago Vera Rivera (n. 1950) *Misa A fuerza de palomas* (1989) de Guarello, *Misa Andina* (1992) de Mauricio Vicencio Alquinta (n. 1958), *Misa Murrucuyá* (1992) de Rolando Cori Traverso (n. 1954) *Misa de Chileña En lo humano lo divino* (1997) de Fernando Carrasco Pantoja (n. 1953), *Misa Aljérez* (2004) de Félix Cárdenas Vargas (n. 1972) y *Misa Chilota del Tercer Milenio* (2006) de Ernesto Segovia Cárcamo.

música de raíz vernácula (arpa, guitarra, charango, pandero, bombo) más el órgano electrónico. En la misa de De Ramón se presentan instrumentos tradicionales chilenos: quena, guitarra, guitarrón y percusión. Similar instrumentación se despliega en el *Oratorio para el Pueblo*, a la que se añaden el acordeón, el tormento y el triángulo.

Asimismo las tres presentan diversidad rítmica al adoptar diferentes esquemas rítmico-melódicos para cada parte. Se ha mencionado ya los distintos grados de pluralidad musical que cada una presenta, lo que en sí mismo constituye otro referente para las elaboraciones ulteriores de la NCCh. Cabe aquí observar que las tres misas incorporan los ritmos de tonada y de huayno o trote en distintas partes. Este último, recordemos, está muy asociado a la NCCh y en estas misas lo encontramos como base del Cordero de Dios (Bianchi), del Kyrie (De Ramón) o del Padre Nuestro (Parra).

Las posibilidades armónicas no se extienden más allá de la tonalidad tradicional, pero mientras en la misa de Bianchi se escuchan modulaciones poco comunes en la MTCh, se aprecian rasgos modales en la misa de De Ramón y más acentuados en la obra de Parra, a lo que se agrega un nivel de mayor complejidad vocal en ambas. Por otra parte, en ninguna de las tres se observan elaboraciones polifónicas complejas ni cromatismos en la invención melódica, pero en las tres aparecen contrastes agógicos en algún movimiento.

En síntesis, desde el punto de vista de su condición de obras de largo alcance, la configuración estructural que relaciona música y lírica, la ampliación de la plantilla instrumental, la diversidad rítmica y agógica y el enriquecimiento armónico, las tres misas folclóricas chilenas de 1965 constituyen claros antecedentes de los aportes desarrollados por la NCCh. No tanto así respecto a innovaciones polifónicas o cromatismo melódico, ni en la orientación política en la lírica con excepción del *Oratorio para el Pueblo*.

Notemos que de las tres misas folclóricas, la más cercana a la NCCh en los términos globales planteados por la tipología de Advis es el *Oratorio para el Pueblo* de Ángel Parra, compositor que forma parte de este movimiento y cuyo aspecto ideológico-lírico es abordado con más detalles por Vilches (2011), en cambio la más alejada es la *Misa a*

*la Chilena* de Bianchi. Sin embargo, esta última es la única que incluye una parte (Kyrie) basada íntegramente en un esquema evocativo del mundo mapuche<sup>48</sup>. Finalmente, las tres constituyen un referente de la NCCh en otro sentido que va más allá de la caracterización estilística de Advis, como se verá en la última sección.

#### 4. NCCh, misas folclóricas y tensiones matriciales en la configuración identitaria.

A partir de la noción de *matrices sociales de identidad* que propone Katy Mandoki en el marco de su teoría estética<sup>49</sup>, el Concilio Vaticano II se puede entender como una renovación del diálogo e intercambio social entre la matriz religiosa católica y las demás matrices que articulan el tejido social, en primera instancia, de la cultura occidental. El fenómeno de las llamadas misas folclóricas en particular puede leerse como el resultado del encuentro entre al menos tres matrices: la matriz religiosa católica, la matriz artística (especialmente la matriz artística popular) y la matriz nacional comprendida en pluralidad (matrices nacionales)<sup>50</sup>.

---

48 De Ramón expresó que le hubiera gustado incorporar también algún canto mapuche en su misa (Rengifo y Rengifo 2004: 72), lo cual probablemente no concretó debido a la prisa con que escribió la obra. Seguramente a causa del cese de toda su actividad como compositor en 1970 (Rengifo y Rengifo 2004: 78-79), nunca escribió otra propuesta similar, a diferencia de Bianchi. Quizás la consecuencia musical más importante del Kyrie-mapuchina de Bianchi ha sido, dentro de las misas folclóricas, la *Misa ñlkan-tun* (2001) de Cristóbal Fones Claro, S. J. (n. 1975).

49 Mandoki en su trilogía *Prosaica* define el concepto de identidad como “producto de la presentación de la persona [o de la colectividad] ante los demás que constituimos por estrategias que dependen de matrices sociales (Mandoki 2006a: 76)”. A su vez, define “matrices sociales” como “organizaciones vivas constituidas colectiva e intersubjetivamente que pueden proyectarse y traslaparse parcial o totalmente (Mandoki 2006b: 92)” y que constituyen el tejido de la cultura. Para ello recurren a estrategias estéticas para legitimarse y perpetuarse mediante la adherencia sensible cumpliendo así su función fundamental: *construir identidad*. Cada una de ellas además tiene un *símbolo* asociado que concentra “cargas de tiempo, materia o energía”, que en el caso de la matriz religiosa es la divinidad, en la matriz nacional la nacionalidad y en la matriz artística la fantasía creativa.

50 Una cuarta matriz que se puede considerar es la financiera, manifiesta en la competencia entre los sellos discográficos que han acogido la grabación y difusión de una u otra misa.

Las misas folclóricas se pueden concebir, en principio, como estrategia de adherencia estética en términos de la identidad religiosa católica, artística y nacional. Para ello despliegan o aspiran a desplegar desde el registro *acústico* y eventualmente el registro *léxico*, una *proxémica*<sup>51</sup> más cercana, una *cinética*<sup>52</sup> más dinámica y una *fluxión*<sup>53</sup> más abierta en pos de una *enfática*<sup>54</sup> en la dimensión comunitaria y celebrativa de la liturgia, con el fin de reafirmar la identidad personal y colectiva en el seno de esas matrices. Tanto su idioma castellano como sus rasgos musicales facilitan el acercamiento entre los creyentes y el rito religioso católico, al tiempo que los aproximan a expresiones artísticas populares atinentes a su cultura local y por tanto, refuerzan simultáneamente su adherencia nacional.

Sin embargo, este encuentro no estuvo exento de tensiones que remiten a los distintos intereses matriciales y las fuerzas de permanencia y cambio en competencia dentro de cada matriz. Es lo que podemos apreciar en el caso de las misas chilenas que se han expuesto, específicamente en la historia de su recepción, la que nos muestra un cuadro más complejo que no detallaremos en esta ocasión<sup>55</sup>. Señalaremos sí que el medio académico no ignoró estos hechos. El Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile realizó un foro los días 26 de junio y 8 de julio de 1965 acerca de la “aplicación del folklore a la música religiosa”. En este foro intervinieron sacerdotes, investigadores y compositores involucrados, entre ellos Bianchi, el cual afirmó:

---

51 “Modalidad dramática que manifiesta distancia o proximidad” (Mandoki 2006b: 266).

52 “Modalidad de la dramática que manifiesta dinamismo o estatismo” (Mandoki 2006b: 265).

53 “Modalidad dramática que manifiesta flujo de sintagmas desde y hacia el sujeto de la enunciación por retención o expulsión de energía, tiempo o materia” (Mandoki 2006b: 265).

54 “Acentuación de un elemento sobre los demás en un sintagma” (Mandoki 2006b: 265).

55 Ver Claro 1990, Guerra 1999, Letelier 1965, Salas 1965, Vexler 1965, González *et. al.* 2009: 297-298.

Mi misa no es propiamente una obra folclórica, sino de música popular contemporánea, sencilla. No tiene mayor elaboración puesto que mi intención era que el pueblo la cantase. Sus ritmos son de la Zona Central que, para mí, representan los de carácter más ampliamente nacional. La armonía es de corte clásico, con cambios fáciles y giros elementales que hagan posible su ejecución en guitarra por cualquiera. No hay armonías complejas, ni polifonía, ni contrapunto [...] Como su título lo dice, se trata de una misa ‘a la chilena’, a la manera nuestra. El objetivo fue el de participar en forma activa en este nuevo campo religioso y nacional. Fue una manera también de insinuar sugerencia y estimular proyecciones. Con seguridad, muchas misas se van a componer después de ésta y sus autores lo harán en mejor forma que yo (Salas 1965: 100).

Las palabras del compositor resultan esclarecedoras aquí en varios aspectos. Entre ellos cabe señalar su declarada intención de ceñirse a criterios de simplicidad artística al mencionar que “no hay armonías complejas, ni polifonía, ni contrapunto” (lo que hemos visto en la sección anterior). Además, su propósito de lograr una convergencia entre los intereses de las matrices religiosa y nacional queda también explícito. Pero al mismo tiempo se manifiesta en estas palabras (no así necesariamente en la obra musical misma) un criterio de lo ‘nacional’ relacionado con un proyecto fundacional de la ‘chilenidad’ y que constituye la esencia de la MTCh y de toda la ‘cultura típica’ chilena: la ‘nacionalidad chilena’ se funda sobre la cultura local de la zona central del país.

Cabe aquí citar el planteamiento de Mandoki acerca de la diferencia entre la matriz *nacional* y la matriz *estatal*:

En suma, mientras la matriz de Estado es una instancia organizativa y burocrática para administrar los bienes, deberes y servicios instituidos en un territorio con reglas claras y por acuerdo común y explícito, las matrices nacionales

emergen más espontáneamente, son casi vegetales por la continuidad de tradiciones familiares, costumbres locales, filiaciones matrióticas y culturas vernáculas donde no todo está explicado ni discutido, ni tiene que estarlo. De hecho, es siempre en plural como debe hablarse de ellas pues fueron varias matrices etnoculturales las que configuraron en conjunto lo que, por razones políticas y económicas a veces aleatorias, terminó por ser denominada como “matriz nacional” (Mandoki 2007: 206).

Si bien esta reflexión de Mandoki se realiza en el marco de un estudio sobre el caso mexicano, perfectamente puede aplicarse a lo que ha ocurrido en otros países contruidos sobre la noción moderna de nación o ‘estado-nación’. Mientras la *Misa a la Chilena* de Bianchi remite principalmente a la *música típica del Valle Central* representativa del estado-nación de Chile, la *Misa Chilena* y el *Oratorio para el Pueblo* se extienden hacia otras regiones —o ‘naciones’— musicalmente representadas por su instrumentación o por sus esquemas rítmico-melódicos de referencia (el rin de Chiloé). La *Misa a la Chilena* es más bien una misa del Estado-nación de Chile, mientras la *Misa Chilena* y el *Oratorio para el Pueblo* son misas de la multinacionalidad que habita el territorio chileno (e incluso más allá). Así lo declaró Raúl de Ramón:

En mi caso particular, he escrito o imaginado entonaciones y he pretendido representar con ellas distintas regiones de Chile, ya que, en mi opinión, se debería componer misas de todas las regiones del país para que la gente de esos mismos lugares llegue a cantarlas espontáneamente con el tiempo (Salas 1965: 100).

Esta posibilidad de concebir una identidad chilena diferente, una identidad chilena ‘multinacional’ y su representación en música es lo que adicionalmente constituye, en mi opinión, a estas tres misas folclóricas en antecedentes de la NCCh. Aquí se incluye aún reco-

nociendo que es la más alejada en varios aspectos de la NCCh y de esta idea de multinacionalidad, a la *Misa a la Chilena* de Bianchi por un dato no menor ya mencionado: la inclusión de una mapuchina que remite a la evocación de la ‘nación mapuche’ (aunque se trate de un formato o estilema ‘huinca’), así como de un huayno que la acerca a las otras dos misas y a un mundo sociomusical que la NCCh indagará con mayor profundidad. No deja de ser curioso que en una época en que los sonidos de la NCCh fueron proscritos de los medios de comunicación en Chile y en un comienzo se prohibieron quenas y charangos en un violento intento de reconfiguración identitaria forzada<sup>56</sup>, su condición de música ‘religiosa’ permitió que el huayno del Cordero de Dios pudiese ser cantado y escuchado en capillas y parroquias de distintas localidades<sup>57</sup>. De este modo, una pieza concebida para la celebración del Nuevo Adán<sup>58</sup>, al parecer permitió recordar oblicuamente aquel repertorio que apuntaba a la formación de un ‘Hombre Nuevo’.

---

56 Testimonio de Héctor Pavez Casanova, en Varas 2005: 99.

57 El sacerdote canadiense Juan Marco Leclerc, residente en Cuernavaca (México) en esos años, incorporó el Cordero de Dios de Bianchi como parte de la *Misa Panamericana*, conocida también como *Misa Mariachi*, de 1966 (González *et. al.* 2009: 295). Este hecho contribuyó a la difusión de esta parte de la *Misa a la Chilena* más allá de las fronteras (León 2011: 67, 99).

58 Nombre que San Pablo otorga a Jesucristo en la Epístola a los Romanos, el ‘nuevo Adán’ que, a diferencia del ‘viejo Adán’, trae la vida en vez de la muerte.

La Cantata Popular Santa María de Iquique:  
Representaciones del Obrero Pampino y  
del Hombre Nuevo

**Eileen Karmy Bolton**

*Nos sentíamos inflamados de orgullo. De un día para otro, nuestro movimiento de reivindicación proletaria tomaba una fuerza inesperada, se convertía en uno de esos gigantescos remolinos de arena que diariamente cruzaban las llanuras pampinas. Era por fin la unión de los trabajadores salitreros que esperábamos y soñábamos desde hacía años (Rivera 2010: 28)*

**Preludio**

La Cantata Popular Santa María de Iquique, compuesta por Luis Advis y estrenada por Quilapayún en 1970, constituye un hito del movimiento de la Nueva Canción. Fue la primera creación en forma de cantata popular, adaptando la estructura de una cantata barroca para ser interpretada con instrumentos folclóricos, popularizados por la Nueva Canción Chilena, y narrando un acontecimiento histórico de alta connotación social y política que, pese a su importancia, había permanecido oculto en la historia oficial del país: la masacre ocurrida en Iquique en 1907 a raíz de una huelga por las condiciones laborales y salariales de los trabajadores del salitre dentro del sistema oligárquico de principios de siglo.

Esta obra provocó un impacto tal que la ha llevado a trascender en el tiempo. Ha sido interpretada en innumerables ocasiones por Quilapayún desde el día de su estreno hasta la actualidad, tanto en Chile como en otros lugares del mundo. Además, ha sido reversiónada por diversas agrupaciones que han querido homenajear tanto a los pampinos caídos en 1907 como otros acontecimientos históricos de relevancia para la izquierda latinoamericana<sup>59</sup>.

El impacto que provocó la Cantata en la música chilena podemos resumirlo en la incorporación del uso contrapuntístico y la exigencia interpretativa de los instrumentos de tradición andina popularizados por el movimiento de la Nueva Canción Chilena, como la quena y el charango; la incorporación de instrumentos de tradición docta en este movimiento, como el violoncello y el contrabajo; y por último, la creación posterior de otras cantatas populares con contenido social y político<sup>60</sup>.

En este capítulo analizaremos la Cantata Popular Santa María de Iquique, con el fin de comprender el impacto que tuvo al momento de su estreno, mediante tres fragmentos que den cuenta de sus significaciones y representaciones vinculadas tanto a la masacre pampina de inicios de siglo, como al contenido discursivo de la Nueva Canción y la Unidad Popular.

---

59 Por ejemplo, la versión que hizo el Colectivo Cantata Rock para rendir homenaje a los 100 años del natalicio de Salvador Allende en noviembre de 2008. Para profundizar acerca de las versiones que se han hecho de esta obra ver Karmy 2011 y 2014.

60 Algunas de las cantatas que se hicieron después de la Santa María son: *Vivir como él*, cantata popular (Frank Fernández, Luis Advis, 1971), *La fragua* (Sergio Ortega, 1973), *Canto para una semilla* (Luis Advis, 1972), *Cantata de los Derechos Humanos* (Alejandro Guarello, 1978), *Un canto para Bolívar* (Juan Orrego-Salas, 1978) y *Los tres tiempos de América* (Luis Advis, 1988).

## Significaciones de la Cantata y sus representaciones

En agosto de 1970 se realizó el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena que, a diferencia del Primero, no fue de carácter competitivo. Dentro de las piezas que se presentaron estuvo la Cantata Popular Santa María de Iquique. Llama la atención que ésta se presentara en el contexto de un festival de canciones, pues es una obra de largo aliento que rebasa ampliamente el formato de la canción (González *et. al.* 2009: 264). Al respecto, hubo quienes “se opusieron a que ella fuera presentada en el festival. Algunos afiebrados trataron de crear un movimiento ‘anticantata’, arguyendo que este festival era de canciones y no de obras como la que nosotros queríamos presentar” (Carrasco 2003: 156). Finalmente, estas críticas no llegaron a buen puerto y la obra se presentó obteniendo una excelente acogida del público. Había “gente de pie. Era el Estadio Chile [...] estaba lleno, lleno total” (Parada 2010).

Semanas después, Quilapayún presentó la Cantata en el Teatro La Reforma<sup>61</sup> de la Universidad de Chile, consagrando la obra en el medio académico y universitario. A los días, salió a la venta el disco “Santa María de Iquique, Cantata Popular”, que había sido grabado<sup>62</sup> para DICAP en junio de 1970, el cual contribuyó en gran medida a popularizar la obra, pues a pesar de las intenciones, estos dos primeros conciertos no fueron masivos, sino más bien enfocados a un círculo específico: la izquierda intelectual de Santiago<sup>63</sup>.

---

61 Actual Sala Isidora Zegers, de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, ubicada en calle Compañía 1264, Santiago.

62 Quienes integraban Quilapayún en el momento del montaje, estreno y grabación de esta obra, eran: Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Willy Oddó, Patricio Castillo, Hernán Gómez y Rodolfo Parada. El relator fue Héctor Duvauchelle, el violoncello fue interpretado por Eduardo Sienkiewicz y el contrabajo por Luis Bignon. El técnico de sonido de la grabación de 1970 fue Ángel Araos.

63 Respecto a la problemática de la poca masividad de la Nueva Canción Chilena, se recomienda leer el capítulo “La canción no llega a las masas” de Rodríguez 2011.

A partir de entonces, la Cantata no ha dejado de ser interpretada por Quilapayún, formando parte de su repertorio más exitoso. Con ella han recorrido el mundo, interpretándola acompañados por distintos actores y en distintos idiomas. Además de la riqueza musical y la propuesta creativa de esta obra, su significación más relevante tiene que ver con haber visibilizado un acontecimiento histórico que permanecía oculto de la historiografía oficial de Chile.

La masacre ocurrida en la Escuela Domingo Santa María de Iquique en 1907 permaneció oculta de la historia oficial nacional desde el mismo momento en que sucedió, pues el error que cometieron las autoridades de la época provocó consecuencias tan dramáticas que evidenciaron lo injustificado de la matanza. El Estado de Chile no era ajeno al conflicto que se vivió en 1907, ya que era beneficiario directo de la actividad salitrera, y además el problema salarial de ese año fue consecuencia de una decisión parlamentaria que buscaba generar mayores riquezas por el salitre.

A pesar de ello, a causa del dramatismo y la importancia de esta masacre, se ha creado gran producción intelectual y artística<sup>64</sup>, cuyas obras han contribuido a comprender este fenómeno social, pero también a transformarlo, ya que al igual que la Cantata, han sido capaces de ‘deconstruir’ estos acontecimientos al relatarlos desde la perspectiva del presente (González 2007: 21). Como ejemplo de ello, vemos que la huelga de 1907 fue de auge y no de crisis como muchas veces se ha interpretado. La Cantata habla de *la choza mortecina*, las que efectivamente hubo “hacia 1907, pero también había campamentos limpios y amplios” (González 2007: 62). También podemos referirnos a la cantidad de muertos que señala la Cantata: “¿Cuántos murieron? Ya nadie lo sabe y nadie lo sabrá jamás. Sabemos que tres mil seiscientos no fueron pero a nadie le importa;

---

64 La más antigua de la que se tiene registro es la poesía conocida como “Canto a la pampa” (cuyo verdadero nombre es “Canto de venganza”) “escrita por el obrero y anarquista Francisco Pezoa, publicada por primera vez en el periódico *El Pueblo Obrero* el 18 de abril de 1908” (González 2007: 21).

podieron ser más o menos. Todo indica que fueron notoriamente menos, pero esta masacre será siempre la más grande, producto de una huelga obrera” (González 2007: 28).

También encontramos que la Cantata representa la voz hablante de un obrero pampino, viejo, supersticioso, que durante toda la narración intuye la tragedia por venir. Sin embargo, este hombre hablante no corresponde a los obreros pampinos que negocian la salida de la crisis de 1907, puesto que según las investigaciones, este líder obrero era ilustrado, optimista y negoció con los salitreros y el gobierno el fin de la huelga, con la convicción de que con esto los problemas se resolverían, nunca creyendo que la masacre sería el fin de la huelga, sino hasta último momento (Guerrero 2007: 34-35).

Sin embargo, la importancia de esta obra no tiene que ver con la exactitud de los datos que entrega, sino con la visibilización que hace de los acontecimientos que ocurrieron en 1907 y que, hasta el momento de su estreno, *la historia no quiere recordar*. Si bien ya se había incorporado esta temática en obras anteriores, como en “Canto a la pampa”<sup>65</sup> que había sido grabado por Quilapayún en *Por Vietnam* (1968), la narración de estos acontecimientos, vinculada hasta entonces al poema de Pezoa, fue reemplazada en la Cantata por una interpretación de la historia que buscaba crear conciencia sobre las posibilidades de construir un nuevo futuro. Así, esta obra además de visibilizar un acontecimiento histórico, llama a tomar conciencia sobre las injusticias sociales y a mantener la unidad para evitar que hechos como los narrados volvieran a ocurrir. Además, en el marco del movimiento de la Nueva Canción, donde se releva el carácter educativo del arte, se destaca la Cantata por dar a conocer esta masacre.

---

65 El texto de esta canción corresponde al poema escrito por Francisco Pezoa, publicado como “Canto de Venganza” en 1908. Alcanzó una popularidad tal que se transformó en un himno obrero que se cantaba en las salitreras, en los campos, en las minas a lo largo de todo Chile. Su significación no se remitió solamente al movimiento obrero de la pampa salitrera, sino que se generalizó a la situación obrera-minera de carácter nacional. Por ejemplo, esta canción fue interpretada por Paul Robeson en un acto que se desarrolló para los mineros del carbón en 1955 (Varas y González 2005: 86).

Que la matanza en la Escuela Santa María de Iquique, un hecho histórico un tanto olvidado, sea en este momento un hecho conocido y ubicado por una gran mayoría de chilenos, nos demuestra el poder de educación masiva que puede adquirir determinada obra artística (Documento de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista 1971: 76).

Pocos meses después del estreno de esta obra, el candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende fue electo Presidente de la República. Gran parte de la significación que tuvo la Cantata estuvo en estrecha relación a este acontecimiento. Con el triunfo de Allende “la quimera debía hacerse praxis [...]. La antigua esperanza ahora se transformaba en realidad; el desafío ahora consistía, más que en proponer, denunciar o criticar, en construir” (Albornoz 2005: 148, 149), siendo esa una de las características centrales de la Cantata, que no sólo denunciaba la masacre de 1907, sino que también llamaba a la toma de conciencia para evitar que este tipo de acontecimientos volvieran a ocurrir.

En este sentido, consideramos esta obra como una fuente histórica para reconstruir los acontecimientos de 1907, pero también, escuchada desde la perspectiva del presente, permite reconstruir a la vez la época en que se estrenó, entregando una doble significación. Durante los meses previos a la elección presidencial, se vivía en Chile una alta efervescencia social de la que casi nadie podía mantenerse ajeno. Cuando Allende se convierte en Presidente, comenzó una nueva etapa en la historia del país. Dentro de este contexto, la Cantata:

[...] fue también como una expresión muy fiel del espíritu que había en la sociedad en ese momento, o sea, un espíritu de reivindicaciones sociales, de unidad, de esperanza, en lo que iba a venir, en la medida en que el pueblo se uniera. Todas esas ideas eran más o menos las ideas de la Unidad Popular, y por eso tuvo un éxito enorme (Carrasco 2009).

Las profundas significaciones que tuvo la Cantata durante los años de la Unidad Popular, y su vínculo con el imaginario acerca del obrero pampino de inicios de siglo, los revisaremos mediante un breve análisis de tres fragmentos seleccionados de la obra.

#### a) “Vamos Mujer”<sup>66</sup>

Esta canción se ubica en el centro de la obra, en medio del relato de esperanza y búsqueda de un futuro mejor. El hombre hablante invita a la mujer a ir *a la ciudad* donde *todo será distinto*. Pese al relato esperanzador surgen dudas que dan cuenta del peligro latente que se intuye puede haber. La estructura armónica que se desarrolla a lo largo de la canción, le da el color musical al texto poético para relatar la historia y, especialmente, potenciar el dramatismo y transmitir la emocionalidad de la obra.

La canción comienza con un charango que marca rítmicamente la base del huayno, transportando al oyente al Norte Grande, a las zonas andinas cercanas a la pampa salitrera, donde se baila en procesiones religiosas y carnavales al compás de este ritmo. Esta base rítmica remite, además a lo marcial, llevando al oyente a acompañar la marcha que hicieron los pampinos para *bajar al puerto grande*.

A lo largo de la canción, es el hombre quien invita a la mujer a partir a la ciudad, y no al revés. Este aspecto es importante, pues da cuenta qué es lo que él representa. En primer lugar, podemos interpretar que el hablante de esta canción es un hombre pampino, trabajador de las salitreras, pero al mismo tiempo representa a la clase obrera de manera genérica. Frente a lo cual es necesario aclarar que el sujeto social pampino es un tipo de trabajador distinto y particular, que puede tener algunas características compartidas con lo que

---

66 El nombre “Vamos mujer” es asignado popularmente, pero no corresponde a su nombre oficial en la obra, puesto que la Cantata es una obra de unidad orgánica, donde cada una de sus partes se nombra en función de su género (pregón, preludeo, canción, relato o interludio) acompañada del número correlativo.

entendemos como clase obrera, pero no es posible homologarlo de manera total.

En este sentido, podemos decir que la obra, si bien representó a los trabajadores, en su conjunto, lo hizo de manera totalizante y hegemónica, invisibilizando las particularidades de cada uno de los tipos de sujetos sociales que podrían componer la clase obrera. Según el historiador Sergio González, el pampino es un sujeto social distinto del obrero y del minero, es “un desarraigado que se vio arrojado al desierto” proveniente de otras latitudes y acostumbrado a la realización de otras labores. Este recién llegado “se empampa en el desierto”, transformando su cultura para comprender al desierto, sumergirse en él, quererlo y “respetarlo, en una simbiosis donde el uno se asimila en el otro y viceversa” (González 2007: 68). En este proceso el desierto se transforma en pampa y el obrero en pampino, quien humaniza al desierto y se refiere a él como su sociedad.

La organización social que emergió en la moderna sociedad del salitre expresada en la Sociedad de Socorros Mutuos, la mancomunal, el teatro obrero, la filarmónica, la sociedad de resistencia, la federación obrera, el sindicato, el gremio, politizaron al pampino y la huelga fue la expresión de esta toma de conciencia (González 2007: 77).

Pero al mismo tiempo, el hablante representa también al *Hombre Nuevo*, imaginario de la Unidad Popular, enmarcado en el proyecto socialista, motor de una nueva moral, una nueva sociedad y una nueva historia. Este *Hombre Nuevo* es capaz de convocar a otros sujetos, como por ejemplo, a la mujer, entendida como un sujeto pasivo, desprovista de autonomía y voluntad política.

La construcción de una nueva masculinidad en el imaginario del *Hombre Nuevo*, se refleja también en la supremacía masculina por sobre la femenina en el desarrollo artístico de la Nueva Canción Chilena. Si bien no sabemos con exactitud la cantidad de mujeres y hombres exponentes de la Nueva Canción, es mucho más visible

la figura masculina que la femenina, tanto así, que muchas veces lo femenino queda invisibilizado detrás de la figura del *Hombre Nuevo*, el *hombre* no solamente referido a la humanidad, sino que también al género masculino.

Podemos ejemplificar esta idea con el comentario que hace Eduardo Carrasco sobre una de sus pares, Isabel Parra, una de las pocas mujeres exponentes de la Nueva Canción Chilena, y quien acompañó a Quilapayún en la gira que comenzó en octubre de 1970:

Chabela, como intérprete de la canción chilena, es un remanso de dulzura y femineidad en un movimiento en el cual, hasta el momento, han predominado los artistas masculinos. Su figura delicada, su voz pura, desprovista de toda afectación, su sensibilidad mejor dispuesta para cantar los arreboles que los cielos tempestuosos, su repertorio, siempre escogido para expresarse como mujer antes que nada, le agregaban ese otro lado de la vida que nunca conseguiremos mostrar cantando solos (Carrasco 2003: 189-190).

Desde la Nueva Canción se entiende a la mujer como portadora de atributos ‘femeninos’, como si fueran naturales, tales como la dulzura y la sensibilidad, inseparables de su rol de maternidad (*lleva al niño en brazos, no llorará*), que además puede interpretarse como la madre del *Hombre Nuevo* (la guagua es niño y no niña). El hombre, representado por el hablante de la canción pero también por el *niño en brazos*, es comprendido como el portador del proyecto de una *Nueva Sociedad*<sup>67</sup>.

Así, podemos interpretar que en esta canción es el *Hombre Nuevo* quien invita a la mujer a un *mundo nuevo*, representado en la ciudad de Iquique. Esta ciudad-puerto, simboliza la modernidad y el desarrollo económico, en contraposición al mundo arcaico de las salitreras, con relaciones laborales de explotación.

---

67 Para indagar un poco más en esta idea se recomienda Rodríguez 2011.

Sin embargo, esta invitación contiene un carácter dramático importante. Se alude a la posibilidad del peligro, representado tanto por el frío (*Toma mujer mi manta te abrigará*) como por las dudas que expresa la mujer mediante el silencio (*Qué es lo que pasa, dime, no calles más*), potenciado además por los cambios en la estructura armónica, anunciando que algo malo está por venir. En medio de un canto optimista en el que se convoca a otro sujeto por un mañana mejor (*confía / como que hay Dios / allá en el puerto / todo va a ser mejor*), la música transmite inseguridad y temor<sup>68</sup>, que son percibidos solamente por la mujer (en tanto ser inherentemente sensible).

*Dicen que Iquique es grande como un salar* se canta con fuerza y convicción, casi alcanzando la rabia propia de la lucha socialista, representada por la interpretación de Quilapayún, grupo ícono de la Nueva Canción Chilena y del imaginario del *Hombre Nuevo*, que a su vez construyen masculinidad<sup>69</sup>, por su modo de vestir, de cantar y de actuar en el escenario.

En síntesis, el hombre hablante de “Vamos mujer” representa al obrero pampino de 1907, pero enmarcado en el imaginario del *Hombre Nuevo* de 1970, es decir, un trabajador del salitre que encarna las características masculinas del discurso revolucionario de la Nueva Canción y la izquierda de la época. Y donde el puerto de Iquique representa la utopía del proyecto socialista (de una nueva sociedad), ciudad moderna en que se espera llegar al fin de la explotación laboral.

---

68 El optimismo y esperanza que expresa el texto de la canción pierden fuerza con el cambio armónico que reafirma el dramatismo. Este efecto dramático aminora la confianza que el hombre hablante quiere entregar a la mujer, potenciado por el cromatismo del violoncello y el contrabajo. Para un análisis más detallado ver Karmy 2011.

69 El tema de la construcción de masculinidad a través de la Cantata es desarrollado en Carreño 2009 mientras que la problemática de las metáforas de género en el discurso revolucionario de la izquierda latinoamericana de la época es profundizado en Carrillo 2014.

## b) “Soy obrero”<sup>70</sup>

Este fragmento hace una reivindicación de clase, que potencia su texto poético con su fuerza sonora y rítmica, situando al escucha en el clímax de la obra. El ambiente en que se desarrolla esta canción se caracteriza por el peligro. El hombre hablante teme por lo que pueda suceder, sin lograr explicitar a qué le teme, tiene la certeza de que *algo horrible sucederá*.

La voz solista la canta Willy Oddó, quien ya había interpretado “Canto a la pampa” anteriormente. Este hecho resulta muy significativo, pues este timbre particular de voz ya estaba presente en la historia musical que reivindica y visibiliza los acontecimientos pampinos de 1907, constituyendo así una cita con intención referencial (Corrado 1992: 38) que cumple con el fin de vincular el mensaje de esta canción con el sentido reivindicativo del poema de Pezoa.

Aquí se habla del desierto que *ha sido infiel*, asignándole atributos subjetivos, ya no como un objeto a conquistar, sino como un ser. Aquí “Advis comulga con el pensamiento mítico de esta parte del país. Fidelidad, amargura, dolor y tristeza se le atribuye a ese inmenso desierto” (Guerrero 2007: 33). En la cotidianidad del pampino la muerte estaba muy presente, tanto por las precarias condiciones laborales como por la violencia como modo de vida. Cuando el desierto comenzó a ser dinamitado por el interés de aumentar la producción, la calidad del caliche dejó de tener una importancia específica, y la técnica comenzó a provocar a la naturaleza. “La violencia fue entonces un rasgo de época. El desierto es castigado y él también castiga, cuando el desierto quiere ser dominado sin conocer sus claves” (González 2007: 262).

El accidente y la violencia fueron aspectos cotidianos en la vida del pampino. Sin embargo, lo que él presiente, al ser un hombre viejo de vasta experiencia y conocimiento, es una muerte de caracte-

---

70 Esta canción es la duodécima parte de la obra, numerada como Canción III, después del Relato “Al sitio al que los llevaban”, y seguido por el Interludio Instrumental III.

rísticas horribles y dolorosas, diferente a aquella con que ha lidiado en su cotidianidad. Además, es distinta porque esta muerte *por el mar aparecerá*, mismo lugar por donde se fue el Dios Creador de la Cosmología andina, llegaron los conquistadores españoles sembrando terror a finales del siglo XV, y los pampinos vieron llegar las escuadras navales a reprimir la huelga en diciembre de 1907 (Guerrero 2007: 34).

En definitiva, esta canción representa al obrero pampino, en tanto clase obrera como sujeto específico de la pampa, dando cuenta de su importancia en la conformación del movimiento obrero posterior. En un segundo nivel de análisis podemos establecer una relación entre este obrero pampino con el movimiento político de la Unidad Popular el cual consideró a la clase trabajadora dentro de su base fundamental.

### c) “Canción final”

Esta canción da cuenta de las características centrales de la Cantata Popular Santa María de Iquique, tanto del texto como de la música, presentando al final de la obra una síntesis y un recordatorio de lo expuesto anteriormente. Algo que no sucede con las otras dos canciones analizadas en este trabajo, es que su nombre efectivamente fue otorgado por Advis, destacándose como el cierre de una obra unitaria, que reúne elementos de las partes cantadas e instrumentales ya presentadas.

El inicio de esta canción nos remite principalmente a dos momentos de la obra: al “Pregón” y al inicio de “Vamos mujer”, estableciendo relaciones de autocita con el fin de presentar a la Cantata como una obra con unidad orgánica musical y no solamente como un conjunto de canciones reunidas en una temática común (Padilla 1992: 3-4).

Más en detalle, la cita a “Vamos mujer” lleva al escucha a uno de los momentos de esperanza de la obra, cuando el hombre hablante

invita a la mujer a bajar a la ciudad con la ilusión de que *todo va a ser mejor*. Mientras que la relación que se establece entre el inicio y el final de la obra (que más que por una equivalencia estrictamente musical es estilística y sonora<sup>71</sup>) corresponde a lo que Genette llama una variación<sup>72</sup> o bien, una cita estilística<sup>73</sup> en términos de Corrado, ayudando al escucha a vincular la presentación de la obra con su desenlace. Cuando comienza la “Canción final” recordamos el texto con el que se presenta la obra que se sucede inmediatamente después de los compases variados: *Señoras y señores / venimos a contar / aquello que la historia / no quiere recordar*. Continúa presentando el rol de quienes hablan: *Seremos los hablantes / diremos la verdad / verdad que es muerte amarga / de obreros del salar*. Y pide: *Recuerden nuestra historia / de duelo sin perdón / por más que el tiempo pase / no hay nunca que olvidar*.

Ahora en esta última parte de la Cantata, el hombre hablante (que ya no es el protagonista de la obra/historia sino que los intérpretes, en este caso Quilapayún), hace un llamado a la acción más que al recuerdo: *no sigan allí sentados / pensando que ya pasó / no basta solo el recuerdo / miremos la realidad*. El dejar de estar sentados y mirar la realidad tiene que ver con tomar acciones concretas en relación a lo narrado.

En 1907 las acciones que los obreros pampinos tomaron para luchar por sus reivindicaciones sociales se tradujeron en una marcha masiva desde las oficinas salitreras a la ciudad de Iquique y una huelga pacífica que no declinaría hasta que los líderes obreros concreta-

---

71 El “Pregón” se presenta en una rítmica de 6/8 y la guitarra hace el llamado rítmico con un acorde de Re menor hacia la entrada del canto de la voz solista, recurso que se re-expone en la “Canción final”, en la misma tonalidad (marcando el mismo acorde de Re menor) pero con otras figuras rítmicas.

72 Una variación que afecta a un tema original o tomado de otro “constituye por sí misma una forma o un género musical completo, en el que se combinan todas las posibilidades de transformación, canónicas o no” (Genette 1989: 483).

73 Definida como “la reconstrucción con diversos grados de fidelidad de gestos formales y expresivos dominantes de un estilo (Corrado 1992: 35).

ran las negociaciones con los empresarios salitreros y el gobierno.

Situándonos en el momento del estreno de obra, este llamado tenía que ver con acciones políticas, propuestas en el marco del movimiento de la Unidad Popular para alcanzar la presidencia de Salvador Allende, y de esa forma avanzar hacia el socialismo como sistema político. Esta idea fue percibida por Ricardo Venegas durante el estreno de la Cantata de la siguiente manera:

[...] la gente se emocionó pero quedó con una sensación de que [...] ésta no era una obra sólo que denunciaba algo, que pasó terrible y la masacre y qué se yo, sino que de repente aparece una ‘Canción Final’, por ejemplo, en la Cantata, donde dice ya bueno esto pasó, pero qué tenemos que hacer ahora. Y lo que tenemos que hacer es unirnos para que nunca más ocurran cosas como ésta. Entonces la gente salía de los conciertos, y hasta el día de hoy yo creo que sale con esa sensación, con esa imagen, con ese impulso, con esa energía, de decir, bueno, tenemos que unirnos, tenemos que unirnos para que nunca más en Chile ocurra esto (Venegas 2010).

Siguiendo esta reflexión, una de las acciones a tomar era la búsqueda de la unidad, tanto al interior de los distintos sectores políticos de la izquierda, como de los diferentes actores sociales que fueron parte del movimiento: obreros, estudiantes, intelectuales.

Los versos *Unámonos como hermanos / que nadie nos vencerá / Si quieren esclavizarnos / jamás lo podrán lograr* dan cuenta que la unidad durante el movimiento huelguista de inicios del siglo XX respondía a que era la única herramienta de lucha para obtener las demandas que pedían los trabajadores pampinos. Ellos eran conscientes de su importancia dentro de la sociedad chilena y su poder para alcanzar sus demandas:

[...] efectivamente a comienzos del siglo XX la pampa salitrera estuvo próxima al pleno empleo, lo que fue la base fundamental de la demanda obrera. Es decir, los obreros

supieron de su importancia dentro del campo general de poder en la sociedad y economía chilenas. Si ellos no eran capaces de protestar por la situación de pérdida de poder adquisitivo, nadie lo podría hacer en Chile. Los obreros del salitre eran notoriamente el segmento de la clase trabajadora con mayor poder político en el país hacia 1907 (González 2007: 185).

Escuchando estos versos en la época de su estreno, percibimos el énfasis que se hace de los sentimientos del *Hombre Nuevo* como protagonista del cambio social propio de la Nueva Canción y la Unidad Popular. Estos sentimientos son de orgullo, convicción y decisión respecto a la capacidad de lucha y cambio social. Pero específicamente el verso *el canto no bastará* hace un llamado al movimiento cultural de la Nueva Canción Chilena a tomar medidas que vayan más allá de lo musical, complementando el canto con acciones concretas<sup>74</sup> para lograr los cambios sociales y políticos buscados por la Unidad Popular.

La utilización del ritmo de huayno, por una parte, mantiene al escucha en la zona geográfica donde se practican estos bailes andinos, lugar donde ocurrieron los acontecimientos narrados. Pero también, evidencia que este ritmo fue ampliamente promovido por la Nueva Canción Chilena, contribuyendo a visibilizar otra cara de lo nacional y sus raíces, más allá de la tonada y el canto campesino difundidos por el Neofolclor: la cultura de los pueblos de tradición andina.

A los versos *la historia que han escuchado / de nuevo sucederá* se les ha atribuido un carácter premonitorio en relación al golpe de Estado de 1973. Sin embargo, difícilmente Advis pudo haber sentido

---

74 Algunas de estas acciones son las que describe Natália Schmiedecke (2014) bajo el concepto de *engajamento*, el cual podría traducirse como el compromiso político de los músicos, en tanto intelectuales de un movimiento cultural, como el de la Nueva Canción Chilena, el cual se refleja tanto en la música (contenido de los textos poéticos) como en las acciones como recitales en campañas electorales, militancia en partidos políticos, entre muchas otras.

aquello al momento de componer la obra, proceso que se desarrolló bastantes meses antes de que la Unidad Popular llegara al gobierno. Además durante el estreno de la Cantata, se vivía más bien el sentimiento de alegría por el triunfo y de entusiasmo por el proyecto que recién comenzaba. En palabras de Eduardo Carrasco:

Fue una cosa premonitoria, pero en ese momento estábamos lejos de pensar que algo así podía pasar, porque en realidad era como un movimiento de ascenso de las luchas populares, vino el triunfo de Allende, o sea la Cantata se estrenó un poco antes del triunfo de Allende y después, bueno, todos los tres años de la Unidad Popular cantamos mucho la Cantata, la llevamos a varias partes, en Europa... o sea fue una cosa muy exitosa, y que representaba más bien en esa época como una idea positiva de lo que era este gobierno que luchaba por los trabajadores, entonces la Cantata se veía más bien como una expresión positiva, nosotros estábamos muy lejos de pensar que podía ocurrir una cosa como lo que pasó después con la dictadura (Carrasco 2009).

Aunque esta premonición no fue algo intencional ni consciente, estos versos en el conjunto de la obra, anuncian de alguna manera lo que sucederá en la historia de Chile tres años después, cuando la dictadura militar –de franco carácter neoliberal– cambia radicalmente las estructuras económicas y sociales del país.

Lo que Advis sí podía saber al momento de componer la Cantata era que cuando comenzó la huelga de 1907 ya habían ocurrido otras manifestaciones de obreros pampinos que protestaron por mejoras sociales y económicas, finalizando todas ellas con violencia y ninguna solución real en sus condiciones de vida<sup>75</sup>. Al respecto el historiador Sergio González plantea que la huelga de 1907 corresponde a “un

---

75 En 1906, en Antofagasta, 3 mil trabajadores del ferrocarril se declaran en huelga y terminan acribillados por el Ejército de Chile con 58 manifestantes muertos. En 1905, en Santiago, se manifiestan 22 mil obreros frente a La Moneda en la llamada huelga de la carne, que termina con 3 días de violencia y más de 200 muertos.

movimiento social espontáneo, pero que se sustentó en una organización obrera cuyas bases reivindicativas fueron elaboradas en 1904, y cuyo factor desencadenante fue una importante inflación debida a una política monetaria controlada por el Congreso de la República” (2007: 167- 168).

En otras palabras, las premoniciones contenidas en esta canción sobre la masacre con que se desencadenaría la huelga de 1907 estaban fundamentadas por experiencias vividas por el incipiente movimiento obrero de inicios del siglo, en que manifestaciones anteriores fueron apagadas con violencia. En “Soy obrero” y “Vamos mujer” también se presentaron premoniciones al peligro. Sin embargo, las que se presentan en la “Canción final” tienen un carácter diferente, pues trascienden a la época, incluso a la obra.

Este carácter premonitorio tiene que ver con dos acontecimientos, por una parte, con aquellos propios de la historia que relata la obra (las masacres pampinas ocurridas antes de 1907) y con aquellos que sucederán después de la obra (golpe de Estado de 1973), estableciendo así relaciones de intertextualidad, donde la composición y la interpretación aparecen “constreñidas y a la vez enriquecidas por el universo de discurso establecido por textos anteriores” (Hatten 2006: 1) y también textos posteriores, entendiéndolos como textos también a los acontecimientos históricos y a los relatos que hablan de éstos.

### **Ustedes que ya escucharon la historia que se contó**

La Cantata Popular Santa María de Iquique ocupa un lugar fundamental en la música chilena, trascendiendo a otras latitudes. Establece un antes y un después en la música chilena, e incluso latinoamericana.

Uno de los grandes aportes que entregó la Cantata fue la propuesta de una obra unitaria que inspiró la creación posterior de otras, tanto en Chile como en otros países de América Latina. Las

cantatas populares fueron capaces de detonar lo popular en lo docto y lo docto en lo popular, superando fronteras y prejuicios mediante un espacio común y abierto. Así, la Cantata ha sido capaz de difuminar, en la práctica, algunas de las barreras existentes entre las definiciones académicas sobre música popular, folclórica y docta.

Otro de los aportes de la Cantata fue la propuesta novedosa del uso de instrumentos provenientes de la tradición folclórica andina, especialmente de la quena y el charango, a los que se les exige “el máximo de sus posibilidades cromáticas y contrapuntísticas” (Padilla 1992: 4). Además, contribuyó a que el diálogo entre instrumentos de tradición docta (como el violoncello y el contrabajo) y de tradición folclórica (como el charango y la quena) comenzara a darse de manera más fluida, proponiendo una sonoridad propia de la Nueva Canción Chilena.

Sin embargo, la característica más trascendental que podemos atribuirle a esta obra es su capacidad de mantenerse vigente, a pesar del paso del tiempo, y representar acontecimientos ocurridos en nuestra historia a través de distintos lenguajes musicales, pero transmitiendo el mismo mensaje central que quiso entregar su compositor en 1970, potenciándolo por medio de nuevas significaciones y referencias.

Advis planteaba que la unidad en 1907 era necesaria para enfrentar las injusticias frente a los capitales extranjeros, que eran dueños de las salitreras. Al ubicar esta obra en el contexto de 1970, el concepto de unidad respondía a la necesidad de la izquierda chilena para triunfar en las elecciones presidenciales, representando un canto de esperanza por un futuro mejor.

Lo que la Cantata Popular Santa María de Iquique nos dice de 1970 adquiere importantes contenidos de significación y representación, logrando dar cuenta de manera muy integral el discurso de la izquierda chilena de la época, el cual estaba vinculado al imaginario del *Hombre Nuevo*. Pero también la Cantata nos da cuenta de la manera en que este imaginario representaba, en 1970, los acontecimientos ocurridos en Iquique en 1907, sus sujetos sociales y la profunda significación que estos hechos han tenido en la historia del país.

## ¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena.

**Pilar Peña Queralt**

La Nueva Canción Chilena se desarrolló principalmente durante la segunda mitad de la década de los años 60, se constituyó como movimiento a finales de la misma, cumplió un rol fundamental en tanto plataforma cultural en la campaña política que llevó a Salvador Allende a la presidencia a partir de 1970, e hizo parte activa en la construcción del imaginario colectivo antes y durante el gobierno de la Unidad Popular.

Sin embargo, a pesar de haberse constituido como movimiento hegemónico gracias al apoyo de gobierno a partir de 1970, y aún teniendo en cuenta su impacto, éste no fue, o al menos no inicialmente, un movimiento masivo ni popular, dado que se desarrolló en sectores artísticos e intelectuales y en el estudiantado de izquierda de la época, que se opusieron de manera activa al sistema de industria cultural entonces predominante.

La NCCh estableció sus raíces en el folclor latinoamericano, en un discurso que buscó abiertamente posicionar como hito identitario la práctica musical tradicional. Pero se diferenció de las corrientes folcloristas del momento en su imperativo de ir más allá del relato paisajista del folclor nacional<sup>76</sup>. En los convulsionados tiempos de los años 60 donde cambiar el mundo era para muchos una posibilidad latente, la canción debía traducir la realidad social, ser creativa, de ‘calidad’ musical y ser parte de la construcción del nuevo proyecto de sociedad (Barraza 1972).

La raíz folclórica sólo da cuenta de un aspecto de la NCCh. Esta producción musical estuvo abierta a influencias externas al folclor tradicional entre las que se encuentra evidentemente el aporte del mundo musical académico. No se trata de un repertorio anónimo y transmitido de manera oral, sino de una producción donde el compositor jugó un rol fundamental.

Por otro lado, la democratización de la cultura y el distanciamiento de los medios masivos y comerciales en pos de la creación de un nuevo constructo cultural y social hicieron parte integral de la NCCh y de los espacios llamados doctos. Es así como nos encontramos frente a un fenómeno hoy en día evocado y casi mitificado como un punto de encuentro entre dos mundos: popular y docto. Ambos se encontraron marginados de la industria cultural por diversas razones, los dos universos aparentemente paralelos vivieron un proceso de búsqueda de raíces y de crítica de su propia realidad en relación con el contexto social que los llevó progresivamente a la politización propia de la década de los años 60.

En este contexto de convergencia y de unidad bajo una visión de mundo, personas como Luis Advis, Sergio Ortega y Gustavo Becerra,

---

76 Por relato paisajista entendemos la temática descriptiva de la música tradicional y de raíz folclórica que se limitaba principalmente a describir las bondades de la vida campesina de la zona rural, en un marco costumbrista, junto con las particularidades que ofrece la geografía nacional, volviendo al sujeto histórico del campesino, por ejemplo, un elemento pintoresco del cuadro descrito, respetando así el status quo de la estructura social.

rra, comprometidos en este proceso y pertenecientes al academicismo musical chileno más elitista, resuenan como figuras emblemáticas de este movimiento, eminentemente ‘popular’. Es más, su rol no es ni fue considerado únicamente el desempeño de su labor como compositores, sino también como un aporte ‘pedagógico-musical’. Dicho encuentro es destacado no solamente en la mayoría de la bibliografía que toca el tema, sino también por los propios músicos ‘populares’ que participaron del movimiento. Así lo señala por ejemplo Max Berrú, a propósito del tercer LP de Inti-Illimani (que lleva el nombre del grupo, editado en 1969) y en relación al valor del aporte de Luis Advis:

Me parece que musicalmente hemos alcanzado nuestro nivel más alto en este disco. En esto ha tenido mucho que ver el aporte de Lucho Advis, quien nos entrega elementos que hasta ahora nos eran desconocidos. Uno de los ejemplos de nuestro progreso es que ahora todos leemos música. (*El Musiquero* N° 156, 1972: 4-5)

Es en este contexto, donde se fusionan dos universos aparentemente paralelos y autónomos (pero en realidad indisociables e interdependientes) que estudiamos las figuras de Advis, Ortega y Becerra. Aproximación que no busca considerarlos como compositores doctos que dedicaron una parte de su tiempo al mundo popular, ni como miembros de la NCCh provenientes de un medio autodefinido como ‘cultivado’ con un desarrollo académico paralelo e independiente al movimiento, sino como verdaderos actores del proceso histórico que llevaron a cabo su proyecto ético musical sin desarrollar una profundidad teórica respecto del cruce entre lo docto y lo popular. Para ellos resultaba evidente que la música era una sola y que eran partícipes del momento histórico desempeñando su labor de músicos. Se trata de artistas que denotan a través de su producción y pensamiento los alcances del movimiento de la NCCh en particular y de la politización del arte en general dentro del contexto de la época.

Su actuar de músico militante que no reconoció los cuestionables límites entre espacios doctos o populares y su pensamiento político-musical son ineludibles en el estudio de la música chilena de este período y determinantes en el movimiento de la NCCh.

### Cuestión de principios

Violeta Parra dirá “yo canto a la diferencia, que hay de lo cierto a lo falso, de lo contrario, no canto”<sup>77</sup>. Esta declaración de principios, ejemplo de una constante en la producción de Violeta Parra, es sin duda el eslabón fundamental sobre el cual se articula el movimiento. A partir de este principio los músicos de la NCCh no sólo orientarán su búsqueda identitaria musical cada vez más hacia el testimonio y la denuncia de la desigualdad de las condiciones sociales sino que también se alejarán de las imposiciones de la industria cultural. La lucha contra esta desigualdad anclada en el orden político vigente se explicita en lo musical en un discurso antiimperialista y en oposición a la cultura de masas. De esta forma, haciendo parte del fenómeno característico de la sociedad de la época, la NCCh asumió una postura política e ideológica indisociable de lo musical.

Evidentemente, la posición antiimperialista de la NCCh se relaciona intrínsecamente con la búsqueda de los propios orígenes: el folclor latinoamericano. Pero a medida que el movimiento toma forma se aleja progresivamente del folclor tradicional. Por un lado, destaca el rol del autor frente al anonimato propio de la cultura tradicional. Es el cantautor quien escribe, crea, denuncia, constata una realidad. Por otro, se instala fuertemente la idea de creación musical que realiza una denuncia social en oposición al paisajismo entonces en boga.

---

77 En la canción “Yo canto a la diferencia” del disco *Toda Violeta Parra* editado en 1960 por el sello EMI Odeón Chilena.

Desde esta perspectiva, la configuración del imaginario de una sociedad diferente y de un hombre nuevo a través de la renovación y recreación del marco cultural plantea divergencias teóricas, tal como sucedió en la construcción del proyecto de la izquierda a lo largo de los años 60. La pregunta es dónde se encuentra el límite entre la aceptación o el rechazo de nuevos recursos de producción musical, ajenos a la tradición propia del ‘pueblo’. Según Javier Rodríguez<sup>78</sup> el problema teórico puede resumirse identificando cuatro visiones diferentes frente al problema de la cultura de masas: una visión populista donde la cultura popular se opone a la cultura de masas; una dialéctica-mecanicista donde se valoriza la alta cultura como co-protagonista con el actor popular; una militante que se opone tanto a la cultura burguesa como a la popular asociada a la cultura de masas; y una revisionista donde el arte verdadero depende de la acción social en la historia y sólo la lucha es capaz de generar el arte intelectual y orgánico en un proceso que se vive y no se enseña (Rodríguez 2008: 54).

Guardando como punto común entre las cuatro vertientes la oposición a la cultura de masas, sumado al principio fundamental de la democratización del arte y la cultura, podremos ver a lo largo de este artículo que, más allá de las divergencias teóricas, constatamos que los tres músicos que tratamos pertenecen al medio musical académico, desarrollan una actividad originalmente y principalmente practicada en el medio burgués y, por ende, se inscriben como actores sociales en la postura dialéctica-mecanicista de la cultura, que a su vez se identifica con la ‘vía pacífica’ hacia la sociedad socialista.

Así, la lucha contra la dependencia económica y cultural reconoce en lo musical no sólo el valor de lo ‘popular’, sino también la vertiente ‘docta’ o académica en alianza con lo popular y con el pueblo, en un afán democratizador y pedagógico.

---

78 Rodríguez se basa en el trabajo de Berríos 2003.

Por este motivo, en el contexto de este trabajo una delimitación de los conceptos ‘popular’ y ‘docto’ resulta imperativa. No pretendemos dar definiciones absolutas ni definitivas, sino más bien aproximarnos a la comprensión con que ambos conceptos fueron abordados en el contexto que nos interesa estudiar.

La idea de lo popular cuenta con múltiples acepciones. Indiscutiblemente se encuentra ligada al concepto de ‘pueblo’. Así, tomando las palabras de Ticio Escobar, “dicho término designa los sectores subalternos, los de abajo: los excluidos del poder, participación y representación plenos [...] designa] genéricamente el campo amplio de lo no-hegemónico” (2008: 9). En segundo lugar, existe el vínculo indiscutible entre cultura popular y tradición oral. No solamente la tradición folclórica se inserta en un sistema de transmisión oral y además anónimo, sino que la música popular urbana, que cuenta con una autoría reconocida, se aprende y desarrolla fuera del contexto académico (su aprendizaje y producción no pasan por la escritura musical). Finalmente, lo popular se relaciona igualmente a la idea de lo masivo, donde la industria cultural juega un rol preponderante. Lo cierto es que en un contexto idealizado, la industrialización de la cultura podría abrir un campo de democratización dando acceso a grandes sectores excluidos, pero para ello se necesitan condiciones económicas, sociales y culturales contrarias a los criterios de mercado<sup>79</sup>. De ahí que el enorme campo de producción masiva de la industria cultural activa en Chile en el momento en que se desarrolló la NCCh fue objeto de una crítica constante y de una oposición rigurosa y militante entre quienes hicieron parte del movimiento.

Así, lo legítimamente popular para el movimiento en términos prácticos contó con dos elementos fundamentales: la raíz folclórica (inicialmente chilena y luego latinoamericana, entendida como originaria del pueblo oprimido), y la oposición a la cultura de masas

---

79 Dentro del concepto de libre mercado, la industrialización de la cultura no apunta a la democratización y accesibilidad de la misma, sino a su mercantilización. La cultura, en tanto producto mercantil, no es accesible de manera igualitaria a la población.

de la industria cultural imperialista. La producción musical a la cual nos referimos cuenta, como hemos dicho, con una raíz folclórica, respeta y admira la tradición popular en su contexto rural, pero no acepta la mediatización industrial de la ‘música típica’, paisajista y en consecuencia alienada, dando únicamente una visión descriptiva y pintoresca de la realidad rural. Por otra parte, inserta en el mundo de los estudiantes universitarios y en los circuitos sindicales, la NCCh se reconoce dentro de un espacio urbano, en el que reivindica su raíz folclórica, oponiéndose una vez más a la cultura de masas de la música popular urbana. Finalmente, todo esto delimita rigurosamente la idea de ‘pueblo’ a la cual puede aludir lo popular en la música de la NCCh, inscribiéndola en el contexto político del movimiento<sup>80</sup>.

Lo docto, por su parte, se relaciona con el concepto de arte, diferenciado de la artesanía (vinculada a lo popular desde el punto de vista del medio docto), e inserto en los límites de la alta cultura. Responde en lo musical a la producción académica y de tradición escrita heredera de la concepción europea del arte y la cultura. En este contexto, el arte se opone por definición a lo masivo. En otras palabras, la obra de arte se define como tal en tanto objeto único y cerrado bajo los parámetros de una estética determinada.

Pero este arte, elevado por su técnica a un estatus estético ajeno al universo popular no puede en un sentido estricto escapar a la realidad humana del ser social. En este sentido existen dos vertientes: una que identifica el arte con un espacio de introspección y evasión de la realidad, donde la individualidad del creador prima aparentemente por sobre su vínculo con la sociedad (ligada íntimamente a la idea de genio artístico); otra donde la creatividad y la técnica se ponen al servicio de la posición social e ideológica del artista<sup>81</sup>.

---

80 Para precisar más profundamente esta idea ver Barraza 1972.

81 Para una profundización de esta perspectiva analítica del concepto de Arte ver Peña 2010.

En definitiva, la aceptación o negación del vínculo del artista con la sociedad no impiden que la música, en tanto manifestación artística, se inserte en el contexto social. Un artista puede actuar y declararse a-político o a-ideológico, pero este discurso actúa por omisión. De un punto de vista ideológico siempre se posicionará (conciente o no) a favor o en contra de lo que el sistema artístico representa en un contexto dado. Así “el arte es un hecho socio-cultural influido políticamente. El arte es comunicación y por esto está comprometido con las ideologías y las políticas de su época” (Herrera 2008: 4).

En el caso que nos toca analizar, podemos decir que tanto Advis, como Ortega y Becerra manifiestan abiertamente esta idea del arte como una práctica no sólo comprometida sino parte integral de su contexto social. Evidentemente, el período de los años 60 y hasta 1973, altamente politizado, implica una militancia política en la que estos tres compositores se identificaban con la izquierda chilena. Y además, como buenos representantes del proceso político en curso y exponentes del medio académico musical, se oponían a la cultura de masas, la industria cultural y buscaban la democratización del arte en beneficio del ‘pueblo’. Aquel pueblo comprendido como todo lo marginado y no-hegemónico, con el cual se identificaban, a pesar de su práctica académica y posición burguesa.

En este sentido, el medio académico musical en su dimensión más vanguardista no distinguió jerárquicamente un límite real entre lo docto y lo popular. Dicho espacio también buscó crear una identidad apelando a elementos de raíz folclórica, tratados desde su perspectiva. Así, desde su perspectiva estableció el confuso límite entre ambos mundos más en una divergencia técnica (tradicción oral en oposición al mundo escrito), que en las apelaciones distintivas del elevado mundo del arte. Finalmente, para ellos la sociedad era una sola, al igual que los problemas sociales. La búsqueda de la revolución, a pesar de las divergencias teóricas, era un anhelo transversal de la izquierda. En este contexto, porqué la música no sería ella también una sola con distintas variantes.

El compromiso con la sociedad antes citado a través de los versos de Violeta Parra, así como el uso creativo de elementos de raíz folclórica en la música, representaron un discurso de unidad que no distinguió límites populares o doctos, tal como atestiguan las palabras de Luis Advis:

Considero que no existe el arte que no esté comprometido [... el arte] representa un compromiso que uno adquiere tácitamente con una realidad. Para aclarar un poco más esta idea, diré que uno de mis principios consiste en no venderme, esto es, hacer lo que me nazca sin que nadie me fije pautas sobre lo que debo desarrollar. Hago canciones porque siento la necesidad de comunicarme con el medio y este acuerdo implícito entre la realidad y yo enmarca mi quehacer artístico futuro (*El Musiquero* N° 166, mayo 1972: 20-21)

### **Encuentro estratégico o convergencia inevitable**

El folclor musical posicionado en la sociedad chilena durante el curso del siglo XX como un proyecto de identidad (Ramos 2009) contribuyó a generar un espacio importante dentro del auditorio potencial de la NCCh. Los chilenos adquirieron en cierto modo el hábito y el gusto de escuchar folclor concibiéndolo como un espacio sonoro identitario, tanto en los espacios populares como doctos. Desde esta perspectiva, el trabajo de Margot Loyola (desarrollado bajo el alero de la institucionalidad musical) es considerado como uno de los antecedentes históricos a la NCCh. Interesa destacar entonces el vínculo existente entre Luis Advis y esta folclorista. Gracias al apoyo con que contó la investigación musicológica ligada al folclor en el contexto de la institucionalidad musical chilena, aquellos que no distinguieron el límite entre los mundos docto y popular pudieron traspasar las fronteras. Las condiciones para sobrepasar los límites establecidos estuvieron tempranamente al alcance de la mano.

Es preciso mencionar que los músicos a quienes nos referimos (Advis, Ortega y Becerra) son herederos de un proceso interno del mundo académico musical donde destaca el legado de Roberto Falabella<sup>82</sup>. Por un lado, fue el primer músico docto chileno en postular abiertamente el vínculo entre la militancia política, el compromiso social y la producción artística. Por otra parte, postuló que los jóvenes compositores latinoamericanos padecían de una indigestión de la música europea, que les impedía encontrarse a sí mismos en lo musical y los impulsaba a “rechazar sistemáticamente el aporte local” (Falabella 1958: 42-49). Ante este conflicto, el folclor representó una plataforma desde la cual algunos compositores abordaron el problema identitario e ideológico.

El recurso folclórico que, en el medio académico musical, a comienzos de siglo XX y hasta los años 30, tuvo una connotación principalmente nacionalista, fue abordado en los años 60 desde una perspectiva americanista y de integración con la realidad social. América Latina concebida como una unidad en oposición al imperialismo norteamericano, en cada espacio local recurrió a elementos musicales originarios para reconstruir su identidad musical (García 2004).

Este posicionamiento a nivel latinoamericano por parte de los compositores del medio académico está en directa relación con la visión americanista en la que se inscribe el movimiento de la NCCh, donde la región de Latinoamérica sufría las consecuencias del imperialismo:

El movimiento de la NCCh permitió a quienes se identificaban con él posicionar a Chile como un país latinoamericano tanto en sus problemas contingentes como en su sentido de nación. Su proceso histórico, representado a través de la música, era un todo junto con su hemisferio geográfico (Albornoz 2005: 149).

---

82 Para mayor información ver González 2005.

En este contexto aparece en 1969 la más emblemática obra (pero no la primera) del encuentro docto-popular de la NCCh, la *Cantata Santa María de Iquique*, de Luis Advis titulada como ‘cantata popular’<sup>83</sup>. Los compositores, impulsados por el cambio de paradigma de su producción musical, buscaban acercarse al pueblo, hacer escuchar su música y transmitir su mensaje. Esta necesidad los llevó a ignorar las supuestas fronteras con el mundo popular reconociendo una interdependencia, resumida en palabras de Sergio Ortega:

Fue un acto voluntario de los músicos del conservatorio. Habían aparecido los Quilapayún, que fueron los primeros que se subieron a un escenario a gritar todos juntos en un mismo acorde, por ahí por el año 1965. Era una nueva forma de cantar. Crearon algo distinto. Si no se hubiera producido este matrimonio entre el músico que posee una herramienta crítica, que no les cree a los acordes y que amplía lo popular con lo insólito, y el músico popular, que aporta toda su fuerza, yo no sé si se podría haber llegado a ciertos cantos y producciones que ahora son de patrimonio internacional (*Hoy* N° 337, enero 1984: 42-43).

Y fue Sergio Ortega, que ya había trabajado con Quilapayún<sup>84</sup>, quien propició el encuentro entre el grupo y Luis Advis. Paralelamente en 1968 se incorporaron al grupo Hernán Gómez y Rodolfo Parada, además de la reincorporación de Patricio Castillo, con lo que se conformó el sexteto cuyo potencial despertará todas las inquietudes musicales de Advis, compartidas a su vez con los músicos del Quilapayún, según nos revelan las palabras de Eduardo Carrasco:

El 15 de noviembre de 1969, y mientras Advis componía un concierto para clarinete, bastante alejado de todo lo que

---

83 Se trata de una obra cuyo género proviene de la cantata barroca.

84 Para la época, Sergio Ortega había trabajado junto al grupo en *Por Vietnam* (1968 Jota Jota), *Quilapayún 3* (1968 Odeon).

podiera hacer el Quilapayún, la idea de escribir una obra que relatara la matanza de los obreros de Iquique, se le impuso como una necesidad imperiosa [...] Ésta fue concebida desde el primer instante, pensando en la interpretación de nuestro grupo, que [...] por esas misteriosas coincidencias que suceden a veces, andaba en esa misma fecha en búsqueda de una obra que pudiera superar lo hecho hasta ese momento en el terreno de la pura canción popular (Carrasco 2003: 151-152).

Numerosas son las investigaciones consagradas a la *Cantata Santa María de Iquique*, abordando la dualidad docto-popular, que como acabamos de leer respondió a una búsqueda mutua. Desde un punto de vista político y estratégico, esta obra resulta trascendente debido precisamente a esta fusión y a la idea de democratización cultural que ella implica: “Con la cantata, la cultura popular a la que aspiraría el gobierno popular tendría un referente. La música de concierto, ligada históricamente a las élites, se hacía masiva; el pueblo era protagonista de un producto del que antes era totalmente ajeno” (Albornoz 2005: 150). Desde el punto de vista del medio artístico las palabras de Fernando Barraza respecto a Luis Advis y la *Cantata Santa María de Iquique* son reveladoras:

Su contribución a la Nueva Canción Chilena ratifica la tesis del gran músico alemán Hanns Eisler: la música es una sola. Su Cantata Santa María de Iquique es la obra más importante de la Nueva Canción y borra fronteras entre las llamadas ‘música culta’ y ‘música popular’. De real jerarquía y con una difusión creciente, la Cantata reúne dos características que algunos creen incompatibles: calidad y popularidad (Barraza 1972: 85).

Destacamos dos elementos importantes en las palabras de Barraza. En primer lugar, la apelación a Hanns Eisler, que denota hasta qué punto la conexión de espacios académicos y populares era pro-

funda. Dicho compositor se hizo conocido gracias a una grabación realizada por Cirilo Vila y Hanns Stein, ambos militantes comunistas. Cirilo Vila hacía parte del cuerpo de profesores que trabajaron en la Escuela Musical Vespertina (funcional entre 1966 y 1973) entre quienes se encontraron también Sergio Ortega y Luis Advis, por mencionar los más relevantes. Hacemos mención de esta escuela, porque más allá de la búsqueda del punto de encuentro, ligada a las inquietudes de músicos doctos y populares, ésta representa un espacio físico concreto en donde se desarrolló y se intentó institucionalizar y canalizar este intercambio académico y popular. Posteriormente esfuerzos similares fueron llevados a cabo, destacando la Escuela de música popular que creó Quilapayún bajo los auspicios de la Universidad Técnica del Estado (González 2007: 8-9).

Por otra parte, Barraza plantea que la eliminación de las fronteras entre lo docto y lo popular se relaciona a la comunión de la calidad y la popularidad de una determinada producción musical. Esta idea se presta a varias interpretaciones. Por un lado, vincula el mundo académico y su producción a un determinado estándar de calidad. Esto valoriza el aporte del mundo letrado y de la alta cultura, si ésta se contextualiza en el discurso político y la coyuntura histórica. Por otro lado, constituye una especie de declaración de principios en relación a las características necesarias para que una producción que adquiere un carácter masivo pueda ser considerada de calidad. La popularidad (entendida como masividad) producida por la industria cultural y a menudo considerada como la única vía para llegar a un público amplio quedaría cuestionada con el alcance de esta obra, al mismo tiempo que las inquietudes populares y doctas a este respecto.

Es por todo esto que la idea de una obra musical integral de carácter popular concebida a la manera de la *Cantata Santa María de Iquique* representa un estandarte de la colaboración docto-popular. Luego de la célebre obra de Advis aparecieron la *Cantata del carbón*

(1972-73) de Cirilo Vila con textos de Isidora Aguirre<sup>85</sup>, *Vivir como él* (1971) de Luis Advis y Frank Fernández; *La Fragua* (1972) de Sergio Ortega y *Canto para una semilla* (1972) de Luis Advis basado en textos de Violeta Parra.

Pero la cantata popular de Luis Advis, no es la primera obra que materializa la conjunción de estos dos mundos supuestamente divergentes. Ya en el ámbito de la música para teatro encontramos referentes importantes como *La princesa Panchita* (1958) de Jaime Silva y Luis Advis, *La dama del canasto* (1965) de Isidora Aguirre y Sergio Ortega, y la mítica *Fulgur y Muerte de Joaquín Murieta* (1967) de Pablo Neruda y Sergio Ortega. En efecto, tanto Gustavo Becerra, como Advis y Ortega colaboraron activamente al trabajo del Teatro Experimental de la Universidad de Chile ITUCH (González *et. al.* 2009). A este respecto Becerra dirá apreciar enormemente el trabajo de música incidental para teatro destacando dentro de sus composiciones la música para *Ellos no usan smoking* escrita en conjunto con Sergio Ortega (*El Siglo*, 4 marzo 1963: 8)<sup>86</sup>.

A fines del año 1970 (después del estreno de la *Cantata Santa María de Iquique*) Aparcoa presenta su *Canto General*, a partir de la obra de Neruda, donde se conjugan una treintena de poemas de la famosa obra, se incluye una pieza instrumental de Sergio Ortega y cuatro canciones de Gustavo Becerra (“Canción Caribe”, “Veracruz”, “La colonia sobre nuestra tierra” y “Los llamo”). Este disco pone nuevamente en evidencia el nivel de convergencia de los es-

85 Que no alcanzó a ser estrenada antes del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.

86 Es importante destacar el punto de encuentro entre el medio académico musical y el del teatro, aunque no todas las obras realizadas en el medio teatral se puedan incluir dentro del contexto de la NCCh. El teatro, representó otro punto de convergencia entre lo popular y lo docto, o bien, para ser más explícitos, entre lo académico y lo no académico; donde cabe destacar la labor de Víctor Jara, quién es recordado como un músico popular sin formación académica, pero que contaba con tal formación en el ámbito del teatro. Así vemos cómo el cruce docto-popular (dentro y fuera de la academia) fue además interdisciplinario y se manifestó en múltiples cuadros de la Nueva Canción. Para profundizar en el vínculo entre música y teatro chileno ver Farías 2014.

pacios académicos y no académicos en el marco del movimiento de la NCCh, sobre todo considerando el rol jugado por Pablo Neruda, cuya producción literaria fue un continuo punto de encuentro entre doctos y populares:

El *Canto General*, que Neruda escribiera en su exilio de 1950, se convertirá en una obra integradora de las artes y los pueblos de América [...] Asimismo, esta obra poética servirá como ligazón para los primeros acercamientos entre músicos doctos y populares en la década de 1960, teniendo como factor común el alejamiento del nacionalismo en pos de un americanismo que, en la lírica nerudiana, es el paisaje abierto y extendido. Como señala Torres, el *Canto General* ha sido la obra poética más presente en la creación musical chilena de los años cincuenta y sesenta, manifestándose desde composiciones para orquesta -con o sin recitante- y grandes oratorios, hasta canciones y cantatas populares (González *et. al.* 2009).

En efecto, el vínculo con el poeta Pablo Neruda por parte de los músicos doctos partícipes de la NCCh es profundo. Tomando como primer ejemplo a Gustavo Becerra es indispensable mencionar la obra *Machu Pichu*, que a pesar de inscribirse en un contexto netamente académico (orquesta Sinfónica con más de 100 músicos y coro de igual envergadura) es evidentemente consecuencia del vínculo entre espacios académicos y populares; y por sobre todo, denota la postura ideológico musical del compositor ya en 1965, año de estreno de la obra.

Por otra parte, Sergio Ortega desarrollará un vínculo profundo con Neruda en tanto músico, destacando principalmente *Fulgur y muerte de Joaquín Murieta*. Haciendo alusión a su primera conversación con Neruda respecto de la obra Ortega dice:

Yo no estaba solo, sino que yo estaba con gente del ITUCH, el instituto del teatro. Resulta que allí existía toda suerte

de interrogantes en relación a la posibilidad real de hacer Murieta en el teatro. Resulta que el teatro no tenía la experiencia de hacer una obra musicalizada hasta el extremo de estar en el filo entre la cantata y la obra de teatro. Por lo tanto había que hacer preguntas exploratorias, es decir: ¿Hay gente que cante? ¿Cuánta gente canta?... ¿Hasta dónde se puede imaginar por ejemplo un trabajo coral?; porque Neruda decía “tiene que haber muchos coros y cosas”, pero Neruda era... ¡Neruda!, entonces veía las cosas un poco en una nebulosa brillante que es justamente la nebulosa donde él vive (Ortega 2006).

Esta aventura, que comenzará con el vínculo ineludible entre Ortega y el mundo del teatro dando como resultado la música de la obra de donde se extraen cuatro canciones (“Cuecas de Joaquín Murieta”, Grabada por Quilapayún en *Por Vietnam* (1968); “Así como hoy matan negros” y “Ya parte el Galgo terrible”, grabadas por Inti-Illimani en *La Nueva canción chilena* (1974); y “Con el poncho embravecido”, que Víctor Jara grabará junto con las otras canciones ya mencionadas), evolucionará a lo largo de su vida en un proyecto personal que evoluciona desde la producción de canciones incidentales para el teatro hasta culminar con la ópera del mismo nombre, *Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta* estrenada en 1998 en el Teatro Municipal de Santiago. De esta forma, una misma inquietud estético-musical, puede llegar a manifestarse de distintas formas, sea a través del trabajo realizado en el contexto de la NCCh (específicamente, las cuatro canciones mencionadas más arriba); sea mediante la composición de una obra que se inscribe en un contexto netamente docto, como lo es una ópera estrenada en el Teatro Municipal de Santiago. Sin embargo, para Sergio Ortega, en tanto músico, este tipo de diferenciaciones no representa un punto importante, como podemos corroborar con sus propias palabras: “En mi música salen elementos poco frecuentes en los compositores europeos. Allá el

arte popular no es practicado por la gente que sale del conservatorio: hay una separación profundísima. Yo he dedicado toda mi vida a encontrar esta ligazón” (*Hoy* N° 337, enero 1984: 42-43). Y un poco más adelante afirmará que:

Cada paso que nosotros damos en este momento es un paso por la belleza. No hay nada más bello que un pueblo que encuentra los caminos de su libertad. Todo paso que demos hacia ella es bello y poético [...] La lucha de un hombre que ha elegido ser músico es la lucha por la belleza, pero concebida en forma muy amplia. Belleza para mi es el ser humano liberado, capaz de respirarse todo el aire del mundo y devolverlo convertido en formas. La lucha por la libertad es la lucha más bella que hay. Cuando me dicen que yo soy un político reivindico esto: la belleza también es política (*Hoy* N° 337, enero 1984: 42-43).

Lo anterior muestra hasta qué punto los límites ante estos mundos son subjetivos y cuestionables, pero sobre todo, evidencia la convicción de Ortega respecto de la idea de que lo popular y lo docto son cosas que no deben ir separadas y que la música, más allá de su constitución académica, está ligada a un ideal de belleza y compromiso con la realidad. Al afirmar que la belleza (y por tanto la música entendida como producción artística) es política, Ortega inserta su producción musical en el contexto histórico y en una posición ideológica conscientemente definida. Dos elementos que para él resultan indisolubles y que se expresan en la valorización de su trabajo en el seno de la NCCh:

[Sergio Ortega], junto a Luis Advis y Gustavo Becerra, constituye un ejemplo del aporte que un compositor de la llamada música ‘cultiva’ puede entregar al género popular. No sólo en obras de aliento como *Canto al programa*, *La Fragua* o *Canto General*, sino también en canciones directas y contingentes como *Venceremos*, *Vox Populi* o *La Marcha de la producción* (Barraza 1972: 90).

La aproximación de Sergio Ortega a la idea de belleza resalta el hecho que el compromiso social es el eje central del punto de encuentro docto-popular. Sin embargo la teorización a este respecto es, por decir lo menos, variada e incluso divergente dentro del mundo académico musical de izquierda en general e incluso entre los tres compositores a quienes hacemos alusión específicamente en este artículo.

Luis Advis, por ejemplo, dirá que su vínculo con el mundo popular radica en su compromiso con la realidad, tal como hemos citado más arriba. Sin embargo sus postulados estéticos no traspasan este límite. Él trata el arte desde un punto de vista tradicional donde la obra de arte (en este caso, la obra musical) se define como tal en tanto objeto cerrado cuyo valor es estructural<sup>87</sup>. Este valor estético no se presenta necesariamente en compromiso con la realidad. Para Luis Advis, el valor social de una obra no está ligado al valor artístico de la misma. Así lo muestran sus palabras a propósito de *Canto para una semilla* en relación a la valorización social e histórica con que ya contaba la *Cantata Santa María de Iquique* en ese momento:

[La Cantata Santa María de Iquique] se trataba de la primera de mis obras completas que se editaba en un disco. Artísticamente, aunque quedé bastante conforme, no la considero nada especial [...] [Con Canto para una Semilla] espero superar la Cantata Santa María de Iquique, aún cuando creo que la elegía no tendrá el éxito de la primera debido a las circunstancias políticas que existían cuando la estrenamos en el estadio Chile (*El Musiquero* N° 166, mayo 1972: 20-21).

Así para Advis, a diferencia de Ortega, el lenguaje artístico conserva siempre su autonomía. En su caso personal y desde su punto de vista, es entonces su compromiso humano con la realidad y no estético-musical, el que genera el sentido social. Su juicio de valor respecto de la música popular y su participación en la canción social

87 Ver Advis 1979.

es motivado por su postura social, pero se basa técnicamente en criterios estéticos propios de la música de arte.

Por su parte, Gustavo Becerra, cuya producción en relación a la NCCh es cuantitativamente menor a la de Advis, desarrolla una postura que trastoca con mucho más profundidad la idea de autonomía del arte. El territorio del valor artístico, que en el caso de Advis queda restringido al dominio técnico y estético del artista creador, toca en las ideas de Becerra el territorio del auditor. Esto se debe a que para Becerra, por un lado, la música en tanto lenguaje, es portadora de un contenido semántico independientemente de la presencia o ausencia de un texto<sup>88</sup>. Por otra parte, en tanto mecanismo de comunicación, la música debe desarrollar su lenguaje en relación al auditor en un esfuerzo democratizador y de inserción social (Karmy 2011: 73-74).

Así, estas diferencias sutiles pero importantes, se expresaron en el nivel de teorización y en la manera en que cada uno de estos músicos hizo parte del movimiento. En este sentido, Sergio Ortega es sin duda quien menos teorizó respecto del trasfondo ideológico del arte y su sustento estético, en el contexto del cambio social en que se inscribe el movimiento de la NCCh<sup>89</sup>. Sin embargo, y probablemente como consecuencia de esta ausencia de teorización evidente, su producción y compromiso político fue el más explícitamente comprometido con todo lo que el movimiento de la NCCh representó, pasando por la canción social, de protesta, por la incursión en obras

88 Ver la serie de ocho artículos del compositor titulada “Crisis de la enseñanza de la composición en occidente” publicados en la Revista Musical Chilena, disponibles en [www.revistamusicalchilena.uchile.cl](http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl)

89 A diferencia de Advis y Becerra, que escribieron numerosos artículos en relación a estos temas, las ideas de Sergio Ortega nos son accesibles únicamente buscando en su música, en su performance y en algunas entrevistas. Él no se dedicó a escribir sobre su pensamiento musical ni político, sino a realizarlo en la práctica. Finalmente sólo Becerra teorizó específicamente respecto del rol de lo docto en el espacio popular de la NCCh.

de gran formato, hasta la producción musical con fines prioritariamente políticos e incluso panfletarios donde la intención no era la denuncia de una realidad social sino la campaña política en sí misma. En su quehacer de músico, la búsqueda de la libertad y la belleza de la manera en que la concibió, fue eminentemente política.

### **El pueblo unido, la música también**

Se puede decir que la NCCh marcó un momento histórico. Pero en una mirada retrospectiva cabe preguntarse si, en lugar de marcar, fue marcada por la coyuntura histórica en la que se encontró. Es difícil definir qué va primero. De la misma forma, lo docto y lo popular, lo académico y lo no académico, lo oral y lo escrito, todo hizo parte no sólo del movimiento, sino también del momento. Nadie planificó intencionalmente el hoy en día mítico encuentro docto-popular, sino que fue resultado de una visión particular de mundo con la que sus actores hicieron historia.

Advis, Ortega y Becerra hicieron parte de este proceso y lo vivieron de acuerdo a su manera de posicionarse como músicos en la sociedad y el contexto histórico que les tocó vivir. Podemos deducir que para los tres, su estatus de 'doctos' se definió en relación a su oficio de un punto de vista técnico. Asimismo, el desarrollo teórico (cuando lo hubo) o bien simplemente sus ideas legadas respecto al concepto de arte, a pesar de ser distintas en cada caso, también hacen constantemente referencia a los recursos técnicos de los cuales se beneficiaron gracias a su formación académica. El mito de la fusión docto-popular como la de dos mundos separados se vuelve nebuloso. Lo trascendente en sus actos, su producción y su legado, va más allá de su posición de doctos populares y de su capacidad técnica y pedagógica tan apreciada en los testimonios históricos y en los trabajos actuales que hacen mención del asunto. Sin duda alguna es su posición ideológica y humana de compromiso con la realidad social la que marcó esta diferencia.

Podríamos decir que lo importante finalmente no es que hayan sido doctos en lo popular, sino que en cierto sentido y hasta un cierto punto hayan dejado de serlo. Esta ruptura con las convenciones establecidas respecto del rol y el lugar de las distintas manifestaciones culturales es el punto clave de este connotado encuentro.

Y finalmente, la apropiación y resignificación del valor histórico de cada elemento musical y social que hizo parte de la NCCh es lo que la vuelve tan particular, y es el fruto de la disposición, inquietud y lucha de todos quienes hicieron parte de ella.

## Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena

Martín Farías Zúñiga

La guitarra eléctrica es imperialista: una afirmación con la cual se denostó a muchos músicos chilenos vinculados al rock, y que da cuenta de algunas ideas y juicios de valor con los que el rock fue juzgado durante la década del 60 y comienzos de los 70, años en que se gestó y desarrolló el movimiento conocido como la Nueva Canción Chilena. De manera similar a la figura retórica conocida como sinécdoque<sup>90</sup>, la guitarra eléctrica en cuanto objeto viene a representar todo un universo de significaciones en torno al intervencionismo cultural de Estados Unidos en el mundo y particularmente en América Latina<sup>91</sup>.

El imaginario construido en torno al instrumento es complejo y se enlaza con otra de las discusiones que surgen frecuentemente al momento de hablar de música popular: mientras la guitarra acústica ha gozado del status prácticamente unánime de autenticidad, su

---

90 Según la RAE, sinécdoque es un “tropo que consiste en extender, restringir o alterar de algún modo la significación de las palabras, para designar un todo con el nombre de una de sus partes, o viceversa; un género con el de una especie, o al contrario; una cosa con el de la materia de que está formada”.

91 De forma similar a lo que ocurre durante los años 90 y 2000 con la empresa de comida rápida McDonald’s que se transforma en un símbolo del imperialismo norteamericano tanto por el grado de penetración que tiene a nivel mundial como por sus políticas laborales de marcado corte neoliberal.

hermana eléctrica ha sido foco de críticas, etiquetándola como un instrumento falso, ilegítimo, propio de la modernidad, que no contendría el peso histórico de la tradición<sup>92</sup>.

En ese álgido contexto, la NCCh y el rock no sólo fueron dos tendencias musicales en auge, sino que en algunos casos confluyeron en interesantes colaboraciones. Hubo influencias mutuas y también algunos desencuentros. Ciertos músicos ligados a la NCCh echaron mano al influjo rockero de aquellos días para poner otro color a sus creaciones, mientras los rockeros comenzaban a interesarse por el apogeo que vivía la música latinoamericana, fuertemente promovida por la NCCh.

Los estudios sobre música popular chilena han eludido la mirada a esta problemática y se han concentrado en otros fenómenos probablemente más importantes. Incluso cuando estos asuntos se han mencionado, se los muestra como cuestiones menores, que no demandan ser atendidos:

Fueron iniciativas excepcionales —anecdóticas, casi— las que unieron en los años sesenta a rockeros y a los cantores políticos de más reconocida militancia. Es mejor recordarlos así, como acercamientos puntuales, antes que intentar teorizar sobre eventuales influencias mutuas. A decir verdad, ni el rock chileno previo al golpe de Estado se sentía afín a la Nueva Canción, ni ésta dejó de mirar al rock con franco recelo (García 2013: 95).

Lo que me interesa plantear en este trabajo es que los vínculos entre rock y Nueva Canción son bastante más profusos de lo que parece. Considero que sin duda vale la pena teorizar al respecto y,

---

92 Un ejemplo interesante de esta discusión ocurrió en los Estados Unidos cuando Bob Dylan dejó la guitarra acústica y comenzó a utilizar la eléctrica: “El paso que dio Bob Dylan en 1965 desde los instrumentos musicales ‘auténticos’ a la tecnología presuntamente ‘alienada’ y ‘artificial’ de las guitarras eléctricas, fue percibido por la comunidad folk como un acto de traición, una forma de venderse al enemigo, un distanciamiento del folk en pro de la música masiva y de consumo (Keightley 2006: 171).

para ello creo que hay que analizar el asunto desde otra perspectiva: si no se sentían afines y se miraban con recelo, por qué y en qué circunstancias tocaron juntos.

### “Yankee, cuidado”

En el Chile de mediados de los años 60, se desarrolla lo que más adelante pasaría a llamarse Nueva Canción Chilena como un proyecto latinoamericanista que se contraponía a la música que en esos años imitaba los éxitos y sonidos provenientes de Estados Unidos: la Nueva Ola. Según comentara años más tarde Osvaldo ‘Gitano’ Rodríguez: “Los jóvenes comenzaban a acercarse a la tierra. Esto es una indudable respuesta al ‘engringamiento’ de nuestra música popular, a la fiebre de los ‘Pat Henry’, de los ‘Peter Rock’, de los ‘Blues Splendor’, etc.” (Orellana 1978: 127). En esta misma lógica, Eduardo Carrasco, director musical de Quilapayún, afirma:

Había un fuerte vínculo de la música folclórica con la izquierda chilena, por la reivindicación de la identidad y por el sentido antiimperialista que tenía la política de izquierda, en Chile y en América Latina. Eso significaba oponerse a todo lo que pudiera ser intervencionismo cultural. Hubo cierta desconfianza y una especie de confrontación entre la Nueva Canción Chilena y la Nueva Ola, que se veía como proimperialista, entre comillas (Ponce 2008: 221).

Uno de los ejemplos más sintomáticos de esta contradicción era que precisamente Eduardo Carrasco junto a su hermano fundaran Quilapayún, con nombre en mapudungún, mientras que los hermanos Carlos y Juan Carrasco, ligados a la Nueva Ola, se hacían llamar The Carr Twins. Esta oposición se generalizó durante los años venideros hacia todo tipo de manifestación musical que tuviera algún grado de relación con lo estadounidense, y una de las que comenzaba a ganar terreno en Chile era precisamente el rock. Según señala la periodista Marisol García, a la versión local del género:

Le tomó años destetarse del idioma inglés, y, por lo tanto, también de sus focos y prioridades. Al menos en su primera etapa, grupos como Los Jockers, Los Larks, Los Mac's, Los Sicodélicos y Aguaturbia no sólo privilegiaron el canto en un idioma que no era el materno, sino que hicieron del *cover* su ejercicio predilecto (García 2013: 70).

Con esa postura, los jóvenes rockeros recibieron rápidamente el desprecio de quienes buscaban desarrollar una actividad musical que bebiera de las fuentes latinoamericanas y quedaron ubicados en el mismo saco que la Nueva Ola. Sin embargo hubo algunos gestos de apertura bastante significativos. Específicamente en 1967 tres hechos llaman la atención: el grupo Los Mac's graba en su disco *Kaleidoscope Man* el tema “La muerte de mi hermano” con texto de abierta protesta hacia la invasión estadounidense en República Dominicana y música compuesta por Gonzalo ‘Payo’ Grondona, una de las figuras de la Nueva Canción Chilena.

Por su parte Rolando Alarcón graba dos temas junto al grupo Los Tickets, la primera banda del guitarrista Carlos Corales, para su LP *El nuevo Rolando Alarcón* en lo que viene a ser un primer encuentro entre música de raíz folklórica y sonidos del rock. Pero el hecho más curioso y significativo se produce cuando Víctor Jara, en su disco *Canciones Folklóricas de América*, incluye “Hush a bye”, una canción de cuna norteamericana que interpreta junto a Quilapayún en inglés, incorporando además el esquema de pregunta y respuesta tan característico de la música popular estadounidense. Aunque es una grabación que al parecer no generó mayor repercusión, el gesto es tremendamente revelador pues evidencia por una parte la intención de integrar en el discurso a Estados Unidos como uno más de los países del continente, pero además cantar el tema en su lengua original en lugar de traducirlo denota un interés por abandonar la concepción del inglés como un idioma intrínsecamente negativo.

Gestos similares se presentarán en más de una ocasión en el repertorio de Víctor Jara. En su disco *Pongo en tus manos abiertas* (1969) incluye “El martillo” una adaptación de “If I had a hammer” del estadounidense Pete Seeger<sup>93</sup>. Más adelante realiza una versión de similares características con “Little Boxes” de Malvina Reynolds<sup>94</sup> que queda transformada en “Las casitas del barrio alto”.

Otro hecho que vale la pena considerar como un antecedente de estos vínculos es la realización de la obra teatral *El degenéresis* (1970). El Departamento de Teatro de la Universidad de Chile presentó este montaje que tenía las características de un musical pero con dos diferencias importantes respecto de lo que se venía haciendo hasta entonces en el género: un contenido político muy explícito y la presencia de una banda de rock en vivo. Las canciones de la obra fueron escritas por Jorge Rebel, vinculado a la Nueva Ola, la interpretación estuvo a cargo de una de las bandas de rock más populares del momento: Los Beat 4, y en los arreglos musicales participó el compositor Sergio Ortega, una de las figuras más importantes de la NCCh. Este encuentro de representantes de tres corrientes al parecer antagónicas dentro de la música popular chilena, da como resultado un excelente montaje y demuestra que a comienzos de los 70 el clima era mucho más pluralista de lo que parece<sup>95</sup>.

---

93 “La versión de Jara con Quilapayún constituye una verdadera recreación del original, cuyo logrado arreglo vocal-instrumental capta el espíritu solemne de un canto con una misión épica. La canción es un genuino himno de la época” (Acevedo *et. al.* 1996: 43).

94 Compuesta en 1962 y popularizada por Pete Seeger a través de su disco *We shall overcome* (1963)

95 En relación al montaje, Willy Benítez, bajista de la banda, recuerda: “En el tiempo que se hizo era súper interesante, porque era a comienzos del gobierno de la Unidad Popular y había una efervescencia por todo, la música, el teatro, era un movimiento que iba creciendo con fuerza. Fue un éxito la obra. Hicimos una temporada en el Teatro Antonio Varas, unas funciones en la Universidad Federico Santa María de Valparaíso en el verano, y después volvimos a hacer una temporada en el 71 al Varas” (Fariás 2014: 168).

## Los Blops

El puente más sólido entre rock y Nueva Canción lo construyeron los músicos del grupo Los Blops. Sus colaboraciones representan algunas de las piezas fundamentales al momento de analizar el vínculo entre estas dos corrientes: en el año 1969 su guitarrista Julio Villalobos graba en el disco *Canciones funcionales* de Ángel Parra<sup>96</sup>; en 1970 la banda edita su primer disco y lo hace a través del sello DICAP, perteneciente a las Juventudes Comunistas y de marcado vínculo con la NCCh<sup>97</sup>. Según el músico Eduardo Gatti: “DICAP fue el único sello que nos quiso grabar en ese tiempo. El resto nos encontraba muy hippies. Así, quedamos en el medio: entre el rock y la Nueva Canción chilena” (Gatti 2000). Sin embargo la relación con la casa editora no resultó del todo fluida y en más de una ocasión tuvieron inconvenientes. Según afirma el mismo Gatti: “sufrimos un boicot de nuestro disco. O sea, sacaron la primera partida, pero la segunda quedó en bodega. Nosotros sabíamos que esa partida existía, pero ellos decían que no había discos” (Gatti 2010).

Posteriormente, en 1971 la banda completa colabora en el disco *Canciones de patria nueva* de Ángel Parra, interpretando “Sol volantín y banderas” con un sonido absolutamente rockero que incluye guitarra eléctrica, bajo eléctrico, órgano y batería. Durante ese mismo año realizan dos nuevas colaboraciones: una con Patricio Manns para su disco homónimo y otra con Víctor Jara para *El derecho de vivir en paz*. El disco de Manns refleja que la unidad entre mundos aparentemente opuestos podía ser una realidad. Con arreglos de Luis Advis y la interpretación de Inti-Illimani, Los Blops, la Orquesta Sinfónica de Chile y la Orquesta Filarmónica de Santiago, la grabación transita por muy diversos colores y sonoridades. Los Blops participan en

---

96 Cabe señalar que existía un vínculo familiar entre Los Blops y Parra pues éste era tío político del bajista Juan Pablo Orrego, un factor que sin duda contribuye a su acercamiento.

97 Podemos afirmar que este es el primer disco de DICAP que se aleja de los artistas ligados a la NCCh. Durante los años venideros se producirá una mayor apertura.

cuatro temas, de los cuales llaman la atención particularmente dos canciones de homenaje a guerrilleros: “Su nombre ardió como un pajar”, dedicada al Che Guevara, y “Tamara Bunke”, el verdadero nombre de la revolucionaria argentina conocida como Tania. En la primera, Manns parece utilizar los instrumentos rockeros para ilustrar de mejor manera la fuerza de la pieza y el contenido de su texto. Es como una demostración de que el proceso revolucionario puede ser acompañado con guitarras eléctricas. La segunda es una pieza más lenta, que se acerca a la balada y conecta a Los Blops con el sonido de las cuerdas frotadas<sup>98</sup>.

La colaboración con Víctor Jara es más acotada pero ha sido sin duda la más trascendente. El guitarrista Eduardo Gatti interpreta el tiple en “Abre la ventana” con un estilo que evidencia su acervo rockero al tiempo que amplía las posibilidades del instrumento respecto al modo en que lo venían utilizando los músicos de la NCCh. Pero la canción más significativa, en que participa toda la banda y que da nombre al disco es “El derecho de vivir en paz”. El resultado de esa grabación en su momento no convencía mucho a Gatti: “Porque incluso era más loco, los arreglos eran más, más progresivos que todo lo que habíamos hecho nosotros hasta ese momento. O sea, hasta llegué a pensar que se nos había pasado un poquito la mano, pero Víctor estaba feliz. Estaba feliz, le encantó” (Gatti 2010).

Durante ese mismo año, la banda colaboró con Carmen Luisa Parra, hija de Violeta, para la grabación de un single con las canciones “La sombra de un árbol” y “No llores”. Destaca particularmente en esta última un interludio instrumental que acelera el pulso de balada que lleva la parte cantada e incluye una muy llamativa improvisación en guitarra eléctrica.

---

98 Años más tarde, en relación a la incorporación de instrumentos electrónicos en la música, Manns comentará: “El retraso de nuestra música durante todo un siglo se debe a ese afán particular de creer que su contenido y su forma se contaminaban utilizando otros instrumentos ‘extranjeros’ que los que ya ocupaban una plaza en la tradición” (Orellana 1978: 136).

El segundo disco de Los Blops, también homónimo, pero conocido como *Del volar de las palomas* (1971) tiene como productor a Ángel Parra, quien además canta la canción con cuyo nombre se conoce el disco. Sobre su rol en esta grabación, Parra señala:

En realidad muy sencillo: dar mi opinión cuando me la pedían y facilitar el acceso al acetato, como decíamos en ese tiempo, porque yo tenía contacto con los sellos, ya tenía un nombre y había inventado este sello Peña de los Parra. Ellos eran totalmente originales, no hubieran aceptado una intervención. Cuando grabaron en Sol, volantín y bandera también los dejé hacer lo que quisieron (Ponce 2008: 174).

Durante 1972 nuevamente colaboraron con Ángel Parra en la grabación de “Cuba va”, una emblemática canción de los cubanos Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Pablo Milanés realizada en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC<sup>99</sup>.

Pese a los evidentes acercamientos entre Los Blops y músicos ligados a la NCCh, esta relación no siempre fue bien vista y los roqueros seguían siendo vistos con desprecio. Según Gatti: “Nos llamaban imperialistas porque tocábamos guitarra eléctrica. Vivíamos entre dos fuegos, siempre. Lo que los descolocaba es que tuviéramos una actitud consistente pero que no estuviéramos comprometidos en un partido” (Ponce 2008: 128) y explicita que esas acusaciones provenían “principalmente del Partido Comunista” (Gatti 2010) Aun así, la Unidad Popular los incluye en algunos eventos y logran presentarse en espacios ligados al gobierno de Allende. Como comenta Juan Pablo Orrego, bajista de la agrupación:

---

99 Los realizadores del programa *Perspectivas a través de la Nueva Canción Chilena* han planteado que el uso de la guitarra eléctrica por parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC fue una de las influencias y motivaciones para su utilización en Chile por parte de los músicos de la NCCh. Para mayores detalles al respecto revisar el programa on-line en: <<http://perspectivasnuevacancionchilena.blogspot.com/2014/05/perspectivas-ruch-31-ahora-es-tiempo-de.html>>

La UP tenía también esa virtud. A pesar de no ser de partido ni calzar con los cánones de la música política, igual nos permitían mostrar nuestra música ante los trabajadores. Era muy loco porque después de las tocadas había foros y siempre alguien decía que le habían enseñado que estos instrumentos eran imperialistas (Ponce 2008: 128).

## Los Jaivas

Si bien no realizaron tantas colaboraciones como Los Blops, Los Jaivas tuvieron una participación que vale la pena mencionar en “La compañera rescatable” de Isabel Parra<sup>100</sup>, incluida en el disco *De aquí y de allá* (1971) y en “Vamos subiendo la cuesta”, un single grabado por Ángel Parra en 1972. Ambas canciones apelan en sus textos a un sentido de unidad e integración que encuentra un correlato en la parte instrumental al incluir instrumentos y músicos asociados al rock. Destaca la de Ángel Parra que señala con vehemencia: *Una izquierda dividida ¿a quién podría ayudar? / Al enemigo que acecha y que nos quiere derrotar*. Por otro lado, más allá de las colaboraciones, es importante consignar que la banda participó en eventos organizados por la Unidad Popular.

Fueron pocos, pero significativos, los actos políticos en que Los Jaivas se involucraron durante la Unidad Popular. En noviembre de 1970, el grupo ocupó uno de los dos escenarios (en Estación Central) con los que se celebró en la Alameda de Santiago la llegada de Salvador Allende a La Moneda. Más tarde se registra la participación del grupo en al menos un acto del MAPU y en un saludo al Séptimo Congreso de las Juventudes Comunistas en Valparaíso (ambos, en noviembre de 1972) (García 2013: 86).

---

100 Presentada por la autora en la contraportada del disco como una canción: “Con harta bulla, guitarras eléctricas, batería de los jaivas [sic]”.

Pese a estos acercamientos, el grupo recibió duras descalificaciones por su interés en el rock y su postura no-militante. Una que llama particularmente la atención proviene de la Revista *Ramona* cuando, a comienzos de 1973, la periodista Patricia Pulitzer reportaba un concierto en el que participaron Los Jaivas y Los Blops, señalando que “El recital hizo noticia por la concentración de pájaros raros, vagos y marihuaneros que se produjo” (*Ramona* N° 63, 9 enero 1973, 12-16). Más adelante presenta parte de una entrevista que realiza a los integrantes de Los Jaivas y, luego de una serie de ridiculizaciones hacia su aspecto, su comportamiento y sus comentarios, finaliza apuntando que:

Conversar con Los Jaivas no es como para quedar con el ánimo muy bueno. Resulta difícil dar un diagnóstico. Insistimos en que musicalmente ganan algunos aplausos, pero su aporte a los valores de la juventud no es precisamente para ponerlo en un marco. En momentos en que el pueblo construye, en momentos en que lo mejor de la juventud chilena se sacrifica en los trabajos voluntarios, Los Jaivas resultan una flor exótica, transplantada [sic] incluso, que tiene poco o nada que ver con nuestro país, que en el fondo imita la “onda” hippie europeizante, el modo pretendidamente “libre” de vivir (*Ramona* N° 63, 9 enero 1973: 12-16).

Resulta interesante que el cuestionamiento no se concentra mayormente en aspectos musicales, sino en su postura ante la situación política del momento y sobre todo hacia su adhesión a la ‘onda hippie’. Aun así es curioso que en lo musical se señale simplemente que “ganan algunos aplausos” cuando sabemos que Los Jaivas eran a comienzos de los años 70, uno de los grupos chilenos más populares. Particularmente su canción “Todos juntos” fue éxito de ventas y estuvo en los primeros puestos de los rankings de popularidad desde julio de 1972 (Albornoz 2005: 171). Esto evidencia que la dura crítica no parece ser compartida por el público sino que responde

más bien a un lineamiento propuesto por el Partido Comunista, del cual la revista *Ramona* dependía.

### Amerindios

Una de las agrupaciones que desde el interior de la NCCh incorpora elementos del rock en sus composiciones es Amerindios, el dúo compuesto por Julio Numhauser (uno de los fundadores de Quilapayún) y Mario Salazar. En su primer disco *Amerindios* (1970) si bien no hay canciones explícitamente rockeras, se evidencia una cierta actitud que funde elementos irónicos en las letras y un carácter musical bastante rupturista de algunas piezas. Particularmente “Mes de volantines” podríamos decir que contiene el germen de lo que presentarán en sus creaciones posteriores: un contenido político explícito en las letras y un trabajo musical de experimentación sonora que trasciende las fronteras autoimpuestas por una parte de los exponentes de la NCCh.

En septiembre del año 1971, cuando la editorial Quimantú lanza su revista *Onda* dirigida a los jóvenes, es el grupo Amerindios quien graba un single de promoción, que en su título y texto incorpora el slogan de la revista: “Hoy es el primer día del resto de tu vida”. En un evidente esfuerzo por acercarse a la juventud, la revista utiliza el rock, en lugar de músicas más cercanas al proyecto político de la Unidad Popular, como un elemento para atraer a su público objetivo.

La revista *Onda* fue una muestra de cómo la cultura propuesta por el gobierno popular, debía mezclarse con elementos de la cultura burguesa para, aprovechándose de esta última, generar el esperado cambio. Si bien la temática estaba claramente definida por los intereses de la vía chilena al socialismo, en su contenido incorporaba temáticas anexas. La misma canción de promoción distaba, en su estilo, de la música de raíz folklórica tan identificada con las reivindicaciones sociales (Albornoz 2005: 157).

Posteriormente, el grupo colabora en la musicalización de dos documentales. El primero es *El dialogo de América* (1972) que presenta una conversación sostenida entre Salvador Allende y Fidel Castro durante la visita de este último a Chile en noviembre del año 1971. El segundo es *El gran desafío*, un registro de la gira que inicia Allende por diferentes países durante 1972<sup>101</sup>. La música de Amerindios contribuye a realizar las transiciones y evidencia, al igual que los temas de su primer disco, una inquietud de fusión muy particular. Especial mención merece “Los coligües” una canción que exhibe la gran fuerza interpretativa del grupo, y que incluye además un interludio en quena interpretado por el músico Patricio Castillo, también ex Quilapayún, que fue durante algún tiempo integrante de la banda. Éste le imprime al instrumento un sonido rasgado muy cercano al rock progresivo de la época<sup>102</sup>.

Pero el disco que va a materializar con fuerza la veta experimental del grupo es *Tu sueño es mi sueño, tu grito es mi canto* (1973)<sup>103</sup> con canciones con claros elementos de fusión. Por ejemplo, “A pie camino” que parece ser un éxito pop al que se le suma un charango marcando una constante marcha; “Los niños cuando niños” con un ritmo agitado y trozos de improvisación más cercanos al *bippismo* aborrecido por la revista *Ramona* que al canto “correctamente” comprometido; y “El barco de papel” una canción muy solemne y tranquila en la que de pronto irrumpe una batería acelerando el pulso. Pero sin duda lo más atractivo del disco son dos piezas instrumentales: “Valparaíso 4 a.m.” con una fusión de sonoridades progresivas y samples de gaviotas, y “Cueca Beat” donde aparece la guitarra eléctrica

---

101 Ambas realizaciones fueron lanzadas además como disco LP.

102 Particularmente a la banda británica Jethro Tull.

103 Según una de las críticas publicadas sobre el disco: “La mayor parte de los 13 temas abundan en exploraciones rítmicas, armónicas y poéticas que conducen a una invitación para la vida que está más allá de la revolución o bien para que el auditor tome pasaje en ese viaje hacia la libertad” (*La Quinta Rueda* N° 7, junio 1973: 10).

con distorsión dialogando de igual a igual con la guitarra acústica en un ritmo de 6/8 y un canto a dos voces sin palabras. Probablemente ésta sea para muchos una más de las piezas del disco, pero en términos simbólicos la “Cueca Beat” tiene un contenido tremendo. Ya el título pone en diálogo dos mundos en apariencia antagónicos: con la palabra *Beat* se etiquetaba a los conjuntos de rock de la época, mientras que la cueca, si bien aún no era declarada baile nacional, era una de las expresiones musicales más legitimadas como “música nacional” e interpretada de manera transversal por agrupaciones de distintas tendencias. Respecto a la presencia de elementos del rock en Amerindios, Mario Salazar comenta que esto tiene relación con:

El hecho de sentir que teníamos la posibilidad de reinventar el mundo entonces unir, fundir cosas era un acto muy profundamente ideológico, más que comercial para sacar una cosa nueva. Nos daba lo mismo cantar no sé... “Los coligües” que temas que fueran muy folklóricos porque el punto era cómo expresábamos lo que estaba pasando y en ese sentido abrirse a usar diferentes herramientas, instrumentos, sonidos, armonías, estaba abierto. Y bueno, mucho tiene que ver también con mi pasado entre jazz y rock en que yo estaba metido, más el Julio que venía de una cosa más tradicional que hizo una interesante mezcla (Salazar 2013).

En muchas de las grabaciones de Amerindios colaboraron integrantes de Los Jaivas, además de Patricio Panussis, guitarrista de Sacros y Lamariposa, hecho significativo no sólo porque son músicos del mundo del rock sino porque el disco como creación tiene en Amerindios un valor particular. Según Salazar: “Ahí jugaban estas teorías, que si el disco es una reproducción del *alive*, o si es una cosa distinta. Nosotros jugamos porque el disco *Tu grito es mi canto* es algo distinto. Nosotros en escena nunca hicimos eso” (Salazar 2013). Importante distinción pues nos permite entender que Amerindios concibe el estudio de grabación como un lugar de experimentación, más

allá de la reproducción exacta de una propuesta musical. Desde allí es posible trabajar en la búsqueda de nuevas sonoridades y caminos para la NCCh.

### Acercamientos de ida y vuelta

Julio Numhauser, además de integrar Amerindios, fue director del sello IRT<sup>104</sup> y creador de una serie que aglutinó a muchas bandas rockeras como Los Jaivas, Congregación, Sacros, En busca del Tiempo Perdido, Manduka y Panal entre otros. En palabras del propio Numhauser:

Había todo un movimiento progresivo y una inquietud por desarrollar nuevas formas. Era un conglomerado de distintos sectores de la música popular chilena. Por eso le puse Machitún: porque nos reuníamos y colaborábamos, todos estaban dispuestos a grabar entre todos, era un ambiente muy bonito (Ponce 2008: 223).

Aun así, hubo quienes entendieron la iniciativa de Numhauser simplemente como una herramienta para encausar el rumbo de jóvenes extraviados. En esa línea, Antonio Skármeta escribía para la revista *La Quinta Rueda*, una publicación sobre arte y cultura de la Unidad Popular:

Partidarios de la línea de Los Jaivas, encuentran que en el proceso de transculturación que significa mezclar influencias del rock progresivo con la riqueza musical folklórica nuestra, sus ritmos tradicionales, sus instrumentos, está la más rica posibilidad de la canción chilena. Una de las líneas de IRT con su serie “Machitún”, es explorar esa posibili-

---

104 En septiembre de 1971 el sello RCA Víctor fue nacionalizado y pasó a llamarse Industria de Radio y Televisión IRT.

dad, guiar conjuntos beat desorientados que llegan a los estudios cantando óperas rock en inglés y oliendo a San Felipe (*La Quinta Rueda* N° 1, octubre 1972: 10-11).

Con la misma actitud displicente, la revista comentó a mediados de 1973 las actividades de esta casa discográfica señalando que:

El sello IRT creó la serie “Machitún” para que los conjuntos que quisieran experimentar en las mezclas de elementos folklóricos con recursos y concepciones extranjeros (beat, rock progresivo, ritmos latinoamericanos) tuvieran la ocasión de grabar y animar el mundillo de la canción pop que con tanta estrechez administran los discjockeys (*La Quinta Rueda* N° 7, junio 1973: 10).

Pese a esta mirada simplificadora hubo en Machitún trabajos tremendamente interesantes. Uno de los discos más significativos que se grabó para la serie fue *Panal* (1973) de la banda del mismo nombre integrada por rockeros chilenos reconocidos como Carlos Corales y Denise, ex integrantes de Aguaturbia. El grupo registró una serie de canciones del repertorio musical latinoamericano, pero en versiones rock, muy en el estilo de Carlos Santana. Clásicos como “El huamahuaqueño”, “Lamento borincano”, “Alma llanera” además de una versión guajira de “Si somos americanos” de Rolando Alarcón, componen este curioso disco<sup>105</sup>.

Otra de las grabaciones a considerar es la que realiza Combo Xingú para el sello DICAP. El disco homónimo del año 1971 contiene versiones de algunas canciones del repertorio de la NCCh como “El hombre actual” y “La Brujita” de Payo Grondona, “Hemos dicho basta” y “No nos moverán” popularizadas por el con-

---

105 Se incluyó como última canción “El hombre y la mar” de Julio Numhauser, en la que habían colaborado José Ureta y Patricio Salazar, bajista y baterista de Panal respectivamente, que según David Ponce fue la puerta de entrada para que Panal grabara en Machitún (Ponce 2008: 211).

junto Tiempnuevo. Lo particular del disco reside, además de su cercanía al rock y algunos arreglos en el estilo de Herp Albert & The Tijuana Brass, en el carácter instrumental de todos los temas.

Podemos interpretar este tipo de versiones adhiriendo a la idea de que “aun cuando el texto de una obra citada no sea escrito ni pronunciado, su sentido se contagia por la sola presencia musical a la nueva obra para el oyente instruido” (Corrado 1992: 42). La reflexión cobra bastante sentido al pensar que estamos hablando de canciones relativamente conocidas y que serían por lo mismo fácilmente identificables. Sin embargo el problema es un poco más complejo cuando pensamos que los arreglos e instrumentación son muy diferentes y sobre todo están en una suerte de contradicción ideológica con las versiones originales. Parece tener sentido en este caso, uno de los tipos de versión que analiza Rubén López Cano:

Si bien gran parte de la estructura y letra de la canción es respetada, el arreglo, la transformación de género o estilo y la performance, introducen un alejamiento de la versión de referencia que se traduce o bien en un comentario o interpretación, una oposición o contradicción con el significado o estética del original, una revisión crítica de su significado, la revelación de una verdad que no conocíamos con respecto a la versión de referencia o una distanciamiento irónica que deconstruye los pilares semióticos del tema (López Cano 2011: 13).

El trompetista de la banda Manuel Muñoz, le baja el perfil a esta grabación y al vínculo con DICAP, señalando: “Creo que nadie estaba ahí por ideas políticas. Pienso que fue por razones económicas: el grupo fue buscado para grabar unos discos con sentido comercial para el sello Dicap” (Ponce 2008: 209). No obstante, su testimonio y el disco mismo dan cuenta de un asunto interesante: el sello DICAP, de aparente postura militante, alejado de la industria discográfica hegemónica, no está ajeno a los avatares del mercado. Busca grupos para grabar discos de carácter comercial y lo hace versionando canciones de la

NCCh pero en una clave más cercana al rock y al pop que probablemente alcanzará a un público más amplio. Del mismo modo que en el single de la revista *Onda*, el rock es utilizado como una herramienta para romper el cerco ideológico y acercarse al gran público.

Resulta llamativo que el mismo Combo Xingú haya participado en un single compartido con Quilapayún, realizado también por DICAP en 1971. Ambas agrupaciones interpretaban composiciones de Sergio Ortega. La que interpretó Combo Xingú fue “Por Chile”, un instrumental con órgano Hammond como instrumento cantante, acompañado de guitarra eléctrica, bajo eléctrico y batería, en un estilo que podríamos resumir como balada rock en claro contraste con “Ramona”, la canción interpretada por Quilapayún que, en ritmo de son cubano, recuerda a la militante comunista Ramona Parra, asesinada en 1946 por el ejército chileno durante una manifestación.

### Rockeros del puerto

Desde Valparaíso provienen dos solistas y un grupo que también dan cuenta del influjo rockero al interior de la NCCh. Gonzalo ‘Payo’ Grondona figura en la historia del rock chileno como compositor de “La muerte de mi hermano” interpretada por Los Mac’s, pero en su trabajo musical como solista, resalta como un sello característico la convergencia de géneros e instrumentación poco usuales entre los músicos de la NCCh. En lugar de la guitarra prefiere el banjo, que según comentó irónico: “me lo regaló un yankee, para que me quedara callado; Yo lo acepté, a cuenta del cobre”<sup>106</sup>.

Su primer disco titulado *El payo* (1970) es una muestra de sonoridades y géneros de los más diversos horizontes, interpretados con banjo y banda que incluye bajo eléctrico, batería y órgano. En la misma línea, su segundo disco *Lo que son las cosas ¿no?* (1971) intercala

---

106 Contraportada del disco *El payo* (1970).

canciones de distintos géneros: una ranchera, una cumbia y varias piezas cercanas al rock. Entre ellas sobresale “Yo no sé decir adiós” de estilo más cercano a Los Ángeles Negros o a Camilo Sesto que a lo que habitualmente asociamos a la Nueva Canción y “The patriot”, uno de los temas más acústicos del disco pero que materializa el choque entre música “chilena” y “foránea” con banjo y guitarra acústica, un texto que mezcla inglés y español, además de evidenciar las contradicciones entre el proceso revolucionario emprendido por la Unidad Popular y sus detractores: *Pero nuestros enemigos / aún no están convencidos que es nuestro el poder / Ellos want to continue saboteando en todas partes / las metas del government. / Soy patriota made in Chile, where the papas are que quemar / porque los latifundistas no quieren ceder sus tierras.*

Un segundo caso es el grupo Tiemponuevo, que incluyó entre su repertorio la canción “No nos moverán”, versión en español de un *spiritual* afroamericano que se ha popularizado como un canto de reivindicaciones sociales y políticas en diferentes contextos. En la realidad chilena de comienzos de los años 70 la canción es asumida como un canto de resistencia de parte de la Unidad Popular<sup>107</sup>. *Ahora es Tiemponuevo* (1971) es sin duda su disco más llamativo en cuanto a la diversidad de sonoridades. Llaman particularmente la atención “No es en vano” y “Me volverás a encontrar” por la presencia de elementos cercanos al rock como el uso que se le da a las guitarras tanto en punteos como en rasgueos, además de batería con ritmos en 4/4 muy característicos del género. Más adelante, durante 1972 graban un single que incluye “El que no salta es momio” una curiosa canción que funde la famosa consigna con un sonido rock-pop que remite a los temas de Música Libre<sup>108</sup>, una suerte de “Salta, pequeña langosta” pero de la UP.

---

107 “El tema *No nos moverán* se transformó, entre el 4 de septiembre y el 4 de noviembre de 1970, en una combativa y musical declaración de principios de los partidarios de Salvador Allende” (Barraza 1972: 52).

108 Música Libre fue un programa de televisión emitido entre 1970 y 1975 en el que a través de coreografías se presentaban las canciones pop de moda.

Finalmente, una de las últimas grabaciones realizadas por el sello DICAP antes del golpe de Estado, fue un single de Osvaldo “Gitano” Rodríguez, que incluía su “Canto al trabajo voluntario”, con banda de rock y la participación de Antonio Restucci, que por esos días aún no cumplía 17 años. Con un colérico solo de guitarra eléctrica que atraviesa toda la canción de casi 6 minutos de duración, Restucci da el marco a este solitario pero significativo acercamiento del Gitano al rock que rompe con la melancolía que caracteriza su creación musical para adentrarse en terrenos más festivos y distorsionados<sup>109</sup>.

### ¿Aliados o enemigos?

La relación entre Nueva Canción y rock tiene varias aristas. Por una parte se observan ciertas distancias y recelos pero por otra una tendencia más integradora. Luego de la ascensión de Allende al poder, la NCCh comienza a vivir un periodo de crisis. Se le cuestiona principalmente la falta de creatividad y se le exige una renovación de lenguajes y formas. En un artículo de la época, con el lapidario título de “La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo”, Ricardo García analiza esta situación:

El problema principal está en los compositores, que durante mucho tiempo entregaron lo mejor de su talento y de su esfuerzo al período de lucha, de combate, de denuncia

---

109 Años más tarde, consultado sobre la incorporación de instrumentos eléctricos en la música, el Gitano comentaría: “Ocurrió que nos demoramos bastante en entenderlo y aprovecharlo. Nuestra reacción puede haber sido natural al enfrentarnos al uso de instrumentos musicales que estábamos acostumbrados a oír en su peor forma: el mal gusto. Algo se hizo en Chile, con todo, durante la Unidad Popular. Grabaciones integradas de Patricio Castillo con Los Jaivas, Ángel Parra con Los Blops, Manduka con diversos músicos, etc. Pero comprendimos un poco tarde que el camuflaje es una de las tácticas más antiguas de la guerra. Aquí nos faltaron estrategias, como en otros dominios” (Orellana 1978: 136-137).

y protesta. Ahora, en tan poco tiempo, enfrentan una nueva situación. La revolución a la cual cantaron como una esperanza se hace realidad diaria, comienza, exige, plantea dudas y conflictos (*Ramona* N° 18, 29 febrero 1972: 12-14).

Profundizando en la misma reflexión, García hace un llamado no limitar el desarrollo estético de las propuestas musicales y a acercarse a un público más amplio:

Necesitamos más que nunca canciones que lleguen a todo el público, que puedan ser cantadas y bailadas, que lleven su mensaje de la manera más fácil y simple y al mismo tiempo bella. Porque el camino hacia el socialismo no tiene por qué estar marcado solamente por el recuerdo de hechos trágicos y oscurecidos por rencores (*Ramona* N° 18, 29 febrero 1972: 12-14).

Ante estas circunstancias, el rock era visto por algunos como un espacio a través del cual la NCCh podría ampliar su desarrollo, explorar nuevas formas y acercarse a nuevos públicos. En octubre de 1972, como parte de la colección “Nosotros los chilenos”, la editorial Quimantú publicó un librito acerca de la Nueva Canción Chilena escrito por el periodista Fernando Barraza. A juicio de éste, uno de los factores que podía contribuir a romper el estancamiento eran los grupos rockeros que estaban realizando fusión con elementos del folklore latinoamericano.

La notable influencia del soul en la música popular ha dado lugar a un tipo de temas que combina acertadamente ciertos elementos de ritmo folklórico con reminiscencias del soul, especialmente de percusión. Tal fenómeno se da claramente en el tema *Todos Juntos*, del conjunto chileno Los Jaivas. Otros grupos, como Conexión, Congreso, Embrujo, Congregación, Los Blops, etc., también cultivan vetas musicales y temáticas de similares alcances, que le asignan preponderancia al aspecto instrumental (Barraza 1972: 65-66).

Barraza va incluso más allá y en una enumeración de los principales artistas de la NCCh, incluye a Los Blops y Los Jaivas como parte del movimiento<sup>110</sup>. Sin embargo esto está bastante lejos de la realidad y refleja cuando mucho una aspiración o un deseo. De hecho, en una entrevista, el músico Patricio Castillo, muy vinculado a la NCCh pero a la vez cercano a Los Jaivas, señalaba al respecto: “Hay una gran cantidad de músicos jóvenes y compositores que están experimentando formas nuevas, buscando, pero desgraciadamente, como no pertenecen a partidos políticos, quedan al margen, son ignorados” (*Ramona* N° 97, 4 septiembre 1973: 11-13). En esa misma nota, publicada una semana antes del golpe de Estado, Ricardo García reflexionaba sobre el futuro de la NCCh señalando que:

El término ha sido rebasado en sus límites, y hay muchos compositores que piensan que ya no debe mantenerse el creador limitado solamente a la utilización de elementos folklóricos latinoamericanos. La música de rock es un elemento que se introduce con fuerza en la sensibilidad de las nuevas generaciones (*Ramona* N° 97, 4 septiembre 1973: 11-13).

### No nos moverán...

El golpe de Estado vino a destruir todas estas inquietudes. Hoy las proyecciones de lo que pudo haber ocurrido en términos musicales quedan sólo en el terreno de la imaginación. Aun así resulta válido y necesario indagar en torno a estos encuentros y desencuentros.

Podemos sospechar que algunos músicos de rock vieron en la

---

110 “Blops: Apareció en 1969 y abrió camino a las nuevas tendencias de la Nueva Canción Chilena. Reminiscencias soul y folklóricas, letra que “dice algo”, capacidad de improvisación y calidad instrumental” (Barraza 1972: 86). “Jaivas: En la onda de Congreso, Embrujo, Congregación, Blops y tantos otros, su tema *Todos Juntos* sintetiza con precisión las características de esta particular variante de la Nueva Canción Chilena” (Barraza 1972: 89).

NCCh un espacio de desarrollo para su actividad musical. Resulta sintomático que, por ejemplo, algunos de los ex Aguaturbia decidan formar un grupo de música latinoamericana. De algún modo, aunque sabemos que la NCCh no llegó a ser un fenómeno de ventas, las circunstancias políticas y culturales le otorgan cierta hegemonía a la música latinoamericana, cuestión que suscita el interés de los rockeros ante la posibilidad de trabajar en ese ámbito.

La NCCh ve en la música rock una ventana por donde continuar desarrollando su propio movimiento. De una actitud en algunos casos reticente, muchos pasan a adoptar una postura integradora, sobre todo en los años de la Unidad Popular. Pero hay que distinguir que esta no es una actitud hacia todos los músicos del género, sino más bien con los que han mostrado algún interés por la fusión con elementos latinoamericanos.

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, son varios los solistas y agrupaciones de la NCCh que se interesan por incorporar elementos del rock en sus composiciones. La enumeración puede resultar tediosa pero tiene como objetivo desmentir la idea de que este era un fenómeno aislado. Aunque no todos los grupos y solistas se vincularon al rock, cabe en este sentido una comparación odiosa: la influencia de la música docta en la NCCh es un hecho reconocido, pese a que no es una característica que compartan todos los músicos del movimiento. Pienso que esta situación responde no sólo a que la academia era vista en ese momento con mucho más respeto que el rock, sino que también el vínculo con ésta contribuía a la legitimación de la NCCh como una música de mayor calidad que traspasaba las fronteras de lo popular.

El marcado sectarismo que ha caracterizado a una parte importante de la izquierda chilena ha condicionado en forma importante el devenir de la actividad artística y cultural en el país. Incluso a fines de los años 80, luego de todo lo que significó la dictadura y haciendo omisión de todo lo anteriormente ocurrido, la izquierda más tradicional miraba nuevamente con desprecio a rockeros y punks por

considerarlos extranjerizantes y alienados. Tuvieron que pasar más de 25 años del golpe de Estado para que iniciativas como el *Tributo Rock a Víctor Jara* (2001) o la *Cantata rock Santa María de Iquique* (2009)<sup>111</sup> pudieran ser apreciadas sin tantos prejuicios.

Volviendo al pasado, al interior de la NCCh convivieron diferentes tendencias estéticas en muchos casos contrapuestas. Varios factores, cuyo análisis excede las posibilidades de este texto, han transformado a cierto tipo de expresión en la hegemónica. De este modo, se tiende a asociar al movimiento exclusivamente con la imagen grave del canto comprometido, serio, militante, latinoamericano y por supuesto sin influencias ‘extranjerizantes’. Afortunadamente la realidad fue mucho más amplia y compleja que eso y la riqueza de este movimiento tiene que ver, entre muchísimas otras cosas, con esa diversidad.

---

111 Para un estudio detallado sobre esta versión rock de la Cantata Santa María de Iquique, ver Karmy 2011.

## La Nueva Canción en Valparaíso: la melancolía del Gitano y la ironía del Payo<sup>112</sup>

Laura Jordán González

El pie forzado que me propuse para este capítulo fue hablar sobre la Nueva Canción en Valparaíso. La razón detrás se basaba tanto en mi lazo biográfico con esa región de Chile como con una inquietud acumulada tras otras investigaciones sobre este movimiento y género musical, una inquietud respecto a la invisibilización de algunas de sus figuras. En efecto, a través de los numerosos escritos dedicados al tema, mi impresión es que una suerte de consenso sobre la definición de la Nueva Canción como música popular de raíz folclórica, de marcada adhesión política a sectores de la izquierda, y revestida de un prominente *latinoamericanismo*, ha llevado aparejada la observación insistente de la producción y actividad de algunos de sus músicos, en desmedro de otros cuyos perfiles desbordan dicha definición.

Asimismo, tomo como punto de partida la constatación de una cierta postergación que, por defecto, se ha dado de los músicos no originarios de la capital chilena, quienes a pesar de ser mencionados sistemáticamente en las listas de artistas pertenecientes a la Nueva Canción, han recibido escasa atención en cuanto a la particularidad de su música y sus preocupaciones, aun cuando pienso que no po-

---

112 La redacción del presente capítulo fue terminada en 2013, antes del sensible fallecimiento de Gonzalo 'Payo' Grondona en enero de 2014. Sirva como humilde y sentido homenaje a este incansable cantor porteño.

dría atribuirse tal postergación exclusivamente al consabido centralismo de Chile, sino que tal vez se deba más bien a la inadaptabilidad de los marcos construidos para comprender la Nueva Canción, especialmente la noción de *género* que ha servido de foco para variados escritos (Linn 1984, Orrego-Salas 1985, Gavagnin 1986, Dubuc 2008).

Opero bajo la premisa de que la selección de los rasgos tomados en cuenta para caracterizar un género musical va inevitablemente de la mano con la marginalización de otros que, estando presentes, no calzan con los criterios principales que se encuentran detrás del ejercicio de caracterización. En el caso de la Nueva Canción Chilena, el criterio que me parece ha prevalecido es el del tenor *latinoamericano* de su configuración sonora, a menudo sintetizado en su propiedad de hibridación. Así, en las definiciones abundan referencias a las combinaciones instrumentales, alimentadas de especímenes de distintas zonas del continente, lo mismo que a la conglomeración de ritmos y repertorios de variados orígenes, de presunta carga latinoamericana. De paso, para la selección de los rasgos característicos entra a jugarse una comprensión de la pertenencia territorial de las músicas y sus aparatos que parece heredera de concepciones folclóricas, donde se mezclan atribuciones identitarias nacionales y populares. La idea que quisiera avanzar en esta ocasión es que en este mapa, aunque oscurecidos accidentalmente en virtud de los énfasis descritos, rasgos cuya latinoamericanidad no ha sido deliberada y otros que de antemano la exceden, también están presentes, aunque ostenten menor visibilidad. Este texto quiere hacerse cargo de algunos de ellos, que han sido dejados de lado, presumo, al no prestarse muy fácilmente a la adscripción territorial particular de la signatura “América Latina” o al desmarcarse de lo folclórico.

En un artículo dedicado a Víctor Jara, Rolando Alarcón, Ángel Parra y Patricio Manns, el etnomusicólogo Rodrigo Torres sintetizó a mediados de los ochenta el quehacer de estos cuatro solistas fundamentales bajo la idea de “urbanización de la canción folclórica” (Torres 1985). Esta idea pone en relieve lo que se considerara por

la misma época como uno de los más valiosos legados de Violeta Parra, esto es la “preocupación por los verdaderos problemas campesinos” (*La Bicicleta* N° 11, 1981: 3-13), así como la filiación de la Nueva Canción con las investigaciones sobre el folclor emprendidas desde instituciones universitarias y la proyección en espectáculos a cargo de grupos como Cuncumén y Millaray. Pues, si bien estos antecedentes son de indudable importancia para la comprensión de la obra de varios músicos del movimiento, poco informan sobre la actividad desarrollada en Valparaíso, bien situada en su condición portuaria: cosmopolita y citadina. Me pregunto, luego, si no convendría repensar la música de la Nueva Canción porteña en términos de una “folclorización de la canción urbana”, en un juego de palabras que aludiría al encasillamiento de lo que fue una producción eminentemente urbana dentro del paraguas de “música popular de raíz folclórica”, una especie de folclorización en un nivel discursivo. Permitiéndome esta provocación, y sin intención de refutar el acervo folclórico al que remiten otras músicas de la Nueva Canción, me propongo en este capítulo examinar algunos elementos de la *canción urbana* de las dos figuras más célebres del Puerto: Gitano Rodríguez y Payo Grondona.

### **Gitano Rodríguez: Valparaíso y la melancolía**

“Mi intención es llegar a la masa, por medio de canciones directas. Quiero que la gente aprenda y cante mis canciones” (*El Musiquero* N° 162, 1972: 25), decía Osvaldo “Gitano” Rodríguez dirigiéndose a los lectores de *El Musiquero*, cuando probablemente ni siquiera sospechara que su canción “Valparaíso” se impregnaría en el gusto popular. Ésta había sido erigida en 1962 por sugerencia de Thiago Mello a partir del poema que había escrito el Gitano bajo el mismo nombre, a petición de Nelson Osorio, y que fuera llevado al lenguaje visual por el pintor Hans Scholbach para la Exposición de Poesía Ilustrada de Valparaíso (*El Musiquero* N° 162, 1972: 24-25).

A decir verdad, el Gitano es el más conocido de los músicos porteños de la Nueva Canción. Probablemente esto se deba a la insospechada difusión que alcanzó su canción “Valparaíso”, aunque no habría que descartar la influencia que sus propios escritos en literatura, teoría e historia han tenido sobre su imagen autoral. Una detallada síntesis de sus hitos biográficos fue publicada hace unos años por Michael Zourek (2008), por lo que no me detendré en ello. Baste señalar algunos antecedentes, como que en varios años consecutivos fue galardonado por su labor musical: en el Cantar Juvenil de Viña del Mar (1963), en el Primer Festival Universitario de la Canción en Valparaíso (1964), en el 4° Festival de la Canción de la Universidad Católica de Valparaíso (1965) (*El Musiquero* N° 162, 1972: 24-25).

El Gitano contribuyó rotundamente, desde sus inicios, a consolidar el movimiento de la Nueva Canción. Fundó junto a Roberto Rivera, Sergio Sánchez (de Tiemponuevo<sup>113</sup>) y Payo Grondona la Peña del Mar y colaboró en el Festival de la Canción Comprometida de Valparaíso, organizado por el Instituto Chileno-Cubano de Cultura (Orellana 1978: 127) y la Dirección Nacional de Turismo (al menos en su cuarta edición), que se desarrolló en el Escenario Monumental de la Plaza del Pueblo, hoy en día Parque Italia. De dicho encuentro se destacó en su momento el afán no competitivo y el cultivo de una comunicación más fluida entre los artistas y el público, de manera de superar la dinámica de idolatría (*El Musiquero* N° 185, 1973: 56-57).

Este cantautor produjo un sucinto número de canciones, algunas de las cuales fueron plasmadas en dos elepés de estudio: *Tiempo de vivir* (DICAP, 1972), *Les Oiseaux sans mer* (Le Chant du monde, 1976). Además habría grabado un disco de 45 rpm con el guitarrista Stepan Rak en Checoslovaquia, según consigna el historiador Bernard Bessière (1980: 44). En 1989, el sello Alerce editó, por último, su

---

113 Aunque no existe en las fuentes consultadas uniformidad respecto a la manera de escribir el nombre del grupo (Tiemponuevo o Tiempo Nuevo), opté por la primera forma tomando como referencia la entrada de *Musicapopular.cl* (García).

álbum *Oswaldo Rodríguez en Vivo*. Compuso junto al Payo Grondona la música para el cortometraje *Lota*, fue profesor del Departamento de Arte de la Universidad de Chile en Valparaíso. Se exilió a fines de 1973, primero en Argentina y luego en Europa, continente que recorrió largamente durante sus años de destierro. Obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas en 1988 y, luego de su retorno, hizo clases en la Universidad de Playa Ancha, siendo en 1996 declarado hijo ilustre de la ciudad de Valparaíso.

Más allá de su trayectoria de vida, lo que me interesa discutir en esta ocasión es su sufrida relación con Valparaíso. Si bien el apodo que lo acompañó hasta su muerte –Gitano– lo había ganado por su vagabundeo temprano, anterior al exilio, el vínculo que este cantautor porteño mantuvo con su ciudad natal se volvió motor de creación y objeto de disquisición existencial en razón de su movimiento constante a través del mundo. Sucesivos intentos de retorno le fueron rechazados, desde la aparición de las primeras listas de exiliados aceptados para volver. En septiembre de 1984 una lista con casi cinco mil nombres de políticos, intelectuales y artistas a quienes se les impedía el retorno fue publicada, incluyendo el nombre de Oswaldo Rodríguez, según señaló *El Mercurio* (Morris 2006: 157-158). El Gitano encarnó el exilio desde una relación trunca con Valparaíso que ni siquiera supo salvar a su regreso, según lo han establecido otros escritos: “La imagen idealizada de la ciudad, a la que antes escribí ‘tú sabes que te he andado buscando por el mundo’, choca dramáticamente con una realidad en la que el Gitano no encuentra su sitio” (Mena 2005). En efecto, luego de varios intentos de adaptación a su tierra de origen, volvió a partir hacia Europa, ya no como exiliado sino como emigrante. Allá dejó registro, en una carta de fines de 1994, de la certeza de haber dejado Valparaíso para siempre (Morris 2006: 163).

El Puerto parece haber estado siempre al centro de sus preocupaciones creativas. Además de “Valparaíso”, le compuso canciones como “El duende” y “La Caleta del Membrillo”, y asimismo soñó

con la posibilidad de grabar un disco compilando las diversas canciones dedicadas a su ciudad, una especie de antología que incluiría “Valparaíso en la noche” de Ángel Parra, “Valparaíso” de Patricio Manns y “Valparaíso” de Desiderio Arenas, entre otras<sup>114</sup>. En la revista *Araucaria de Chile*, de la que fue asiduo colaborador, el Gitano ofreció un análisis de estas piezas y de la cueca “Dicen que Viña del Mar” de Hernán Núñez, “Puerto Esperanza” de Dióscoro Rojas, “Valparaíso” de Víctor Acosta (también conocida como “La joya del Pacífico”), y otras tres homónimas de Tito Fernández, de Sergio Veseley y la suya propia. En dicho análisis hace referencia a la “nostalgia” y a la “sensualidad” propias de los puertos (Rodríguez 1986: 152-154), mientras intenta explicar la relación entre las impresiones de su ciudad de origen y las biografías escurridizas de los autores reseñados. Pero, de entre todos los elementos, sobresale el de la tristeza adherida a la imagen de Valparaíso, la que se ve contrarrestada, de forma excepcional, por el vals de Acosta, que en su gracia y encanto, le parece al Gitano, “no tiene rivales” (Rodríguez 1986: 156). Al final, de manera sugerente, el artículo testimonia la experiencia irremediable de su propia melancolía, que el músico plasma a conciencia: “Lo único que puede limpiar tanta tristeza es el viento’. Es el viento que yo he andado buscando persiguiendo por el mundo. El viento que me devuelva el olor de la brea y el color de los volantes” (Rodríguez 1986: 160).

Ya en 1978 el Gitano expresaba claramente cómo el impedimento de “caminar por las calles” de su ciudad y la imposibilidad de contemplar la “belleza de la bahía de Valparaíso al atardecer” (Orellana 1978: 156) lo instalaban en un irremediable modo de tristeza. Luego, la relación entre ésta y el viento, fue evocada por el cantautor en una entrevista que el Payo Grondona le hizo hacia 1984 para

---

114 Luego de su abandono definitivo de su país natal, en 1994, se produjo en Chile bajo un sello independiente una compilación similar a la vislumbrada por el Gitano, incluyendo varias de las canciones dedicadas al Puerto, entre las cuales se encuentra la suya. El álbum se llamó *Mi amor, Valparaíso* (Bade).

*La Bicicleta*. Allí relataba Rodríguez: “En París he perseguido con insistencia enfermiza el viento de Valparaíso que se da en algunos rincones de Montmartre, en algunos muelles del Sena” (*La Bicicleta* N° 47, 1984: 19-20). En la misma entrevista se identifican el vals de Lucho Barrios y las cuecas del ‘Nunca se supo’ –clásico espacio de la bohemia local– como sonidos que acompañaron al Gitano en su búsqueda de un equivalente porteño desde el arranque de su exilio, por aquí y por allá.

Su profusa correspondencia, estudiada hace unos años por Nancy Morris, da cuenta de un intento, a ratos entorpecido, de mantener viva su relación con Chile y con los que permanecieron en el país durante la dictadura. Entre sus cartas destacan las intercambiadas con el Payo Grondona luego de su retorno, a quien le preguntaba por los circuitos artísticos, pero también por el Puerto, por Horcón, por Viña y por sus gentes en común (Morris 2006: 153). También se demuestra tal intención en su colaboración con la revista *La Bicicleta*, por ejemplo, en una ingeniosa entrevista con Ángel Parra desarrollada en forma de décima. En ella, le pregunta el Gitano a Parra, entre otras cosas, por la manera adecuada de crear en el exilio. Allí, refleja una inquietud de autorreflexión que se expresó en diversos escritos suyos, como los dedicados a comprender a fondo la Nueva Canción Chilena (Rodríguez 1984 y 1989). En la misma entrevista, que realizó desde Praga, dejar asomar también su intranquilidad respecto al olvido al que los artistas exiliados parecían ser conducidos (*La Bicicleta* N° 16, 1981: 8-9).

<p>Angel Parra en bicicleta, señores dénme permiso para pasar este aviso aunque sea en forma escueta. Hoy voy a usar esta treta Para hacerle una entrevista Que mandaré a la revista Con la idea sugerente De que nos tengan presentes Y no nos pierdan de vista.</p>	<p>(...) También quisiera saber y luego comunicar de qué forma hay que cantar para ganar y aprender, pues este exilio ha de ser una cosa que engrandezca - y no de horma ilusoria - más que pena, una gloria que nuestra vida merezca.</p>
---	--

Un año más tarde, siendo esta vez él entrevistado en Estados Unidos, explicó desde la distancia del destierro la vigencia que su canción más famosa adquiriría en el contexto dictatorial, en una declaración que intenta esquivar el derrotismo, pero que no consigue, sin embargo, desembarazarse de un cierto sinsabor: “A veces la repaso mentalmente, y me parece una canción extremadamente triste, y hasta premonitoria de lo que ha llegado a ser Valparaíso. Hay gente que me cuenta que la ciudad se ve ahora medio destruida. Otros me dicen que no, que no podrá ser destruida jamás” (Epple 1985: 44).

Juan Orrego-Salas, destacaba de esta pieza la “atmósfera” que se crea a partir del vals y el “lirismo melódico... de un sutil acento español” (1985: 11), los que se entremezclan con su calidad poética que sirve para exponer fielmente el mundo circundante. La popularización de su canción “Valparaíso” durante la dictadura se vio además revivificada por la aparición de la versión del conjunto Aque-larre, que fue analizada en 1978 en la revista *La Bicicleta* reparando en la diferencia que significaba describir Valparaíso “desde dentro”, en la canción original, y la añadidura de nuevos niveles de representación por parte del conjunto en su disco homónimo de 1977 (*La Bicicleta* N° 11, 1981: 65-67). Esto se expresaría en la búsqueda del sonido porteño con zampoñas que recuerdan las bocinas de los barcos y platillos que evocan los vientos de Valparaíso (*La Bicicleta* N° 1, 1978: 45-47), esos vientos entrañables para el Gitano, agregaría

yo. En el mismo análisis, se describe la canción como una recreación “sobre el folklore urbano del puerto”, una categoría que el mismo Álvaro Godoy pondría en cuestión en otros números de la revista.

En efecto, la producción creativa de los músicos del Puerto ponía en evidencia la inadecuación de la noción de “folklore” para la totalidad del repertorio de la canción protesta y aun de la Nueva Canción. En el caso de Rodríguez, él reconocía la fuerte huella de la música y la personalidad entera de Violeta Parra sobre sí mismo, aunque ello no equivalga a decir que se haya visto inspirado específicamente en la labor de recolección y difusión del acervo campesino. Más bien, además de acuñar algunas de sus canciones desde joven, ella le abrió espacios para integrarse al circuito santiaguino, además de servirle como referente crítico respecto de su desempeño como cantor popular y como creador (Epple 1985: 43). Así, aprendió de ella cómo cantar la cueca y fue un invitado habitual de la Carpa en la Reina, donde compartió escenario con otros artistas de la Nueva Canción Chilena. Pero sobre todo, tanto Violeta como Paco Ibáñez, otra de sus grandes influencias (Orellana 1978: 148), le impactaron en buena medida por su compleja síntesis entre música y poesía, pues la calidad de esta última fue un tema que le preocupó de manera insistente (Orellana 1978: 168, Epple 1985: 45). A eso se refiere cuando destaca la “fuerza moral” de Violeta, una fuerza que podía influir sobre otros creadores por ser “un ejemplo de consecuencia, de estudio, de respeto por la buena poesía, de equilibrio y belleza” (Rodríguez 1987: 122). Asimismo conviene rematar con el reclamo del Gitano por la necesidad de poner atención a los elementos europeos en las creaciones de Violeta, “los ritmos italianos y los vales parisinos”, en una obra creativa que franquea las fronteras latinoamericanas. De manera similar, la fuerte impronta del español Paco Ibáñez sobre el Gitano revive el cuestionamiento que Patricio Manns planteara sobre la “falla garrafal” que significó no haber llamado a la Nueva Canción “Iberoamericana” (1985: 23).

### Payo Grondona: cotidianidad e ironía

Haber sido finalista en el Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena en 1970 con su canción “El Bosco” es probablemente uno de los hitos más importantes de la carrera musical de Gonzalo ‘Payo’ Grondona. Es tal vez también una de las claves de su pertenencia al movimiento homónimo, tanto como su visita a Cuba en 1972 junto a varios colegas chilenos, a partir de la cual el sello EGREM produjo el álbum compilatorio *Encuentro de Música Latinoamericana*. Antes de eso, hacia mediados de los sesenta, su canción “La muerte de mi hermano” escrita en coautoría con Orlando Muñoz se había difundido ampliamente en versión de Los Mac’s (Bade y García), en su región de origen. Por esa misma época, su canto se convirtió en uno de los números recurrentes de la Peña de Valparaíso y de la Peña del Mar, de las que fue uno de los fundadores. En la primera, alojada en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, se encontró hacia 1965 con Osvaldo ‘Gitano’ Rodríguez y con los integrantes de Tiempnuevo, así como con músicos santiaguinos, como Qui-lapayún. En ambas peñas interpretó sus propias canciones acompañado de un banjo “que le regaló el gringo Dale, del Cuerpo de Paz, según él a cambio del cobre” (*La Bicicleta* N° 45, 1984: 19-23). El banjo, singular instrumento en el contexto de la canción chilena, se convirtió en una de sus marcas de estilo, uno que se distancia de la explicación latinoamericanista tras la diversificación instrumental, pues como dice David Ponce, “nadie más tocaba un instrumento tan gringo como el banjo que Payo Grondona había nacionalizado por cuenta propia en los años de la Unidad Popular” (2010). Además de lanzar varios singles y participar con sus canciones en diversas colecciones, produjo con DICAP dos elepés, *El Payo* (1970) y *El Payo Vol. 2: Lo que son las cosas ¿no?* (1972); y con Ayui, en Uruguay, el larga duración *Payo Grondona* (1973).

Además de su actividad en Valparaíso, el Payo se integró a la Peña de los Parra, en Santiago, donde compartió la escena con buena parte de los músicos del movimiento, y un poco después, al contingente

de músicos en exilio. Pero no solamente se cuenta su nombre entre los músicos exiliados después del golpe de Estado de 1973, sino que sería el primero de sus congéneres en volver, incorporándose a su retorno a las redes del contemporáneo Canto Nuevo. Testimonio de su calurosa acogida da, por ejemplo, el casete *Carta sonora del Chile de hoy*, en el que el periodista Miguel Davagnino, junto a dos colegas, relataba a un auditorio de exiliados los más importantes sucesos de la vida cultural bajo la dictadura hacia 1984, incluyendo un inédito registro sonoro del Payo cantando en el Café del Cerro apenas ocurrida su llegada (Jordán 2013). Asimismo, la profusa actividad musical gatillada desde el retorno del cantor dejó huellas en numerosas notas de la revista *La Bicicleta*, que anunciaba su participación en el Primer Encuentro Nacional de Cantautores (*La Bicicleta* N° 35, 1983: 35) y el Primer Festival de la Joven Música Chilena (*La Bicicleta* N° 49, 1984: 19-20), entre otras. Varias piezas se habían ido sumando a su repertorio durante sus nueve años en el exterior, periodo en el cual produjo dos álbumes, uno en Argentina (*Por Chile*, 1974) y otro en Holanda (*Tiempo Nuevo*, 1976), este último junto al grupo porteño del mismo nombre. Además de las suyas nuevas y de las antiguas que cantó con letras retocadas, introdujo canciones de otros, que llamaron la atención de los auditores chilenos: “del Gitano Rodríguez, del Canto popular uruguayo, de Charly García; musicalizó poemas de Neruda y Polhammer” (*La Bicicleta* N° 34, 1984: 26-27). A su retorno produjo con Alerce los álbumes *Canto de nuevo* (1984), *Cultura de vida* (1987) y *Cuarentón* (1992). Respecto al primero, se subrayó varios años más tarde este “afán” del Payo de integrar la poesía al canto, tanto como su búsqueda de un “sonido moderno” (*La Bicicleta* N° 50, 1984: 19), que aquí yo relaciono con su eminente *urbanidad*. En efecto, este carácter era de tal evidencia que Álvaro Godoy se referiría a la divergencia de sus canciones respecto a las de sus pares, explicando que “a falta de un mejor nombre fueron bautizadas como folclor urbano” (*La Bicicleta* N° 45, 1984: 19-23).

La preocupación por la categorización de la música de este músico porteño no debiera pasarse por alto, sobre todo si se toma en

cuenta el descontento ante los encasillamientos que sus coterráneos miembros de Tiempnuevo estamparon en la revista *El Musiquero*. Ellos decían no sentirse “folkloristas”, mas “cultores de la música popular”. Las razones se explican a continuación:

Es que no aceptamos la división que a menudo se quiere hacer entre el folklore y la música popular. Eso era antes, cuando el folklore estaba íntimamente ligado al sector campesino. Con los tiempos que corren se ha incorporado el habitante de la ciudad, y éste se esta [sic] identificando con ritmos de cualquier país, y de los más diversos. En ese momento lo hacen suyos y dejan de ser extranjeros. Vaya usted a una fuente de soda, y lo que toca el tragamonedas no es precisamente folklore campesino [...] (*El Musiquero* N° 160, 1972: 18-19).

Tanto como para Tiempnuevo, el apego a las vivencias de cada día fue desde un principio una inquietud para el Payo Grondona, quien reclamaba que su generación se había formado escuchando el repertorio de grupos como Los Chalchaleros y Los Quincheros, que no “tenían mucho que ver con nuestra vida cotidiana” (*La Bicicleta* N° 56, 1984: 6-8). Buena parte de sus canciones retratan, en cambio, la cotidianeidad de los cerros de Valparaíso –por ejemplo “Doña Lucha por la vida”– y de ciudades aledañas –como Limache, en su canción “El crimen del cerro Barón” (*El Musiquero* N° 151, 1971: 12). Su compañero y vecino Osvaldo Rodríguez, decía identificar en el Payo la impronta de varios cantautores del Cono Sur, aunque lo reconocía más precisamente como continuador del chileno Martín Domínguez “y sus personajes urbanos”, pues para el Gitano “este Payo es un payador de la ciudad” (Grondona y Rodríguez 1986: 189), y así coincide Ernesto Olivares al comentar sus discos editados por DICAP, cuando lo retrata diciendo: “Payo Grondona, un porteño que canta los problemas urbanos” (*El Musiquero* N° 141, 1971: 2-5). Descuella en este cantautor una preocupación por la espacialidad que sobrepasa el interés de dar cuenta de la vivencia

en su ciudad natal, pues se expresa también en referencias a otras realidades urbanas, mediante topónimos y la narración de anécdotas que se desprenden de problemáticas ligadas intrínsecamente al lugar donde se sitúan. Así por ejemplo, el Payo habla de las declinaciones particulares de los migrantes de regiones a ciertas poblaciones de Santiago, desplazamiento que genera “un canto urbano lleno de reminiscencias, de nostalgias”, similar a lo que ocurre con las numerosas canciones sobre Valparaíso escritas en el exilio (*La Bicicleta* N° 56, 1984: 6-8).

Mientras en el caso del Gitano un gran número de escritos propios revelan la persistencia de su atención en Valparaíso desde una óptica melancólica y una adscripción al legado del romancero español y de los cantautores folk estadounidenses (Rodríguez 1985b: 61-63), mi intención de poner a la luz el núcleo de la actividad creativa del Payo, se topa con una cantidad menor de textos referidos a su vida y su obra. No obstante, parece existir un acuerdo respecto a la centralidad de la *ironía* como un sello que le es característico. Desde la aparición de su primer álbum, se celebró su “frescura interpretativa” y “su humor casi triste”, así como “la originalidad de su temario” todo lo cual lo sindicó como un “buen aporte al folklore de la gran ciudad” (*El Musiquero* N° 157, 1972: 4-7). Esa imagen perdura por ejemplo en el sitio del Taller Latino Americano<sup>115</sup>, en el que se difunde un video del Payo en Perú en 1986, describiendo al músico como “una de las voces más irónicas y entretenidas que surgió del movimiento de la Nueva Canción Chilena”<sup>116</sup>. En consecuencia, me parece oportuno proponer aquí un modo de entrada que permita posteriormente indagar con mayor detalle esa ironía en la que tantos han reparado. Sirva de modelo el análisis de “Me diste mal la

---

115 Organización fundada en Nueva York a fines de la década del setenta, que intenta vincular a latinoamericanos y norteamericanos a través de las artes.

116 Traducción mía del original en inglés que consigna: “Payo Grondona, is one of the most ironic and entertaining voices that arose from the New Chilean Song Movement”.

dirección”, sobre vivencias en una ciudad ajena. En ella, una de sus más célebres piezas, se combinan la marca *urbana* con el sello *irónico*, en un relato de ficción inspirado en una experiencia autobiográfica, vivida hacia 1966 cuando el Payo visitó en Santiago a una amiga que había conocido en la caleta de Horcón (Grondona y Rodríguez 1986: 190).

<p>Me diste mal la dirección y anduve cinco horas en micro, me perdí entre las calles y no te pude hallarte. Que infamia, que castigo fue el ilusionarme que podría encontrarte y no te pude hallarte. Recorrí Tobalaba, Los Leones, las Rejas pasando Ahumada y la Costanera y al fin tu vivías más cerca de Renca Fue muy fea la broma de darme mal la dirección.</p>	<p>Me diste mal la dirección de adrede por odiarme, Santiago es para perderse y no te pude hallarte Y escucha atentamente no te digo con nadien, por darme mal la dirección no sabes lo que vas a perderte Y no me repitas que yo apunté mal, soy tonto mas no sordo y tengo buena redacción me diste mal la dirección y no te pude hallarte, me diste mal la dirección y parece como que me perdí.</p>
---	---

El texto de la canción está repleto de elementos que denotan ironía. De partida, la falta gramatical evidente –“no te pude hallarte”– pone en entredicho la credibilidad del hablante, aunque simultáneamente pueda aludir a una cierta falta de educación del mismo. Luego, la expresión de la situación de la que adolece –estar perdido– en términos de “infamia” y “castigo”, son hipérboles que también conducen a la ironía, recurso típico de la retórica, según Carmen Marimón Llorca (2009: 25), en tanto hacen sospechar de la veracidad de la decepción. La canción explicita el hecho de que el hablante no es capitalino, pues lo sugiere al señalar que “Santiago es para perderse”. Antes de enunciarlo, éste enlista una serie de zo-

nas recorridas en el trayecto de búsqueda, abarcando una enorme extensión geográfica que se revela ridícula para un conocedor de la ciudad: de las Rejas a la Costanera y a Los Leones. Los distintos sitios parecen ser atravesados desentendiéndose de las connotaciones de clase adscritas a cada territorio. Es exagerada la enumeración de sectores de Santiago, y esta exageración se vuelve un tercer indicador de ironía. Más tarde, en un tono resentido, el hablante reprocha a su interlocutor que el error se produjo “de adrede” por “odiarme”, recurriendo una vez más a la exageración, a una evaluación desmesurada de los hechos e intenciones en juego. Pero es, sin embargo, la última estrofa la que contiene mayor peso en la construcción irónica al presentar la siguiente falacia: *Y no me repitas / que yo apunté mal / soy tonto mas no sordo / y tengo buena redacción*. Ésta termina por develar la verdadera intención del hablante, cual es comunicar “lo contrario” de lo que está diciendo, es decir, que se perdió porque anotó mal la dirección. Finalmente, en los últimos versos, aparece el *cinismo*, según la tipología de ironía musical propuesta por Rubén López Cano, cuando “algún elemento en la música o letra de una canción pone en evidencia que el enunciador se burla de situaciones por las cuales previamente había expresado tristeza” (2005: 68). Es lo que ocurre cuando el hablante concluye diciendo “parece como que me perdí”.

La comunicación de la ironía no opera, empero, solamente en el dominio de las palabras. De hecho, según lo ha indicado Xose A. Padilla, es en la dimensión paralingüística donde en buena medida ésta se articula, más particularmente bajo la forma de “tono irónico” y de ciertos elementos kinésicos. Me interesa en esta ocasión abrir la reflexión sobre la producción de un tono irónico en el Payo Grondona, una que pueda profundizarse en escritos posteriores. Siguiendo las indicaciones de Padilla, a nivel del habla, la ironía se caracteriza por tres marcas fónicas principales: ralentización de la emisión, aumento de la frecuencia fundamental en la inflexión final de la curva –esto es en la “melodía” de la palabra hablada– y el aumento de intensidad en la enunciación irónica; todo esto en comparación con la emisión de enunciados no irónicos. Me parece que

esta exploración es pertinente en el caso de este cantautor, en tanto la ironía de sus canciones es observable primeramente a nivel verbal, pues como dice Padilla, las marcas acústico-melódicas no deben ser definidas en sí “como indicadores directos de ironía” (2009: 158).

A partir de una escucha atenta de “Me diste mal la dirección” es posible distinguir al menos cuatro momentos en que el Payo exagera el desfase propio del ritmo sincopado de la melodía. Primero, al decir “qué castigo”, al tiempo que subraya la distancia de altura en una voz casi hablada entre las sílabas de la segunda palabra. Luego, vuelve a marcar la altura, en la segunda palabra del verso “fue *muuy* fea la broma”, en una emisión cercana al habla. Más tarde, retarda el comienzo de la primera palabra en “por odiarme”, reteniendo la consonante “p”, enfatizando una vez más en la figura irónica contenida en el enunciado verbal. Por último, la pronunciación de “Santiago es para perderse” también acentúa el desfase respecto al pulso. Aun cuando el elemento melódico señalado por Padilla pueda parecer inapropiado para analizar una canción, pues entran en juego tanto la noción de melodía hablada como la propiamente musical, la particular voz del Payo Grondona se presenta como un objeto susceptible de ser examinado en sus rasgos paralingüísticos, en vista de su tendencia a la emisión casi recitada. Por otra parte, el manejo expresivo de las variaciones rítmicas se yergue como el terreno más propicio para entender la ironía de este cantautor, así como otros recursos de la retórica tales como la imitación de maneras de hablar de otros (Marimón Llorca 2009: 24), según se encuentra por ejemplo en la canción “Tugar-tugar” y su mímica de un acento anglo. En este sentido, una veta específica de la canción irónica del Payo se vincula con la sátira anti-burguesa emprendida por *chansonniers* como Georges Brassens y Jacques Brel, quienes también recurrieron a la imitación de voces y acentos, buscando reflejar la pomposidad y el esnobismo de las clases altas (Tinker 2005: 119-125).

No habría que olvidar en la canción analizada el uso del bolero, pues revierte la connotación sentimentalista asociada al género al adoptarlo para un arranque de humor. Es más, de la misma manera

que las marcas fónicas de la voz, el bolero contribuye a que la ironía sea descifrada, pues como dice Carmen Marimón Llorca “son las circunstancias las que ponen de manifiesto la incongruencia” (2009: 27). Otros signos propiamente musicales de las canciones picarescas de este cantautor, al decir de Álvaro Godoy, fueron comentados por el Gitano Rodríguez en términos intertextuales: “[su] canción ‘La oficina’ es música parafraseada de Telemann; claro que esto no deja de ser una humorada más de Grondona [sic]” (Orellana 1978: 134). El Gitano valoraba en particular, de las canciones satíricas del Payo, su contribución a los retratos de Valparaíso, pues este cantautor había aportado con “estampas porteñas de fino y eficaz ojo periodístico” (Rodríguez 1986: 152). Por su parte, consciente del efecto que sus composiciones e interpretaciones causaban, el propio Payo emitió su opinión acerca de la ironía, sopesando el rol que le atribuye en la construcción de un cierto sentido de comunión con el público:

En las canciones circula el humor, un tipo de humor que puede ser calificado de diversas maneras según sea el auditor. Algunos dicen que es humor negro, otro que es pura ironía, sarcasmo, saetas punzantes; lo único que yo no creo es que se trate de algo simplemente “divertido”, porque la di-versión tiende a des-unir los sentimientos, que cada cual escape con los suyos, y yo pretendo todo lo contrario (Grondona y Rodríguez 1986: 190).

Sobresale de la cita la inclinación de este cantautor por contribuir desde el humor a un serio objetivo, de comunicar, de denunciar y de proponer asuntos verídicos, fundados en la experiencia cotidiana. Un ejemplo de la seriedad de los temas tratados desde la ironía es “Ahora sí el cobre es chileno”, la que junto a “Canto al trabajo voluntario” del Gitano y otras piezas de Quilapayún, Inti-Illimani, Amerindios, Isabel Parra, Víctor Jara, Ángel Parra y Richard Rojas, han sido catalogadas como “canciones de construcción de un nuevo Chile” por el historiador Claudio Rolle (2000: 9). Enmarcadas en la

difusión de los logros y propósitos de la Unidad Popular, a pesar de su ironía, habría que apuntar que las canciones del Payo han sido criticadas tanto como las de algunos de sus congéneres por haber difundido una retórica “triumfalista” (Vitale). Aunque varias piezas importantes del Payo escapan la caracterización irónica – tal es el caso de “La muerte de mi hermano”, que convierte a Grondona en precursor de “una serie de canciones con el tema de la guerra” (Rodríguez 1984: 67) – el cantautor ofrece una autodefinición que explica y subraya la importancia del humor en su obra, cuando anuncia que se concibe a sí mismo como un “optimista incorregible” (Grondona y Rodríguez 1986: 191).

### **Nueva Canción –urbana– en Valparaíso**

Contaba el Gitano que alguna vez el periodista porteño Aurelio Aguirre opinó que sus canciones pertenecían “al orden de lo arquitectónico”, a lo que el músico replicó que “es probable que tenga toda la razón” (Rodríguez 1986: 160). Puede ser ésta una pista oportuna para rastrear en sus composiciones la materialización misma de su melancolía por Valparaíso, así como la relación entre el viento y el vals, índices porteños que él mismo señalara. Por su parte, la indagación de la ironía en el Payo me parece a menudo imbuida de claves geográficas, referencias a lugares o experiencias situadas en espacios bien precisos, mientras su voz se vuelve el terreno privilegiado en que la ironía se materializa.

De lo expuesto a lo largo de este capítulo se desprende la centralidad de “lo urbano” en los cantautores porteños, algo que vendría a diferenciar potencialmente sus realizaciones respecto a las de otras figuras de la Nueva Canción –en buena parte santiaguinos– y su “música popular de raíz folclórica”. Según las fuentes revisadas, la calificación de la música de estos cantautores porteños causaba controversia, por cuanto no calzaban con la noción vigente de “folklore”, debiendo a menudo adjuntar la palabra “urbano”. En exilio, el

Gitano mostró su inconformidad con las etiquetas Nueva Canción Chilena y Canto Nuevo, aduciendo que lo que él hacía debía llamarse simplemente canción, “más oíble que danzable”. Acto seguido, recordó que su canción más conocida no era sino un vals, por lo tanto una piezaailable, lo que lo motivó a concluir: “Pienso que sería muy bueno que mis próximas canciones fuesenailables y cantables, pero especialmente comprensibles, que siempre ‘digan’ algo” (Orellana 1978: 112-113). En cuanto al Payo, parece haber tenido hasta el presente plena conciencia de la preponderancia de su *urbanidad*, y así lo demuestra en una entrevista reciente con la historiadora Judith Silva en la que declaró respecto a su retorno: “Mi línea siguió siendo la misma de siempre: la canción urbana” (Silva 2005: 107).

En este capítulo, además de querer contribuir al conocimiento sobre la Nueva Canción en general y sobre su brazo porteño en particular, me interesó suscitar la reflexión acerca de la relación estrecha entre la producción musical de estos dos cantautores y la configuración de cierto “ethos urbano” anclado en Valparaíso, según el sentido otorgado por Adam Krimms a esta noción, cuando propone observar un rango de representaciones posibles de la ciudad a través de la música, entendiendo que este “ethos urbano” da cuenta también de una multiplicidad de experiencias de diferentes sujetos, dada en la encrucijada entre agencia individual y configuración geográfica de la ciudad (2007: 5-15). Según se ve en este breve recorrido por diversos escritos y canciones del Payo Grondona y del Gitano Rodríguez, las representaciones de Valparaíso se conjugan con las vivencias de los músicos en ciudades ajenas, y se materializan en lenguajes disímiles, uno repleto de ironía y el otro de profunda melancolía.

La gloria desde la vidriera:  
Rolando Alarcón y la consagración  
de la Nueva Canción Chilena

**Manuel Vilches Parodi**

Estuvieron prácticamente todos esa noche en Carmen 340. Y, como tantas veces, llegó tal cantidad de público que costaba encontrar sillas, incluso para los artistas. Se veía sobre el escenario a Isabel Parra, Patricio Manns, Ángel Parra y había otros perdidos entre la gente como Luis Advis, quien aprovechaba de hacerle correcciones técnicas a Víctor Jara. De los grupos se presentó Inti-Illimani con el “Canto para una semilla” y Quilapayún, fieles a su impronta, con los ponchos negros y cara de pocos amigos.

Probablemente esa reunión de primeras figuras de la música chilena ocurrió muchas veces pero en esta ocasión se trata sólo del relato idílico hecho por Eduardo Carrasco en “La cueca larga de la Nueva Canción Chilena”, que tuvo música de Luis Advis y fue grabado en el CD *Siempre* (2007). Ese fue el primer trabajo de Quilapayún luego de su reencuentro gestado en 2003 y era necesario (dado el marco legal de disputa con el conjunto que lideraba Rodolfo Parada<sup>117</sup>) dejar las marcas suficientes de la legitimidad del elenco, tanto por sus “millas recorridas” pero también por su conocimiento de primera mano de los acontecimientos históricos y artísticos que han marcado la vida del grupo. Por eso, la referencia a todos los íconos de la Nueva Canción en el tema que cierra el disco.

---

117 Desde 2003 existen dos facciones que se presentan como Quilapayún. La liderada por Eduardo Carrasco, que tiene integrantes en Chile y Europa, y la dirigida por Rodolfo Parada, radicada en Francia y que en ese país debe actuar bajo el nombre de “Guillatún”.

Entre todos ellos, y casi de pasada, los intérpretes mencionan que no pueden perderse por nada del mundo “ese dúo con el Rolando”, aludiendo a Rolando Alarcón, otro de los emblemas del movimiento y parte del pequeño grupo fundador de la Peña de los Parra (que integraban también los hermanos Isabel y Ángel Parra y Patricio Manns). Carrasco dice que el dúo era el que formaba ocasionalmente con Jara. “Como se conocían desde Cuncumén tenían un repertorio de canciones tradicionales que interpretaban juntos”, explica (Carrasco 2013).

En la enumeración memoriosa de cualquier entendido o medianamente conocedor de música chilena es más que probable que salga el nombre de Rolando Alarcón cuando se hable de la Nueva Canción Chilena, tal como lo reflejan textos especializados o compilaciones discográficas desde largos años. Eso podría llevar a creer que Alarcón tuvo, desde fines de los 60 hasta su muerte, años gloriosos, de enorme popularidad y trascendencia ya que, justamente, fueron los momentos de mayor éxito del movimiento. Pero el asunto no fue tan así y, finalmente, su inclusión como parte de la NCCCh es más bien un reconocimiento a su tarea germinal que a su aporte puntual en los años en que se cristalizó el gran caudal artístico que tuvo su bautismo en julio de 1969 con el festival creado por Ricardo García.

### **Semilla para un canto: Proyección Folklórica y Neofolklore**

Aunque sus propios exponentes se han encargado de mostrar a la Nueva Canción Chilena como un movimiento rupturista con las otras propuestas musicales ligadas a la raíz folklórica, hay al menos dos de ellas que son sus antecedentes claros. En ambas Rolando Alarcón jugó un rol de bastante relevancia.

El grupo Cuncumén tiene un puesto clave dentro de lo que hoy se llama Proyección Folklórica. Sin fecha fundacional, se asocia este

movimiento a un esfuerzo institucional de la Universidad de Chile y otros actores estatales por construir un nuevo discurso identitario, en paralelo a la hegemonía de la Música Típica o Huasa, que ya en los años 40 simbolizaba la concepción de música chilena en diversas manifestaciones, sea en el formato del conjunto de huasos, el dúo masculino o femenino y la solista femenina con acompañamiento grupal.

Ante esto se inició un esfuerzo por buscar las ‘auténticas raíces’ de la música chilena y hacer, primero, un trabajo de recopilación en los campos, que ya había tenido experiencias desde fines del siglo XIX. Se publicaron registros de estas canciones con versiones de artistas de ‘escenario’ como en el álbum *Aires tradicionales de Chile*, donde participaron figuras más ligadas a la Música Típica, como el dúo de las hermanas Loyola, las hermanas Acuña (Las Caracolito), el arpista Pepe Molina y el conjunto Los Provincianos.

Luego de hacer espectáculos que mostraban este nuevo ámbito de la música chilena, quedaba difundir este conocimiento y volverlo una práctica masiva dentro de la sociedad. Nada mejor para eso que las Escuelas de Temporada, gestadas en la época de los gobiernos radicales y donde Margot Loyola cumple un rol primordial, al ser invitada por Juvenal Hernández y Amanda Labarca para hacer algunas de las clases de folklore. Ella misma cuenta que la actividad final de cada una de estas escuelas era formar un grupo de canto y baile, mixto y numeroso, como una forma de masificar la práctica folklórica (Ruiz 1994: 15-17). Cuncumén fue la manifestación más duradera y exitosa de esos grupos, lo que hizo que finalmente se volviera un modelo que se ha prolongado incluso hasta estos días.

Alarcón fue parte del primer brote que dio origen a Cuncumén, un grupo de incautos y voluntariosos que era parte del Coro Pablo Vidales y que decidió armar un conjunto folklórico para ampliar la representación chilena del Festival de las Juventudes de 1953. La intención de profundizar esos conocimientos los hizo ser parte de las escuelas conducidas por Loyola y dar forma al Cuncumén. No

hay claridad para afirmar quiénes estuvieron en esos cursos, de hecho algunos dicen que Alarcón no estuvo en el momento exacto de la fundación de Cuncumén o que no estuvo en ningún curso de las escuelas, aunque Loyola y Cádiz lo mencionan como integrante (Loyola y Cádiz 2013).

Pese a eso es unánime la importancia del músico en la conformación del sonido del grupo, que si bien tenía una escuela estética proveniente de 'la maestra' (Loyola) en cuanto a la interpretación, adquirió una manera de cantar en cualquiera de sus variantes (masculinas, femeninas o mixtas a dos voces) y de desarrollar una interpretación incluso sumando instrumentos no necesariamente folklóricos, como el piano, que le dieron una distinción a Cuncumén y que se ha reconocido como uno de sus mayores aportes entre los investigadores y seguidores de esta línea. Justamente Silvia Urbina apunta que Alarcón fue llamado a sumarse al grupo cuando hubo que montar repertorio y contar con un director musical, ya que poseía conocimientos teóricos y era un solvente intérprete en piano.

Además de hacer como propios ciertos elementos claves de la *proyección folklórica*, como la búsqueda de un nuevo discurso identitario y de revalorizar al personaje popular que habla desde las canciones (en oposición al huaso supuestamente ingenuo, pasivo y servil de las canciones de la *música huasa*), Alarcón además tuvo contacto con otros elementos que después serían fundamentales para la Nueva Canción Chilena. Uno fue la expansión rítmica y timbrística de la música chilena, ya que Cuncumén fue en todos sus primeros discos un exponente fiel de la música de la zona central chilena. Sin embargo en su LP *Geografía musical de Chile* (1962) incorpora ritmos y sonidos de la música nortina y chilota que, junto a ritmos de la zona central de menor popularidad que la cueca y la tonada (como la refalosa y el parabién), serían claves en las etapas siguientes. Además, Violeta Parra ya tenía algunos pasos dados en el camino de la canción de denuncia y Cuncumén, en el LP ya mencionado, entrega algunos versos de ese tenor en la "Canción del minero" de Víctor

Jara. Alarcón, por su parte, hace un homenaje en la cueca "Los areneros" a los trabajadores que buscaban arena en el río Maipo.

En el Cuncumén Rolando Alarcón tuvo además la tarea de vocear ante los medios de comunicación, lo que le dio pie para establecer vínculos que posteriormente serían relevantes para sus pasos siguientes. Vale la pena mencionar esto porque, más allá de la imagen que suele tenerse de un grupo que canta a la tradición 'profunda', también es cierto que tuvieron una intensa interacción con la industria y que fueron parte de programas radiales con bastante frecuencia, así como entrevistados de las diversas publicaciones que cubrían el acontecer artístico del país.

Esa dualidad de industria y compromiso que se hizo tan evidente durante la Nueva Canción fue la que se esbozó tibiamente en la Proyección Folklórica pero que fue más notoria en el Neofolklore, el movimiento forjado desde la industria a mediados de los 60 como una apuesta de hacer en Chile un movimiento equiparable al existente en Argentina. Los Cuatro Cuartos y poco después Las Cuatro Brujas fueron la punta de lanza para decenas de grupos similares en términos de sonido y vestuario que colmaron los medios y dieron espacio para otras manifestaciones menos efectistas pero que también se sumaban al concepto de renovación que promovían estos grupos y que buscaban, nuevamente, hacerle frente a la concepción arcaica que, según ellos, tenía la Música Huasa.

Para ellos el aporte de los ritmos recuperados por la Proyección Folklórica y la ampliación del espectro musical chileno fueron claves para generar nuevo repertorio, que justamente fue abastecido en buena parte por el propio Alarcón, quien parecía sumamente cómodo en el trabajo con músicos jóvenes que buscaban una nueva forma de entender la música chilena y veía en ellos una manera de desligarse del monopolio huaso, al que no dudó en darle certificado de muerte al asegurar que si una peña quiere tener como número principal un espectáculo de huasos "irremediablemente se hunde" (Valladares y Vilches 2009: 94).

Sin pensar en las discrepancias que tenían sobre el objetivo final para desarrollar su arte, los grupos del Neofolklore y la camada de solistas o dúos que formaban Rolando Alarcón, Silvia Urbina, Patricio Manns, Isabel y Ángel Parra y poco después Víctor Jara, lograron generar un sentido unitario en su manifestación mediática, lo que los volvió a todos parte del suceso musical de la época, que además dentro de una industria reducida era una manera de estirar el fenómeno que había significado la Nueva Ola a comienzos de los 60 y que necesitaba renovación de figuras. El mejor ejemplo de esta continuidad de dos lenguajes supuestamente antagónicos está en la figura de José Alfredo Fuentes, último gran ídolo de la Nueva Ola y proveniente del grupo Los del Sendero, que hasta en su modo de denominación toma la estética del Neofolklore.

Por más que fueran contemporáneos, las diferencias igualmente se notaban y, después de Violeta Parra, Alarcón tuvo el mérito de ser probablemente el primero en mostrar notas discordantes en el plácido país reflejado por el Neofolklore. De hecho tuvo de manera temprana dificultades medianamente serias con la industria y las autoridades: su interpretación de “Yo defendiendo mi tierra” provocó el fin del auspicio estatal al programa Chile Ríe y Canta; la famosa “Guerra de las refalosas”<sup>118</sup>, con la que llegó a tener una delicada discusión con el Ejército y la censura al tema “Se olvidaron de la patria”, inspirado en la matanza ocurrida en el mineral de El Salvador en 1966. Estas fueron muestras de que dentro de la fraterna convivencia había espacio para marcar diferencias, que con el paso de los años se fueron haciendo cada vez más notorias. La mejor muestra fue el texto que figura en la contratapa del disco *El mundo folklórico de Rolando Alarcón* (1969):

---

118 Conflicto iniciado cuando Las Cuatro Brujas grabaron “Adónde vas soldado” de Rolando Alarcón. Pocos meses después Los de Santiago editaron “La respuesta del soldado”, escrita por Joaquín Prieto García, integrante del Ejército. Como contrarrespuesta Alarcón compuso “Escuche usted general” que cantaron Isabel y Ángel Parra. La salida de cada tema tuvo vasta difusión de la prensa y en algunos medios se catalogó a Alarcón de “antimilitarista”.

Hubo un tiempo no lejano, en que la canción folklórica fue la pasión de algunos y la obsesión de otros. Pero estos y aquellos ignoraron que la canción folklórica debía correr a la par con el devenir y acontecer de los pueblos. (...) Y al ignorarlo no lograron formar su propio mundo folklórico. Y sus voces y palabras se fueron con el viento y no regresaron.

Alarcón, los hermanos Parra, Patricio Manns y Víctor Jara, justamente, lograron aunar visiones comunes sobre el arte y el desarrollo de la sociedad, pero a la vez consiguieron reunirse en un punto físico concreto, que les permitió ganar identidad y forjar un sentido colectivo. La Peña de Los Parra, fundada en abril de 1965 e instalada en Carmen 340 fue, además de un símbolo de excelencia artística, un enorme éxito comercial, que dio origen a presentaciones con funciones dobles en tres o cuatro días a la semana, un espacio de televisión, producciones discográficas y hasta un sello grabador, además de un permanente apoyo mediático. Esto último simboliza otra vez esa alianza tácita y quizás algo hipócrita que permitía una convivencia basada en la necesidad, pero que podía fragmentarse en cualquier momento y que a veces no impedía que se cuestionara a los hermanos Parra por la rentabilidad que les daba un local bajo la lógica del mercado a los artistas que cantaban la revolución socialista (*El Musiquero* N° 111, 1970: 24-25). En la misma Peña se vivieron polémicas como las dificultades que tuvo Víctor Jara por haber ofendido a la iglesia al interpretar el tema tradicional “La beata” (Jara 2001: 147-148). Por ese éxito y esos problemas puede ser que La Peña de los Parra fuera el primer espacio donde pudo atisbarse la idea que tuvo por nombre Nueva Canción Chilena.

## El canto de ¿todos?

Junto con ser una representación de los anhelos libertarios del pueblo chileno y una propuesta renovadora en la manera sobre cómo se entendía la música de raíz folklórica en el país, la Nueva Canción Chilena era también un concepto que no tenía una demarcación precisa ni una lista cerrada de integrantes, pero que se movía según criterios jerárquicos similares a los de cualquier otro movimiento generados al alero de la industria.

De hecho, antes y después de la victoria presidencial de Salvador Allende en 1970 y cuando había dificultades para hacer circular obras y artistas por el país, surgieron un sello discográfico, una productora de eventos y hasta medios de comunicación aliados para promover sus propuestas. Muchas de ellas (el sello DICAP, la productora Onae, el periódico *El Siglo* y revistas como *Onda*, *Ramona* y *Paloma*) tenían directa relación con el Partido Comunista, que sentía la necesidad de contrapesar la hegemonía de los grupos económicos dueños de los medios y de los grupos políticos conservadores que lideraban los canales universitarios de televisión.

Además, la gran cantidad de locales hechos a la usanza de La Peña de los Parra y la explosión evidente que vivía la industria del disco en los 60 facilitó que gran cantidad de artistas de sensibilidades similares se sintieran parte de este movimiento. Pero una cosa era sentirse y otra muy distinta era estar.

Uno de los casos más significativos era el de La Peña de los Parra, donde por lo grande del elenco fundador era muy difícil conseguir espacio dentro de su selecto cartel. Además de los ya nombrados fundadores se recuerda haber visto ahí a figuras venidas desde Valparaíso como Osvaldo Rodríguez y Payo Grondona, conjuntos como Quilapayún, Inti-Illimani, Los Curacas (llamados inicialmente Los de la Peña) y representantes más bien tardíos de la Nueva Canción Chilena como Charo Cofré y Tito Fernández, que sirvieron para renovar en estética y contenidos al movimiento, acusado de desgaste poco después del triunfo de Salvador Allende. Basta

una mirada rápida a los contenidos de las revistas mencionadas para notar que ambos tuvieron amplia cobertura a su trabajo y que, en el caso de “El Temucano”, fue evidente su éxito arrasador en esos años, que se ha prolongado por cuatro décadas. La gran mayoría de este elenco fue el que concentró buena parte de las grabaciones de DICAP en los años de la Unidad Popular. Quizás el compendio llamado *La Nueva Canción Chilena* que editó DICAP en un LP entregue algunas señas de los que se consideraban como integrantes de ese elenco: Quilapayún, Inti-Illimani, Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara y Tiempo Nuevo de Valparaíso.

Si se analiza desde una perspectiva mercantil, se puede decir que un escalón más abajo había otro elenco de músicos, que incluso se quejaba de no tener acceso a La Peña de Los Parra y a DICAP. De hecho, los encargados artísticos del sello, de ese entonces, no tienen problemas en reconocer que había criterios estéticos y de masividad para definir los artistas que grababan ahí. Además, debían cumplir con ciertas características como “llegar al público joven, porque el fuerte nuestro siempre fueron los universitarios”, en palabras de Juan Carvajal, director artístico de DICAP; quien además recuerda que tuvo inconvenientes con gente que solía ser parte de la peña Chile Ríe y Canta porque dice que era visto como “una suerte de comisario político que no los dejaba grabar” (Valladares y Vilches 2009: 150).

Esa fue, de alguna manera, la realidad de Rolando Alarcón, quien sólo hizo un disco con DICAP y más bien porque el concepto del trabajo, musicalizar y traducir a poetas y trovadores soviéticos, contenía suficiente originalidad para llamar la atención. El juicio de Carvajal sobre su estado artístico era demoledor: según él Alarcón ya había hecho sus mejores obras, estaba gastado en términos de creación y su voz era demasiado caprina (Valladares y Vilches 2009: 149).

Esa mirada crítica al trabajo de Alarcón, en todo caso, no era la única que existía en esa época. En *El Musiquero*, medio amigable y

respetuoso con el cantautor, dicen de su último LP, *El alma de mi pueblo* (1972), que tiene valor aunque “a primera vista no nos parezca suficientemente elaborado” y de hecho comentan que sólo el afecto y los años de conocimiento del maestro y músico les hizo escuchar con un poco más de paciencia y tener un juicio más generoso (*El Musiquero* N° 181, 1972: 17). Mucho menos amables fueron las palabras de la revista *Ritmo* cuando Los Cuatro Cuartos hicieron un breve reencuentro en 1970. En el comentario de la presentación dijeron que el grupo interpretó temas de Patricio Manns y Alarcón, de cuando ambos “estaban realmente inspirados” (*Ritmo* N° 261, 1970: 4).

No es tan difícil vislumbrar en ese juicio razones no solamente musicales, las mismas que le hicieron a Rolando Alarcón pasar malos ratos como la eterna pifiadera que recibió en cada una de las noches del Festival de Viña del Mar de 1972, cuando interpretó el tema “Canción para Pablo”, de homenaje a Pablo Neruda, recientemente distinguido con el Premio Nobel. Por esa misma época Los Emigrantes recuerdan que con Alarcón tuvieron que bajarse de un escenario de Recoleta para esquivar los piedrazos que les llegaban con bastante fuerza y buena puntería. Durante la Unidad Popular la guerra estaba también arriba del escenario.

### **Independencia, emulaciones y problemas**

La situación periférica de Alarcón dentro del círculo de los artistas más renombrados del canto popular chileno (a excepción de su permanente presencia en La Peña de Los Parra) tenía otros síntomas, que incluso partieron un poco antes de que se consumara el triunfo de Salvador Allende (para el que actuó de manera decidida y permanente con centenares de artistas de diversos ámbitos por todo el país). La primera señal decidora fue la iniciativa de tener un sello propio, algo que incluso en estos tiempos de diversificación y mi-

croproducción es difícil de sobrellevar o de conseguir un éxito resonante. Alarcón siguió el modelo de Camilo Fernández con Demon y creó el sello Tiempo, con el que optó por dejar de tener problemas con las grandes empresas que objetaron algunas de sus canciones, como “Se olvidaron de la patria”. La apuesta le tenía muy orgulloso pero era evidentemente riesgosa en términos de distribución, y al poco tiempo en la prensa se comentaba lo difícil que era encontrar sus discos en regiones y lo limitado de su tiraje hace que hoy sea casi una proeza encontrar copias de sus vinilos en los mercados de ocasión, a diferencia de la gran mayoría de sus compañeros de viaje más renombrados.

Como ya se dijo, DICAP no tuvo interés en hacer más discos con él y es difícil creer que hubiera desechado una nueva posibilidad con alguno de los grandes sellos de esos años (Odeón y RCA, principalmente, con quienes hizo sus tres primeros trabajos solistas). Él mismo reclamó en varias ocasiones que la prensa no tomaba atención a sus discos (*El Musiquero* N° 96, 1969: 32), que al no tener sello de envergadura carecían del equipo de prensa que entonces, como ahora, resultaba de importancia para tener una difusión más expedita.

En paralelo con esos caminos a contrapelo de la industria y de cierta marginalidad, Alarcón no perdía oportunidad de estar en espacios mediáticos que le permitieran demostrar su vigencia. Desde su primera participación en 1967, fue un activo competidor del Festival de la Canción de Viña del Mar (estuvo en 1968, 1970, 1972 y se sabe que postuló también para 1969 con “Mi hermano era pescador”) y en muchos otros que se realizaron por el país, como La Guinda, de Romeral, el Festival de Río Claro y hasta El Festival del Sol, pintoresco certamen en el que una delegación de artistas recorría diversas ciudades del país. Si se suma además su participación en un festival de la canción organizado al interior de “Sábados Gigantes”, la presencia como invitado en programas como “Quién soy yo” y la composición de creaciones para teleseries como “La aritmética en el amor”, “Sopa de pollo con cebada”, “Martín Rivas”

(su primera versión, en 1970) y “Mocosita”, por nombrar algunas, se puede delinear el perfil de un artista como tantos que ocupan todos los espacios posibles para mantenerse vigentes y seguir en pantalla cuando sus discos ya no son hitos de popularidad, aunque esto implique ser parte de iniciativas que la primera línea del firmamento musical suele no tomar.

En los años de la Unidad Popular, Rolando Alarcón mostró un interés por mantenerse en línea con algunos de los hitos musicales de la época. Un caso es el de su composición “El hombre”, ganadora del Festival de Viña de 1970 y que en su temática, introducción de la guitarra, ideas del texto y progresión dramática tiene notoria influencia de “Plegaria a un labrador”, de Víctor Jara, que pocos meses antes había ganado el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena (competencia de la que también fue parte). Antes había pasado otro tanto con “Caballo negro”, composición grabada por Pedro Messone en 1966, poco después del masivo éxito de “El Corralero”. Otro tanto pasa con “Canción de cuna negra”, grabada en 1965, que parece influida directamente por “Duerme negrito”, registrada por Atahualpa Yupanqui a mediados de los 50.

Y algo parecido pasó en 1971, cuando se decidió a hacer dos discos sobre musicalizaciones de poemas, justamente en la época que tuvieron su mayor éxito los discos de Los Cuatro de Chile con interpretaciones de versos de Óscar Castro musicalizados por Ariel Arancibia (*Homenaje a Óscar Castro*, volumen I y II, 1970 y 1971), a la vez que aparecía fuertemente en escena el grupo Los Moros, que con Jorge Yáñez como relator solista hacía versiones musicales de los textos costumbristas de Andrés Rivanera. En esa línea Alarcón decidió grabar *Canta a los poetas soviéticos* y *Cantos desde una prisión* (ambos de 1971), versión musical de los poemas de Leonardo Castillo, escritor argentino preso durante la dictadura de Juan Carlos Onganía.

Ninguno de esos trabajos, ni el siguiente (*El alma de mi pueblo*, 1972, finalmente su último LP) tuvieron mayor impacto. De hecho,

el mismo Alarcón comentó de *El alma de mi pueblo* que lo tenía satisfecho pese a que “los medios no le dieron mayor importancia” (*Onda* N° 35, 1973: 9).

Algunos medios, de hecho, estaban preocupados de otros aspectos de la vida de Alarcón, bastante poco vinculados al mundo artístico. A comienzos de 1971 dos diarios de oposición a la Unidad Popular publicaron una noticia donde lo nombraban como asistente a una fiesta con menores de edad y que por eso había sido detenido y expulsado del Partido Comunista. Así, se reveló públicamente su homosexualidad de la peor manera posible: ligándola a un episodio policial y tratando de quitarle el apoyo de su sector político. Si bien el diario *El Siglo* y la revista *Ahora* le dieron su apoyo a Alarcón y a Víctor Jara (otro acusado de haber sido parte de ese episodio), el capítulo significó un juicio público. La revista *Ahora* aclaró que el cantautor no podía ser sancionado porque no era militante del Partido Comunista, lo que no era usual en una época en que varios de los integrantes de la Nueva Canción eran parte de este partido. Las razones pueden ser varias y se ha tratado de personalizar en Rolando Alarcón el caso contado por Luis Corvalán en sus memorias, de que él rechazó el ingreso de un destacado artista al PC porque “era mariquita” (Corvalán 1997: 104).

Es difícil cuantificar cómo perjudicó a Alarcón su condición sexual o cuánto hubiera mejorado su situación en la escena si hubiera militado en el Partido Comunista, pero es claro que se puede considerar como un factor que frenó su desarrollo artístico, en parte por la fuerte influencia que tenía este partido en vastos sectores del país, pero más bien porque su caso era el más conocido dentro de los músicos del rubro, en años en que la discriminación era notoria.

## La canción en la noche

Luego de la muerte de Rolando Alarcón<sup>119</sup>, ocurrida en febrero de 1973 tras una muy larga gira del colectivo Chile Ríe y Canta que tenía prácticamente sólo objetivos propagandísticos<sup>120</sup>, su nombre tuvo, obviamente, algo de realce pero hubo pocos gestos de importancia que recordaran su figura por esas fechas. La edición de un manual del Ministerio de Educación sobre la cueca (escrito por él mismo durante el año anterior, en su condición de Asesor Nacional de Educación) y “La canción de Rolando”, de Ruperto Fonfach y grabada por el Grupo Lonqui fueron las manifestaciones más expresas.

Luego del golpe de Estado vinieron más muertes (y en circunstancias aún más trágicas) que además reflejaban la tragedia de un país: Salvador Allende, Pablo Neruda y especialmente Víctor Jara fueron los símbolos del grito mundial de justicia para Chile. Aunque su nombre no figuraba en una lista especial de artistas prohibidos y pocas de sus canciones estuvieron entre los temas censurados (tomando en cuenta las listas de esos años que se han difundido recientemente, como en García 2013: 170), Alarcón pagó las consecuencias de autoeditarse en los 60 y, tras su muerte, prácticamente no hubo reediciones de sus discos, salvo los primeros trabajos, hechos para RCA y que fueron sus obras más exitosas, en plena gloria del Neofolklore. Algunos intentos tímidos de Alerce en los 80 y del sello Liberación a comienzos de los 90 fueron las únicas formas de acceder un repertorio que sólo con el desarrollo de internet en la década siguiente pudo conocerse de manera más cabal, aunque de un modo no muy masivo.

Pero mientras más difícil era encontrar información y canciones de Rolando Alarcón, su nombre empezó a ganar categoría en

---

119 Por complicaciones surgidas en una operación que le hicieron por una úlcera gástrica.

120 En marzo eran las elecciones parlamentarias que podían provocar la destitución de Salvador Allende.

los repasos sucesivos que se hicieron de la Nueva Canción Chilena. Libros como los de Osvaldo Rodríguez en el exilio y los realizados por la SCD y el Ministerio de Educación en los 90 (Rodríguez 1984; Godoy y González 1995), con un afán claramente documental y de reconstrucción de la época, instalaron nítidamente a Alarcón como uno de los importantes constructores de la renovación de la música de raíz folklórica en el país. Discos como las antologías de la Nueva Canción editadas por Alerce y Warner en la década pasada apuntaron en la misma dirección, como también lo hicieron en otro ámbito los festivales de Viña del Mar del año 2000 y las versiones del Festival del Huaso de 2009 y 2010, en los que se hacía un recuento de canciones y compositores fundamentales para la música chilena. En todos estos casos, por cierto, se resaltaban obras o creaciones de su primera época solista, cuando el Neofolklore marcaba las pautas de la música popular en el país. De los años en que la Nueva Canción Chilena existió como tal, con nombre y ritos bautismales, las canciones de Rolando Alarcón parecen haber sido tragadas por un olvido aún más largo que los años que van desde su muerte.

## Nueva Canción y Neofolklore: dos puntas tiene el camino

La Nueva Canción Chilena es un movimiento recordado (y autorrecordado) por ir a contrapelo de los mandatos económicos, por tener un sentido más profundo y sincero del arte ‘comprometido’ y por tener una adhesión total a los movimientos sociales y políticos progresistas del país. Por otra parte, a estas alturas es la acumulación de discursos levantados desde su nacimiento que entregan diversas perspectivas y hasta realizan idealizaciones de cierta pureza con respecto a la industria.

Pero visto en detalle fue, en primer lugar, un conglomerado mucho mayor que el que suele recordarse en las antologías o en los textos referenciales, incluso considerando que no es tan sencillo delimitar qué artista era o no parte del amplio margen de intérpretes

de raíz folklórica que grabaron y cantaron desde mediados de los 60 hasta 1973. Una señal decidora de esta segmentación es que se considere a la Nueva Canción como un movimiento netamente en el exilio después del golpe de Estado<sup>121</sup> y que músicos de la misma generación pero que se quedaron en el país (Richard Rojas, Nano Acevedo, Quelentaro, Pedro Yáñez, Tito Fernández, entre otros) fueran considerados parte del movimiento siguiente, el Canto Nuevo, o simplemente quedaran fuera de cualquier tipo de rótulos. En el ejercicio de reconstrucción histórica la Nueva Canción cerró su muralla.

Por otro lado, también con el paso del tiempo, se ha hecho el ejercicio razonable de ligar a los movimientos con la vida de sus creadores, más allá de la época en que se realizara tal o cual expresión artística. En el caso de Rolando Alarcón, Patricio Manns, Víctor Jara y los hermanos Parra, por ejemplo, toda su obra es considerada como parte del eje fundamental de la Nueva Canción Chilena, por más que varias de sus más importantes creaciones<sup>122</sup> fueran escritas cuando todos eran considerados como parte del Neofolklore o de la “Nueva ola folklórica”, como también se le llamaba en la época.

Al estar todos en ese colectivo que tenía la venia de los medios no es difícil encontrar imágenes que a esta altura pueden sonar hasta chocantes pero que en su momento tenían toda la naturalidad del mundo para sus protagonistas: Patricio Manns modelando como arquero de fútbol para recordar sus años deportivos, Víctor Jara luciendo el gatito de la revista *Ritmo* en su guitarra, Isabel Parra dándole un beso a su madre o Ángel Parra exhibiendo en brazos a su hijo recién nacido en el íntimo ritual familiar que le encanta retratar a la revista de moda en cualquier época. Todas esas imágenes son reflejos de la agitada interacción que vivían los artistas con un *glamour*

---

121 Tomar como ejemplo el reportaje de la revista *Araucaria* N°2 o Rodríguez 1988: 104.

122 “Si somos americanos” de Rolando Alarcón (*Rolando Alarcón y sus canciones*, 1965); “Arriba en la cordillera” de Patricio Manns (*Entre mar y cordillera*, 1966) y “El cigarrito” de Víctor Jara (*Víctor Jara*, 1966).

que ellos mismos criticaron o rechazaron poco tiempo después.

Pero más allá de la anécdota lo relevante es que algunos de estos músicos, especialmente Rolando Alarcón, forjaron en esta época su nombre en la memoria colectiva del país. Es decir, si él es actualmente considerado como uno de los emblemas de la Nueva Canción Chilena es porque, algunos años antes, fue uno de los autores más exitosos y respetados del Neofolklore. Sus canciones nacidas en esos años e interpretadas por él y figuras mediáticas como Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas y Pedro Messone, permitieron que se le considere hoy como un pilar de un movimiento que, en sus años de vida oficial, lo miró más bien de reojo.

## La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena

**Natália Ayo Schmiedecke**

La confianza en la posibilidad de cambiar el mundo a través de la conjunción entre arte y política –dos instancias desacreditadas actualmente en lo que se refiere a su potencial revolucionario– dio la tónica a diversas manifestaciones culturales latinoamericanas desarrolladas en los años 1960 y 1970. En Chile, la música fue considerada por muchos jóvenes como un medio privilegiado para el compromiso político, debido a su alcance comunicativo. Como expresó el *cantautor* y director de teatro Víctor Jara en una entrevista al periódico comunista *El Siglo* con fecha de 2 de mayo de 1971.

[...] La música juega un papel muy importante en el fenómeno de concientización y esclarecimiento [...] un artista es un revolucionario [...] Hablo del verdadero artista, no de aquél vendido a intereses comerciales para contribuir en este vasto plan de alienación que existe a nivel mundial [...] la música es un lenguaje definido y es también un arma poderosa: que no sólo hace millonarios a muchas personas, sino que también puede ser usada para la liberación del hombre. [...] Lo importante es darle a esta música, un contenido, que aclare la posición de la juventud y su papel a desempeñar en el cambio estructural de la sociedad. (*El Siglo* 2 mayo 1971: 11)

Podemos observar en el texto citado la intención de distinguir dos tipos de artistas: mientras el ‘revolucionario’ buscaría utilizar su oficio como arma política, el ‘vendido’ tendría como finalidad básica alcan-

zar el éxito para enriquecerse. Muy presente en declaraciones de músicos identificados con la Nueva Canción Chilena (NCCh), ese discurso buscaba marcar una posición definida en el escenario musical nacional, fuertemente articulado en torno de un público joven y masivo<sup>123</sup>.

Rechazando la imagen de ‘ídolos de la canción’, tales músicos vivieron una tensión entre el contenido que *querían* y el que *podían* difundir por medio de los vehículos de comunicación disponibles. De acuerdo con los autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile (1950-1970)*, llevar su impulso renovador y reivindicatorio al seno de la industria musical chilena era prácticamente imposible en el periodo —de allí la necesidad de buscar nuevos espacios de actuación, como peñas, universidades y sindicatos— (González *et. al.* 2009: 373).

Es común encontrar en la bibliografía dedicada al movimiento de la NCCh, el argumento según el cual esos canales permitían a los músicos esquivarse a la censura que les sería impuesta por la industria fonográfica y por la prensa, contribuyendo para la conformación de un público interesado en las temáticas sociales abordadas en las canciones. En esa perspectiva, solamente con la creación del sello Jota Jota, en 1968, y de la grabadora Discoteca del Cantar Popular (DICAP), en 1969<sup>124</sup>, el repertorio identificado a la NCCh experimentaría una difusión masiva, vía disco. De allí la noción de que la grabadora fue concebida para atender a las necesidades de aquellos músicos, viabilizando el desarrollo del movimiento.

---

123 Sobre la relación entre juventud y música popular en el Chile de los años 1960, ver Arantes 2009.

124 1968 fue el año de lanzamiento de los dos primeros discos del sello Jota Jota, los LPs *X Viet-nam* (Quilapayún) y *X la CUT* (obra colectiva). Hasta donde pudimos verificar, ninguno de ellos trae en sus carátulas informaciones sobre la empresa grabadora. A partir del tercer LP del sello, *Pongo en tus manos abiertas...* (Víctor Jara), todos aparecen como producidos y distribuidos por la grabadora DICAP. En 1969, fue creado el sello DICAP, utilizado por primera vez en el LP *Danai canta a Neruda* (Danai), todavía sin el logotipo que sería oficializado en el año siguiente. Los dos sellos coexistieron en el catálogo de la grabadora por algunos meses, pero en 1970 el sello Jota Jota fue extinto. En este texto usaremos los términos ‘empresa’ o ‘DICAP’ para remitir al proyecto como un todo; ‘grabadora’ para remitir al proceso logístico de producción y distribución de los discos; y ‘sello Jota Jota’ o ‘sello DICAP’ para remitir a las partes específicas de su catálogo.

Basándonos en datos todavía poco explorados por los investigadores, buscaremos problematizar esa asociación directa entre el catálogo de la DICAP y la producción abarcada sobre la denominación de NCCh. Lejos de ofrecer una explicación acabada al respecto de tal relación, nuestra intención es levantar cuestionamientos que estimulen nuevos análisis. Esperamos, así, dar cuenta de la complejidad de los diálogos mantenidos entre cultura y política en este capítulo reciente de la historia chilena.

### Antes de la DICAP

En su edición del 9 de diciembre de 1972, el periódico *El Siglo* dedicó dos páginas a la DICAP, buscando reconstituir el contexto en que fue creada, sus principales objetivos y la repercusión alcanzada por los discos en los ámbitos nacional e internacional. El artículo tiene inicio con la afirmación de que antes de la grabadora “[l]a música popular era segregada de las radios y otros medios de comunicación”. En seguida, aborda la emergencia de la NCCh, apuntando para la DICAP como su posibilitadora:

En estas condiciones se fue desarrollando un género de música popular que vinculó su contenido a las tradiciones de lucha del pueblo chileno y, por consiguiente, a sus metas [...] para interpretar este tipo de canciones que denominaron “de protesta”, “canción social” o “nueva canción”. Estas nuevas voces no tenían muchas posibilidades de hacerse oír. Sufrieron el apartheid [...] Al mismo tiempo, algunos sellos grabadores comerciales reprodujeron de manera tímida algunas creaciones de estos intérpretes. A esta altura apareció DICAP, que fue el reflector que proyectó todo este movimiento a través de los discos. [...] DICAP abrió cauce a todas estas manifestaciones postergadas. [...] DICAP nació como institución musical y como centro de convergencia de la nueva canción chilena. (*El Siglo*, 9 diciembre 1972, 6-7)

Escrito en el contexto del gobierno de la Unidad Popular –cuando la DICAP ya se había consolidado en el mercado fonográfico y la NCCh estaba fuertemente identificada con el proyecto de la *vía chilena al socialismo*– el artículo procura proyectar determinada imagen sobre la empresa y el movimiento, estableciendo conexiones que no estaban dadas *a priori*. No obstante, los presupuestos y argumentos presentados en el pasaje citado fueron reiterados en diversos textos posteriores, de allí la importancia de abordarlos críticamente.

Un primer aspecto a ser considerado dice respecto al hecho de que la creación del sello Jota Jota (que abarca las primeras producciones de la DICAP) es anterior a la denominación ‘Nueva Canción Chilena’ –empleada originalmente en el festival homónimo realizado en Santiago en julio de 1969, organizado por el periodista y locutor radial Ricardo García junto a la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. En nuestra tesis de Maestría, analizamos el programa de este evento y concluimos que el término ‘Nueva Canción Chilena’ abarcó inicialmente un repertorio bastante heterogéneo –característica no tomada en cuenta por la mayor parte de la bibliografía sobre la temática, que tiende a afirmar que el festival de 1969 simplemente bautizó un movimiento ya existente, original y auto-consciente, que tuvo como base el compromiso político de los músicos. En nuestra percepción, la consolidación de la Nueva Canción Chilena como movimiento musical no se dio de manera natural, pero partió de la necesidad sentida por determinados artistas de distinguirse de otros en un escenario político cada vez más polarizado, revelando un proceso marcado por tensiones, disputas y exclusiones (Schmiedecke 2013: 44-53).

Defendemos, por lo tanto, que aunque sea posible reconocer convergencias en el repertorio de determinados músicos interesados en renovar la música nacional a partir de la aproximación con el ‘folklore’ latinoamericano –por veces incluyendo temáticas de cuño social y político en sus canciones–, es incorrecto hablar de un movimiento anterior a la creación de la empresa DICAP.

El contexto de producción del primer disco lanzado por el sello Jota Jota es otro elemento que permite problematizar la idea según la cual la DICAP nació con el objetivo claro de incentivar el desarrollo de la NCCh. En 1968, tuvo lugar en la capital búlgara el IX Festival Mundial de las Juventudes y de los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad –dedicado a la solidaridad con los vietnamitas en el contexto de la Guerra de Vietnam. Para elegir representantes nacionales del festival, el periódico *El Siglo* de Santiago organizó una campaña y encomendó a su ala joven (la Jota) editar un disco que demostrase la ‘inquietud’ de los militantes chilenos con los temas propuestos por el evento. El LP grabado fue *X Viet-nam*, del conjunto Quilapayún. En su libro autobiográfico *Quilapayún: la revolución y las estrellas*, el músico Eduardo Carrasco hace referencia a los “innumerables problemas prácticos, que estuvieron a punto de dejar la iniciativa como una de esas tantas ideas locas que se lanzan al aire sin mayores consecuencias” (Carrasco 2003: 128). Entre tales dificultades, el autor destaca la inexperiencia de los actores envueltos en el proyecto y el alto costo de éste para una organización (la Jota) que “recién comenzaba a alcanzar un cierto desarrollo” (Carrasco 2003: 128).

A pesar de los problemas, el disco fue lanzado y encontró buena acogida en el público identificado con la izquierda política, agotándose en pocos días –de manera que fue necesario realizar una nueva edición. De acuerdo con Carrasco, “[l]a iniciativa había hecho sus pruebas, y la dirección de las Juventudes Comunistas acordó formar un pequeño sello de discos para continuar difundiendo la música con contenido revolucionario” (Carrasco 2003: 131).

Podemos inferir que la producción de *X Viet-nam* constituyó una iniciativa específica por parte del Partido Comunista (PC), esto es, en aquel momento, no había un proyecto de crear una grabadora que permitiera hacer frente a los sellos comerciales. Pero al explicitar el interés y la viabilidad de la inversión del Partido en el ámbito

musical, el disco abrió espacio para la formulación de una propuesta concreta buscando difundir canciones afines con el imaginario comunista.

Otro dato presente en el texto citado del artículo “Las nuevas voces” que debe ser relativizado es el desinterés de las grandes grabadoras por el repertorio cultivado por los artistas cuyo nombre posteriormente se quedaría identificado a la NCCh. Inicialmente, hay que considerar que en el periodo anterior a 1968 pocos de ellos habían comenzado sus carreras musicales, desatancándose Patricio Manns, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Isabel y Ángel Parra, más allá de los conjuntos Quilapayún y Tiempnuevo. Con la excepción de este último, todos lanzaron discos por sellos ligados a las dos principales empresas discográficas actuantes en el país en aquel momento: RCA Victor (que abarcaba el sello Demon) y EMI Odeon. La primera se especializó en artistas de la Nueva Ola y del Neofolklore, al paso que la segunda privilegió géneros de raíz folklórica, abarcando la Música Típica, la Proyección folklórica y el Neofolklore.

Con la crisis<sup>125</sup> vivida por el Neofolklore entre 1965 e 1966, las empresas salieron en busca de nuevos talentos que pudiesen renovar el interés del público por la música nacional. De acuerdo con una noticia publicada en la revista *Rincón Juvenil* en agosto de 1965, Víctor Jara habría despertado el interés tanto de Camilo Fernández (director de la Demon) como de Rubén Nouzeilles (director artístico de la Odeon), pasando a ser disputado por las dos grabadoras (González *et. al.* 2009: 401). Después de lanzar dos *singles* y un LP por la Demon —que tenía en su elenco Patricio Manns y los hermanos Parra—, el músico emigró para la Odeon en 1967, uniéndose así

---

125 La percepción del agotamiento de la fórmula utilizada por los conjuntos neofolklóricos en sus arreglos e interpretaciones suscitó una polémica en la prensa musical, en torno de una supuesta crisis del repertorio folklórico. A partir de allí, diversos músicos y críticos buscaron posicionarse, sugiriendo nuevas posibilidades para recuperar el interés del público por la música nacional. Sobre el asunto, ver: González *et. al.* 2009: 356; Schmiedecke 2013: 37-38; más allá de las compilaciones de artículos en Sandoval 1998.

al Quilapayún, que había iniciado allí su producción discográfica. A su vez, Rolando Alarcón difundió sus discos identificados al Neofolklore por la RCA Victor, cambiando para la Odeon también en 1967, por la cual lanzó el LP *El nuevo Rolando Alarcón*, explicitando su intención de reinventarse en cuanto artista (González *et. al.* 2009: 407-408).

Se puede argumentar que el contenido grabado por tales músicos en el periodo anterior a la creación del sello Jota Jota raramente incluía canciones de contenido político explícito, indicando que las grandes empresas discográficas operaban una selección en relación al repertorio disponible. Reconocer eso no conduce necesariamente a la constatación de que la parte ‘fundamental’ de la NCCh no pudo expresarse por tales vehículos —raciocinio que acaba atribuyendo a la política la calidad, de ‘esencia’ del movimiento, sin considerar que sus diferentes facetas (folklórica, artística y política) estuvieron fuertemente integradas en las obras.

De esa manera, entendemos que la creación de la DICAP no representó la ‘salvación’ de músicos relegados al anonimato. Pero al garantizar la circulación de repertorios más politizados, ésta estimuló el desarrollo de un tipo de canción que encontraba dificultades en ser aceptada por la industria fonográfica. Eso no quiere decir que la temática política y social estuviese proscrita de los discos producidos por otros sellos y ni que la DICAP grabase apenas este tipo de repertorio. El punto que queremos destacar es que, a partir de 1968, los músicos que vendrían a integrar la NCCh pudieron satisfacer, a través de las grabadoras existentes, las diferentes facetas de su creación —lo que estimuló la renovación del escenario musical, al apuntar un nuevo camino posible (Schmiedecke 2013: 125-126).

## La consolidación de la DICAP

Para que la iniciativa de la grabadora pudiese ser llevada a cabo, fue necesario crear un sistema alternativo de distribución. En el inicio, fueron los propios militantes del PC que, contando con el apoyo de sindicatos y grupos universitarios, divulgaron y vendieron los discos personalmente. Las primeras remesas comerciales fueron hechas a librerías y, de a poco, las casas de discos pasaron a hacer pedidos. Como observaron los directores de la empresa: “El sistema de distribución así desarrollado nos diferencia de los demás sellos: la gente busca y pide nuestras producciones. Y de esta manera pudimos crecer prescindiendo de todo el aparato de difusión en los primeros momentos” (*El Siglo*. 9 diciembre 1972: 7).

El crecimiento de la grabadora fue potenciado por el nivel de involucramiento que tuvieron los artistas con el proyecto, lo que permitió el desarrollo de un modo de trabajo colectivo, en conformidad con el ideario comunista:

No se trabaja separadamente (como en otros sellos, donde el aislamiento es la característica); todo el trabajo es colectivo. Artistas y músicos participan, modifican, dan calidad a la obra; nuestras grabaciones salen después de muchos ensayos, de muchas modificaciones, tendientes a dar la mayor calidad (*El Siglo*. 9 diciembre 1972: 7).

La búsqueda por la calidad también se expresó en las imágenes que integran las carátulas de los discos. Teniendo como protagonistas a los artistas gráficos Vicente Larrea, Antonio Larrea y Luis Albornoz, los LPs lanzados por la DICAP integraban una serie de influencias –como el *pop art*, la psicodelia, el realismo social, la fotografía de alto contraste, el muralismo político y la xilografía (González *et. al.* 2009: 375). Tal propuesta permitió la sumatoria de un valor estético a los discos, que frecuentemente “eran vistos más como objetos culturales que como productos comerciales” (González 1998:

23). Buscando propagar contenidos más que promover artistas, la creación gráfica de la DICAP estableció un nuevo referente para la producción discográfica chilena, ejerciendo influencia sobre las demás grabadoras. Eso puede ser percibido en la diversificación, a partir de fines de los años 1960, de las técnicas utilizadas por las *ma-jors* para representar visualmente el contenido de los LPs –las cuales hasta entonces prácticamente se limitaban al retrato de los intérpretes.

Gracias a su preocupación estética, la DICAP fue recibida en el medio artístico como “una iniciativa que había que proteger y defender” –conforme apuntó Eduardo Carrasco. De allí que “Dicap se ganó prestigio entre los artistas chilenos, y muchos de ellos, que nada tenían que ver con el movimiento político, comenzaron a grabar allí sus discos” (Carrasco 2003: 130).

El análisis del catálogo de la grabadora en el periodo anterior al golpe de 1973 apunta para una creciente diversificación de su repertorio. Si bien en un primer momento fueron privilegiadas las canciones de temática política –como atestiguan los primeros tres LPs allí producidos: *X Viet-nam* de Quilapayún, *Pongo en tus manos abiertas...* de Víctor Jara, y la obra colectiva *X la CUT*–, el trabajo conjunto entre productores y músicos estimuló la búsqueda por nuevos materiales musicales, lo que fue viabilizado por la profesionalización de la empresa. Conforme destacó el musicólogo Gustavo Miranda:

Como fuera, el auge de la Nueva Canción Chilena y las cifras elocuentes que mostraban las producciones elaboradas por DICAP, hicieron que paulatinamente esta empresa comenzara a profesionalizarse. Esto significaba desvincularse –en la forma y no en el fondo– de la figura de las Juventudes Comunistas, ya que aún seguían dependiendo de esta organización (Miranda 2012: 98).

Ese proceso se evidenciaría en tres cambios ocurridos en los primeros años de la empresa: su sede salió del Comité Central de

las Juventudes Comunistas, pasando a funcionar en un edificio localizado en la calle Londres 92; el sello Jota Jota fue renombrado DICAP; y Eduardo Carrasco, militante de la Jota, fue substituido en la dirección artística por Juan Carlos Carvajal, que no era comunista y fue contratado con el fin de proporcionar cierta ‘objetividad’ a las producciones allí realizadas (Miranda 2012: 98)<sup>126</sup>.

A partir de entonces, los gestores buscaron trazar el perfil de la empresa. De acuerdo con Carvajal, tres serían sus objetivos principales, subdivididos en objetivo artístico, económico y político. En relación al primer aspecto, la DICAP buscaría difundir discos con la intención de rescatar las formas musicales populares y cultas en primer lugar las chilenas y latinoamericanas [...] desarrollar todas las posibilidades de los creadores e intérpretes chilenos”. También se dedicaría a la “Difusión de la música revolucionaria internacional” y “de toda la música asegurada desde el punto de vista de su calidad, que tenga o pueda tener una difusión popular o un contenido popular” (*El Siglo*. 9 diciembre 1972: 7).

El objetivo económico fundamental sería “financiar los comeditos específicos de DICAP y con ello posibilitar su crecimiento y desarrollo”. Por fin, los objetivos explícitamente políticos serían cuatro:

[1] Ayudar a aquellos artistas que transformaron la canción en un arma de lucha, difundiendo canciones especialmen-

---

126 En su libro autobiográfico, Eduardo Carrasco critica los criterios que pasarían a ser utilizados por los administradores: “Los métodos que comenzaron a aplicarse en la elección de artistas y en la dirección del sello no fueron los más adecuados, se caía fácilmente en una especie de democratismo, en el cual se trataban de calcar las maneras de hacer de las organizaciones de masa. Por otro lado, la iniciativa, que para nosotros no tenía fines directamente comerciales, comenzó a verse como una excelente manera de acrecentar las finanzas del partido. Quienes comenzaron a dirigir el asunto, fueron los encargados de finanzas, en lugar de los de cultura, como nosotros hubiéramos deseado. [...] Tuvimos que dar una pelea bastante dura, para convencer a los dirigentes de que había que dirigir las cosas con criterios culturales. Al final, algunos se convencieron, pero más que todo, porque vieron en la calidad de los artistas elegidos, una garantía económica para continuar con la iniciativa” (Carrasco 2003: 129).

te entre los medios proletarios y estudiantiles [...] [2] Nuclear en torno a DICAP, a una gran cantidad de artistas [...], orientando su trabajo a la política del partido y el Gobierno Popular [...] [3] Vínculo y acercamiento cultural en los países socialistas. [4] Llevar la música chilena al exterior, dando a conocer la política revolucionaria del partido y del Gobierno Popular (*El Siglo*. 9 diciembre 1972: 7).

Así, si por un lado la grabadora se mantuvo abierta a repertorios de orígenes y contenidos distintos, por otro lado, no es posible concebirla fuera de la política cultural del Partido Comunista, que desde 1970 se volcó a buscar apoyo para el gobierno de Salvador Allende<sup>127</sup>. De allí la importancia de relativizar la noción de que la originalidad de la DICAP consistía en no imponer cualquier tipo de ‘censura’ a los músicos. Como las demás empresas discográficas, ésta hizo selecciones de acuerdo con sus posibilidades y sus intereses (artísticos, económicos y políticos), de manera que una parte considerable de la producción identificada con la NCCh buscó otros vehículos de difusión.

De hecho, se observa que la mayor parte de los músicos ligados al movimiento lanzó discos por diferentes grabadoras incluso después de la creación del sello Jota Jota, conforme indica el Cuadro 1<sup>128</sup>:

---

127 El tema de las políticas culturales propuestas por los partidos de izquierda en el período de gobierno de la UP todavía ha sido poco abordada por la historiografía, destacándose los siguientes trabajos: Berríos 2003; Albornoz 2005; Dalmás 2006; y Bowen 2006. Estos estudios apuntan para la diversidad de posicionamientos –frecuentemente antagónicos– que convivieron en la coalición, sugiriendo la necesidad de nuevos estudios que observen las tensiones procesadas en las diferentes iniciativas culturales desarrolladas en aquel contexto, como es el caso de la DICAP.

128 El cuadro abarca solamente los LPs producidos en Chile por solistas y conjuntos identificados como integrantes de la NCCh. No fueron consideradas las obras colectivas. El asterisco indica discos producidos por el sello Peña de los Parra, en conjunto (tercera columna) o no (cuarta columna) con la DICAP. No encontramos datos precisos respecto a esta asociación, pero sí hay indicios de que el catálogo de Peña de los Parra era distribuido por la DICAP, lo que también ocurría con los sellos Gente Joven y Tierra Tierra.

En lo que se refiere a los músicos cuyas trayectorias se remontan al periodo anterior a 1968, se verifica que parte de ellos aprovechó las posibilidades abiertas por la nueva empresa sin que eso significara una ruptura con las grabadoras por las cuales habían producido hasta entonces –caso de Quilapayún y Víctor Jara, que intercalaban discos lanzados DICAP con discos lanzados por la EMI Odeon. A su vez, Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra inauguraron sus propios sellos discográficos– Tiempo (Alarcón) y Peña de los Parra (hermanos Parra) –abandonando las grabadoras anteriores. Otros músicos no llegaron a producir discos por sellos pequeños, como es el caso de Patricio Manns y de los dos conjuntos Chagual y Quelentaro– nombres que no constan en el catálogo de la DICAP.

En relación a los artistas que grabaron sus primeros discos después de la creación de esta empresa, se observan tres situaciones diferentes. Los conjuntos Inti-Illimani, Amerindios y Dúo Coirón conciliaron su trabajo allí realizado con producciones desarrolladas junto a otras grabadoras (EMI Odeon e IRT). Otros músicos grabaron exclusivamente por los sellos asociados Jota Jota/DICAP y Peña de los Parra –caso de Payo Grondona, Tito Fernández, Osvaldo ‘Gitano’ Rodríguez, Homero Caro, Los Curacas, Illapu, Trío Lonqui, Huamarí y Anita y José. Diferentemente, el conjunto Aparcoa lanzó sus dos únicos discos producidos antes de 1973 por la Phillips, al paso que la cantante Charo Cofré grabó por la Peña de los Parra y por la IRT.

También hay que considerar a los músicos identificados con la NCCh que no produjeron LPs en el período en cuestión –como Hernán ‘Kiko’ Álvarez y los conjuntos Los Emigrantes, Cantamaranto y Los Zunchos–, apuntando a la existencia y la importancia de canales alternativos de difusión musical que no pasaban por la industria discográfica. Este dato es reforzado por la baja cantidad de discos lanzados por la mayoría de los artistas detallados en el Cuadro 1.

**Cuadro 1:**  
Grabadoras de los discos lanzados por músicos ligados a la NCCh entre 1968 y 1973. Creación propia.

Músicos	LPs lanzados hasta 1968	LPs lanzados entre 1969 y 1973	
	Otros sellos	Jota Jota/DICAP	Otros sellos
Quilapayún	1	5	3
Víctor Jara	2	4	1
Victor Jara y Quilapayún	1	0	0
Inti-Illimani	-	4	3
Isabel Parra	2	4*	0
Ángel Parra	8	5*	1*
Isabel y Ángel Parra	3	2*	0
Patricio Manns	3	0	2
Rolando Alarcón	4	1	6
Aparcoa	-	0	2
Tiemponuevo	-	2	1
Payo Grondona	-	2	0
Tito Fernández	-	2*	2*
Gitano Rodríguez	-	1	0
Homero Caro	-	1*	0
Los Curacas	-	3*	0
Illapu	-	1	0
Trío Lonqui	-	1	0
Huamarí	-	1	1*
Amerindios	-	1	1
Dúo Coirón	-	1	2
Anita y José	-	1	0
Charo Cofré	-	0	1* + 1
Chagual	1	0	1
Quelentaro	2	0	5

Sin embargo, si la NCCh no se limitó al catálogo de la DICAP, lo contrario también es cierto, según sugiere este otro cuadro:

**Cuadro 2:**

Catálogo de la grabadora DICAP (1968-1973). Creación propia.

DICAP			
NCCh		Otros	
Quilapayún	5	Pablo Neruda	1
Inti-Illimani	4	Los Blops	1
Tiempo Nuevo	2	Combo Xingú	1
Víctor Jara	4	Cirilo Villa / Hans Stein	1
Isabel Parra	5	Cuarteto Chile del Instituto de Música de la PUC-Chile	1
Ángel Parra	5	Margot Loyola	1
Isabel y Ángel Parra	2	Coro de la Universidad del Norte	1
Payo Grondona	2	Carlos Puebla y sus Tradicionales	1
Tito Fernández	2	Benny Moré	1
Gitano Rodríguez	1	Pacho Alonso	1
Rolando Alarcón	1	Orquesta Riverside	2
Homero Caro	1	Conjunto Manguaré	2
Los Curacas	3	Fabián Rey y Trío	1
Illapu	1	Los Montoneros de Méndez	1
Trío Lonqui	1	Danai	1
Huamarí	1	Obras colectivas	1
Amerindios	1		
Dúo Coirón	1		
Anita y José	1		
Obras colectivas	5		
<b>Total</b>	<b>48</b>	<b>Total</b>	<b>18</b>

Podemos observar aquí la presencia de artistas que no hacían parte del movimiento, incluyendo algunos nombres extranjeros: los cubanos Carlos Puebla y sus Tradicionales, Benny Moré, Pacho Alonso, Orquesta Riverside y Conjunto Manguaré (evidenciando el objetivo de aproximación con la isla caribeña); el cantante argentino Fabián Rey acompañado por un trío de tangos; el conjunto boliviano Los Montoneros de Méndez; y la cantora y folklorista griega Danai Stratigopoulou. Entre los artistas chilenos listados en la columna ‘Otros’, se verifica que algunos establecieron asociaciones con solistas y conjuntos de la NCCh –siendo ejemplo la participación del conjunto de *rocké* Los Blops en el LP *El derecho de vivir en paz* (1971), de Víctor Jara. Otros se beneficiaron del éxito alcanzado por las obras híbridas (mezclando elementos eruditos y populares) popularizadas por el movimiento para iniciar su producción discográfica –caso del conjunto Combo Xingú, compuesto por ex alumnos del Conservatorio Nacional de Música, y del Coro de la Universidad del Norte.

En un trabajo reciente dedicado al análisis del catálogo de la DICAP, buscamos relacionar los diferentes repertorios que convivieron en su interior y concluimos que la empresa tendió a difundir solistas y grupos que actuaban en al menos uno de los frentes que se tornaron banderas de la NCCh: valorización de repertorios identificados como representantes del folklore latinoamericano y compromiso político de orientación socialista (Schmiedecke 2012). A partir de esa propuesta, se establecieron vínculos de diversas formas entre los músicos integrantes del movimiento y la variedad de estilos musicales que le fueron contemporáneos –siendo que la grabadora cumplió un papel importante en la circulación de esos repertorios. A su vez, el diálogo establecido entre músicos de distintas tendencias contribuyó para la apertura de la DICAP a repertorios cada vez más diversificados, abarcando una gran cantidad de géneros musicales que no siempre fueron afines con la propuesta estética y política identificada con la NCCh.

### Conclusiones: DICAP y NCCh, una relación no automática

Al abrir nuevas posibilidades de actuación para los músicos interesados en transformar la canción en un medio de intervención social, la DICAP contribuyó para la renovación de la industria fonográfica nacional, influenciando directamente en el desarrollo de la NCCh. Afirmando su intención de ser el centro de convergencia de este movimiento, la empresa desempeñó un papel importante en el proceso de definición del término ‘Nueva Canción Chilena’, a través de la selección y proyección de artistas y repertorios considerados como representativos de tal tendencia.

Pese a su importancia en los escenarios político y artístico entre 1968 y 1973, los estudios sobre la DICAP todavía son escasos, lo que se debe principalmente a la dificultad para encontrar documentación que informe sobre su modo de funcionamiento. Luego del golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, la empresa fue proscribida y su espacio físico destruido, generando la pérdida de todas las matrices de discos, bien como de otros registros. Gracias al esfuerzo conjunto de investigadores y personas que habían trabajado allí (ejecutivos, artistas y miembros del Partido Comunista en general), su catálogo pudo ser casi totalmente reconstituido.

Aun así, la DICAP no ha sido objeto de estudios profundos hasta hoy. La mayor parte de los trabajos realizados sobre la NCCh se han limitado a narrar el contexto de creación del sello Jota Jota y a indicar la parte del catálogo de la grabadora correspondiente a las producciones de los ‘grandes nombres’ del movimiento, en especial los discos políticamente emblemáticos, como el *Canto al programa* y la *Cantata Popular Santa María de Iquique*.

De hecho, se observa que la bibliografía sobre la NCCh tiene como referencia fundamental los LPs lanzados por la DICAP, a veces sin tomar en cuenta las diferencias existentes en las discografías de los músicos. Es representativo, en este sentido, el caso del álbum *Canto al programa*, interpretado por Inti-Illimani y difundido a lo largo del país en el periodo entre las elecciones presidenciales de 1970

y la ratificación de la posesión de Salvador Allende como presidente, con el objetivo de popularizar el programa de gobierno de la Unidad Popular. El LP en su conjunto pretende transmitir la idea de que la victoria electoral de Allende representaría un poder conquistado ‘por y para el pueblo’, como expresan los versos de la “Canción del Poder Popular”: *Con la Unidad Popular / ahora somos gobierno. / Porque esta vez no se trata / de cambiar un presidente, / será el pueblo quien construya / un Chile bien diferente*. Originalmente concebido para ser interpretado por el Quilapayún —cuyos integrantes se encontraban en una gira durante la grabación del disco—, *Canto al programa* constituye una excepción en el repertorio de Inti-Illimani, el cual tiene como motivo fundamental la recreación de repertorios folklóricos, sin referencia directa a la contingencia política. No obstante, es frecuente encontrarnos con estudios que recuerdan solamente este trabajo del conjunto, valiéndose de él para indicar el carácter propagandístico de la NCCh, siendo éste atribuido a la DICAP y al Partido Comunista.

A nuestro ver, la asociación automática entre la grabadora y el movimiento dificultó, hasta el momento, el avance de las investigaciones dedicadas a la temática. Si sustituimos tal premisa por la perspectiva de que estamos tratando de dos objetos distintos —aunque íntimamente conectados—, podremos vislumbrar un vasto campo a ser explorado. Algunas entradas posibles para recorrerlo serían: ¿Cuáles fueron los criterios artísticos y políticos de selección utilizados por las grabadoras en el contexto en cuestión? ¿Hasta qué punto la DICAP constituyó una excepción? ¿Ese cuadro se modificó después de la llegada de Salvador Allende a la presidencia? ¿Cómo los músicos asociados a la NCCh veían su relación con los medios de comunicación de masa? ¿Cómo la DICAP era vista por ellos? ¿Por qué algunos precisaron u optaron por producir discos por otras grabadoras?

Al recorrer este camino, la historiografía apuntará a un escenario cultural más complejo del que los actores del pasado buscaron representar a través de la sentencia: Partido Comunista = DICAP =

NCCh, identificación reivindicada tanto por los políticos que intentaban cooptar el movimiento antes de 1973 como por los militares que posteriormente vendrían a destruir diferentes iniciativas culturales alegando de que serían portavoces del por muchos llamado ‘cáncer marxista’.

Preguntar por las tensiones implicadas en las manifestaciones artísticas desarrolladas en Chile de los años 60 y 70, rechazando los intentos de reducirlas a las demandas políticas que las cercaban e inscribiéndolas en las condiciones materiales que las posibilitaron, es un paso fundamental para comprender los distintos intereses, proyectos y sueños movilizados por aquellos que entonces afirmaban: “No hay revolución sin canciones”.

## Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990)

**Javier Rodríguez Aedo**

La historia reciente del país es un libro que resta aún por escribir. La dictadura militar no sólo acabó con la Unidad Popular, con su proyecto político y cultural, sino también impuso a miles de chilenos el exilio, herida profunda en la memoria nacional. La brecha creada entre ‘adentro’ y ‘afuera’ opera en múltiples dimensiones, dentro de las cuales abordaremos la cultura, especialmente la creación musical.

Al llamado ‘apagón cultural’ vivido en Chile durante los primeros años de la dictadura se opone la más prolífica etapa de producción cultural, tanto en cantidad como en calidad, aquella creada por la diáspora chilena. Será precisamente este carácter, el desarraigo, lo que definirá su sentido. Así, bien podríamos decir que durante los últimos 40 años en Chile han convivido dos voluntades culturales, dos focos estéticos y productivos que se complementan a razón de su lejanía, el Chile ‘de adentro’ y ‘de afuera’. A pesar de los esfuerzos realizados por múltiples instancias individuales (investigaciones, publicaciones, programas radiales, discos compilatorios, etc.) aún queda por restituir el lugar que le corresponde a la producción cultural y musical chilena creada en el exilio, particularmente en Europa.

La dictadura representó para la música popular chilena un punto de inflexión en relación a la tradición y desarrollo artístico del país. Corrientes musicales tales como el folklore de proyección y la Nueva Canción Chilena debieron ajustar sus prácticas musicales y estética sonora al mismo tiempo que insertarse en contextos artísticos y espacios sociales totalmente diferentes a la realidad que los vio nacer.

De manera progresiva, la música popular chilena en el contexto del exilio político, dentro de la cual la Nueva Canción es preponderante, comienza a participar de la industria musical europea, insertándose principalmente en el mercado de las llamadas ‘músicas del mundo’. De esta manera, si bien los músicos logran mantener cierto vínculo cultural y político con Chile, su participación al interior de aquel mercado musical promoverá una renovación de los elementos estéticos fundamentales (sonoridad, técnicas, función, etc.) abriendo una brecha entre la producción musical al interior de Chile y la realizada durante el exilio europeo. De esta manera, la Nueva Canción Chilena en exilio pierde progresivamente su tradicional militancia ideológica y su función político-social, y deviene una música global, heterogénea, con mayor presencia de sonoridades exóticas e instrumentos característicos de diversas regiones del mundo.

La Nueva Canción Chilena agudiza en el exilio el descentramiento que la caracterizará durante los años de la Unidad Popular, momento donde se adopta una estética musical y visual relacionada con el indígena (principalmente de la zona norte) pero, sin embargo, son el obrero y el campesino (zona centro-sur) quienes ocupan el centro del relato en el movimiento musical. De este modo, ‘lo indígena’ se desarrolla al interior de la Nueva Canción Chilena como periferia, trasfondo sonoro de las luchas del obrero proletario, el Hombre Nuevo, quien encarnará el sujeto histórico central en el proyecto sociocultural de la Unidad Popular. En otras palabras, el indígena es considerado en tanto sujeto cultural exótico, desplazando así su especificidad histórica. A pesar de esta situación, la Nueva Can-

ción será largamente asociada en Europa a un imaginario y estética indígena.

De todas maneras, no es de extrañar la operación efectuada por los músicos de la Nueva Canción Chilena, ya que representa un capítulo más en el movimiento general del modernismo musical americano del siglo XX, el cual en palabras de Gabriel Castillo se caracteriza por “construir un relato excéntrico en un centro sin relato” (2001: 67), donde “la adhesión a su afuera es proporcional al fracaso en la aprehensión de su adentro” (1998: 29). Así, el carácter ilustrado de la vía chilena al socialismo se expresa en el rechazo de músicas populares que podríamos ubicar en el centro de la escucha social de los sectores populares (me refiero a géneros como la cumbia, la balada internacional, el pop argentino –como la llamada ‘música libre’–, etc.), músicas consideradas alienantes y por tanto desechadas en cuanto formato estético de creación musical. De esta manera la Nueva Canción Chilena desplaza el relato sonoro desde los sectores populares urbanos, centro referencial de la Unidad Popular, hacia una periferia imaginada, excéntrica, ahistórica y recreada como autóctona, a saber, la ‘música andina’. Es esta característica, precisamente, la que facilitará el vínculo entre la Nueva Canción y el mercado de las ‘músicas del mundo’ en Europa.

### **1. La Nueva Canción Chilena en Europa durante la Unidad Popular**

Tal como demuestra Fernando Ríos (Ríos 2008), ya desde los años 50 la música ‘de los Andes’ se desarrolla en Europa, principalmente en Francia, a través de conjuntos musicales tales como Los Incas, Los Calchakis y Los Machucambos, quienes gozan de una gran recepción entre el público europeo, éxito expresado fundamentalmente en la grabación de discos (a cargo de sellos discográficos como Decca, Philips, y Barclay) y presentaciones en vivo (en lugares como La Candelaria, L’Escale y La Romance). Así tam-

bién, Violeta Parra y sus hijos Ángel e Isabel pasan largas jornadas animando la vida musical en el famoso Quartier latino de París. En principio, estos conjuntos realizan una primera folklorización del repertorio popular americano recubriendo sus obras de ‘autenticidad’ y ‘etnicidad’, lo que favorece la consolidación de un imaginario sonoro y visual que permanecerá en Europa como proyección de ‘originalidad’ sobre Latinoamérica. Mucho antes que las sociedades americanas asumieran ‘la indianidad’ como parte de su repertorio musical nacional (por ejemplo, Bolivia durante los años 70), en París se produce el acrisolamiento de una nueva identidad musical andina, moderna y cosmopolita, que no tardará en ser asociada a las corrientes revolucionarias de América Latina.

Es lo que ocurrirá al interior del sello discográfico francés Le chant du monde, quien es el primero en editar la Nueva Canción Latinoamericana, promoviendo con esto la asociación de la música ‘altiplánica’ con los movimientos populares y revolucionarios del continente. Estos primeros discos son la expresión de tres fenómenos convergentes que potencian el desarrollo de la música revolucionaria de Latinoamérica en Europa: 1) profundización de los procesos políticos en América Latina; 2) surgimiento de movimientos panamericanistas en Europa; 3) madurez y consolidación estética del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. Tal como lo describe Eduardo Carrasco, a propósito de la gira que realizara Quilapayún en 1968, estos fenómenos no pasan desapercibidos para el público europeo: “nuestra síntesis de quena y revolución tuvo bastante éxito entre estos amigos franceses, que compartían con nosotros muchas de nuestras inquietudes políticas, usaban barba, admiraban la revolución cubana, y complotaban como podían contra el capitalismo internacional” (2003: 123).

De manera paralela a la saturada agenda desplegada al interior de la Unidad Popular, los artistas de la Nueva Canción Chilena intentarán estrechar vínculos con la audiencia europea. Al mencionado viaje de Quilapayún en 1968, habrá que sumar la gira de 7 meses rea-

lizada en 1970 junto a Isabel Parra, con cerca de 130 presentaciones en países como Hungría (Congreso Mundial de la Juventudes Populares), Unión Soviética, Rumania, Yugoslavia, Dinamarca, Suecia, Austria, Francia y Alemania (*El Musiquero* N° 140, mayo 1971: 6). En efecto, estos dos últimos países rápidamente se establecen como puntos de entrada de la música popular chilena al resto de Europa, lo que implicó desplegar un calendario de actividades más intenso que en el resto de los países. A partir de entonces, el mercado discográfico europeo será receptivo a la síntesis estética propuesta por los músicos pertenecientes al movimiento de la Nueva Canción Chilena, quienes a su vez retroalimentan su repertorio musical mediante la incorporación del cancionero folklórico y popular europeo, buscando con esto potenciar ciertos ‘universales’ folklóricos, donde la idea de la ‘autenticidad’ es central. La prensa de Barcelona en 1972 destacará precisamente la recreación folklórica como un elemento importante en los artistas de la Nueva Canción Chilena, en su intento de crear una cultura nacida de la praxis revolucionaria:

El país es testigo también del renacimiento de un nuevo tipo de expresión musical, ligada con las tradiciones folklóricas que con tanta inteligencia rescató Violeta Parra, pero autónoma y de gran ímpetu creador. Conjuntos como los Quilapayún, Inti-Ilumani, o individualidades como Ángel Parra, Víctor Jara o Ugarte representan un gran avance en el ambiente artístico criollo traumatizado por el excesivo purismo folklorista o por la dependencia descarada de otros lugares (*La Vanguardia*, 31 mayo 1972: 26)

Quilapayún regresa a Europa junto a Isabel Parra en 1971 donde participan en el 2° Festival de la Canción Política de Berlín (7 - 13 de febrero), y nuevamente en 1973 presentándose en la tercera versión (13 - 19 febrero). En esta ocasión organizan una conferencia de prensa donde relatan su participación al interior de la Unidad Popular, a la vez que comentan su intención de aprender repertorio musical de cantantes relacionados con la Juventud Libre Alemana

(Freie Deutsche Jugend-FDJ). Durante este festival se presentará por primera vez en Europa la “Cantata revolucionaria Santa María de Iquique” (*Neues Deutschland*, Berlín 15 febrero 1972: 4)



© Deutsche Fotothek - Preview Scan

Isabel Parra. 2º Festival de la Canción Política de Berlín (1972). © Deutsche Fotothek

Quilapayún regresa a Europa por última vez en agosto de 1973, llevando a cabo una intensa gira por Suecia (21 - 24 de agosto), Finlandia (27 - 31 de agosto), Turquía (6 - 7 de septiembre, en el marco de la Feria Internacional), culminando en Francia con la esperada presentación en el Teatro Olympia el 15 de septiembre. El plan original de retornar a Chile el 24 de septiembre de 1973 se interrumpe abruptamente por la noticia del golpe de Estado.

Por su parte, Inti-Illimani inicia su primera gira europea en julio de 1973, presentándose junto a Isabel Parra en el X Festival Mundial de Juventud y los Estudiantes en Berlín (29 de julio - 5 de agosto) bajo el slogan: ¡Por la solidaridad antiimperialista, la paz y la amis-

tad!. De estas presentaciones el diario oficialista *Neues Deutschland* destacará el ‘carácter indígena’ de su música y la espontánea solidaridad generada en el público (4 agosto 1973: 5).

El exilio encuentra a Quilapayún e Inti-Illimani en este contexto de cooperación e intercambio cultural, convirtiéndose en los primeros artistas chilenos impedidos de regresar a Chile. A partir de entonces, comienza paulatinamente el arribo de los artistas ligados a la Nueva Canción Chilena a países tan diversos como Francia, Alemania, Italia, Suecia, España y Suiza. Será la solidaridad el primer punto de encuentro entre éstos y las audiencias europeas. En este sentido, la mirada exótica propia del primer acercamiento entre Europa y la Nueva Canción Latinoamericana es secundada por el potencial introspectivo que posee esta música en relación a la realidad social y política europea. Según Jean Clouzet: “¿Podríamos admitir que no se trata solo de una anécdota, sino de la Historia? Si la experiencia chilena [de la Unidad Popular] y el golpe de Estado que le puso fin tuvo tal resonancia en Europa, bien se debe a que éstas nos hacen reflexionar sobre nuestros problemas, nuestras esperanzas y angustias” (1975: 12).

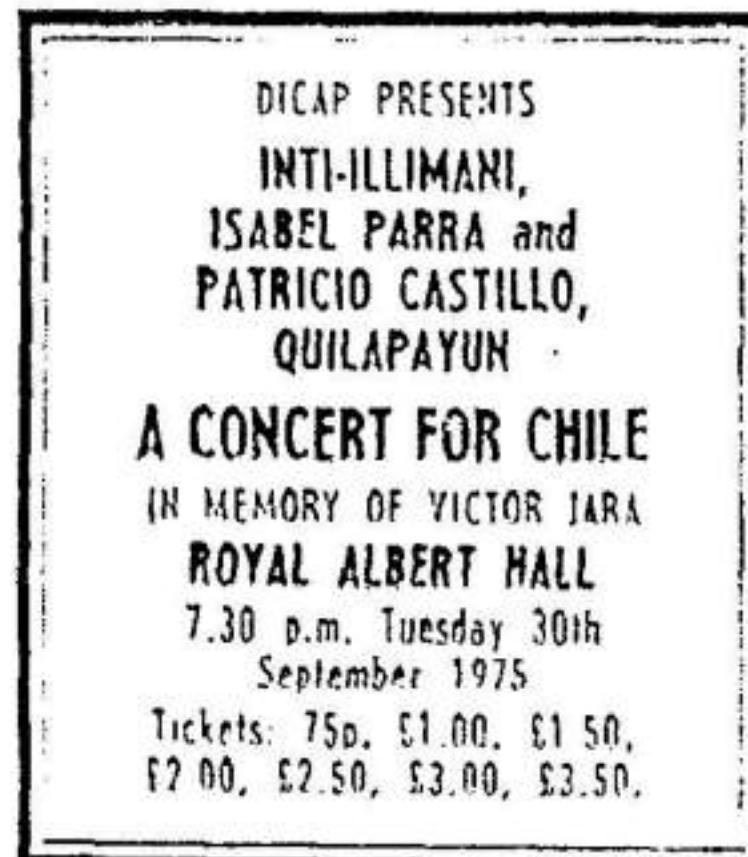
## 2. La Nueva Canción Chilena en el exilio europeo.

El golpe de Estado tuvo un resentimiento internacional inmediato, particularmente en Europa donde se manifestó un rechazo generalizado hacia la violencia política desplegada por la Junta Militar. A partir de ese momento, Europa se transforma en uno de los destinos que permite a miles de chilenos escapar a la tortura y la muerte. El factor clave que facilita el arribo de los exiliados en Europa es el interés manifiesto por la situación política del país, en especial porque la experiencia chilena situaba el problema del cambio social en el marco de un sistema político que poseía las mismas características formales que el sistema pluralista de Europa occidental (Llambias-Wolff 1993). En un corto período, los exiliados chilenos dan forma

a una diáspora dispersa en 45 países diferentes, es decir, desde una situación inicial de exilio político de tipo ideológico se construye una 'diáspora cristalizada' (Bolzman 2002: 92), caracterizada principalmente por la preservación de vínculos concretos y simbólicos con Chile (actualizados por el mito del retorno), la existencia de relaciones regulares entre comunidades dispersas, la elaboración de una identidad y de reivindicaciones específicas frente a la sociedad de origen y, a veces, frente a la sociedad de residencia. Así, estos exiliados organizan conferencias, manifestaciones, mítines y actos de solidaridad, actividades que permiten preservar diversas formas de expresión de la cultura chilena y latinoamericana (como la música, artes, literatura, gastronomía, etc.), centradas en el objetivo político. A diferencia de las migraciones políticas anteriores (por ejemplo, Neruda frente a la 'ley maldita' del 48), ésta no sólo atañe a las elites dirigentes de los partidos vinculados a la Unidad Popular, sino también a militantes de toda clase, inclusive a simples simpatizantes y personas comprometidas en diferentes movimientos sociales.

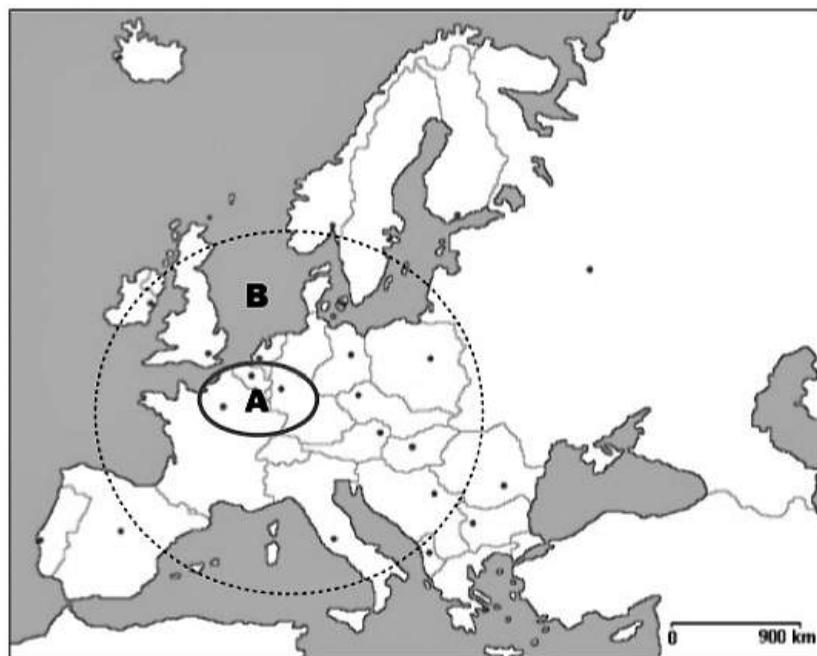
Paralelamente a los miles de exiliados que parten a Europa, los músicos vinculados al movimiento de la Nueva Canción Chilena encuentran en el exilio la manera de escapar a la violencia de Estado ejercida sobre toda la población. Así, conjuntos musicales como Aparcoa y Amerindios, o solistas como Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez y Patricio Castillo comparten el destino del exilio junto a Quilapayún e Inti-Illimani. Para todos estos artistas es fundamental la relación establecida con el circuito cultural europeo durante la Unidad Popular, vínculo que permitirá, por un lado, una rápida inserción comercial (por ejemplo contratos discográficos, conciertos, conferencias, etc.) y por otro lado, generará una alta expectativa en Europa en torno a la Nueva Canción Chilena. Es el caso, por ejemplo, de la exitosa gira artística realizada por Inglaterra durante septiembre de 1974 por Inti-Illimani, Isabel Parra y Patricio Castillo, la cual comprendió ciudades como Londres, Leeds, Birmingham, Oxford y Liverpool. De estas presentaciones, el diario italiano *L'Unità* destacará el concierto del día 26 de septiembre en Queen Elizabeth Hall de Londres, del cual dirá: "el concierto de Inti-Illimani ha sido

un acontecimiento de excepcional importancia, un encuentro sin precedentes con la mejor tradición musical latinoamericana" (*L'Unità*, 26 septiembre 1974: 9). Estos músicos retornarán a Inglaterra en 1975, presentándose ahora en el Royal Albert Hall de Londres, escenario de categoría mundial. Lo interesante será constatar, entonces, la existencia de un interés manifiesto hacia la Nueva Canción Chilena, situación que explica el éxito de dicha música al interior del circuito cultural europeo, sólo un par de años después del golpe de Estado.



Aviso publicitario:  
*The Times* (Londres), 13 septiembre 1975: 8

De manera general, la Nueva Canción Chilena establece en Europa una realidad artística configurada alrededor de un centro de producción discográfica (A, ilustración 3) y un amplio espacio de reedición y circulación musical (B, ilustración 3), siguiendo una lógica similar a la desarrollada por el mercado cultural europeo.



Europa y sus capitales en 1980

A: Espacio de producción y creación musical. B: Espacio de reedición y circulación.

De esta manera, Francia y Alemania (Occidental y Oriental) se constituyen como centros de creación y producción musical al interior de los cuales se registra la mayor parte de la discografía asociada a la Nueva Canción Chilena en exilio, como también una numerosa cantidad de canciones de solidaridad de parte de los artistas europeos.

En Francia los principales sellos discográficos son *Le chant du monde*, *Pathé Marconi*, *L'escargot* y *Expression spontanée*, los cuales pro-

ducen cerca de 70 álbumes de autores chilenos entre 1973 y 1990<sup>129</sup> (incluye ediciones, reediciones, LP compilatorios), entre los cuales se encuentra la discografía fundamental de Quilapayún, Karaxú, Illapu, Aparcoa, Isabel y Ángel Parra. En Alemania Occidental, la música chilena es grabada principalmente por *Pläne* (sello independiente), mientras que en Alemania Oriental por *Amiga* y *Eterna*, sellos vinculados a la Deutsche Schallplatten Berlin, empresa fundada por el actor y cantante comunista Ernst Busch. Por otro lado, los sellos discográficos de España e Italia, si bien producen algunos discos vinculados al movimiento de la Nueva Canción Chilena, se abocan sobre todo a la reedición de la discografía proveniente de Francia y Alemania. Es el caso, por ejemplo, del sello italiano *I dischi dello Zodiaco* que produce la mayor parte de la producción del conjunto Inti-Illimani, pero en el cual podemos encontrar también reediciones de Quilapayún (discos producidos en Francia), inclusive reediciones de Víctor Jara provenientes de Chile. Finalmente, la producción discográfica en países como Suecia, Holanda, Inglaterra, Grecia, y Hungría es mínima en relación al resto de Europa, siendo la reedición y circulación de álbumes provenientes del centro de producción musical europeo la preocupación principal de sellos comerciales tales como Xtra et BBC Records (Inglaterra), Minos (Grecia), YTF Grammofon et Amalthea (Suecia), Hungaroton (Hungría), Vrije Muziek (Holanda), entre otros.

129 La información relativa al número de discos editados en el exilio forma parte de la base de datos creada en el marco de mi investigación doctoral en musicología (en desarrollo): *Production et réception de la musique populaire chilienne en Europe après le coup d'État militaire (1973-1989)*.

**Tabla 1.**

Número de discos editados (1973-1990)

País	Nº	
Francia	70	
Alemania	RFA	39
	RDA	16
España	52	
Italia	38	
Suecia	18	
Inglaterra	8	
Hungría	4	
Holanda	5	
Finlandia	2	
Dinamarca	1	
Suiza	1	

Es interesante constatar que este circuito musical no se establece en proporción al número de exiliados al interior de cada país de Europa, sino que a partir de ciertas lógicas comerciales del mercado musical. Por ejemplo, en 1990 en Suecia viven cerca de 27.635 chilenos (lo que representa un 33% de la migración total), siendo el país europeo que acoge la mayor cantidad de exiliados, donde sin embargo la producción discográfica de músicos chilenos no sobrepasa los 18 álbumes. Al contrario, la producción musical en Alemania (Occidental y Oriental) alcanza un número bastante impresionante en comparación a la proporción de exiliados chilenos, quienes hacia la misma fecha bordean los 6.704 chilenos, representando el 8,3% de un total de 80.492 (Del Pozo 2006: 197). En suma, la producción y circulación de música chilena en exilio se configura a partir de la estructura comercial del mercado discográfico europeo, lo cual finalmente determinará su expansión, función social y estética sonora.

La posición que adopta la música chilena en el mercado discográfico europeo no sólo es determinante en relación a su expansión comercial, sino también en la deriva estética que seguirá esta música a lo largo del exilio. En este sentido, al primer momento de solidaridad donde se desarrolla un intensa actividad de denuncia contra la dictadura, le sigue un período más extenso de profesionalización musical el cual tiende a privilegiar la apertura estética por sobre el proselitismo político. Así, la experiencia comercial en el exilio obliga a los artistas de la Nueva Canción Chilena a replantear la relación entre arte y política, síntoma de un proceso doble: por un lado, el alejamiento progresivo con los partidos políticos de izquierda<sup>130</sup>, por otro lado, el desarrollo de un lenguaje estético y musical en mayor sintonía con el mercado cultural europeo. Esta renovación será aplaudida por el público europeo, tal como lo expresa Matilde Herrera, periodista del diario español *ABC*, a propósito de la gira que Quilapayún inicia en marzo de 1983:

En su presentación –jueves y viernes– en Madrid, antes de iniciar su gira por España, dejaron muy claro que querían cantar a la “revolución”, pero a una revolución bien diferente de política, al menos de la típicamente política. Ellos la llaman “la revolución y las estrellas” y todo lo que interpretaron y cantaron en sus sesiones madrileñas estuvo en esa línea de abrirse a todos los sentimientos posibles y de ensayar un acercamiento a todo aquello con lo que puedan identificarse –caso de la elaborada “cantata” de Galileo Galilei–, pero no como “sufridos exiliados chilenos”, sino como seres humanos que tropiezan, aquí o en cualquier parte, con la rigidez o la sinrazón que coarta sus posibilidades de vivir y expresarse (*ABC*, Madrid 12 marzo 1983: 71).

130 Al respecto, la carta que Eduardo Carrasco envía al conjunto Inti-Illimani, fechada el 8 de enero de 1981, es esclarecedora del conflicto que representa para los músicos de la Nueva Canción el contrato discográfico que aún rige con el sello DICAP (quienes poseen el derecho sobre sus grabaciones), y la mala relación establecida con el Partido Comunista chileno en el Europa. Consultar: Fondo Quilapayún, *QUI\_Corr\_EC*, Carta n° 684, Archivo de Música Popular Universidad Católica (AMPUC).

De esta manera, los artistas de la Nueva Canción Chilena que logran insertarse en el seno del mercado cultural europeo tenderán a renovar sus elementos estéticos como también la función política y social de su música. Si bien el objetivo central, la caída del régimen militar, continúa presente como vínculo identitario (discursivo) con Chile, el formato estético utilizado en sus obras musicales se alejará de los parámetros de creación característicos durante la Unidad Popular. Así, la búsqueda de una sonoridad más universal es aquello que facilita la apertura al mercado europeo, el cual promoverá, a su vez, la asociación entre la Nueva Canción Chilena y las ‘músicas del mundo’. Al respecto, tomemos como ejemplo la canción folklórica “Papel de plata”.

De origen popular y autor desconocido, esta canción será atribuida tanto al folklore argentino, boliviano, como peruano. La versión más antigua registrada en disco corresponde al conjunto Los Sicoyas del Norte de Potosí, y data de principios de los 70. Sin embargo, es la versión que Inti-Illimani realiza en 1975 la cual se populariza en Europa y el resto del mundo. Esta versión circula en Europa mediante 6 producciones discográficas del conjunto, entre ellas el popular documental *The flight of the Condor* (1982) realizado en Inglaterra por la cadena televisiva BBC<sup>131</sup>. La característica principal de esta versión, y que de paso la distancia de la realizada por el conjunto peruano, es su marcado carácter estilizado, centrado en la utilización del contrapunto en el tratamiento de las voces, y la presencia de una sonoridad característica de las llamadas músicas del mundo. Podemos sopesar el éxito de esta versión chilena mediante el cover que realiza 7 años después el conjunto británico

---

131 Los discos, organizados por sello discográfico, formato, año y país, son: *Cantos de pueblos andinos* (1 dischi dello Zodiaco, LP, 1975, Italia); *Cantos de pueblos andinos* (EMI, LP, 1975, Italia); *Cantos de pueblos andinos 1* (Pläne, LP, 1978, Alemania); *Cantos de pueblos andinos Vol. 2* (Movieplay, LP, 1981, España); *The flight of the Condor* (BBC records, LP y Casete, 1982, Inglaterra).

Incantation en *Panpipes of the Andes* (1982). Si bien este conjunto declara haber realizado la traducción y el arreglo de todos sus temas, no deja de llamar la atención la similitud de su versión (tratamiento de la voces, arpegio en los instrumentos de cuerda, la dinámica de las queñas, entre otras) y el registro de Inti-Illimani. A pesar de la confusión sonora generada, Incantation introduce una voz intermedia (2<sup>da</sup> voz en canon) entre los dos registros vocales que encontramos en Inti-Illimani, los cuales sin embargo mantienen su forma.

Así, es probable que el cover del conjunto Incantation se haya realizado sobre una canción considerada original (registro de 1975 de Inti-Illimani), hecho que explica la opción de mantener los registros vocales inalterados, sin embargo la cual correspondería a una versión de referencia o dominante<sup>132</sup>, canción que a razón del espacio mediático donde se desenvuelve ya ha pasado por el filtro estético que implica la industria cultural europea, en suma las ‘músicas del mundo’. Lo interesante del ejemplo es constatar como al interior del mercado musical europeo la versión de Inti-Illimani (sobre todo el lenguaje estético por ellos desarrollado) se sitúa como repertorio válido en el imaginario musical que Europa proyecta sobre Latinoamérica. Esa sonoridad estilizada sería, entonces, propia y atribuible a los pueblos andinos, siendo el conjunto chileno sólo un mediador entre culturas y audiencias distantes. En este punto cabe preguntarse: ¿en qué medida esta música nacida en el seno del mercado cultural europeo logrará construir un proyecto identitario basado en valores como la resistencia frente a la dictadura, el rechazo del proyecto neoliberal, el rescate de las tra-

---

132 En este sentido podemos decir que “lo original no es más que un universo de significados construidos socialmente en torno a una canción de base o versión dominante o de referencia dentro de una audiencia específica que son válidos para esa audiencia y no debe necesariamente coincidir con la autoría real ni con el orden cronológico de las grabaciones o performances” (López Cano 2011: 8).

diciones culturales chilenas o de la memoria política de la Unidad Popular?

Por otra parte, la estructuración establecida durante los primeros años del exilio en torno al mercado musical constreñirá de manera distinta a los conjuntos formados por la diáspora de chilenos en Europa. A diferencia del éxito alcanzado por la primera oleada de músicos exiliados, es decir aquellos ligados directamente al movimiento de la Nueva Canción Chilena durante la Unidad Popular, los conjuntos musicales de origen europeo no tienen un gran impacto comercial y mediático. Estos grupos presentarán un desarrollo artístico periférico en relación a los centros de producción discográfica en Francia o Alemania, se vincularán fuertemente a las organizaciones de solidaridad y comités de resistencia contra la dictadura y, finalmente, mantendrán una sonoridad más ligada a la música tradicional y popular de Chile. No obstante que estos tengan una reducida producción discográfica, su función principal es la intensa actividad musical desarrollada en torno al concierto, a los mítines culturales, los actos de solidaridad y las peñas folklóricas, satisfaciendo, así, una demanda musical creciente al interior de los exiliados chilenos alejados del centro de producción discográfico. Entre estos músicos destacan<sup>133</sup>:

133 El listado de cantautores y conjuntos musicales se basa en información de prensa recogida tanto en los medios chilenos creados en el exilio como en los principales diarios de Europa.

**Tabla 2.**

Conjuntos ordenados por país de residencia

País	Conjuntos y/o Solistas
Suecia	Amerindios, Víctor Jaras Barn, Cuncumén, Calicán, Rucalí, Pro-mauca, Ranquil, Atamaca, Voces de Chile, Taller Chile, Grupo Llajta, Julio Numhauser, Mariela Ferreira, Francisco Roca, Adrián Miranda, Hernán Barría
Holanda	Amankay, Conjunto Lautaro, Conjunto Neltume, Karaxú, Conjunto Huelen, Luis Aravena
Francia	Trabunche, Mayllku, Quimantú, Karumanta, Taller Recabarren, Daniel Salinas, Manuel Gallardo, Gabriela Barrenechea
Alemania	Conjunto Tiemponuevo, Gruppe Indoamerica, Kamac Pacha Inti, Gruppe Jaspampa, Sergio Vesely
Italia	Conjunto Millantu, Conjunto vientos del pueblo, Charo Cofré, Hugo Arévalo, Marta Contreras
Suiza	Grupo Lonqui, Arenas du Chili, Grupo Alturas, Grupo Canto Libre, Grupo Mission Chili, Apurimac
Bélgica	Machitún, Tierra del Fuego
Inglaterra	Conjunto Guamary, Incantation
Austria	Grupo Arauco
España	Grupo Iquique, Alejandro Lazo

A excepción de los conjuntos Amankay y Taller Recabarren (el primero formado en Holanda por estudiantes universitarios y el segundo en Francia por músicos profesionales) el resto de los músicos desarrollarán una estética musical vinculada a la raíz folklórica chilena, particularmente a la obra de Violeta Parra y Víctor Jara. Al respecto, la actividad musical de Mariela Ferreira y Francisco Roca es representativa de un grupo de músicos abocados principalmente a la promoción de espacios de sociabilidad contra la dictadura, antes que al desarrollo de una estética musical abierta a Europa. Mariela Ferreira desarrollará una práctica artística centrada en tres instancias: 1) la participación como integrante del conjunto Cuncumén; 2)

la carrera de intérprete solista; 3) la dirección artística del conjunto Víctor Jaras Barn, agrupación compuesta por jóvenes y niños, hijos de exiliados, fundada en Suecia. Como solista registra *Por Chile* (YTF, LP, 1978) y *Motståndssånger: ett chilenskt program* (*Canciones de la resistencia*, LP, 1977), álbumes que nacen a partir de la intensa colaboración con Sergio Ortega. Así, encontramos versiones de canciones fundamentales del exilio y la resistencia chilena como “Patria Prisionera”, “Patria, la libertad es tu hermosura”, “Señores Uniformados”, canciones grabadas por primera vez en Alemania para el disco *Chile Widerstand* de Taller Recabarren (Amiga, LP, 1978), de las cuales Sergio Ortega señala que “fueron escritas para ser transmitidas al interior del país a través de las ondas de radios democráticas, que día y noche, llevan al país en lucha las noticias de la solidaridad y la esperanza”<sup>134</sup>.

Paralelamente a esta activa participación en la resistencia chilena, Mariela Ferreira impulsa el rescate del folclore tradicional de Chile a través del conjunto Victor Jaras Barn, el cual promueve tanto la música infantil como la obra de Víctor Jara. De la actividad musical del conjunto destaca la grabación de dos álbumes de estudio, *Todos los niños de Chile* (1981) y *En donde tejemos la ronda* (1990), un álbum en vivo *Sånger och danser från Chile* (grabado en el Teatro del Sur el 16 de noviembre 1982), la presentación musical en TV2 de Estocolmo (26 y 27 de mayo de 1982), y la participación en el film *Du och jag! jag och du! kompisar i världen* del director Magnus Bergman (Tu y yo, yo y tu: amigos en el mundo, 1990). Por su parte, Francisco Roca, cantante y compositor chileno exiliado en Suecia, dedica su actividad musical tanto a la solidaridad internacional, con discos como ¡Chile Lucha! (Musiknätet Waxholm, LP, 1975) y *Valparaíso 1970* (Musiknätet Waxholm, LP, 1975), como también a la promoción de la obra fundamental de Violeta Parra, mediante el álbum *Sjunger Violeta Parra och andra antifascistiska sånger* (YTF Grammofon, LP, 1977).

---

134 Contraportada disco *Chile Widerstand* de 1978.

De esta manera, estos músicos intentarán promover una sonoridad local al interior de los espacios de circulación musical creados en el exilio (peñas folklóricas, mítines y actos de solidaridad, etc.), desarrollando una estética más vinculada a un cierto imaginario musical proyectado sobre Chile que a la búsqueda de sonoridades ‘globales’, donde géneros como la cueca, la ronda y la tonada fortalecen en definitiva la cultura y la identidad nacional de la diáspora de chilenos en Europa.

En conclusión, el vínculo que la Nueva Canción Chilena establece con Europa es anterior al golpe de Estado en Chile. Si bien estos primeros contactos son esporádicos, su importancia radica principalmente en que cimentan el camino para el desarrollo de una estética musical que será asociada en Europa sobre todo a una ‘sonoridad original’, de la cual hacen parte tanto la recreación del folclore altiplánico (ej. Inti-Ilumani), como la obra ‘intuitiva’ de Violeta Parra o Víctor Jara.

Una vez ocurrido el golpe de Estado, la Nueva Canción Chilena sufre una doble dislocación. Por un lado, el exilio obligó el desplazamiento de la importante tarea de recopilación y recreación folklórica que cumpliera esta música al interior de la Unidad Popular, hacia labores más relacionadas con la propaganda política contra la Dictadura. Al respecto Gustavo Becerra es categórico:

[...] De paso te digo que no es folklórica la música que hacen los conjuntos chilenos en el exilio: ésa es música popular con o sin raigambre folklórica, pero folklórica no puede ser puesto que ella no constituye una función folklórica, sino una función en el desarrollo de cultura del exilio. Es una música popular que tiene un fuerte contenido político (1978: 101)

Ahora bien, la participación en el mercado cultural europeo potenciará la apertura y renovación estética de algunos conjuntos musicales emblemáticos de la Nueva Canción Chilena, tales como Qui-

lapayún e Inti-Illimani, trasladando la motivación política hacia el desarrollo de una sonoridad global. En resumen, el descentramiento sufrido en el exilio atañe tanto a la función de la música (proyección folklórica vaciada de contenido social) como al lenguaje estético desarrollado (sonoridad global asociada a las músicas del mundo).

## Sobre los autores

### Lucy Oporto Valencia

Investigadora independiente. Es licenciada en filosofía y autora de los ensayos: “El homicidio fundador y la transición a la democracia en Chile: René Girard y el mecanismo del chivo expiatorio”, incluido en *Causas perdidas. Ensayos de filosofía jurídica, política y moral*, editado por Miguel Orellana Benado (Catalonia 2010); *Una arqueología del alma. Ciencia, metafísica y religión en Carl Gustav Jung* (USACH 2012); *El Diablo en la música. La muerte del amor en El gavilán, de Violeta Parra*, editado originalmente en 2008 y reeditado en una versión corregida y aumentada (USACH 2013).

### Mauricio Valdebenito Cifuentes

Músico, guitarrista e investigador. Intérprete Musical y Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile. Ha desarrollado una extensa carrera como intérprete realizando conciertos en Europa, Estados Unidos y América Latina, con especial atención a músicas latinoamericanas y contemporáneas. Ha realizado y participado en numerosas producciones discográficas como solista y como integrante del Ensemble Serenata. Como investigador ha integrado equipos de trabajo publicando los libros: *Violeta Parra. Composiciones para Guitarra* (1994), *Víctor Jara. Obra Musical Completa* (1996). El año 2001, publicó su transcripción de la obra *El Gavilán* de Violeta Parra. Actualmente se desempeña como profesor en el Conservatorio de Música de la Universidad Mayor y en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

### **Marco Antonio de la Ossa Martínez**

Maestro en Educación Musical, licenciado en Historia y Ciencias de la Música, Master en Gestión Cultural y Doctor en Bellas Artes. Obtuvo el Premio de Musicología en 2009, galardón de carácter nacional a nivel español otorgado por la Sociedad Española de Musicología que destaca al mejor trabajo dedicado a temas musicales hispanoamericanos. Trabaja principalmente como maestro y profesor en la Universidad de Castilla-La Mancha. Ha publicado numerosos artículos y los libros: *La música en la guerra civil española* (2011), *La lectura musical a primera vista* (2013) y *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música* (2014).

### **Cristian Guerra Rojas**

Doctor en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte (2008), Magíster en Artes mención Musicología (2002), Licenciado en Música (1990) y Profesor Especializado en Historia de la Música y Análisis, Universidad de Chile (1994). Es académico del Departamento de Música y Sonología de la Universidad de Chile desde 1993 y se desempeña como docente en el Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile desde 2008. Ha participado en calidad de investigador principal o de coinvestigador en proyectos CONICYT, FONDECYT y Fondo de la Música Nacional. Actualmente ostenta el cargo de subdirector de la *Revista Musical Chilena*.

### **Eileen Karmy Bolton**

Socióloga, música e investigadora. Magíster en Artes mención Musicología de la Universidad de Chile que ha especializado su quehacer en músicas populares latinoamericanas. Desde 2010 es parte del Colectivo Tiesos pero Cumbiancheros, investigando sobre cum-

bia chilena. Además ha estudiado sobre tango en Chile publicando un documental sobre tanguerías en Santiago (2011) y el libro *Tango viajero: orquestas típicas en Valparaíso 1950-1973* (Mago 2012), ambos en coautoría con Cristian Molina. En 2013 realizó un estudio sobre las condiciones laborales de los músicos en Chile gracias a la Beca de Investigación Grupal CLACSO-Asdi. Escribió un capítulo sobre la Cantata Popular Santa María de Iquique para el libro *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina* (Lexington 2014).

### **Pilar Peña Queralt**

Licenciada en Artes mención Interpretación Musical, Intérprete mención Piano y Magíster en Musicología en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha participado en proyectos de investigación, presentado ponencias y publicaciones relacionadas con distintos discursos musicales en Chile en el siglo XX. En 2010 publica junto a Juan Carlos Poveda el libro *Alfonso Leng: música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. En 2011 participa junto a Nicolás Masquiarán en un estudio sobre el compositor Miguel Aguilar. En 2013 publica la memoria *Voyage Beethovénien: Une approche de l'interprétation musicale*. Actualmente continúa sus estudios en Francia.

### **Martin Farías Zúñiga**

Licenciado y Pedagogo en Educación Musical por la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación y Magíster en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile. Su trabajo de investigación se centra en la música popular chilena, en particular en torno a la presencia de música en espectáculos teatrales, tema sobre el cual ha publicado dos libros: *Encantadores de Serpientes: Músicos de*

*teatro en Chile 1988-2011 y Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. En enero de 2015, gracias a una beca de CONICYT, ingresará al Doctorado en Música de la Universidad de Edimburgo, Escocia.

### **Laura Jordán González**

Es becaria del *Observatoire Interdisciplinaire de Création et de Recherche en Musique* y doctorando en musicología en la Université Laval, Quebec. Su tesis aborda la relación entre canto y representaciones sociales asociadas a la voz en la cueca chilena. Avances de esta investigación han aparecido como capítulos en *Quand la musique prend corps* (Presses de l'Université de Montréal 2014) y *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina* (Lexington 2014). Recientes artículos suyos sobre Nueva Canción, exilio, política y música popular han sido publicados en *MusiCultures* (próxima aparición), *Resonancias* (2014), *Volume!* (2013), *LASPM@Journal* (2011).

### **Manuel Vilches Parodi**

Periodista chileno, diplomado en gestión cultural y tesista del magíster en Musicología de la Universidad de Chile. Condujo por quince años el programa radial *Americanto* y ha participado en varios espacios vinculados a la música de raíz folklórica en radios y sitios web. Entre estos últimos destaca su último proyecto: *www.el-meollocultural.com*. En 2009 publicó el libro *Rolando Alarcón, la canción en la noche*, en coautoría con Carlos Valladares. Prontamente editará una investigación sobre el Festival del Huaso de Olmué y otra sobre el grupo Cuncumén. Desde 2008 desarrolla actividades a través del colectivo El Natre, acción cultural.

### **Natália Ayo Schmiedecke**

Doctoranda en Historia por la Faculdade de Ciências Humanas e Sociais de la Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-Franca, Brasil), becaria de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), es Máster en Historia por la UNESP y Licenciada en Historia por la Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, Brasil). Autora del libro *‘Não há revolução sem canções’: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973* (Alameda y FAPESP, en prensa). En 2012, obtuvo el segundo lugar en el Concurso de Trabajos Académicos “A 40 años del Golpe de Estado en Chile”, realizado por el Instituto de Estudios Avanzados de la USACH y por la revista *Izquierdas*.

### **Javier Rodríguez Aedo**

Es Licenciado en Historia por la Universidad Católica de Chile y Magíster en Artes mención Musicología por la Universidad de Chile, donde investigó sobre el rol del imaginario político del “hombre nuevo” en la producción musical durante la Unidad Popular en Chile. Actualmente es candidato a doctor en Musicología por la Université Paris-Sorbonne IV en París, desarrollando una investigación sobre la producción y recepción de la música popular chilena en Europa durante la dictadura militar.

## Bibliografía

- Acevedo, Claudio; Rodolfo Norambuena; José Seves; Rodrigo Torres y Mauricio Valdebenito. 1996. *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Adorno, Theodor. 1966. *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur.
- Advis, Luis. 1979. *Displacer y trascendencia en el arte*. Santiago: Universitaria.
- Advis, Luis. 1999. *Santa María de Iquique, Cantata Popular*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación y Sociedad Chilena del Derecho de Autor-SCD.
- Advis, Luis. 2000. “Nueva Canción. II. Chile”. En *Diccionario de la música española e hispanoamericana* Vol 7, ed. Emilio Casares, 1077-1080. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Advis, Luis y Juan Pablo González (eds.). 1994. *Clásicos de la música popular chilena volumen I*. Santiago: Universidad Católica y Sociedad Chilena del Derecho de Autor-SCD.
- Advis, Luis y Juan Pablo González (eds.). 1998. *Clásicos de la música popular chilena volumen II*. Santiago: Universidad Católica y Sociedad Chilena del Derecho de Autor-SCD.
- Albornoz, César. 2005. “La Cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un Presidente” En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. ed. Julio Pinto, 147-176. Santiago: LOM.
- Alten, Michèle. 2012. “Le Chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980)”. ILCEA 16 <<http://ilcea.revues.org/index1411.html>> [Consulta: 19 mayo de 2013].
- Arantes, Mariana. “Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-1970)”. *Tesis Magíster*. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Franca: Faculdade de História, Direito e Serviço Social, 2009.
- Arenas, Desiderio. 1998. *Margot Loyola*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor-SCD.
- Bade, Gabriela. “Osvaldo Gitano Rodríguez”. *Musicapopular.cl* <[www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)> [Consulta: 31 de mayo de 2013].
- Bade, Gabriela y Marisol García. “Payo Grondona”. *Musicapopular.cl* <[www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)> [Consulta: 1 de mayo de 2013].
- Barce, Ramón. 1974. Prólogo a Schönberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Madrid: Real Música.

- Barraza, Fernando. 1972. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. 1978. "Música chilena e identidad musical". *Revista Araucaria de Chile*. 2: 97-109.
- Becerra-Schmidt, Gustavo. 1985. "La música culta y la Nueva Canción Chilena". *Literatura Chilena, Creación y crítica*. 33-34: 14-21.
- Berrios, María. 2003. "Presentación del tema cultura". En *La unidad popular 30 años después*, ed. Rodrigo Baño, 231-239. Santiago: Universidad de Chile.
- Bessière, Bernard. 1980. *La Nouvelle Chanson Chilienne en exil*. Toulouse: Éditions d'Aujourd'hui.
- Boccaro, Guillaume y Seguel- Boccaro Ingrid. 2005. "Políticas indígenas en Chile (siglos xix y xx) de la asimilación al pluralismo. El Caso Mapuche". Nuevo Mundo Mundos Nuevos <<http://nuevomundo.revues.org/594>> [Consulta: 19 mayo de 2013].
- Bolzman, Claudio. 2002. "De l'exil à la diaspora: l'exemple de la migration chilienne". *Antrepart*. 22: 91-107.
- Bowen, Martín. 2006. "Construyendo nuevas patrias. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular". En *Seminario Simon Collier 2006*, ed. Bowen, Martín, 9-42. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Cabañas, Marcelino. Entrevistado por Marco Antonio de la Ossa vía correo electrónico, 12 Marzo 2013.
- Carrasco, Eduardo. 2003. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: RIL.
- Carrasco, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago. 26 de junio 2009.
- Carrasco, Eduardo. Entrevistado por Marco Antonio de la Ossa vía correo electrónico, 22 Febrero 2013.
- Carrasco, Eduardo. Entrevistado por Manuel Vilches vía correo electrónico. Mayo de 2013.
- Carreño, Rubí. 2009. "“Es peligroso ser pobre, amigo”: Clase, masculinidades y literatura en las representaciones artísticas de Santa María de Iquique". *Atenea* 499: 109 – 120.
- Carrillo, Illa. 2014. "The Revolutionary Patria and Its New (Wo)Men: Gendered Tropes of Political Agency and Popular Identity in Argentine Folk Music of the Long 1960s" en *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina*. ed. Pablo Vila, 229-244. Lanham, MD: Lexington Books.
- Casal Chapí, Enrique. 1937. "Cancionero Revolucionario Internacional". *Hora de España* 9: 68-75.
- Castillo, Gabriel. 1998. "Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano". *Revista Musical Chilena*. 190 (52): 15-54.
- Castillo, Gabriel. 2001. "Santiago, lugar y trayecto: la dialéctica del centro". *Aisthesis* 34: 60-78.
- Claro, Samuel. 1990. "Música sacra (Fuentes documentales)". *Teología y Vida*. 21: 27-45.
- Clouzet, Jean. 1975. *La Nouvelle chanson chilienne*. Paris: Seghers.
- Concha, Héctor. 1997. "La Iglesia Joven y la toma de la Catedral de Santiago: 11 de agosto de 1968". *Revista de Historia* (Universidad de Concepción), 7. Versión digital disponible en: <[http://www.archivochile.com/Mov\\_sociales/iglesia\\_popular/MSiglepopu0001.pdf](http://www.archivochile.com/Mov_sociales/iglesia_popular/MSiglepopu0001.pdf)> [Consulta: 07 de julio de 2014]
- Corrado, Omar. 1992. "Posibilidades intertextuales del dispositivo musical". En *Migraciones de Sentidos. Tres enfoques sobre lo intertextual*, eds. Omar Corrado, Raquel Kreichman y Jorge Malachevsky, 33-51. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Centro de Publicaciones.
- Corvalán, Luis. 1997. *De lo vivido y lo peleado*. Santiago: LOM.
- Coulon, Jorge. Entrevistado por Marco Antonio de la Ossa vía correo electrónico, 25 Marzo 2013.
- Dalmás, Carine. "Brigadas Muralistas e Cartazes de Propaganda da Experiência Chilena (1970-1973)". *Tesis Maestría*. Universidade de São Paulo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006.
- Dávalos, Eulogio. Entrevistado por Marco Antonio de la Ossa vía correo electrónico, 2 Abril 2013.
- De Costa, Tania. 2009. "Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile". *Revista musical chilena*. (63) 212: 11-28.
- Del Pozo, José (ed.). 2006. *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*. Santiago: RIL.
- Díaz Viana, Luis. 1985. *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Díaz, Patricia. 2007. *El Canto Nuevo de Chile: Un Legado Musical*. Santiago: Universidad Bolivariana.
- Documento de la Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista. 1971. Realizado los días 11 y 12 de septiembre, Santiago, Impresora Horizonte.
- Dubuc, Tamar. 2008. "Uncovering the Subject Dimension of the Musical Artifact: Reconsiderations on Nueva Cancion Chilena (New Chilean Song)

- as Practiced by Victor Jara.” *Tesis Maestría*, University of Ottawa. Ottawa: Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies.
- Eco, Umberto. 2011. *Apocalípticos e integrados*. España: Debolsillo.
- Epple, Juan Armando. 1985. “Reflexiones sobre un canto en movimiento”. *Literatura Chilena, Creación y crítica*. 33-34: 42-46.
- Escobar, Ticio. 2008. *El mito del arte y el mito del pueblo*. Santiago: Metales Pesados.
- Esquilo. 1989. *Tragedias completas*. Madrid: EDAF.
- Falabella, Roberto. 1958. “Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile I”. *Revista Musical Chilena*. (12) 57: 42-49.
- Fariás, Martín. 2014. *Reconstruyendo el sonido de la escena: Músicos de teatro en Chile 1947-1987*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ferrer, Jaime. 2004. *Nómina actualizada de los viajeros del ‘Winnipeg’*. Santiago: Cal Sogas.
- García, Fernando. 2004. “Música de Tradición escrita chilena y mestizaje durante el siglo XX”. *II Seminario Instrumentos tradicionales – Músicas Actuales* <<http://www.latinoamerica-musica.net/historia/garcia/musicachilena.html>> [Consulta: 07 de julio 2014]
- García, María Inés. “Tradición y renovación. Historia social de las prácticas musicales de Tito Francia”. *Tesis Magíster*. Universidad de Chile, Santiago: Facultad de Artes, 2006.
- García, Marisol. 2013. *Canción valiente. Tres décadas de canto social y político en Chile 1960-1989*. Santiago: Ediciones B.
- García, Marisol. “Tiemponuevo”. *Musicapopular.cl* <[www.musicapopular.cl](http://www.musicapopular.cl)> [Consulta: 7 de julio de 2014].
- Gatti, Eduardo. 2000. Entrevista publicada en <<http://www.chilerock.cl/reportajes/gatti.html>> [Consulta: 7 de julio de 2014]
- Gatti, Eduardo. Entrevistado por Eileen Karmy. 8 de julio de 2010.
- Gavagnin, Stefano. 1986. “A proposito dei complessi cileni: note sul linguaggio e sulla discografia dei gruppi della ‘Nueva Canción Chilena’”. *Rivista Italiana di Musicologia*. 21(2): 300-335.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Girard, René. 1989. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Godoy, Álvaro y Juan Pablo González (eds.). 1995. *Música popular chilena, 20 años*. Santiago: Mineduc.
- González, Sergio. 2007. *Ofrenda a una masacre. Claves e indicios de la emancipación pampina de 1907*. Santiago: LOM.
- González, Juan Pablo. 1998. “Música popular chilena de raíz folclórica”. En *Clásicos de la Música Popular Chilena vol. II, 1960-1973: Raíz folclórica*, eds. Luis Advis et. al. 8-27. Santiago: Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor-SCD.
- González, Juan Pablo. 2005. “Tradición identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960”, *Aisthesis*. 38: 192-212.
- González, Juan Pablo. 2007. “Aportes de la musicología a la enseñanza de la música popular”. Ponencia en *I Congreso Latinoamericano de formación académica en música popular*. <[http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congreso-musica1/Conferencias/02Juan\\_Pablo\\_Gonzalez.pdf](http://webnueva.unvm.edu.ar/webs/congreso-musica1/Conferencias/02Juan_Pablo_Gonzalez.pdf)> [Consulta: 14 de marzo 2013].
- González, Juan Pablo; Claudio Rolle y Óscar Ohlsen. 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950 – 1970*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Grondona, Payo y Osvaldo Rodríguez. 1986. “Veinte años haciendo canciones”. *Araucaria de Chile*. 33: 189-190.
- Guarello, Alejandro y Rodrigo Torres (eds.). 2010. *Clásicos de la música popular chilena vol. III 1960-1973 canciones y baladas*. Santiago: Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor-SCD.
- Guerra, Cristián. 1999. “Tradición, modernidad e hibridaciones: el caso de la Misa a la Chilena de Vicente Bianchi”. En *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano del LASPM (International Association for the Study of Popular Music)*, ed. Rodrigo Torres Alvarado, 341-356. Santiago: Dolmen.
- Guerrero, Bernardo. 2007. *Nunca la flor creció. Centenario de la Matanza en la Escuela Santa María*. Iquique: El Jote Errante / Campvs, Universidad Arturo Prat.
- Guillén, Jorge. 1977. “Prólogo”. En *Obras completas*, Federico García Lorca. Bilbao: Aguilar.
- Hatten, Robert. 2006. “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. *Criterios* 32: 211 – 219.
- Herrera, Silvia. 2009. “La vanguardia musical chilena y el movimiento de la Nueva Canción Chilena (1960-1973): dos razones de exilio”. *Revista el árbol* <<http://www.elarbol.cl/005/pdf/a=03.pdf>> [Consulta: 7 de julio 2014].
- Jara, Joan. 2001. *Víctor Jara, un canto truncado*. Madrid: Suma de Letras.
- Jara, Joan. 2008. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: LOM.

- Jordán, Laura. 2009. "Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino." *Revista Musical Chilena*. 63(212):77-102.
- Jordán, Laura. 2013. "Desde el exilio y viceversa: usos del casete en dictadura". En *Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas. Actas del X Congreso de la LAS-PM-AL*, eds. Herom Vargas *et al.*, 228-235. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR).
- Karaian, Melikof; Vergara, Jorge (eds.). 1972. "Algunos aspectos de la posición cultural y estética de Gustavo Becerra". *Revista Musical Chilena* (26) 119-120: 49-59.
- Karmy, Eileen. "'Ecos de un tiempo distante'. La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno." *Tesis Magíster*, Universidad de Chile: Facultad de Artes, 2011.
- Karmy, Eileen. 2014. "'Remembrance Is Not Enough...?' ('No basta solo el recuerdo...') The Cantata Popular Santa María de Iquique Forty years after Its Release". En *The Militant Song Movement in Latin America. Chile, Uruguay and Argentina*. ed. Pablo Vila, 45-70. Lanham, MD: Lexington Books.
- Keightley, Keir. 2006. "Reconsiderar el rock". En *La otra historia del rock*, eds. Simon Frith, Will Straw y John Street, 155-194. Barcelona: Robinbook.
- Keil, Charles. & Feld, Steven. 1994. "From Schizophonia to Schismogenesis: On the Discourses and Commodification Practices of 'World Music' and 'World Beat'". En *Music Grooves. Essay and dialogues*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Krims, Adam. 2007. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge Chapman & Hall.
- Larrea, Antonio; Luis Albornoz; Jorge Montealegre y Vicente Larrea. 2008. *33 1/3 RPM: 1968 (la historia gráfica de 99 carátulas) 1973*. Santiago: Nunatak.
- León, Silvia. 2011. *Vicente Bianchi. Músico por mandato divino*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor -SCD.
- Letelier, Alfonso. 1965. "Música sacra y snobismo". *Finis Terrae* 47: 39-41.
- Linn, Karen. 1984. "Chilean Nueva Canción: a Political Popular Music Genre." *Pacific Review of Ethnomusicology* 1: 57-64.
- Llambias-Wolff, Jaime. 1993. "The Voluntary Repatriation Process of Chilean Exiles". *International Migration*. 31: 579-99.
- Llarch, Joan. *Cantos y poemas de la guerra civil de España*. Barcelona: Producciones Editoriales.
- López Cano, Rubén. 2005. "Más allá de la intertextualidad. Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironía y cinismo en la hibridación musical de la era global". *Nasarre Revista Aragonesa de Musicología* 21: 59-76. Actas del VIII Congreso Internacional de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología.
- López Cano, Rubén. 2011. "Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana". *Consensus*. 16: 57-82.
- López Cano, Rubén. 2012. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama.
- Loyola, Margot y Osvaldo Cádiz. Entrevistados por Manuel Vilches. La Reina, Santiago. Enero 2013.
- Mandoki, Katya. 2006a. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica 1*. México: Siglo Veintiuno.
- Mandoki, Katya. 2006b. *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica 2*. México: Siglo Veintiuno.
- Mandoki, Katya. 2007. *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica 3*. México: Siglo XXI.
- Manns, Patricio. 1984. *Violeta Parra*. Barcelona: Júcar.
- Manns, Patricio. 1985. "Problemas del texto en la Nueva Canción". *Literatura Chilena, Creación y crítica*. 33-34: 22-24
- Marimón, Carmen. 2009. "La retórica". En *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, eds. Leonor Ruiz y Xose A. Padilla, 13-44. Frankfurt: Peter Lang.
- Mena, Rosario. 2005. "Gitano Rodríguez. Habitante de la casa transparente". *Nuestro.cl* abril de 2005, <<http://www.nuestro.cl/notas/rescate/gitano5.htm>> [Consulta: 07 de julio de 2014].
- Mendivil, Julio. 2009. "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". *Resonancias*. 31: 61-77.
- Merino, Luis. 2003. "1973 – 2003: treinta años". *Revista Musical Chilena*. 57 (199): 39-56.
- Miranda, Gustavo. "Cuando la cultura se escribe con la guitarra: El sello DICAP y la política de las Juventudes Comunistas, Chile. 1968-1973". Ponencia presentada en el I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. Santiago: 2011, 93-102. En <<http://www.congresos.asempch.cl/congreso2011/actas/miranda>> [Consulta: 07 de julio de 2014]
- Montealegre, Jorge. 2011. *Violeta Parra. Instantes fecundos, visiones, retazos de memoria*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.
- Morris, Nancy. 2006. "Las peregrinaciones del Gitano exiliado: La correspondencia de Osvaldo Rodríguez". En *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*, ed. José del Pozo, 149-166. Santiago: RIL.

- Neruda, Pablo. 1999. *Confieso que he vivido*. Madrid: Millenium.
- Neruda, Pablo. 2006a. *Obras completas. IV*. Barcelona: RBA.
- Neruda, Pablo. 2006b. *Obras completas. V*. Barcelona: RBA.
- Neruda, Pablo. 2006c. *Obras completas. VI*. Barcelona: RBA.
- Oporto, Lucy. 2008. *El Diablo en la música. La muerte del amor en El gavián, de Violeta Parra*. Viña del Mar: Altazor.
- Oporto, Lucy. 2012. *Una arqueología del alma. Ciencia, metafísica y religión en Carl Gustav Jung*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.
- Oporto, Lucy. 2013. *El Diablo en la música. La muerte del amor en El gavián, de Violeta Parra*. Santiago: Universidad de Santiago de Chile (Edición corregida y aumentada).
- Orellana, Carlos. 1978. "Discusión sobre la música chilena". *Araucaria de Chile*. 2: 111-173.
- Orrego-Salas, Juan. 1980. "La Nueva Canción Chilena: Tradición, espíritu y contenido de su música". *Literatura Chilena en el Exilio*. 14: 2-7.
- Orrego-Salas, Juan. 1985. "Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena". *Literatura Chilena, Creación y crítica*. 33-34: 5-13.
- Ortega, Sergio. 2006. Entrevista en Basoalto, Manuel. *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*. [DVD]. Santiago: Basoalto Films.
- Osorio, José (comp.). 1996. *Ricardo García, un hombre trascendente*. Santiago: Pluma y Píncel.
- Ossa, Marco Antonio de la. 2011. *La música en la guerra civil española*. Madrid: SEdeM.
- Torres, Elena. 2010. "Vocaciones cruzadas: músicos y poetas de la Generación del 27". En *Los músicos del 27*, coord. Cristóbal García, Francisco Martínez, María Ruiz, 71-98. Granada: Universidad de Granada.
- Orellana, Carlos. 1978. "Discusión sobre música chilena". *Araucaria de Chile*. 2: 111-173.
- Padilla, Alfonso. 1992. "Santa María de Iquique. Cantata Popular", Librillo inserto en disco (CD) Quilapayún, Luis Advis y Héctor Duvauchelle. Santa María de Iquique. Cantata Popular. Warner Music Chile, reedición de 1998.
- Padilla, Xose. 2009. "Marcas acústico-melódicas: el tono irónico". En *Dime cómo ironizas y te diré quién eres. Una aproximación pragmática a la ironía*, eds. Leonor Ruiz y Xose A. Padilla, 135-166. Frankfurt: Peter Lang.
- Parada, Rodolfo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago. 23 de julio 2010.
- Parra, Isabel. 2009. *El libro mayor de Violeta Parra*. Santiago: Cuarto Propio.
- Parra, Violeta. Entrevistada por Mario Céspedes. Concepción: Universidad de Concepción. 5 de enero de 1960. Transcripción disponible en: [http://www.archivochile.com/Cultura\\_Arte\\_Educacion/vp/d/vpde0008.pdf/](http://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/vp/d/vpde0008.pdf/) [Consulta: 07 de julio de 2014]
- Parra, Violeta. 1993. *Composiciones para guitarra* (Transcripción: Mauricio Valdebenito). Santiago: SCD y Fundación Violeta Parra.
- Parra, Violeta. 1998. *Décimas*. Santiago de Chile: Sudamericana.
- Parra, Violeta. 2001. *El Gavián* (Transcripción: Mauricio Valdebenito). Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Peña, Pilar. "La revolución ilustrada de la música chilena 1960-1973: una aproximación al problema del arte". *Tesis Magíster*, Universidad de Chile. Santiago: Facultad de Artes, 2010.
- Perspectivas a través de la Nueva Canción Chilena, 14 mayo 2014. En: <http://perspectivasnuevacancionchilena.blogspot.com/2014/05/perspectivas-ruch-31-ahora-es-tiempo-de.html> [Consulta: 07 de julio de 2014]
- Ponce, David. 2008. *Prueba de sonido. Primeras historias del rock en Chile (1956-1984)*. Santiago: Ediciones B.
- Ponce, David. 2010. "Payo Grondona: La prueba mayor". *El Ciudadano* 21 de junio de 2010, <http://www.elciudadano.cl/2010/06/21/23690/payo-grondona-la-prueba-mayor/> [Consulta: 07 de julio de 2014].
- Ramírez, Omar. 1965. "La 'Nueva Ola' de las misas". *Rincón Juvenil*. 19: 14-15.
- Ramos, Ignacio. 2009. "Folklore musical en Chile, un proyecto de identidad nacional, 1920-1973", artículo inédito.
- Rengifo, Eugenio y Catalina Rengifo. 2004. *Los de Ramón: Un arreo en el viento*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor -SCD.
- Ríos, Fernando. 2008. "La Flûte Indienne: The Early History of Andean Folkloric-Popular Music in France and its Impact on Nueva Canción". *Latin American Music Review* 29: 145-181.
- Rivera, Hernán. 2010. *Santa María de las flores negras*. Santiago: Alfaguara
- Rodríguez, Javier. 2008. "No vamos hoy a bailar: Hacia un análisis intertextual de la propaganda musical durante la unidad popular". *Intersecciones: Revista de ensayos*. 1: 54-63.
- Rodríguez, Javier. "La madre del hombre nuevo se llama revolución. Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile". *Tesis Magíster*, Universidad de Chile: Facultad de Artes, 2011.
- Rodríguez, Osvaldo. 1984. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: Literatura Americana Reunida.
- Rodríguez, Osvaldo 1985a. "Con el grupo Los Jaivas, a través de Eduardo Parra". *Literatura Chilena, Creación y crítica*. 33-34: 50-53.

- Rodríguez, Osvaldo. 1985b. "Acercamiento a la canción popular latinoamericana". *Literatura Chilena, Creación y crítica*. 33-34: 61-64.
- Rodríguez, Osvaldo. 1986. "Valparaíso, una canción". *Araucaria de Chile*. 36: 151-160.
- Rodríguez, Osvaldo. 1987. "Violeta, influencia y fuerza moral". *Araucaria de Chile*. 38: 116-122.
- Rodríguez, Osvaldo. 1989. *La Nueva Canción Chilena, continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Rolle, Claudio. 2000. "La Nueva Canción Chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende". Ponencia presentada en el marco del III Congreso de la Rama Latinoamericana de la International Association for the Study of Popular Music (IASPM-AL). Bogotá, Colombia: 2000.
- Ruiz, Agustín. 1995. "Conversando con Margot Loyola". *Revista Musical Chilena*. (49) 183: 11-41.
- Ruiz, Agustín. 2006. "Margot Loyola y Violeta Parra: convergencias y divergencias, en el paradigma interpretativo de la Nueva Canción Chilena". *Cátedra de Artes*. 3: 41-58.
- Sadie, Stanley y John Tirrell. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove.
- Sáez, Fernando. 1999. *La vida intranquila*. Santiago: Sudamericana.
- Salas, Vicente (ed.). 1965. "Aplicación del folklore a la música religiosa (Foro)". *Revista Musical Chilena*. 94: 96-102.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999a. *Historia Contemporánea de Chile I. Estado, legitimidad, ciudadanía*. Santiago: LOM.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 1999b. *Historia Contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago: LOM.
- Salazar, Gabriel y Julio Pinto. 2002. *Historia Contemporánea de Chile V. Niñez y juventud*. Santiago de Chile: LOM.
- Salazar, Mario. Entrevistado por Eileen Karmy y Martín Farías. 8 de mayo de 2013.
- Sandoval, Rodrigo. "Música chilena de raíz folklórica (1964-1973): Neofolklore y Nueva Canción Chilena". *Tesis Licenciatura*, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago: Facultad de Historia, Geografía y Ciencia Política, 1998.
- Sepúlveda, Gabriel. 2001. *Víctor Jara: hombre de teatro*. Santiago: Sudamericana.
- Schmiedecke, Natália. "A Discoteca del Cantar Popular (DICAP) entre 1968 e 1973: música, engajamento político e sociabilidade na Nova Canção Chilena". Ponencia presentada en el X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular – rama Latino Americana (IASPM-AL). Córdoba, abril de 2012.
- Schmiedecke, Natália. "Tomemos la historia en nuestras manos: utopía revolucionaria e música popular no Chile (1966-1973)". *Tesis Magíster*, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Franca: Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2013.
- Schmiedecke, Natália. "Cantores que reflexionan?: Diferentes formas asumidas por el *engajamento* en la Nueva Canción Chilena" Ponencia presentada en el II Congreso Chileno de Estudios en Música Popular ASEMPC. Santiago: 8 al 11 de enero de 2014.
- Silva, Judith. 2005. Retorno y Reinserción 1980 – 1994: El Rescate de la Esperanza Exiliada, Perspectiva de Cuatro Creadores Chilenos. *Tesis Licenciatura*, Universidad de Santiago de Chile. Santiago: Facultad de Humanidades.
- Subercaseaux, Bernardo. 1980. "El 'Canto Nuevo' (1973-1980)". *Araucaria de Chile*. 12: 201-206.
- Tinker, Chris. 2005. *Georges Brassens and Jacques Brel: Personal and Social Narratives in Post-war Chanson*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Torres, Rodrigo. 1985. "La urbanización de la canción folklórica". *Literatura Chilena, Creación y crítica*. 33-34: 25-29
- Torres, Rodrigo. 1996. "El artista y su obra". En Acevedo *et al. Víctor Jara. Obra musical completa*, 25-55, Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Torres, Rodrigo. 1998. "Calló su voz más no su canto". *Revista Musical Chilena*. 52 (190): 11-14.
- Torres Alvarado, Rodrigo. 2004. "Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena". *Revista Musical Chilena*. (58) 201: 53-73.
- Torres, Rodrigo. 2005. "Catálogo de las obras musicales de Cirilo Vila Castro". *Revista Musical Chilena*. 59 (203): 18-24.
- Valdebenito, Mauricio. "Práctica guitarrística, urbana, chilena y popular en las décadas de 1950 y 1960: Humberto Campos, Juan Angelito Silva y Fernando Rossi". *Tesis Magíster*. Universidad de Chile, Santiago: Facultad de Artes, 2012.
- Valladares Carlos y Vilches, Manuel. 2009. *Rolando Alarcón, la canción en la noche*. Santiago: Quimantú.
- Valladares, Carlos. 2007. *La cueca larga del Indio Pavez*. Santiago: Puerto de Palos.
- Varas, José Miguel y Juan Pablo González. 2005. *En busca de la música chilena. Crítica y antología de una historia sonora*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.

- Varas, José Miguel. 2005. “Crónica de una historia sonora”. En Juan Pablo González y José Miguel Varas, *En busca de la música chilena*, 12-107. Santiago: Publicaciones del Bicentenario.
- Venegas, Ricardo. Entrevistado por Eileen Karmy. Santiago. 26 de abril 2010.
- Vexler, Erica. 1965. “Un Aleluya de Pat’ en Quincha”. *Ercilla*. 1555: 4-5.
- Vilches, Freddy. 2011. “Oratorio para el pueblo: Religiosidad popular en la canción latinoamericana”. *Resonancias*. 29: 41-55.
- Villa-Lobos, Heitor. 1954. *Cinq préludes: pour guitare*. Paris: M. Eschig.
- Vitale, Luis. “Música popular e identidad latinoamericana”. *Archivo Chile* <[www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/vitalel/9lvc/09otros0009.pdf)> [Consulta: 7 de julio de 2014].
- Wikileaks, 18 octubre 1973, N° 1973ROME11385\_b) [www.wikileaks.org/plusd/cables/1973ROME11385\\_b.htm](http://www.wikileaks.org/plusd/cables/1973ROME11385_b.htm) [Consulta: 07 de julio de 2014].
- Yentzen Eduardo. 2014. *La Voz de los Setenta: Un testimonio sobre la resistencia cultural a la dictadura 1975 – 1982*. Santiago: CIPOD.
- Zourek, Michal. 2008. “Osvaldo “Gitano” Rodríguez y la Nueva Canción Chilena Reflexiones Del Exilio”. Disponible en: <[http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/14taedicion/2doPremioXIV\\_MichalZourek.pdf](http://www.premioiberoamericano.cz/documentos/14taedicion/2doPremioXIV_MichalZourek.pdf)> [Consulta: 07 de julio de 2014].

<b>Prólogo, por Julio Mendivil</b>	7
<b>Introducción</b>	13
El sonido, el amor y la muerte. Violeta Parra y la Nueva Canción Chilena, <b>por Lucy Oporto Valencia</b>	19
Tradición y renovación en la creación, el canto y la guitarra de Víctor Jara, <b>por Mauricio Valdebenito Cifuentes</b>	43
Recuerdo, transmisión y homenaje: Cancionero de la guerra civil española y Nueva Canción Chilena, <b>por Marco Antonio de la Ossa Martínez</b>	63
La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965, <b>por Cristian Guerra Rojas</b>	81
La Cantata Popular Santa María de Iquique: Representaciones del obrero pampino y del hombre nuevo, <b>por Eileen Karmy Bolton</b>	99
¿Doctos populares? Advis, Ortega y Becerra, trilogía de límites confusos en el seno de la Nueva Canción Chilena, <b>por Pilar Peña Queralt</b>	117
Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena, <b>por Martín Farías Zúñiga</b>	139
La Nueva Canción en Valparaíso: La melancolía del Gitano y la ironía del Payo, <b>por Laura Jordán González</b>	163
La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena, <b>por Manuel Vilches Parodi</b>	183
La influencia de DICAP en la Nueva Canción Chilena, <b>por Natália Ayo Schmiedecke</b>	201
Trayectorias de la Nueva Canción Chilena en Europa (1968-1990), <b>por Javier Rodríguez Aedo</b>	219
<b>Sobre los autores</b>	239
<b>Bibliografía</b>	245

