

Patricia Díaz Inostroza

e/Canto
Nuevo *de*
Chile

Un Legado Musical

ORIGENES
DocumentalSocial.org

Derechos



Indice

Introducción 1

I PARTE

Capítulo I

Antecedentes Históricos Estéticos de la Canción13.....

- 1.- Juglares y Trovadores 15
 - 1.1 Las formas de trovar 18
- 2.- Poetas y Conquistadores 23
 - 2.1 De la crónica a la poesía 25
- 3.- La voz de la tradición 28
 - 3.1 Concepto de Folklore 29
 - 3.2 El Romance 31
- 4.- Poetas Populares 35

II PARTE

Capítulo II

Imperialismo y revolución41.....

- 1.- Lo folklórico y lo popular 43
- 2.- La música popular chilena 43
 - 2.1 La Nueva Ola 44
 - 2.2 El Neofolklore 46
 - 2.3 Lo romántico-popular 48

2.4 Del Go Go al rock nacional	48
--------------------------------------	----

Capítulo III

Violeta Parra y La Nueva Canción Chilena	53.....
---	----------------

1.- Parra eres y en vino triste te convertirás	54
2.- Con la música a Santiago	56
3.- Emerge Violeta	58
4.- Canción nueva	60
5.- Aproximación a sus canciones	63
Las canciones del folklore	63
Las canciones de amor	67
Las canciones sociales	69

La Nueva Canción Chilena	81.....
---------------------------------------	----------------

1.- Características de un movimiento	??????
2.- La Nueva Canción Latinoamericana	87
3.- Política y Canción	89
4.- Autores e intérpretes	94
Víctor Jara	94
Los Hermanos Parra	97
Angel Parra	97
Isabel Parra	99
Rolando Alarcón	101
Quilapayún	103
Patricio Manns	105
Osvaldo Gitano Rodríguez	109
Tito Fernández	111
Inti Illimani	114
5.- Intermezzo	116

III PARTE

Capítulo IV

Músicas Paralelas	116.....
--------------------------------	-----------------

1.- La música popular en Chile	119
1.1 La canción comercial o dominante	120
1.2 El Festival de Viña del Mar	122
Julio Zegers	122
Fernando Ubierno	124
2.- La música alternativa	127
Los Jaivas y Congreso	127
3.- El rock	129
Florcita Motuda	120
4.- La música de los suburbios	132

Capítulo V

El Canto Nuevo137.....

1.- Canto que ha sido valiente...	138
2.- El boom andino	139
3.- Las peñas	141
4.- Un nuevo rótulo	142
5.- Folklore y Canto Nuevo	143
6.- Los primeros grupos	145
Ortiga	145
Aquelarre	148
Cantierra 151	
7.- Etapa de creación	151
7.1 Los artistas del Canto Nuevo	152
8.- Los eventos generadores	153
8.1 La ACU	155
8.2 Los Encuentros de Juventud y Canto	159
8.3 Otras Agrupaciones culturales	160
8.4 Escenarios Cristianos	161
9.- La Difusión	165
9.1 El Sello Alerce	165
9.2 La Bicicleta	167
10.- Los estilos	168
11.- Los exponentes del CN	169
Santiago del Nuevo Extremo	169
Eduardo Peralta	175
Grupo Abril	179
Isabel Aldunate	184
Schwenke & Nilo	186
12.- El Ocaso 191	

Capítulo VI

Puente sobre aguas turbulentas195.....

1.- La imagen poética	198
1.1 El sentido del canto	198
1.2 La infancia y la miseria	202
1.3 Santiago de Chile	206
1.4 El amor en la nueva canción	215
1.5 Héroes y revolucionarios	219
2.- Difusión, público y cultura	220

Epílogo222.....

Introducción

La canción social que algunos llaman “de contenido” o “de protesta”, representa una forma musical que entre los sesenta y setenta marcó significativamente el sentir de Latinoamérica. La incorporación de la poesía y las aspiraciones sociales, así como las pasiones tanto intelectuales como amorosas, instaladas en el género canción, significaron un cambio de rumbo tanto en la música popular comercial como en la tradicional. Dicho género musical aparece paralelamente en distintos países bajo la denominación común de “Nueva Canción”. Es así como en Brasil se conoce como bossanova y nueva canción brasileira; en México como *Nuevo Cancionero*; en Argentina *Nueva Canción*; en Cuba *Nueva Trova* y en Chile como *Nueva Canción Chilena*. Sus objetivos no fueron solamente musicales o de fines estético, estaban allí los sueños y anhelos de una generación que aspiraba a un cambio radical de los sistemas imperantes. En Chile, los seguidores de grupos como *Quilapayún*, *Inti Illimani*, *Aparcoa*, entre otros y de autores emblemáticos como Víctor Jara y Patricio Manns, llegan a ser miles. Sus sentidas y comprometidas composiciones despiertan entusiasmo y rebeldía. Llegan a ser grandes animadores de su entorno social y su canto se convierte en arma peligrosa para sus adversarios políticos. El canto popular se vuelve lucha y como tal es atacado y silenciado en 1973.

A mediados de los setenta, durante la dictadura militar del general Augusto Pinochet, surgen jóvenes artistas que poco a poco y bajo el alero del folklore y los encuentros solidarios de la Iglesia Católica chilena se transforman en grupos musicales de sólida propuesta en lo armónico, tanto instrumental como vocal. Su poesía hermética y sensible devela un anhelo profundo de cambio. Sus aspiraciones sociales expresadas en la poesía de sus composiciones son compartidas principalmente por estudiantes y pobladores. Luego se va sumando más público llegando a repletar gimnasios y templos. Los escenarios oficiales estaban vedados para ellos. Sin embargo su fama hace torcer el mercado y la televisión se interesa por ellos, no obstante su claro rechazo al sistema imperante. Esta experiencia musical acoge un sinnúmero de inquietudes

que se entremezclan con lo político, lo religioso y lo social configurando un espacio que en ciertos momentos fueron claves para la rearticulación del sistema democrático chileno. Hoy, a la luz de finales de los noventa y a diez años del plebiscito que dio por finalizado el gobierno militar de Augusto Pinochet, este canto valiente y tenaz parece haber sido olvidado en lo que atañe al papel significativo que le tocó jugar en dicho período y también en lo relevante de su aporte estético a la canción de aquella década. Grupos como *Aquelarre*, *Santiago del Nuevo Extremo*, *Ortiga*, *Schwenke* y *Nilo* y muchos otros dejaron testimonio de canción nueva en momentos claves del acontecer de aquellos días.

El presente ensayo intenta develar en qué consistió el Canto Nuevo chileno y quiénes fueron sus protagonistas, en una especie de acto de redención, como diría la socióloga chilena Adriana Valdés, ya que lo que se recuerda es salvado de la nada. También apunta hacia la afirmación que tanto este movimiento denominado *Canto Nuevo* (CN) como el anterior *Nueva Canción Chilena* (NCCh) nacieron en Chile como movimientos musicales que superan los criterios puramente estéticos del canto y se vuelcan hacia la superación de su realidad más contingente. Llenos de inquietudes, comprometen su arte hacia el logro de sus inquietudes y aspiraciones sociales teniendo ambos similares características pero evidentemente distinto escenario político. No obstante, tanto el uno como el otro contienen similitudes y diferencias, pero los une un fuerte tronco común que intentaremos develar. Asimismo, la realización de una investigación sobre la canción social contribuye a reconstruir una propuesta estética de un determinado género de la música que al estar ligado a la poesía popular - aquella que registraba lo que acontecía intentando además de descubrir y develar el imaginario colectivo - acerca a la comprensión e interpretación de un período histórico captado desde lo sensible de la sociedad. La canción, entonces, se convierte en un valioso y legítimo documento para su entendimiento.

Nuestro interés es contribuir además con estas páginas a destacar la importancia que reviste tal período de la música popular chilena y rescatar su patrimonio musical valorando su real dimensión. La fuerza de la memoria musical colectiva que aporta el género de la canción contribuye a significar determinados momentos que con la mediatización de la historia del gran relato e historia oficial suelen pasarse por alto. El establecer la relación tanto temática como musical y poética como también el origen y evolución de este arte que interactúa con los acontecimientos políticos y sociales, en significativos momentos de nuestro país, contribuirá en la elaboración de un marco testimonial que constituya un aporte a la construcción de un marco histórico-cultural de Chile.

Para abordar el Canto Nuevo, que se desarrolla entre los años 1974 a 1984, se consideró un marco histórico del género de la canción para ir encauzando al lector en el tema. Justamente por ser este género musical asequible a todos, por su esencia popular, se dificulta la precisión en las definiciones del objeto en estudio por la propia experiencia del receptor. De allí que nos atrevemos a construir taxonómicamente una especie de andamio que nos llevará, creemos, hacia la comprensión de este tipo de creación musical.

Comenzaremos, entonces, por tratar los aspectos fundamentales que debemos tener presentes para describir y analizar la canción como género poético-musical. A través de la historia observaremos la implicancia de los poetas y cantores populares en determinados pro-

cesos sociopolíticos que van a la par, como lo va todo movimiento artístico, desde su condición de vehículo de expresión de la vida social. Allí se apreciará cómo este género - para algunos “menor” - del arte musical se convierte en aparato comunicacional e intérprete de los tiempos. También veremos su vinculación con las formas tradicionales y vernáculas, aspecto relevante para comprender el trabajo de Violeta Parra, de la cual auscultaremos el sentido de su obra revelando la importancia de su figura en la gestación de la canción social latinoamericana. Luego abordaremos la Nueva Canción Chilena, movimiento que antecede al Canto Nuevo, y que representa un legado para los nuevos creadores e intérpretes del período histórico en estudio. Ya en el quinto capítulo nos preocuparemos del movimiento propiamente tal, su desarrollo y su relación con la audiencia y la industria cultural. Para ello es necesario referirnos a la música que se escuchaba paralelamente y que significa la presencia de la música popular dominante y también la alternativa que no necesariamente se identificaba con el Canto Nuevo. De esta manera podremos esbozar el panorama de la música popular que se escuchaba en el Chile bajo la dictadura militar. Finalmente y para un mayor análisis y comprensión revisaremos algunas obras destacadas que nos darán la clave de la relación e interacción de este movimiento con sus antecesores demostrando con ello que estamos ante la presencia de una sola canción.

I PARTE

Capítulo I

Antecedentes Históricos - Estéticos de la Canción

Hoy en día la canción aparece muy vinculada a la actividad cotidiana de las personas. Está tan incorporada a la vida social que evidencia que siempre ha acompañado al hombre. Se le ve en los grandes templos para alabar a Dios, en el canto de cuna para hacer dormir a un niño, en la fiesta - ritual lúdico del hombre - en las grandes salas de concierto, en la publicidad de un producto, etc. En el mundo político es indispensable una canción, denominada *jingle*, para llegar al Senado o a la Presidencia de la República. Los estadios deportivos ya no tienen la hegemonía de concitar público masivo y desatar euforia colectiva pues este género musical también despierta el interés y entusiasmo albergando en esos recintos a miles de personas en cualquier parte del globo no importando incluso el idioma local. Es así como la industria de la canción ha logrado situarse como uno de los más importantes productos del comercio mundial.

Originalmente la música fue utilizada por el hombre para sus prácticas rituales o para intervenir más sensiblemente los ritmos de sus danzas y la regulación cadencial del trabajo. Sin embargo, es durante la Edad Media cuando comienza a evidenciarse un tipo de música como la descrita en el párrafo anterior. La intervención de la Iglesia Católica en la regulación de los cantos religiosos para alcanzar sus objetivos clericales conlleva transversalmente al surgimiento de la canción como género poético musical con sentido. Su objetivo se centraría en la utilización del poder cohesionante de la música como elemento de culto. Por esta razón se exigía que cada intervención musical con texto fuera correctamente interpretada de lo contrario, era invalidada.

La Iglesia cristiana la utilizó, como lo había hecho el culto pagano, para obtener la atmósfera ultraterrena que podía crear y para alejar al culto del terreno de la experiencia personal subjetiva y de la emoción. El canto de la Iglesia católica debía ser la voz de la Iglesia, no la del individuo que asistiera al culto; la monotonía de las plegarias, las lecciones, las epístolas y los evangelios con sus formas de entonación para marcar signos de puntuación, igual que el canto de los salmos o el austero marco en que la congregación compartía la misa, tenían como propósito dar objetividad a unas palabras que podían derivar con demasiada facilidad hacia sentimientos subjetivos personales. La simple lectura de un texto permite la intrusión de una interpretación mucho más individual, peligrosa y hasta herética que cantar ese texto o recitarlo con monotonía. La música debía ser la voz de una Iglesia universal; la devoción individual podía desde luego encontrar su expresión dentro del orden del culto, así como en himnos, poemas y canciones religiosas fuera de la liturgia, pero dentro de esa liturgia continuaba subordinada a la obra de la Iglesia misma.”¹

Ese esfuerzo clerical contribuyó a invertir recursos intelectuales - papel de las abadías - para construir el soporte que sustentara el patrón obligado de la ejecución de dichos cantos. Es así como se constituiría, cerca de finales del siglo X, la forma más antigua de canción artística: el canto gregoriano. No obstante, la tendencia de la canción religiosa en ese contexto se orientó más hacia formas corales y no en el trabajo de solistas, cualidad de la canción. Esta orientación aportaría trascendentalmente en el desarrollo de la polifonía contribuyendo con ello a la gestación del gran proceso del lenguaje musical. No obstante, la evolución de la canción que hablamos proviene del mundo pagano, específicamente del mundo juglar, tema que abordaremos en las próximas páginas.

Juglares y Trovadores

Poco se sabe de los cantos que existieron antes del siglo XI con excepción de la sobrevivencia de compilaciones manuscritas del canto gregoriano del siglo VII el cual se constituyó como el canto oficial de la Europa occidental. Mas sólo consistía en simples melodías sin armonía ni compás. En cuanto a la canción profana se supone presente en cantos guerreros, en el accionar de marinos vikingos, en bodas y celebraciones, etc. No obstante, no hay testimonio de ello. En cuanto a los *juglares*, que eran viajeros del siglo décimo, existe la idea que sus canciones eran simples y repetitivas. Ellos cantaban crónicas épicas denominadas *chansons de geste*. Posteriormente serán quienes lleven la voz de los trovadores al pueblo.

Consideraremos entonces a la canción como género músico-poético propiamente tal desde la época trovadoresca en adelante, es decir, posterior al 1100. Y ello debido a la aparición de los poetas. En esa época se les llamaba *poetas* a aquellos que escribían sus versos en latín. Los primeros escritores cultos que lo hicieron en lengua vulgar o romance se llamaron en lengua provenzal *trobadors* y a su arte: *trobar* cuyo significado es “componer versos”. El trovador no se limitaba sólo a escribir versos como el poeta, sino que casi siempre componía también la música en cuya melodía habrían de ser cantados.

Según Philip K. Hitti (en su libro “History of the arabat. N.Y.1951), el término trovador se deriva de la raíz árabe “TRB” (Ta Ra B-ador: “Música”, “canción”, más el sufijo de agente-ador, común del español); por lo que Ta Ra B-ador simplemente habría significado en principio “el que hace música o canciones”. Las consonantes de esa raíz árabe (trb), utilizada por los sufíes, tienen, al menos, estas tres acepciones semánticas: un lugar de reunión de amigos, un cantor tocando la vihuela, y una idealización de la mujer.”²

Este arte era cultivado por las clases altas de la sociedad feudal. Con la estabilidad lograda surge un cierto estilo caballeresco que se asocia al descubrimiento del amor como arte de seducción y también por la devoción y culto a la Virgen María. Es así como al aparecer la imagen de María como arquetipo de la perfección femenina surge un ideal de relación amorosa: el amor cortés. José María Bermejo lo describe así:

El amor cortés no aspira, esencialmente, a la consumación física: es, ante todo, el despliegue de un deseo exacerbado e idealizado, tejido de paciencia, lealtad, ensañación y juego. Sólo la espera paciente y la discreción garantizan el placer indecible de la *joie d'amor*, la alegría de amar. El amor llega al corazón por los ojos, pero existe también una vía más sutil, encarnada por el trovador Jaufré Rudel: el amor de oídas o amor de lonh, que, como dice Salvatore Bataglia, convierte a Rudel en el "primer poeta moderno de la pura nostalgia", al enamorarse de una dama sin conocerla, sólo por la fama de su discreción y de su belleza.

El siglo XII se impregna de aquella sensibilidad y se manifiesta con ese espíritu cortés en expresiones que van enriqueciendo su comunicación amorosa con nuevos códigos. El trovador compone sus canciones para un público ávido de aquellas nuevas formas convirtiéndose en un interlocutor de las cortes y los cortesanos. También dedican sus canciones fervorosamente a la Virgen María a quien llamaban *Domna* o Nuestra Señora. De allí su importancia en las Cruzadas formando parte de toda aquella relectura de lo espiritual en lo terrenal, advenimiento que dará lugar al arte gótico representado en las catedrales. Estos músico-poetas se relacionarán preferentemente con las clases altas por lo tanto a quienes les tocará el papel de llevar esas composiciones al pueblo será a los *juglares*, *joglars* en provenzal. La voz *juglar* proviene del latín *iocularis* que significa risible, divertido. Estos artistas y cronistas eran también saltimbanquis, titiriteros, acróbatas, etc. Es decir, cultivaban una especie de arte circense callejero. El juglar del siglo décimo, mencionado al principio, era menos refinado surgiendo con estas nuevas características el juglar lírico quien le da mayor importancia al texto, aunque sin mayores complicaciones, aportando gran riqueza a lo melódico. Se acompañaban de un instrumento musical que podía ser una pequeña arpa. También dichas melodías podían bailarse con acompañamiento de percusión simple. El juglar es una especie de intérprete difusor de las composiciones de los trovadores. Este servicio era pagado, no obstante, aquellos de menores recursos económicos se desdoblaban en su oficio de juglar-trovador. Así es como el juglar se convierte a veces en un mensajero de canciones que visita cortes o castillos para interpretar determinada canción a una dama o personaje importante.

Habían trovadores profesionales, es decir, existían aquellos que podían vivir de su oficio ya sea contratados por una corte determinada o de lo que el público les daba. De allí que se conocen sus nombres como Marcabré (1130-1149) Bernat de Ventadort (1147-1170) y Rigaut de Berbezilh (1141-1160) entre otros. También estaban aquellos que lo hacían como arte propio de un señor dotado de talento para la poesía. De estos podemos nombrar a Jaufré Rudel (1125-1148) príncipe de Blaia (región de Girona) a quien le asignan los teóricos como el iniciador de la literatura trovadoresca; Guilhem de Peitieu o Guillermo VII (1071-1126) conde de Poitiers y duque de Aquitania, Ebles II (1096-1147), vizconde de Ventadorn entre otros. Cabe señalar que se encuentran identificados cerca de trescientos cincuenta trovadores, todos de distinta clase social.

Se sabe a través de los diferentes escritos, antologías y cancioneros encontrados y compilados entre el siglo XIII y XIV que el trovador no improvisaba, que existía un rigor literario que incluso le invitaba a hacer jactancia de su perfección y maestría. De allí su escritura y respeto por ciertas formas de la *cansón*, las que luego serían entregadas para ser entonadas. El juglar

en tanto, cantaba de memoria dichas piezas y de allí que a veces improvisaba, aunque el que lo hacía era más bien el de gesta que el lírico. A este último Martín de Riquer lo compara con los intérpretes de los lied alemanes cuya interpretación es rígidamente fiel a la composición. Para los trovadores, entonces, componer es *cantar* aunque ellos mismos no se hicieran cargo de su ejecución como ya señaláramos. Una obra, por tanto, se entendía como “publicada” cuando ya había sido entregada al público por el cantor. Entre los juglares reconocidos podemos nombrar a Reculaire, Tostemps y Artús.

Las Formas del Arte de Trovar

La poesía trovadoresca poseía varias formas según la circunstancia o el motivo que invitaba al canto. Su estructura estaba sujeta a condicionantes poético-musicales exigentes y rigurosos. Estas formas se dividían en dos grandes tipos: la popular y la aristocrática. La popular comprende el *alba*, la *pastorela*, la *retroencha*, la *dansa* y la *balada*. Esta última es una de las formas más características. En el sector aristocrático se encontraría la *cansó* (*chanson*, *canço* o *canson*), que es la forma más importante de la poesía trovadoresca; *el sirventés*, *el planh* y los *debates*. Según Martín de Riquer los principales géneros de la poesía trovadoresca se basan en el contenido de la “razón”, que sería la palabra (*motz*), más que en la música (*sons*). No obstante, el entrelazamiento de ambas de manera perfecta es lo que constituiría este arte. Entonces, desde el punto de vista del contenido cabría una distinción, en líneas generales, entre géneros de contenido amoroso y géneros de contenido moral-político. Situación que nos acerca a lo que son los dos géneros más importantes de la canción de hoy y especialmente a la segunda que es la que interesa a este ensayo.

Señalábamos que la *cansó* es la forma más importante, y se encuentra condicionada al tema amoroso y cortés. El tratadista catalán Ripoll, del siglo XIII, en su *Doctrina de compondre dictats*, define así a la canción:

E primerament deus saber que canço deu parlar d'amor plazement, e potz metre en ton parlar eximpli d'altra rayso, e ses mal dir e ses lauzor de re sino d'amor. Encarames, deus saber que canço ha obs e deu haver cinch cobles; eyxamen n'i potz far, per abeylimen e per compliment de raho, VI, VII o VIII o IX, de aquell compte que mes te placia. E potz hi far una tornada o dues, qual te vulles. E garda be que, en axí com començaras la raho en amor, que en aquella manera matexa la finés be e la sequesque. E dona lí so noveyl co pus bell poras”³

Insiste en que el género de la canción en su esencia más pura es exclusivamente amoroso y que debe tener melodía propia. En cuanto a su estructura poética debe poseer cinco a siete *coblas*, que es una unidad métrica y melódica que se va repitiendo, y una *tornada*, que consiste en una o varias estrofas menores con las que concluye el poema. Dentro de la *canço* había modalidades como por ejemplo la *mala canço*, cuyo contenido está asociado a una mala experiencia de amor. También esté el *escondich* que es una especie de defensa de acusaciones. El *salut d'amor* es otra modalidad que es una epístola amorosa en verso bastante extensa y escrita en pareados. A continuación un ejemplo de *cansó* del trovador Guilhem de Peitieu:

Farai Chansoneta Nueva

*Farai chansoneta nueva,
ans que vent ni gel ni pueva:
ma dona m'assai'e prueva,
quossi de qual guiza l'am.
E ja, per plag que m'en mueva
nom solverai de son liam.*

*Qu'ans mi rent a lieus e m liure
qu'en sa carta m pot escriure.
E no m'en tengutz per iure
s'ieu ma bona dompna am;
quar senes lieus non puesc viure,
tant ai pres de s'amor gran fam.*

*Haré cancioncita nueva
antes de que sople el viento
de que hiele o que llueva.
Mi señora me tantea y me prueba (para saber)
de qué guisa la amo:
pero, por litigios que me interponga,
me soltaré de su atadura.*

*Porque al contrario: me doy a ella y me entrego, (de tal modo)
que me puede inscribir en el padrón (de sus siervos).
Y no me tengáis por ebrio si amo a mi buena señora,
pues sin ella no puedo vivir:
tal es el hambre de su amor
que se ha apoderado de mí.*

El *alba* es un género que describe el sentimiento de malestar entre los amantes que luego de pasar la noche juntos deben separarse al amanecer. La *pastorella* canta el encuentro entre un caballero y una pastora de campo. Lo hace en primera persona. Se le considera uno de los géneros más delicados del medioevo. No obstante, se devela marcadamente la diferencia social entre los protagonistas produciéndose un diálogo que puede ser elegante o popular. Cuando se produce este último puede incluso llegar a utilizar algunas groserías que hacen hincapié en lo vulgar para producir gracia. De este género se derivan las serranas y serranías castellanas.

La *balada* era una de las formas más corrientes de la canción. Su nombre viene del latín *ballare* que significa danza. En esta forma el aspecto musical es muy importante, al igual que en la *dansa* que es otra canción de similares características. La balada tiene una primera parte que se repite con distinto final, a lo cual sigue una nueva sección. Se representa, al igual que la canción moderna, de este modo AA'B. Existe también otro tipo: ABBA, que vendría a ser el *virolay* francés, balada donde se oye un estribillo al comienzo y otro al final. Más parecido aún

a la canción de hoy en cuanto al énfasis en un estribillo o coro. También sorprende el que ya los juglares utilizaran una especie de tono mayor o al menos una sensación de él, dejando de lado los modos, que era lo que se usaba en esos tiempos. Ejemplo de balada, de autor anónimo:

*D'amor m'estera ben e gent,
s'eu mía dona vis plus sovent.*

*Balada faz ab coindet son,
d'amor m'estera ben e gent,
qu'a ma bela don a randon,
quar ai estat tant lonjament.*

*D'amor m'estera ben e gent,
s'eu ma dona vis plus sovent.*

En cuanto a los géneros de contenido moral-político, el *sirventés* es la forma que utilizaban los trovadores para expresar ira, represión, un ataque, inducir una polémica, o dar una lección moral, etc. Es decir, si la *cansó* era el ideal para el amor el *sirventés* lo será para el descontento y la reflexión. La particularidad de esta versión de la canción medieval es que su melodía pertenecía por lo general a otra e incluso podía ser de una *cansó*. Se ejecutaba así puesto que al ser su contenido de contingencia su actualidad exigía ser inmediatamente cantado y si se iniciaba un proceso de composición difícilmente se podría responder a un ataque en forma inmediata. También su difusión requería que llegase fácilmente al oído y entendimiento del pueblo de allí que la melodía debía ser fácilmente reconocible. Es curioso el que ya se tuviera la idea de la característica de repetición que tiene la estética musical, aun cuando no existía el concepto. Esta particularidad del *sirventés* nos recuerda la canción comercial de hoy. El siguiente es un *sirventés* de Giraut del Luc contra Alfonso II de Aragón.

*Ges sitot m'ai
ma voluntat fellona*

*Ges sitot m'ai ma voluntat fellona
no m lais non chant el son Boves
d'Antona,
q'ieu veill la nuoich, qan l'autra gens
s'asona,
d'un pessamen qe l cor mi revirona.
Be. m meravill co-l coms de Barselona
.s pocndesliurar de tant falsa persona.*

*L'autrier qan moc de Proenssa la bona
paget mout gen homes de Tarascona,
que tot l'aver que trais de Terragona
dis qe il cazet sutz lo pon de Narbona
el mar Folquier qan moc de Magalonba,
et espes lo dentre Genoa e Saona.
Mout fai gran tort qui de ren
l'ochasona,*

*c'anc ab engan non coquis Mediona,
ni fetz raubar mercadiers a Girona,
ni tolc Polpitz als templiers d'Escalona.
Aitals reis deu portar cruz'e corona
de part son avi, don totz lo mons
rassona.*

*Li sarrazin de Fraga e d'Aytona
l'an ensinats cum entr'els si razona:
Salem alec, volon que lor respona
per Ualica zalem, cui Dieus confona;
mas bels arnes li presta Na Maimona
qan viest la çupa ab l'obra salamona.*

*Arnaut joglar, mal huillat, cara trona,
ab bes fer temps passaras la Botona,
que la nuoich gela el dia plou e trona,
e tu non a enger souta ta gona.
Rendetz la·l oste, anz que trop vo·n
somona,
q'ie·us pagarai al laus de Na Peirona.*

*Reis apostitz, Marques·us ochaisona
- pos Cabrieira·us ditz reig de Mediona -
de las tres mongas q'empreignetz a
Valbona qand agron dich completa et
ora nona.*

Traducción:

*Aunque tengo la voluntad irritada,
no por ello me abstengo de cantar en la tonada de Boves de Antona,
porque de noche, cuando la demás gente duerme,
yo velo a causa de un pensamiento que me da vueltas en el corazón.
Mucho me admira cómo el conde de Barcelona
se pudo librar de tan falsa persona.*

*El otro día, cuando partió de Provenza la buena,
cantó muy gentilmente a los hombres de Tarascón,
pues dice que todo el dinero que sacó de Tarragona
se le cayó bajo el puente de Narbona en el estanque Folquier,
al salir de Magalona, y (en realidad)
lo gastó entre Génova y Saona.*

*Gran injusticia comete quien lo acusa de algo,
pues jamás conquistó Mediona con engaño,
ni hizo robar a mercaderes en Gerona,
ni quitó Polpís a los templarios de Ascalón.
Tal rey debe llevar báculo y corona por parte de su abuelo,
del que todo el mundo habla.*

*Los sarracenos de Fraga y de Aytona le han enseñado
como se habla entre ellos:
Salem alec quieren que les responda,
por Ualica zalem , a quien Dios confunda;
pero Maimona le presta hermoso arnés
cuando viste la juba con la obra salomónica.*

*Arnaut juglar, bizco, cara chata:
con muy fiero pasarás el Botona,
pues de noche hiela y de día llueve y truena,
y tú no has desempeñado todavía tu capa.
Devolvedla la huesped, antes de que os reprenda demasiado
porque yo os pagaré con alabanzas de Peirona.*

*Rey postizo: Marquesa os acusa
- ya que Cabrera os llama rey de Mediona-
por las tres monjas que preñásteis en Vallbona
cuando hubieron dicho completas y hora nona.*

El *serventés* puede clasificarse, según Martín de Riquer, en cuatro modalidades conforme a la ocasión: el *moral*, que se cantará en términos de llamado de atención o exigencias éticas; el *personal*, que es donde el trovador desatará su ira utilizando la sátira y el sarcasmo en contra de personas que le son odiosas; el *serventés literario* que trata de rivalizar con otro trovador en términos estilistas literarios. Estos eran verdaderos manifiestos expresados a través de debates poético musicales constituyendo a la vez interesantes piezas magistrales de poesía trovadoresca. Por último, el *serventés político*, tal vez el más importante ya que a través de él se ha podido conocer el pensamiento político de la época como también la opinión pública de los siglos XII y XIII. Cabe recordar que el trovador es el pulso de los acontecimientos como lo es hoy un periodista líder de opinión, ya que interviene interpretativamente o de vocero en determinadas circunstancias. Eso sí que la objetividad periodística no concuerda con el trovador en el sentido que éste tomará necesariamente una postura que defenderá apasionadamente no perdiendo oportunidad de atacar al bando adverso. Como oficio, el trovador ofrece sus servicios a determinada causa, es así como reyes y señores le contrata para defender o rebatir determinadas posturas.

Poetas y Conquistadores

Antes de tratar la herencia hispánica lírica al continente que es la raíz del canto que nos interesa, es necesario señalar la evolución o desarrollo de ésta en la época de los trovadores. En principio se encontraban los juglares de gesta o poesía narrativa de cuyas obras se sabe poco. Según el poeta y catedrático chileno Roque Esteban Scarpa, la obra que recitan es más bien tradicional que de autoría, es decir su repertorio era obtenido a través de la recopilación de poemas orales recogidos de crónicas siendo éstas últimas auténticas versiones de la historia popular como la *Primera Crónica de España* compuesta por orden de Alfonso X el Sabio, rey de Castilla y León y que es anterior y más breve que la famosa épica *Mío Cid*, obra monumental de la literatura castellana, escrita en lengua romance y conforme al catedrático español Menéndez Pidal su estilo dice relación con la influencia de las *chanson de geste* de los franceses diferenciándose en la exactitud de los acontecimientos narrados ya que los poemas heroicos españoles son fieles a la realidad y a los datos tanto geográficos como biográficos no así la epopeya francesa que incorpora elementos fantásticos. Así se origina el *romance*, género que contendrá elementos de dramatismo y contenido espiritual que llegará profundamente al pueblo incorporándose a su saber popular. Dice Menéndez y Pelayo, maestro de la historiografía literaria española:

El origen de los romances debió coincidir con aquella época en que, después de haberse desarrollado ya bastante su nacionalidad, cultura y lengua, los castellanos se sentían con un impulso irresistible de manifestar poéticamente su ser íntimo, su carácter nacional, y con los medios de hacerlo; y antes de que la poesía artística comenzase a diferenciarse de la popular, es decir, con la época que media desde el siglo X al XI ⁴

La métrica del romance consiste en una estrofa de número indeterminado construida con versos octosílabos, cuyos impares carecen de rima y cuyos pares tienen todos la misma asonancia. Menéndez y Pelayo los clasifica en cinco grandes grupos. Estos serían: romances históricos, en el cual se encontraría *El poema al Mío Cid* o *Leyenda del Cid Campeador*; romances del ciclo Carolingio; romances del ciclo bretón; romances novelescos sueltos; y romances líricos. Otros estudiosos los diferencian entre Romances viejos que serían los correspondientes al siglo XV y Romances nuevos que reuniría a las composiciones del siglo XVI en adelante.

*Muerto yace ese buen Cid
que de Vivar se llamaba;
Gil Díaz su buen criado
cumpliera lo que mandara
embalsamara su cuerpo,
y muy yerto se paraba:
cara tiene de hermosura,
muy hermosa y colorada;
los ojos igual abiertos,
muy apuesta la su barba;
non parece que está muerto,*

Cuando la clase noble se encuentra cansada del antiguo género literario de extensos recitados de gesta provenientes de la casta social guerrera, el público empieza a poner más atención a los cantos de los juglares cuyas intervenciones eran adaptaciones de antiguos poemas. Los oyentes se aprendían ciertos pasajes de memoria y al cantarlos nuevamente le incorporaban otro matiz popularizándolos y produciendo así un canto aparte: un romance. La música a su vez ayuda a mantener el poema en el tiempo recordando con la melodía más fácilmente los versos. La palabra *romance* que en un principio era para designar una vieja lengua vulgar derivada del latín, pasa a representar a partir del siglo XV la forma de canción trovadoresca del pueblo con la cual expresa sus ideales y sentires. Esta forma también gusta a reales y es así como la reina Isabel La católica y Enrique IV de Castilla solicitan tanto sus interpretaciones como nuevas creaciones.

Los juglares se aplicaron a remover la envejecida epopeya, que ya cansaba a la misma clase militar entre la que había nacido, y lograron atraerse la atención, lo mismo de los hidalgos, que de los burgueses, y los labradores. Sólo entonces, tardíamente, la poesía heroica se hizo la poesía de todos, grandes y pequeños, esto es, poesía verdaderamente nacional y popular; sólo entonces pudo llegar a vivir en la memoria del pueblo⁵

De la crónica a la poesía

Todas las manifestaciones culturales y artísticas de la América antigua o precolombina sufrieron cambios avasalladores con la llegada dominante de los conquistadores europeos. La música no fue la excepción. Poco se sabe de la cultura musical de los pueblos nativos en cuanto a sus danzas o piezas musicales por cuanto lo que señalan los cronistas no despejan las dudas de rigor. Además de no encontrarles sentido no recogen su notación pues desconocían como hacerlo. El musicólogo cubano Leonardo Acosta señala:

En los siglos XVII y XVIII, disminuyeron las manifestaciones autóctonas de América por las imposiciones de las formas culturales del colonialista, que en ciertos casos dio lugar a un lento pero intenso proceso de transculturización. Además de la involución política de las dos potencias coloniales ibéricas, que dominaban casi todo el continente americano, trajo como consecuencia el aislamiento

⁵ Julio Vicuña Cifuentes, *Romances Populares y vulgares* Ed. Biblioteca de Escritores de Chile. Santiago de Chile. 1912. Pág- XII.

cultural de las colonias, sobre las que pesaba una censura inquisitorial cada vez más férrea. No fue hasta el siglo XIX que la arqueología, y más tarde la antropología (ambas durante largo tiempo en manos de ingleses y alemanes, franceses y norteamericanos) iniciaron el descubrimiento de las antiguas civilizaciones americanas y al estudio de las comunidades sobrevivientes posibilitando el rescate de una cultura milenaria. Los monumentos arquitectónicos fueron los primeros en salir a la luz; les siguieron la escultura, la pintura, los códices, la escritura jeroglífica, los "libros sagrados", la astronomía, la cosmología, la religión. La música quedó siempre rezagada.⁶

En todo caso la conquista española en América no fue una guerra como en las conquistas de territorios en la Europa antigua. Es decir, no hubo una destrucción total de la cultura vencida. Ello se debió tal vez por no encontrar una resistencia guerrera de iguales proporciones hallando el conquistador pueblos cuya cosmovisión de existencia distaba de lo conocido o predecible. A este hecho atribuye el catedrático Luis Alberto Sánchez el que no se diese la literatura épica, con excepción de "La Araucana", extraída de los acontecimientos bélicos de la región de Arauco en Chile donde sí hubo una cruel y sangrienta resistencia al invasor.

La epopeya encierra en su ritmo viril angustia indecisa, trocada en anatema y reto. El inmigrante o el gitano llevan la epopeya en sus recuerdos, en las plantas de sus pies, en sus tonadas nativas. En su esperanza más que todo. El conquistador español fue un inmigrante a la jineta. No halló la resistencia proporcionada que hace saltar la chispa. Venía de un mundo distante en el tiempo y el espacio. En realidad, venía del cielo: del cielo del caballo, del cielo de la pólvora, del cielo de la rueda, del cielo de la barba, del cielo de la arrogancia individual, del cielo de la soberbia ignorancia. En comparación con el mundo incaico - de mansas llamas, de macanas insuficientes, de arco airoso, mundo barbilampiño, colectivista, disciplinado y sabio - el español era un ser extraño". Sánchez sentencia que la conquista del español fue "de turismo". "...Y como no hay epopeya del turismo, y como el conquistador fue turista de arcabuz y caballo - equivalentes al Smith & Wesson y la radio de hoy - la Conquista, empresa épica al parecer, careció de epopeya. (...) En el único lugar donde nació una verdadera epopeya fue en Chile, porque ahí hubo lucha fiera, cruenta, inacabable. La Araucana no la dictó el genio de Ercilla, sino la rijosidad de una campaña en que los caciques indios morían empalados, sin un quejido, y los cabecillas españoles perdían auténticamente la cabeza.⁷

*Las armas con tal rabia y fuerza esgrimen,
que los demás de los golpes son mortales;
y los que no lo son, así se imprimen
que dejan para siempre las señales;
todos al descargar los brazos gimen,
270 mas salen los fetos desiguales;
que los unos topaban duro acero,
los otros al desnudo y blando cuero.*

⁶ Leonardo Acosta, *Música y Descolonización*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana. 1982. Pág- 135.

⁷ SÁNCHEZ, Luis Alberto *La Literatura del Perú*. Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1943. Pág- 35.

275 *Como parten la carne en los tajones*
con los corvos cuchillos carniceros,
y cual de fuerte hierro los planchones
baten en dura yunque los herreros,
así es la diferencia de los sonos
que forman con los golpes los guerreros:
280 *quién la carne y los huesos quebrantando,*
quién templados arneses abollando.
Fues Juan de Villagrán firme en la silla
contra Guarcondo a toda furia parte,
y la lanza le echó por la tetilla
con una braza de asta a la otra parte.
285 *El bárbaro, la cara ya amarilla,*
se arrima desmayado al baluarte:
dando en el suelo súbita caída,
el alma gomitó por la herida.

290 *Pero Rengo, su hermano, que en el suelo*
el cuerpo vio caer descolorido,
cuajósele la sangre, y hecho un hielo,
del súbito dolor perdió el sentido;
mas vuelto en sí, se vuelve contra el cielo
blasfemando el soberbio y descreído,
295 *y el fúidoso bastón alzando en alto,*
a Juan de Villagrán llegó de un salto.

300 *Mas antes Pon con una flecha presta*
hirió al caballo, el cuello enhiesta,
al freno y a la espuela inobediente,
y entre los brazos a cabeza puesta,
sacude el lomo y piernas impaciente:
rendido Villagrán al duro hado
desocupó el arzón y ocupó el prado.

305 *Apenas en el suelo había caído*
cuando la presta maza descendía
con una extraña fuerza y ruido,
que rayo o terremoto parecía:
del golpe al español quedó adormido
310 *y el bárbaro con otro revolvía,*
bajando a la cabeza de manera
que sesos, ojos y alma le echó fuera.

315 *Y con venganza tal no satisfecho*
del caso desastrado del hermano,
antes con nueva rabia y más despecho
hiere de tal manera a Diego cano,
que, la barba inclinada sobre el pecho,
se le cayó la rienda de la mano,
y sin ningún sentido, casi frío,
320 *el caballo lo lleva a su albedrío.⁸*

Para determinar el tipo de literatura y música que el conquistador poseía habría que considerar lo que vendrían a ser sus intereses culturales derivados de la época. Ellos dicen relación con un espíritu individualista muy vivo y que se evidencia en un afán de riqueza y de gloria. También hay que reparar en el bajo estrato social de la mayoría de los inmigrantes. Por tanto, sus gustos son más bien corrientes y su preparación letrada deficiente. Su literatura, expresada a través de la oralidad, dice relación con la canción regional de su lugar de origen - en la que se mezclan alegres canciones españolas de ritmos fuertes y brillantes, canciones de cuna, villancicos, refranes, romances, etc. - con la melancolía y añoranza por la tierra lejana.

En la época del descubrimiento de América, la influencia oriental, que se podría identificar con la musulmana, no dominaba en el canto popular español. Al contrario: las canciones populares españolas eran de sentimiento galaico, leonés, castellano, por la parte central; y de sentido gótico y provenzal, por la parte mediterránea. En los días mismos en que Colón descubre el Nuevo Mundo, se terminaba también la Reconquista de España. Los castellanos que reconquistaron Andalucía y los catalanes que al mando de Jaime I el Conquistador llegaron hasta más allá de Murcia, no habían de aceptar los cantos de carácter oriental o morisco que les recordaría la dominación musulmana o morisca. Y en esa misma época, al pasar a la colonización de América, los andaluces, principalmente, llevaron consigo los cantos de origen español castellano y no los de estilo oriental, musulmanes o moriscos.⁹

No obstante, difícilmente se pueden abstraer de sus influencias ya establecidas en sus imaginarios estéticos y cuyos rasgos se evidencian en sus tradiciones musicales hasta el día de hoy. Las características guerreras de los conquistadores, el sentimiento ensimismado ya descrito y fundamentalmente los objetivos y las circunstancias que le trajeron por estos lares hacen que la literatura dominante sea de una creación poco preocupada de lo estilístico y más entusiasmada del motivo central y único: la lucha con los indígenas. Ello es representado efectiva y fielmente en la crónica. El escritor-soldado no vio el paisaje ni el esplendor de la naturaleza manifestada escandalosamente en las tierras del sur. Mucho menos aún tiene cabida el lirismo ya que la ausencia de una mujer amada impide la presencia de la lírica. Al igual que en los provenzales anteriores a la Edad Media la ausencia del arquetipo femenino, con su idealismo y deseo puro impide la aparición de la verdadera poesía. Hasta allí la mujer no es tal sino puramente hembra. El sentimiento amoroso, elemento vital de la poesía trovadoresca, recién se manifestará con la aparición del mestizo.

La voz de la tradición

De acuerdo con el historiador Francisco Encina, más del 80% de los españoles que llegaron a Chile entre 1530 y 1630 corresponden a castellanos y andaluces. El grupo más numeroso lo componían los andaluces de Córdoba, Sevilla y Cádiz y los castellanos nuevos de las provincias de Madrid y Toledo. Ellos constituyeron la base fundamental española del pueblo chileno. Es así como introdujeron su lengua y sus canciones afincando un nuevo conglomerado cultural.

El romancero llega a estas latitudes copiosamente y se instala profundamente en el imaginario sensible de la gente. En un principio no se aprecia esta utilización del género como forma de expresión válida para el pueblo sino hasta que los estudios de Ramón Menéndez Pidal inician una investigación que devela su supremacía por siglos en los campos y también ciudades de Chile. Dichos estudios motivan a varios entusiastas folkloristas, entre ellos destaca don Julio Vicuña Cifuentes. También es pertinente mencionar el valioso aporte del filólogo alemán Rodolfo Lenz en su vecindad en Chile. Cabe señalar que la aparición del Folklore como nueva disciplina derivada de la antropología cultural cobra mucha importancia y adeptos a principios de siglo con lo cual surgen numerosas investigaciones que serán la base de cualquier aproximación a la cultura chilena. Desde esta perspectiva y para mayor comprensión del enfoque de este ensayo es conveniente referirnos al concepto de *folklore* que aplicaremos ya que ha de quedar muy claro que no es esa la vía que motiva el presente estudio.

El concepto de Folklore

La disciplina del folklore abarca variadas áreas del saber popular, puesto que recoge las historias de vida de un pueblo. A través de distintos saberes de insospechadas dimensiones y transmitido de generación en generación, se van tejiendo las relaciones sociales de un país y va formándose su identidad. Antonio Machado y Alvarez, en 1869, sabiamente decía *¿Queréis conocer la historia de un pueblo? Oíd sus romances. ¿Aspiráis a saber de lo que es capaz? Estudiad sus cantares*. Ciertamente, el imaginario colectivo de un pueblo se encuentra en sus expresiones más sensibles, en su arte y en sus tradiciones.

El término *folklore* que en general abarca creencias, costumbres y conocimientos de cualquier cultura transmitidos por vía oral, observación o por imitación, fue acuñado en 1846 por el anticuario inglés William John Thoms para sustituir el concepto de antigüedades populares. El folklore auténtico o *folklore vida* es aquel material significativo o manifestación que es considerado como propio por los individuos de una comunidad, que los une, cohesiona, representa - por tanto los identifica - y que se ha transmitido por herencia - que se ha obtenido por medio de la tradición - o bien por convención, es decir que en algún momento la comunidad a través de un comportamiento empírico de los sujetos que la conforman ha concertado signos que les son comunes. Es falso señalar que en tanto anónimo o antiguo tenga el atributo de folklórico ni tampoco que se limite a comunidades rurales, de bajo estrato económico o de escasa formación educacional. Sino, por el contrario, el folklore continúa siendo parte activa de la interacción de todos los grupos y de la individualidad, ya que una persona puede hacer funcional un hecho folklórico tanto en solitario como colectivamente. Un ejemplo de fenómeno folklórico en solitario es el que dice relación con el uso de los ritos a propósito de una superstición. En ese momento la persona interactúa con una tradición que fue adquirida o aprendida a través de un proceso social.

No obstante lo anterior, por lo general se le atribuye el carácter de folklórico a toda manifestación que tenga ribetes rurales-campesinos o a composiciones - en el caso específico de la canción - que usen ritmos o instrumentos folklóricos. Esto constituye un error de concepto que debemos dejar claramente establecido para el desarrollo de estas páginas. Si bien existen com-

posiciones cuyos textos aluden a un hecho folklórico (llamados también costumbristas) y que efectivamente utilizan un ritmo que representó a una comunidad en determinada época, ello no quiere decir que tenga el atributo de “canción folklórica”. Esta lo será en la medida que represente a una comunidad, la haga suya y signifique. Desde esta perspectiva, una canción de Violeta Parra como “Volver a los 17” en rigor no es canción folklórica, pero podrá llegar a serlo si el pueblo la apropia y la instala en el repertorio tradicional chileno. Al igual una sirilla - ritmo tradicional de la isla de Chiloé - como “La Tejedora” de la autora Sandra Ramírez y ganadora del Festival de la Canción de Viña del Mar el año 1982, no es folklórica por el solo hecho de utilizar una cualidad folklórica. Al igual que el ejemplo anterior, lo será en la medida que represente posteriormente a una comunidad y que se cante en determinada ocasionalidad folklórica haciendo uso de ella como bien común. La ocasionalidad folklórica según el destacado antropólogo y folklorólogo chileno Manuel Dannemann es:

...La órbita en la cual se desarrolla la práctica funcional de los hechos folklóricos, órbita en la cual convergen los componentes de tiempo, espacio, y todas las restantes que pueden, total o parcialmente con mayor o menor grado de intensidad, influir en la conducta folklórica, tales como los distintos elementos del medio físico, el contexto cultural general, las características educacionales, socioeconómicas, síquicas e ideológicas del elemento humano participante.¹⁰

Es allí donde el elemento humano, en el fenómeno folklórico, experimenta y articula un bien tradicional. Un ejemplo de ocasionalidad es la *fiesta*. La fiesta es una experimentación de la alegría comunitaria, es una temporalidad sagrada que rompe la cotidianidad ciudadana. El tiempo cobra otro valor: intenso, profundo. La fiesta, entonces, es el espacio donde se detiene el tiempo, donde la dimensión lúdica transforma las estructuras formales y sociales. En la fiesta se pierde la individualidad, todo pasa a ser con el otro, en complicidad y empatía, en un juego mítico, humano y colectivo. El carnaval, por tanto, es una gran ocasionalidad. Allí se presentan numerosos hechos y cosas folklóricas. También lo es el rodeo, el “dieciocho”, el “asa’o”, etc. Y es en esos momentos donde la música pasa a ser protagonista.

El Romance

Desde el folklore, entonces, como categoría, podemos afirmar que el romance es una forma poético musical que se instala en Chile y otras partes de Latinoamérica como México y Perú, con atributos folklóricos. Las canciones chilenas compuestas en el anonimato lo utilizan en formas denominadas por el pueblo como *tonadas* y *cuecas*, entre otras. En México aparece en forma de *corrido*. Este tipo de canciones se considerarán romances en la medida que posean técnica romancesca bien desarrollada según lo enunciado en subcapítulos anteriores. El corrido mexicano, por ejemplo, forma musical que también ha plantado su semilla en nuestro país, expresa los sentimientos de la gente a propósito de los acontecimientos y anhelos colectivos, al igual que los romances castellanos descritos anteriormente.

*Codallos fue fusilado
por enemiga facción
como valiente soldado
liberal de convicción.
En el pueblo de michoacano
su muerte fue muy sentida,
pues que en tan preciosa vida
puso el destino su mano.(1831)¹¹*

Cuando los norteamericanos invaden México en 1847, el pueblo se expresaba irónicamente utilizando el género del romance como éste:

*Ai vienen los yankees,
por ai vienen ya,
y a la pasadita
tandarín darán.
Una margarita
de esas del portal
se fue con un yankee
en coche a pasear;
ellos dicen que aman,
pero no es verdad
y a la pasadita
tandarín, darán.
(1847)¹²*

Para que se presentara de esa forma ha necesitado de ciertas circunstancias de contexto. La falta de libertad en el México de mediados del siglo XIX impediría que esas composiciones poético-musicales se propagaran. Sin embargo, su fuerza popular fue mayor al darse a conocer los textos escritos bajo el amparo de las sombras a través de la sensible y atrevida voz de las calles. Eran éstas un impulso de protesta muchas veces irónico y sangriento. Pablo Neruda: *“El eterno hilo en que se juntaron pueblo y poesía nunca se cortó. Este profundo hilo de piedra viene desde tan lejos como la memoria del hombre”*.

Si bien los romances antiguos son escasos en Chile, ya que sus letras señalan hazañas que el pueblo chileno desconoce, éstos aún persisten en el repertorio popular y corresponden a romances relacionados con acontecimientos épicos.

¹¹ MENDOZA, Vicente. *El corrido de la revolución mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México. 1990. Pág. 10

¹² *ibid.* Pág.11

Bernardo del Carpio

Paseábase el del Carpio
por las murallas francesas,
armado de punta en blanco,
para atacar al Rey Santo,
que desgracias les hacía.
Con la punta de la espada
hacía raya en el suelo,
y juraba por los santos
vengar los ultrajes hechos.
“Juro por Dios, él decía
“que con esta mi diaguilla
“he de matar al grande
“que mientan por estas tierras”.

*Y seguía su paseo
caminando más ligero.
En esto llega un doncel
y le dijo estas palabras:
- El francés anda por ei
con unas tropas muy fuertes
con unas tropas muy fuertes,
y amenázanos tomar
las tierras de vuestro padre,
que en gloria tal vez está.¹³ (1905)*

Este romance fue recogido por el equipo de Julio Vicuña Cifuentes. El recitador fue Manuel Flores, de sesenta y cinco años en Coihueco, provincia de Ñuble. Este ejemplo revela la fuerza que tuvo el romance en la memoria popular. Ramón Menéndez Pidal dice al respecto:

Fruto de un recuerdo tan antiguo y repetido, el romancero persiste hoy con fuerza entre los judíos españoles...en las regiones españolas de habla no castellana...en Portugal...y en la América española...La experiencia ha venido a comprobar...que el romance tradicional existe donde quiere que se le sepa buscar en los vastos territorios en que se habla español, portugués y catalán; allí donde se tenga noticia de su existencia, una hábil indagación lo descubrirá indudablemente.¹⁴

Efectivamente, el romance castellano aún puede escucharse en nuestros campos, lo que no deja de impresionar ya que muchos de ellos ya no existen en España. Ello revela la hegemonía española en la constitución de la población chilena. Si bien en Chile se les denomina de diversas maneras, poco importa también la exactitud de la métrica pudiendo utilizar quintillas, hexasílabos o décimas. Lo importante es que narre o dé cuenta de un determinado conflicto o situación social. Un ejemplo de romance castellano transformado en tonada es “Blanca Flor y Filomena”, romance que ha sido encontrado en diferentes versiones en distintas zonas de Chile:

¹³ VICUÑA CIFUENTES, Julio, *Romances Populares y Vulgares*. Biblioteca Escritores de Chile. Santiago.1912. Pág. XVI y XVII.

¹⁴ *ibid*

Blanca Flor y Filomena (1)

*Estaba la reina estaba
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas queridas
Blanca Flor y Filomena.*

*¿Dónde está...
dónde estará mi negrito ?
¿dónde estará mi consuelo ?
¿dónde estará mi negrito ?
Que lo estoy echando de menos.*

*Llegó un galán de lejanas tierras
se casó con una de ellas,
se cansó con Blanca Flor
y pena por Filomena.*

*Se fueron a lejanas tierras
Blanca Flor y Filomena.,
a los nueve meses vino
a la casa de su suegra.¹⁵*

*¿Dónde está...
dónde estará mi negrito ?
¿dónde estará mi consuelo ?
¿dónde estará mi negrito ?
Que lo estoy echando de menos.*

Blanca Flor y Filomena (2)

*Versión recitada encontrada
en San Fernando*

*Estaba la mora, estaba
entre la paz y la guerra
con sus dos hijas queridas
Blanca Flor y Filomena.
El duque don Bernardino
se enamora de una de ellas
se casa con Blanca Flor
y pena por Filomena
y luego que se casó
se la lleva a lejanas tierras.*

*Cumplidos los nueve meses
volvió a casa de la suegra:
_ Buenos días tenga, madre.
_ Muy buenos, hijo, los tengas.
_ ¿Cómo quedó Blanca Flor ?
_ En víspera 'e parir queda,
y le manda suplicar
que le preste a Filomena.
_ Cómo l' has de llevar, hijo ,
siendo muchacha doncella ?
_ yo la llevaré señora,
como prenda mía y vuestra.
_ Toma , muchacha, esta llave,
ponéte tu ható mejor.-
El duque don Bernardino*

¹⁵ Instituto de Investigaciones Musicales. Facultad de Ciencias y Artes Musicales. *Antología del folklore chileno. 2º fascículo*. Universidad de Chile. Santiago. 1961. Pág.19

en ancas se la llevó,
y en la mitad del camino
su pecho le declaró;
después de cumplir su gusto
la lengua le cortó.
Con la sangre de sus venas
ella una carta escribió,
a un pastor que va pasando
por señas lo llamó -
_Toma pastor esta carta,
llévasela a Blanca Flor._
Blanca Flor, desde que la vio,
con el susto mal parió;
manda prender su marido
por alevoso y traidor.

El duque don Bernardino
de un risco se despeñó,
y se hizo mil pedazos
y el diablo se lo llevó.¹⁶

Nuestros juglares criollos, ya denominados *cantores populares*, comienzan a componer respecto a aquellos temas que les interesan haciendo suya la cuarteta glosada en cuatro décimas - *glosa española o décima espinela* - a las que le agregan una quinta llamada "despedida". Los versos son octosílabos. Esta estructura permite a la memoria actuar asequiblemente lo que facilita la composición y la interpretación. Cabe señalar que la mayoría de estos cantores o poetas populares eran analfabetos, situación que hoy ha cambiado, aún así el uso de la *décima espinela* sigue siendo la forma favorita de los cantores a *lo humano* y a *lo divino*. Esta división temática también procede de los cancioneros españoles de los siglos XVI y XVII y va a enraizarse de tal manera en nuestro país que llega a ser posesión casi exclusiva de los llamados *payadores* chilenos.

Poetas Populares

El poeta popular es aquel miembro de la comunidad que siente por vocación natural la misión de plasmar los sentires de las gentes. Todo aquel acontecimiento que reviste importancia colectiva es material obligado del poeta para construir su canto. Sean catástrofes naturales, crímenes pasionales, contingencias políticas etc., este creador y cronista los irá revistiendo con su posición u opinión incorporándole atributos humorísticos, dramáticos o de simple intervención emocional. Cabe señalar que en Chile el término de cantor y poeta (*pueta* en jerga popular) se entremezclan pues se fundirán poeta y cantor. Existirán aquellos que se acompañarán de la guitarra, arpa, rabel o guitarrón y que no siempre compondrán sus propios versos (denominados versos ocultos) y aquellos que harán sólo de poetas y que imprimirán posteriormente sus obras en las *Liras Populares*. Si bien durante muchos años la poesía popular se mantuvo fuertemente vigente fue durante la guerra contra España, en el gobierno de José Joaquín Pérez (1861-1871), que se produjo el empujón que necesitaba para desbordar su sensibilidad y creatividad. Como señaláramos en párrafos anteriores, el origen de esta forma de expresión está en la necesidad de compartir información cargada de emotividad, tal como los primeros juglares del siglo XII. Esta afirmación se sustenta en situaciones como la que ocurrió en el Chile de mediados del siglo XIX y que Juan Uribe describe así:

La guerra contra España (1865-1866) provocó una serie de acontecimientos como la captura de la Covadonga, el suicidio del almirante José Manuel Pareja y el bombardeo de Valparaíso, el 31 de marzo de 1866, hechos que sacuden profundamente el alma del pueblo. En los diarios y periódicos de provincia, poetas cultos como José Antonio Soffia, Eduardo de la Barra y Enrique del Solar publicaron poemas patrióticos, americanistas y antihispánicos de extraordinario brío. En el San Martín, periódico porteño de caricaturas, aparecieron décimas y zamacuecas tan virulentas que provocaron reclamaciones diplomáticas. La guerra produjo la confluencia de la poesía culta y la popular. El proceso evolutivo del periodismo satírico y la reacción unánime de toda la opinión pública, crearon el ambiente favorable para la aparición de las primeras hojas de versos populares imprentados, en las que se hacía el comentario poético de hechos de actualidad. Hacia 1865, o tal vez un poco antes, el cantor de fondas y ramadas, animador de novenas y velorios de angelitos, diestro en la composición de décimas glosadas, se decidió a utilizar el viejo metro tradicional en el comentario de hechos cívicos y dio a conocer composiciones por medio de la imprenta.¹⁷

Historia y célebre romance arreglado sobre la vida y aventuras del poeta popular

*Sepan todos cómo yo
don Bernardino Guajardo
natural de Pelequén
y en Malloa bautizado
voy a referir mi historia
en unos rasgos biográficos
no como los publicistas
eminentes matemáticos
porque carezco de aquellos
principios tan necesarios.*

*Primero me referiré
cómo salí de mi barrio
no tenía a la sazón
de edad cumplidos dos años.
Mi padre en aquellos días
por desgracia fue finado
y nuestro país invadían
los invasores tiranos.
Entonces fue cuando Osorio
con su escuadra de malvados
venía de sur a norte
a los pueblos asolando.*

*Yo fui entrando en edad
y estaba bastante anciano,
me vi fallo de la vista
y entorpecido de manos,
inútil para los juegos
y más para los trabajos
y como desde pequeño
era muy aficionado
a acomodar mis versitos
aunque no bien arreglados,
me valí de este recurso
como presente les hago.*

*Cuando la reina Isabel
mandó a Chile sus vasallos,
hice imprimir nuevos versos
de los sucesos pasados,
de la muerte de Pareja
y la batalla de Abtao,
toma de la Covadonga
y combate del Callao,
a la orden de aquel valiente
don Mariano Ignacio Prado.
Yo todos los repartía
vendidos, dados y fiados.*

¹⁷ URIBE Echeverría, Juan. Canciones y Poesías de la Guerra del Pacífico 1879. Ediciones universitarias de Valparaíso. Editorial Renacimiento. Santiago. 1979 Pág.20.

Entre los poetas populares del siglo XIX surge la figura de Bernardino Guajardo como el más destacado de ellos. Nace en Pelequén según su propia biografía y vivió entre 1810 (?) y 1886. Vendía sus hojas personalmente en el Mercado Central y con mucho éxito llega a conformar diez folletos, los que serían publicados en 1881.

El Pago de Chile

*Nuestro nuevo Presidente
si bien sabe gobernar,
fácil le será aliviar
la miseria al indigente.*

*Primero, su protección
ha de ser con el soldado
que tantas glorias le ha dado
a su patria y a la nación.
Es de suma obligación
proteger a ese valiente
que puso su pecho al frente
muriendo por no humillarse
nuestro nuevo Presidente.-*

*Ese eminente guerrero
vencedor de dos naciones,
hoy en mil tribulaciones
mendiga cual pordiosero.
Al magistrado primero,
es a quien debe reclamar
por su sueldo y no dejar
que lo enrede la codicia,
don Domingo hará justicia
si bien sabe gobernar.*

*Es sensible y doloroso
ver a tanto pobre inválido
de flaqueza y hombre pálido
y en un estado andrajoso.
Aquel que fue victorioso
en la tierra y en el mar,
su patriotismo sin par
nunca jamás se le paga;
más al Supremo esta plaga
fácil le será aliviar.*

*El que antes fue voluntario
hoy dice de esta manera:
no estoy para la cartera
de ir a buscar al contrario.
Porque nuestro campanario
nos embroma hasta el presente
el sueldo que justamente
ganamos, no quieren dar,
viendo que ya hace robar
la miseria al indigente.*

*Al fin, jefes que en la guerra
por no pelear se escondieron,
los más premios recibieron
así se usa en esta tierra.
Sólo al decir esto aterra
porque es cosa que entristece,
Señores, ¿qué les parece ?
en esta campaña tosca,
el cobarde mama rosca
y el bravo, de hambre perece.*

Además de Bernardino Guajardo, tal vez nuestro primer trovador por excelencia, podemos citar a Rosa Aranedá, Adolfo Reyes, Juana Acevedo, José Hipólito Cordero, Daniel Meneses, Justo Pastor Robles, Rosa Leyton, Juan de Dios Peralta, Juan Agustín Pizarro y Abrahan Jesús Brito entre muchos otros que le han dado gloria a nuestra poesía popular.

De aquí en adelante nos referiremos al poeta-cantor popular que firma sus obras, que publica y cuyo canto intenta expresar su sentir compartiéndolo con el público encarando una audiencia ya le sea adversa o positiva. Puesto que por un camino paralelo a éste irá transitando el canto anónimo de juglares, como por ejemplo los *payadores*, las *cantoras* y otros cultores de formas folklóricas que seguirán interpretando tradiciones no obstante el peso avasallador de la industria cultural. El interés de este ensayo está centrado en el arte de los trovadores chilenos, cuyo tronco es común al folklore pero que luego sigue camino propio. Los poetas dialogarán constantemente con el acervo cultural venido del pueblo tomando su riqueza para engrandecimiento de su obra. No obstante, son bienes culturales distintos. En España por ejemplo, Federico García Lorca tomará la forma del antiguo romance castellano y lo hará suyo para componer *Romance Gitano*, en 1928 o *Romance sonámbulo*, canción que luego será interpretada por disímiles cantantes. Más adelante Violeta Parra pasará de *cultora* -intérprete que hace uso de un bien tradicional en funcionalidad con el pueblo- a *creadora* transformando o desbordando el imaginario musical chileno y latinoamericano.



II PARTE

Capítulo II

Imperialismo y Revolución

Si los años veinte significaron la locura por las revoluciones tecnológicas, la aparición de nuevos medios de comunicación y los cambios de paradigma en lo estético, los sesenta representan una nueva época de cambios en la humanidad que marcan la esperanza en el hombre descorazonado que sobrevive a dos guerras mundiales. Es una nueva oportunidad para alcanzar la paz. Si bien está muy presente la idea del progreso que a través de la ciencia y la tecnología el hombre puede alcanzarlo todo, se remecen las conciencias y se aspira a una nueva sociedad, a un nuevo hombre. Existía la certeza de poder cambiar el mundo. Es una era de grandes utopías. De hecho esta década cambió el mundo de muchas maneras.

En el ámbito artístico se evidencia fuertemente dicha revolución y es justamente en la música popular donde más se caracteriza esta década, la cual influirá en su sentido y estilo hasta el día de hoy. Para comprender dicho proceso es pertinente referirse a la hegemonía que la industria cultural ha tenido en los procesos comunicacionales de las artes afectando considerablemente el gusto y las preferencias del público. La masificación de los productos musicales como bienes de consumo es otra de las características que presenta la historia de la música de este período.

La comercialización de todo producto musical, sea popular o culto, es un fenómeno que se inicia en los Estados Unidos donde adquiere inusitadas proporciones con el desarrollo de los

medios masivos de difusión. Si a las casas editoras de música impresa les tocó iniciar esta corriente de comercialización, sólo con la obra grabada pudo llegarse al predominio absoluto de lo mercantil sobre lo artístico en la producción musical. El primer monopolio de la difusión musical capaz de variar el panorama de la música popular y sentar pautas de validez universal fue el de las casas discográficas editoras de Nueva York en 1914, año en que se organizaron los creadores de la música dando paso a la ASCAP (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores). Este organismo tuvo por más de treinta años el monopolio en los Estados Unidos y ejerció un control particularmente importante sobre el género de la canción, desde entonces sometida a normas estrictas, desde el número de compases que debía tener hasta la duración restringida de ésta a tres minutos. Actualmente la supremacía de las compañías discográficas la posee la Sony Music, que absorbió a la gran industria CBS a la que compró todos sus derechos.

Desde que este tipo de editores comienza a señalar qué canciones serán de la preferencia masiva de la gente, es cuando la industria cultural empieza a establecer patrones, moldes y estereotipos que marcan significativamente el destino de la canción. Cabe señalar que dichos patrones dictados por los productores pertenecen a la clase media norteamericana. Esto ya se establece en los años veinte cuando se hizo sentir el impacto del jazz. La comercialización de este género musical, que nace de la esencia de la música negra afro-americana, no se hizo esperar y se llevó a cabo aplicándole moldes rítmicos y melódicos de los estilos propios de la música burguesa estadounidense. Una vez en práctica la comercialización del jazz es relativamente fácil para los empresarios artísticos aplicar los mismos esquemas a la música latinoamericana. Es así como en las décadas del cuarenta y con mayor auge en los cincuenta tienen mucho éxito de ventas la música tropical con grandes orquestas y los boleros.

Otro fenómeno negativo que se presenta en el ejercicio de la música es la que afecta a la terminología musical en la actualidad con la proliferación de términos consagrados para clasificar y sustituir la antigua definición de la música según sus funciones. Llama la atención que éstas sean incluso excluyentes y peyorativas: música culta versus música popular; música seria - música ligera; música docta - mesomúsica; música folklórica - música moderna, etc. Cada término forja una pareja polarizada con otra que es su contraria en relación al cual se define, mientras que la interrelación entre ellas, que vincularía estos términos en un sistema, no se establece, es decir, no se considera. Anteriormente, los distintos tipos de músicas formaban un todo orgánico en el que cada tipo correspondía a una función sin existir contradicción entre ellas, por ejemplo: música religiosa y música profana, las cuales no se consideraban antagónicas sino complementarias. La arbitraria clasificación que emerge, lejos de aclarar, es fuente de confusiones y tergiversaciones y se presenta en función del mercantilismo que en la "sociedad de consumo" invade el campo de la cultura y la creación artística convirtiendo los bienes culturales en mercancías en las que el valor de cambio se impone sobre el valor de uso.

Otro terreno de confusión que debemos aclarar antes de abordar la música de los sesenta y la aparición de la Nueva Canción, es lo definido como "folklórico" y "popular". Ya en el primer capítulo hemos distinguido una definición de folklore desde un punto de vista antropológico y sociológico pero es pertinente cuestionarnos que si entendemos que el folklore viene del pueblo y etimológicamente el vocablo quiere decir "saber del 'pueblo'" o "saber popular" ¿Por qué

hacer una diferenciación entre música folklórica y música popular ? Puesto que la música folklórica es sin duda parte del acervo popular, de la cultura popular, esta diferenciación ya obligada obedece a mecanismos de consumo. Para la industria cultural lo popular es lo que se vende y ahí la situación paradójica de una sociedad en que lo popular, ahora convertido en pop, no es concebido y realizado por el propio pueblo sino dirigido por los especialistas en música y marketing de la Industria Cultural.

La música popular en Chile

A finales de los años cincuenta, se termina en Chile la preferencia del foxtrot, (música bailable sincopada que se derivaba del ragtime y que en Latinoamérica se mezcla con ritmos locales) y el reinado del bolero cuya figura central era Lucho Gatica, dando paso al fenómeno del rock and roll, cuyas figuras principales llegan a través de la radio y principalmente del cine: The Platters, Bill Haley y sus Cometas, Buddy Holly, Little Richard y posteriormente Elvis Presley. La llegada de este tipo de música escandaliza a la sociedad chilena, y al igual que en el resto del mundo, cambia por completo el rostro de la música popular.

Los artistas anglosajones son interpretados y reemplazados por artistas nacionales que buscan el mismo estilo y sonido de sus originales. Es así como surge la figura de Peter Rock como el Elvis chileno, Fresia Soto imitando a Brenda Lee, Pat Henry y los Diablos azules, los Carr Twins (mellizos Carrasco); Nadia Milton, The Ramblers, Los Red Juniors, Los Blue Splendors, The Rockets y otros. Ellos aventajan el mercado chileno llegando a superar en ventas y encuestas a los artistas norteamericanos.

La Nueva Ola

Debido al evidente éxito surgen productores artísticos, como Camilo Fernández, que introducen en el país aquella forma de operar en el mercado discográfico propia de los sellos estadounidenses y de la Industria Cultural que mencionábamos en párrafos anteriores. A principios de los sesenta -específicamente en 1959- se crea un modelo musical denominado Nueva Ola, principalmente en torno al sello RCA Víctor, cuya idea central es competir con la música en inglés traduciendo los textos de las canciones al castellano e incorporándoles un “sonido” chileno.

*Ahí viene la plaga le gusta bailar
y cuando está rocanroleando
es la reina del lugar.
Mis jefes me dijeron
ya no bailes rock and roll
si te vemos con la plaga
tu domingo se acabó.*

La Plaga (Blackwell y Marascalgo)

Los empresarios organizan giras a lo largo del país y las radioemisoras, con un claro sentido nacional en ese entonces, difunden principalmente dichas canciones a través de espectáculos transmitidos en vivo de las mismas emisoras. Se editan revistas como “El Musiquero”, “Ritmo de la Juventud”, “Rincón Juvenil” y “Onda” destacando a los artistas de la Nueva Ola convertidos ya en verdaderas estrellas de la canción. Sus principales exponentes son Luis Dimas, Gloria Benavides, José Alfredo (Pollo) Fuentes, Cecilia, Luz Eliana, Maitén Montenegro, Gloria Aguirre, Rafael Peralta, Patricio Renán, Buddy Richard, Danny Chilean, Sussy Vecky, Nano Vicencio, Alan y sus Bates, Los Red Juniors, Marisole, Pepe Gallinato, Marisa, Larry Wilson, Miriam Luz, Willy Monti, Sergio Inostroza, Jorge Rebel, Fernando Montes, Osvaldo Díaz, Las 5 Monedas, Wildo, Carlos González y Carlos Alegría.

Junto con estos artistas surgen los Fans Club cuya misión es organizar a los admiradores del artista elegido y realizar actividades sociales en nombre de la estrella. Cabe señalar que el alcanzar el nivel de ídolo nacional no sólo dependía de las preferencias del público sino de las revistas especializadas mencionadas y especialmente de los comentaristas de discos: los *disjockey*. Uno de los principales del país, que alcanza incluso a tener tantos admiradores como los cantantes que difundía es el locutor de radio Osvaldo Larrea, el que era conocido con el seudónimo o nombre artístico de Ricardo García. A este profesional se le adjudica la idea y posterior organización del Festival de la Canción de Viña del Mar, evento que concita el interés nacional por la canción popular hasta el día de hoy.

En lo musical propiamente tal, es importante señalar que el cambio más significativo radica en la incorporación de instrumentos musicales electrónicos cuya calidad sonora depende de sofisticados equipos de amplificación. El piano es dejado de lado al igual que cualquier instrumento acústico como el arpa y la guitarra que quedan relegados al uso de quienes interpretarán el repertorio llamado folklórico. Cabe señalar que estos instrumentos fueron el soporte de la música denominada típica o criolla chilena que hizo furor entre los años treinta y cuarenta con intérpretes y autores como el Dúo Rey Silva, Los Cuatro Huasos, Los Provincianos, Los Huasos Quincheros, Los Cuatro Hermanos Silva; Ester Soré “La Negra Linda”; Osmán Pérez Freire; Luis Bahamondes; Clara Solovera; Luis Aguirre Pinto; Silvia Infantas y Los Baqueanos, Arturo Gatica y Nicanor Molinare, entre otros.

Las letras de las canciones de la Nueva Ola priorizan ostensiblemente la temática amorosa y la mirada adolescente. Interesa más el juego rítmico y de entretenimiento que lo argumental con sentido de reflexión: *Llévame a volar, hasta la luna quiero ir, bésame y verás que con un beso bastará* (Luis Dimas). De este movimiento surgirán cantantes que posteriormente se afianzarán en el medio en forma permanente con la sempiterna canción romántica. Gustavo Arriagada, exitoso compositor nuevaolero, que entregó la mayoría de sus creaciones al “Pollo” Fuentes, señala en una entrevista en 1965:

Una canción romántica es siempre nostálgica, recuerda un amor o pide que lo quieran, que no le abandonen, que regrese. Se dirige a la pareja: no me abandonen, vuelve... o simplemente le declara su amor... Mis canciones son muy breves y simples, una especie de comunicación amorosa - nada más - entre el que canta y el que escucha. Yo he visto que hoy las canciones pretenden traer algún

mensaje, discurrir sobre los acontecimientos humanos. Pero la canción romántica nunca se corta, porque es una expresión neta del hombre, es como el canto del ave, el ave siempre va a cantar. Y el hombre siempre va a cantarle a la mujer, lo más importante de su existencia es su pareja...o la mujer al hombre, en cualquier época.¹⁸

Esta interpretación de la canción recuerda a los poetas del siglo XII y el amor cortés que mencionábamos al comienzo específicamente a la especie *cansó* de la poesía trovadoresca y confirma el sentido intrínseco del género poético- musical en cuestión. Sólo que esa forma de la trova se hegemoniza ostensiblemente llegando a ser el único sentido del género. De ahí que será pertinente y efectivo que posteriormente a la canción de contenido social o reflexión se le denominara Nueva Canción en todo el mundo.

*Mil arpas cantando
en dulces arpeggios
tu piel y la mía
muriendo en deseos.
Te llevo en mis brazos
a cumplir mi anhelo,
olor a jazmines
es todo tu cuerpo*

De La Cita (José Alfredo "Pollo" Fuentes)

El Neofolklore

Cuando la Nueva Ola está en pleno apogeo y comenzando su proceso de declinación, como todo producto de consumo, surge en 1964 un movimiento también creado por medios de comunicación de masas, específicamente con Camilo Fernández, que intenta recuperar aquel público que es fiel a los valores musicales tradicionales en combinación con elementos más comerciales y modernos: el Neofolklore, llamado también "la Nueva Ola Folklórica".

Siguiendo con un sentido nacionalista los intérpretes utilizan recursos armónicos para "revitalizar" el folklore y lo sitúa en un contexto urbano ya que los ritmos escogidos son principalmente de formas tradicionales rurales. Su repertorio está basado tanto en canciones de repertorio folklórico tratadas con armonizaciones de voces muy cuidadas como también en temas creados por autores-compositores del movimiento, cuya temática aborda principalmente hechos históricos, de exaltación de valores patrióticos o de personajes chilenos y sus oficios, como el ovejero, el pescador o el campesino.

Cabe señalar que este tipo de música ya viene desarrollándose en algunos países de América Latina, específicamente Argentina. La existencia de grupos como "Los Chalchaleros", "Los Tucu Tucu" y "Los Fronterizos" influenciará notablemente a estos artistas chilenos no sólo a

nivel temático sino también en su parte instrumental. Es así como además de las guitarras se incorpora el bombo legüero, instrumento que no figuraba en la música folklórica chilena. Es pertinente agregar que gran parte del éxito que tienen estos grupos en Argentina se debe a la difusión que logran tras la política nacionalista de Juan Domingo Perón que consiste en la obligación de las radioemisoras de emitir un 50% de música nacional.

Algunas de las principales figuras del Neofolklore fueron Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Ramón, Los de Santiago, Pedro Messone, Los de Las Condes, Voces Andinas, Kiko Alvarez, Rolando Alarcón, Willy Bascañán, Patricio Manns (que junto a Rolando Alarcón pasarán luego a ser claves del movimiento musical contestario) y Luis “Chino” Urquidi, entre otros.

Si Somos Americanos

Rolando Alarcón

*Si somos americanos
somos hermanos señores
tenemos las mismas flores
tenemos las mismas manos.
Si somos americanos
seremos buenos vecinos
compartiremos el trigo
seremos buenos hermanos.*

*Bailaremos marineras
refalosa, zamba y son
si somos americanos
seremos una canción.*

*Si somos americanos
no miraremos fronteras
cuidaremos las semillas
miraremos las banderas
si somos americanos
seremos todos iguales
el blanco, el mestizo, el indio
y el negro son como tales.*

*Bailaremos marineras
refalosa, zamba y son
si somos americanos
seremos una canción.*

Lo romántico-popular

Entre la música romántica comercial y el folklore se destaca un género que es subterráneamente identificatorio del gusto popular chileno. Quizás es lo más puramente popular y cuyos cultores representan lo que algunos peyorativamente denominan “canción cebolla”. Este estilo es una fusión natural del bolero, el vals y la ranchera, tomando más fuertemente alguna de estas formas según el compositor. Su temática dice relación con el sentimiento amoroso expresado en una poética simple y por sobre todo testimonial caracterizando con ello la idiosincrasia latina. Sus figuras principales son Palmenia Pizarro, Ramón Aguilera, Lorenzo Valderrama, Luis Alberto Martínez y el peruano vecindado en Chile Lucho Barrios. Con instrumentación más electrónica que acústica, como lo son los solistas ya mencionados, las bandas características de este estilo han sido Los Angeles Negros, Los Galos, Capablanca y Los Golpes.

Del Go Go al rock nacional

Señalábamos la aparición de imitadores en Chile de grupos que cultivaban el rock and roll a principios de la década, sin embargo, el género del rock propiamente tal, como voz de la contracultura, surge con fuerza en 1965. Lo anterior, si bien es una respuesta desenfadada del mundo juvenil que intenta cobrar su espacio en la sociedad, no deja de ser un ejercicio lúdico y carente de rebeldía real. Más aún, los mismos mercaderes de la música lo toman y manejan según criterios comerciales. Quienes lideran esta nueva expresión que marcará significativamente el paso de la canción a una faceta artística superior son los músicos ingleses venidos de la ciudad de Liverpool: The Beatles. Ellos dan una nueva estructura, una nueva forma de enfrentar la canción ya no tan facilista sino utilizando elementos de la música académica y universal combinados con las posibilidades que ofrece la tecnología en lo instrumental y sonoro. Posteriormente, se incorporan The Who y The Rolling Stones. Estos últimos con elementos mucho más duros que cautivan a un público con ansias de libertad interpretados en el repertorio de estos grupos. Es importante mencionar a la banda The Velvet Underground (TVU) que para algunos pasa por ser el grupo de rock and roll más importante de la historia pues desde que fueran descubiertos en 1965 por el artista Andy Warhol - que los iba a utilizar para autopromocionarse-, su producción musical, la calidad de sus letras y su puesta en escena siempre estuvieron a la vanguardia de su tiempo.

A los seguidores de grupos como The Beatles, The Mamas and The Papas y The Beach Boys, entre otros, se les denominaba Go-Go y tienen mucho éxito en Chile en 1966. De estas influencias nace el rock nacional con los grupos Los Mac's, Los Beat 4, Los Sicodélicos, Los Picapiedras y Los Vidrios Quebrados. Otra vertiente, más dura en ese entonces, influenciados por The Rolling Stones, The Doors, The Animals y The Velvet Underground, la constituyen grupos como The Jockers, Aguaturbia y Los Sonnys, este último dirigido por Raúl Alarcón, conocido posteriormente como Florcita Motuda. El período que señalamos corresponde a los años 65-69 pues con la llegada de los 70, tanto el rock chileno como los inspirados en elementos musicales tradicionales se sumergirán más fuertemente en las ideas revolucionarias tanto de la liberación de América Latina del capitalismo, como de la "Revolución de las Flores", con el movimiento Hippie, que busca en la vivencia plena del amor la base para cambiar el mundo. Con esta última perspectiva surge un rock nacional que conjuga elementos expresivos latinoamericanos con las influencias musicales y técnicas de lo extranjero. Con sello nacional surgen sólidas bandas entre las que se destacan Congreso, Congregación, Los Blops, Embrujo, Los Trapos, Frutos del País, Panal, Tumulto y Los Jaivas. La utopía antimaterialista de alcanzar la paz mundial con la incorporación de la práctica de religiones orientales, la búsqueda de estados superiores de conciencia a través de alucinógenos (LSD, cocaína y marihuana especialmente) y la evasión de la sociedad con sus pautas establecidas, distingue substancialmente a este importante segmento de la creación popular chilena.

Mira Niñita

Los Jaivas

Mira niñita
te voy a llevar a ver la luna
brillando en el mar,
Mira hacia el cielo
y olvida ese lánguido temor
que fue permanente emoción,
para la hija
de un hombre con ojos de cristal
y papel sellado en la piel.

Mira hacia el cielo
y olvida ese lánguido temor
que fue permanente emoción,
¡ay! fue permanente emoción.

Tu pelito y tus ojos de miel,
pero ya en tu pecho
florecerán colores de amor
florecerán...
tu pelito...
la ternura tendrás para ti,
para ti, florecerán...
la ternura...
pero ya en tu pecho
florecerán colores de amor.

Los Momentos

Eduardo Gatti / Los Blops

Tu silueta va caminando
con el alma triste y dormida
ya la aurora no es nada nuevo
pa' tus ojos grandes y pa' tu frente
el cielo y sus estrellas
se quedaron mudos, lejanos y muertos
pa' tu mente ajena.

Nos hablaron una vez cuando niños
cuando la vida se muestra entera
que el futuro que cuando grande
ahí murieron ya los momentos
sembraron así sus semillas
y tuvimos miedo, temblamos y en eso
se nos fue la vida.

Cada uno aferrado a sus dioses
producto de toda una historia
los modelan y los destruyen
y según eso ordenan sus vidas,
en la frente les ponen monedas
y en sus largas manos
les cuelgan candados,
letreros y rejas.

Todos Juntos

Los Jaivas

Hace mucho tiempo
que yo vivo preguntándome
para qué la tierra es tan redonda
y una sola no más
Si vivimos todos separados
para qué son el cielo y el mar,
para qué es el sol que nos alumbra,
si no nos queremos ni mirar.

Tantas penas
que nos van llevando
a todos al final,
cuántas noches,
cada noche de ternura
tendremos que dar.

Para qué vivir tan separados
si la tierra nos quiere juntar,
si este mundo es uno y para todos,
todos juntos vamos a vivir.

Campos verdes

Los Blops

Canta tu risa
y canta tus penas
al viento, al sol y a la tierra
Siente tu cuerpo cuando vibra entero
al ver un pedazo de cielo.

Y todo durante el día
y a todo esto por la noche
brillan estrellas celestes
girando muy solas
cantan los pájaros
con cada ojo de un color.

Y en el vacío de fondo morado
en busca de la eternidad
te encontrarás con cositas
que te lo dirán con su sola presencia.
Y volveremos a vernos
en este juego tan simple
de ser humanos y callarnos frente a la aurora
y en el silencio sentir que ya somos personas.

Sembrar los campos
remover terrenos
dejando a la tierra asomarse
Cantan los grillos
que con la mañana
se despiertan llenos de sol.

Palpita el astro tan cerca
las manos agarran viento
que ya han estado con otros
que buscan sus vidas
oyendo murmullos mágicos
que andan flotando.

La otra vertiente revolucionaria, que marca la inspiración de la música popular chilena y lo fundamental de este libro, es la Nueva Canción y es la que trataremos a continuación.

Capítulo III

Violeta Parra

No es posible hablar de Nueva Canción o Canto Nuevo chileno sin mencionar a Violeta Parra. Folklorista, cantautora, música, ceramista, tapicera, poeta... Una artista compleja, sensible y profunda como nunca ha forjado esta tierra. Se ha escrito sobre ella, se han editado sus obras musicales y publicado sus décimas en varios idiomas, mas sin duda aún queda mucho por develar de quien ha dejado una huella especial e imperecedera. Violeta Parra es más que una cultora o intérprete de folklore como se la conocen en los círculos comunes. Artista que debe ser observada desde las diversas facetas que significan su obra. Vertientes creadoras que llevan la esencia de mujer impresa como sello indescifrable por quienes dominan la crítica del arte universal. Es Chile el que fluye por sus versos, sus tapices y su greda. Ya lo señaló su hermano, el poeta Nicanor Parra en su Defensa a Violeta Parra: "...*Norte y Sur del país atormentado/ Valparaíso hundido para arriba,/ ¡Isla de Pascua!/ Sacristana cuyaca de Andacollo,/ Tejedora a palillo y a bolillo,/ Arregladora vieja de angelitos, Violeta Parra.*

Sin su canto trovadoresco que vuelve a la vida cotidiana el sentido de la canción, el de la crónica, del testimonio, de la poesía, no habría existido en Chile tanta evidencia de noches en vela, barricadas, de encuentros y desencuentros, de pedazos de historia instalados en canciones. El arte-vida de Violeta Parra remeció el canto popular latinoamericano. Lo hace contingente,

insolente, irónico, útil a una causa que siempre fue su mayor preocupación: la justicia social, el desamparo de los más pobres y la voz del indio, del campesino y de todo aquel que le huele a tierra bendita, la de la raíz, de la esencia pura y mestiza del ser latinoamericano. También a través de su obra nos muestra la reciedumbre del sentimiento personal expresado en la poesía, la canción se hace carne cuando de ella brota el dolor íntimo, el que no es entendido nunca sino se experimenta desde lo más desgarrador y sublime del alma. En este ámbito Violeta sigue siendo la única que deja desnudamente sus amarguras y alegrías en este popular género.

*Parra eres y en vino triste te convertirás
En vino alegre, en pícaro alegría,
en barro popular, en canto llano.
Santa Violeta, tú te convertiste
en guitarra con hojas que relucen
al brillo de la luna,
en círculo salvaje
transformada,
en pueblo verdadero,
en paloma del campo, en alcancía.¹⁹*

Violeta del Carmen Parra Sandoval nace en San Carlos, muy cerca de Chillán, el 4 de octubre de 1917. Es hija de una costurera campesina y de un profesor primario con dotes musicales. Sus tíos y abuelos por parte de la familia Parra eran de buena situación económica y dominaban el piano, el arpa y el violín. Por parte de su madre, eran de situación más precaria y las mujeres ejercían naturalmente el oficio de cantoras del campo. Es así como la infancia de Violeta transcurre entre música y tradición campesina. Nunca estudió académicamente, fue autodidacta en todo. Lo explica su hermana Hilda Parra:

La Violeta nunca estudió música. No es como ahora que la gente aprende a vocalizar, a cantar, a respirar. Nosotros, ninguno, nunca nos han hecho falta los estudios, ni a nosotros ni a los chiquillos, solamente con las explicaciones que les damos : respirar a tiempo, ir lanzando la voz de a poquito hasta que salga la última frase, la última letra. Nosotros los viejos Parra ¡ninguna clase de estudios ! ¡Jamás !²⁰

Cuando muere su padre de tuberculosis, la familia se encuentra en la miseria y los niños salen por unas pocas monedas a hacer lo que mejor sabían: cantar y tocar la guitarra. Principalmente Hilda, Roberto y Violeta. Nicanor, su hermano mayor, en cambio no transa con el estudio. Nicanor Parra no sólo se recibirá como profesor de Matemáticas y Física sino que viajará a Estados Unidos donde cursará estudios de Física Nuclear y Cosmología y conquistará importantes cátedras en prestigiosas universidades. Pero por sobre todo se convierte en uno de los principales y más importantes poetas del continente obteniendo el Premio Nacional de Literatura en 1969.

¹⁹ NERUDA Pablo, Elegía para cantar. (Extracto) Poema a Violeta Parra.

²⁰ SUBERCASEAUX B. STAMBUCK P. LONDOÑO J. *Gracias a la vida. Violeta Parra. Testimonio.* Especial LA BICICLETA. Octubre 1982 Pág. 12

Nuevamente Hilda:

Ya sea en San Javier, en Villa Alegre, en Chillancito, en Chillán viejo, San Carlos mismo, Panimávida, Colbún, Linares, todas esas partes las recorríamos con Violeta, cantando donde nos pedían, en las chicherías, restoranes, incluso llegábamos a prostíbulos a cantar sin saber donde pisábamos, en qué casa alojábamos ni nada, es que éramos muy niñas. Ahí donde nos encontraba la noche, alguien nos daba alojamiento y por ahí nos íbamos quedando. Al otro día pescábamos la guitarra y partíamos. Salíamos pa' otra parte, caminando y cantando por las calles hasta que reuníamos pa' los pasajes. Y seguíamos pa'l norte sin conocer nada".²¹

*...Celebro que haya sido así,
porque de otra manera,
yo hubiera sido ternera
sin leche que dar aquí.
Si es cierto que yo sufrí,
eso me fue encañonando,
más tarde me fue emplumando
como zorzala cantora.
Hoy pájara voladora
que no la para ni el diablo.*

*Esto me da un pensamiento,
voy a dejarlo estampado:
que no hay mejor noviciado
qu'el llanto y el sufrimiento.
Aquel que busca talento
entre canasta y póquer
entre caballo y mujer,
lo digo con arrogancia,
que son mantequilla rancia
y apercancado pastel.²²*

La farándula siempre atrajo al clan de los Parra. Cuando vieron llegar por primera vez un circo a su pueblo la fantasía escénica les invadió y la fascinación de aquel mundo los provocaba.

*Un día que los chiquillos
rodeaban el braserito
el último rescoldito
apenas daba su brillo,
oigo una banda de grillos
que invadían a una función,
el requinto y el trombón
con su brillante sonoro,
circo gritaron en coro,
yo escucho con emoción.²³*

Desde niños los Parra se delatan como juglares pues con felicidad, no obstante lo precaria de su situación, llevaban a los campos un arte circense de cantos, suertes, risas y saltimbanquis y lo que se les ocurriera mostrar adelante. Si no montaban ellos mismos su función se integraban a cualquier circo que los acogiera. Lautaro Parra, el hermano menor de Violeta, luego fue dirigente y fundador del Sindicato Circense. Roberto Parra, un creador natural de décimas, cuecas, teatro, música y poesía. Su obra, al igual que Violeta, está íntimamente ligado a la vida. La diferencia entre ambos es que más que un artista, Roberto era el arte popular mismo entroncado en su vida.

²² PARRA Violeta, *Décimas, Autobiografía en verso*. Editorial Sudamericana .1976. Pág.133.134.

²¹ ibid

²³ ibid.

Hay en la vida de Roberto Parra una actualidad conmovedora. Es su generosidad. Los pueblos nutren su vida espiritual de estos seres. Se nutren, aunque no lo sepan, de estos seres que son los suyos, por los que respira y crece su identidad, en su más alta expresión. Por esto, la vida de Roberto Parra es una metáfora y un símbolo. Él fue lo marginal, lo sumergido. En verdad, es el subsuelo de donde extrae la vitalidad de su pueblo. De este estrato succiona su ilusión, su esperanza, su alegría de vivir. Desde este estrato invisible y profundo, la comunidad rescata, sin saberlo, las imágenes y los símbolos con los que dice su proyecto de vivir en su dimensión más trascendente.²⁴

Con la música a Santiago

A los quince años Violeta deja su casa y se va con su guitarra a Santiago, donde su hermano Nicanor, que en ese momento estudiaba en el Pedagógico y vivía internado en el Instituto Nacional Barros Arana a cambio de servir como Inspector *ad honorem*. Él la acoge, la inscribe en la Escuela Normal, donde estudia sólo por dos años, y la deja a cargo de unos tíos por parte de su padre. En esos días conoce la bohemia santiaguina al alternar con los amigos de su hermano mayor: Jorge Millas, Carlos Pedraza, Jorge Díaz, entre otros. Por esos días Nicanor publica su primer libro: "Cancionero sin nombre". Violeta también escribe poemas sin otra intención más que de expresarse íntimamente.

Luego, su madre con sus hijos también se traslada a la capital y vuelve a vivir con ellos. Violeta, ya de dieciocho años, hace un dúo con su hermana Hilda y también con Eduardo y Roberto. Interpretan la música que el público les pide, lo popular del momento: rancheras mexicanas, corridos, canciones criollas, tangos, tonadas y cuecas. La voz de Violeta, ronca y distinta, no gustaba a la gente, no obstante quienes la conocieron en esos años, señalan que igual cautivaba al público. En 1938, en "El Tordo Azul", un local situado en calle Matucana, cerca de la Estación Mapocho, conoce a Luis Cereceda, un ferroviario con el cual se casa. De esa unión nacen Isabel y Angel, los que posteriormente acuñarán por siempre el apellido de su madre y constituirán parte importante de la *Nueva Canción Chilena*.

Como "Violeta de Mayo", se presenta en Valparaíso y en Santiago. Gusta de interpretar canciones españolas, las que estaban muy de moda en aquella época. Hace participar también a sus hijos en los bailes andaluces. Ángel tiene cuatro años en esos momentos. En el Teatro Baquedano de Santiago le otorgan el primer lugar en un concurso de canto español. La distinción la motiva fuertemente ya que nunca había sido considerada desde esa perspectiva artística tan oficial. Años más tarde Violeta recibirá otra distinción: el Premio Caupolicán como la mejor folklorista del año (1954). Ambas distinciones significan mucho para ella, porque no obstante observarse como indiferente e irreverente a los sistemas establecidos, necesita afectivamente del reconocimiento público y de la crítica para avalar su carrera en su dimensión íntima.

En lo personal Violeta es energética y apasionada. En su vida con Cereceda no descuida su gente. Se preocupaba de sus hijos levantándose muy de madrugada para cumplir con ellos y con tareas de casa, pero se le hacía difícil proyectar su talento y creatividad que la impulsaba a

²⁴ SEPÚLVEDA Fidel, prólogo de "Roberto Parra. *Poesía popular, cuecas choras y La negra Ester*". Colección Popular. Editorial Fondo de Cultura Económica. Santiago, 1996. Pág.10

cantar y aprender todo aquello que le hacía crecer y desarrollarse. Cantaba donde podía por las noches en diversos locales nocturnos. Es la época en que menos se expresa. Su ex marido narra:

En esos días yo llegaba tarde a la casa, rendido del trabajo, y ella andaba todavía trabajando en los boliches. Por ahí ya empezamos a andar mal, porque yo siempre fui de esa idea de que la mujer debe estar en la casa. Yo conversaba con Nicanor y un día me dijo : "No ¡Tienes que hacerle una atrincada nomás !" Cuando discutíamos ella siempre decía que lo que yo quería era una empleada y no una compañera. Pero yo no podía soportar más, hasta que un día le dije: "Bueno, sigue con tu arte, yo me voy". Al otro día tomé mis cosas y partí.²⁵

*Anoto en mi triste diario:
Restaurán El Tordo Azul;
allí conocí a un gandul
de profesión ferroviario;
me jura por el rosario
casorio y amor eterno;
me lleva muy dulce y tierno
atá' con una libreta
y condenó a la Violeta
por diez años de infierno.*

*Lo vi por primera vez
en una gran maquinaria
por la vía ferroviaria
de Yungay a la Alameda
con una chaqueta nueva
de cuero, por la ventana;
talán, talán, la campana
retumba en mi corazón
por el joven conductor
que hace mil musarañas.*

*Yo le pregunto contrita
que me dijera su oficio
él me responde malicio'
que él es un gran maquinista;
le creo a primera vista,
l'entrego mi corazón
y me ha mentío el bribón.
Según más tarde un amigo
diciéndome: tu mari'o
es un vulgar limpia'or.*

*Montá' en el macho no quería
otra cosa que amansarlo,
pero el indio al notarlo
me armó la feroz pelea;
se cura, se zarandea
con unos pacos
llegaba de amanecía;
sufriendo de noche y de día
pasé las de Quico y Caco.*

*A los diez años cumplíos
por fin se corta la huincha,
tres vueltas daba la cincha
al pobre esqueleto mío,
y p'a salvar el sentío
volví a tomar la guitarra;
con fuerza Violeta Parra
y al hombro con dos chiquillos
se fue para Maitencillo
a cortarse las amarras.²⁶*

²⁵ SUBERCASEAUX. Op.cit Pág.40
²⁶PARRA V op.cit. .Décima LXIII Pág. 147.

Emerge la Violeta Parra

Ya con mayor fuerza y también por necesidad, Violeta sale a cantar con su hermana Hilda como “Las Hermanas Parra”. Realizan giras y graban por primera vez para el sello RCA Víctor: *Mujer Ingrata*, un vals tradicional. El dúo se mantiene con relativo éxito hasta el año 1952. Durante esos años grabaron seis singles siendo la mayoría canciones compuestas por Violeta. En solitario Violeta emerge como figura creadora y vertiente prolifera de cantos inspirados en los sentires de los campos. Incentivada por su hermano Nicanor sale a recorrer Chile en busca de la memoria sensible del pueblo. Ella misma dice: *Cuándo me iba a imaginar yo que al salir a recopilar mi primera canción a la Comuna de Barrancas, un día del año 1953, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir ese libro...*²⁷ En esa etapa Violeta Parra se ha casado con Luis Arce, mueblista y cantante ocasional de ópera. Nacen sus hijas Carmen Luisa y Rosita Clara, pequeña niña que muere en Chile mientras ella se encontraba en Europa, acaecimiento que sin duda afectará la vida interior de la artista durante el resto de su existencia.

*Quando yo salí de aquí
dejé mi guagua en la cuna,
creí que la mamita Luna
me l' iba a cuidar a mí,
pero como no fue así
me lo dice en una carta
p'a que el alma se me parta
por no tenerla conmigo;
el mundo será testigo
que hei de pagar esta falta.*²⁸

Es importante hacer énfasis en el impulso de Nicanor Parra al trabajo artístico de Violeta. La misma artista señala que sin él no habría habido Violeta Parra y ello es correcto puesto que su trayectoria hasta los treinta y cinco años es normal y común a cualquier persona que se gana la vida como cantante. Sin embargo, es en el descubrimiento de la fuerza telúrica y espiritual del repertorio folklórico donde ella pone su pasión y energía y se transforma. Se convierte en la receptora de toda una carga simbólica traducida en canciones y décimas mantenidas en la memoria colectiva de un pueblo. Nicanor a su vez la aconseja sabiamente porque él está imbuido, inserto, en la comunidad universitaria e intelectual y en esos años el estudio del folklore en Chile estaba en todo su apogeo. Ya Margot Loyola junto a su hermana Estela le llevaban la delantera, pues cuando en 1946 se celebraron pomposamente los cien años de acuñarse mundialmente el término “Folklore” por el etnógrafo Williams Thoms, Las Hermanas Loyola fueron las elegidas por los estudiosos del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical para brindar en el Teatro Municipal de Santiago un recital de gran envergadura. En esos años Violeta, casada con Luis Cereceda y con dos hijos que criar, sólo cantaba lo que estaba de moda para poder complacer tanto al público como a los dueños del local que la contrataba.

Su primer single fue en 1953 bajo el sello Odeón. Contenía *Casamiento de negros*, compo-

²⁷ PARRA Isabel, *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Libros del Meridion. Ediciones Muchay. Madrid, España. 1985. Pág.37

²⁸ De “Verso por confesión” de Violeta Parra. *Décimas*. LXXXIII.

sición propia inspirada en cuartetos del folklore y *Qué pena siente el alma*, un vals tradicional. Con estos temas la artista es reconocida en el país y motiva a la Radio Chilena a su contratación para una serie de programas en vivo a la usanza de la época, dirigidos por Raúl Aicardi y presentados por Ricardo García. El programa "Canta Violeta Parra" se sitúa en la primera sintonía nacional. De allí sin grabadora ni filmadora sale con su guitarra a recorrer el país tras su huella musical. Al año siguiente es distinguida como la mejor folklorista del año. Es el comienzo de una nueva faceta en su carrera artística que la llevará a recorrer el extranjero para presentaciones, grabaciones y también para incorporar a su talento toda la sazón que aporta aquel bagaje artístico en el exterior, pero también la llevará a una vorágine de situaciones que la harán estremecer poniendo a prueba constantemente su entereza.

Canción Nueva

Señalábamos en párrafos anteriores que la obra de nuestra artista no podía ser analizada sin auscultar su vida, pues ésta se encuentra incorporada como un tejido en cada una de sus canciones. Porque como trovadora - aunque no se lo propone en principio - no concibe la canción sin testimonio ni reflexión:

*...Yo canto la diferencia,
que hay de lo cierto a lo falso,
De lo contrario no canto.*

Ella se interna con el pueblo mismo. Conoce sus penurias y tristezas, sus consuelos y esperanzas. No es una investigadora que busca repertorio para asir su nombre, para escribir documentadamente algo interesante, para incorporarse a los eruditos del tema... Violeta se incorpora al repertorio tradicional mismo. Se produce una especie de simbiosis entre ella y sus informantes. Desde allí se compromete con su situación social. Participa sin prejuicios en política y denuncia lo que le parece injusto a través de la canción. Utiliza los ritmos de la tradición para su propia creación musical y poética y queda así depositada nuevamente en la memoria del pueblo pero con un nuevo contenido. Por eso se enraíza naturalmente, casi espontáneamente en el imaginario chileno y también en el latinoamericano. Sucede algo similar con un contemporáneo suyo: Atahualpa Yupanqui. Este guitarrista y cantor argentino explica:

...Dicen que lo que yo hago es poesía; vaya a saber: lo que procuro es incorporar mi voz a las viejas voces populares, en lo posible, imitándolas porque me encanta esa forma de decir del argentino que fue mi abuelo y el abuelo de mucha gente; esa levadura de pueblo de poquito antes de aparecer el siglo; eso procuro decirlo a mi manera. Y no para escribir cosas típicas, no para sacar patente de sabedor de minucias folklóricas o criollistas: hablar de cómo se hace un lazo, cómo se enrolla, cómo se lanza lo que me importa es el lazo cuyo final, cuya argolla está en el profundo corazón del hombre. Cuando al hombre no le alcanza el brazo inventa el lazo; el lazo como prolongación del anhelo del hombre; ¡por ese lado me gusta galopar! A lo mejor la poesía es simplemente búsqueda, qué sé yo. La poesía es misión, la Biblia que todo el mundo siente todos los días y que unos escriben y otros no. Y si el mundo se salva, creo yo, es por ahí; por la poesía y la belleza y la buena música.²⁹

²⁹ ATAHUALPA YUPANQUI Versos *Con permiso via 'dentrar...* de la obra *El payador perseguido*. ODEÓN. Argentina. 1973

Violeta, en tanto, no imita a nadie, su voz siempre fue particular y sus respuestas también. Ella *es*. No obstante, su arte se agiganta aún más a medida que va sumergiéndose en esas gentes que le entregan su filosofía natural de vida, el hilo invisible entre lo humano y lo divino que la gente de los campos parece tener tan claro, la forma de expresarse a través de décimas por tanto tiempo, esa continuidad del legado romancero que está aún presente en la vida rural chilena... Todo eso se impregna en Violeta Parra. Su poesía personal utiliza el lenguaje histórico aprendido y lo hace suyo. De una manera casi materna el lenguaje romancero fluye en ella y lo entroniza en su discurso poético. El cantautor Víctor Jara dice en su momento:

...Violeta vivió veinte años investigando, viviendo con la gente para decir por qué sufrían. Y las canciones de Violeta Parra en Chile son cantadas por los campesinos, por los mineros, como si fueran canciones de ellos. Ya es su folklore. Es un canto del pueblo creado por una mujer que vivió los dolores del pueblo. Y eso es canción revolucionaria, y eso es nuevo, y eso puede ser arte y cultura. En la creación de este tipo de canciones la presencia de "Viola" Parra es una estrella que jamás se apagará.³⁰

Hay que recordar que en aquellos tiempos, a principios de los cincuenta, la música popular que se escucha estaba imbuida en la música mexicana, los ritmos afrocubanos como las orquestas tropicales y los boleros. También estaba incorporándose el jazz y ya empezaban a aparecer el blues y las bases de lo que sería el rock and roll. Todoailable y romántico (romántico en tanto estilo del género de la canción popular). La forma tonada había cautivado también las preferencias del público pero en versiones estereotipadas y muy ligadas al prototipo de figura de la canción cuyo modelo venía de las películas estadounidenses. Las estrellas son cantantes como Guadalupe del Carmen, Rosita Serrano, Ester Soré "La Negra Linda", y Silvia Infanta. Isabel Parra narra:

...Una noche, en una recepción que se ofrecía a una famosa cantante chilena, "La Negra Linda", a quien llamaban "embajadora de nuestra música en el extranjero", actuaba Violeta. Y sucedió que mientras cantaba sus cantos a lo divino, la vedette preguntó, entre sorprendida y contrariada, quién era esta mujer y si esos cantos eran cómicos o serios.³¹

*Esto no es mucho, yo creo,
digo sentenciosamente;
escuchen pacientemente
lo que contarles deseo:
ni con ajenco y poleo
se acabará con los males
que brotan como raudales
chispeando mil venenos
en los flamantes prosenios
ambientes de los radiales.*

³⁰ PARRA Isabel, op.cit. Pág.146.

³¹ PARRA Isabel, op.cit Pág47

*¿Saben ustedes, señores,
lo que acarrea un concurso
de esos largos discursos
que gritan sus locutores?
Niñitas que son primores
se pierden en los pasillos,
si cantan los pajarillos
delante del transmisor,
es que el sabio locutor
le hizo aflojar los tornillos.*

*Gracias a Dios que soy fea
y de costumbres bien claras,
de no, qué cosas más raras
entraran en la pelea;
donde llueve y no gotea
se van pasando los años,
“cuesta subir los peldaños
si está apartando el amor”,
dice un señor locutor
a un artista en el escaño.*

*Cantar es lindo deleite,
mucho mejor con guitarra,
quien le hace el quite a la farra
se va como por aceite;
sin mañas y sin afeites
puede llegar la cantora,
cantarle a la blanca aurora
como lo hace el chincolito,
cantarle al angelito
como la Virgen Señora.*

*Si escribo esta podesía
no es sólo por meterle un susto
al mal con alevosía;
quiero marcar la partía
por eso prendo centella,
que me ayuden las estrellas
con su inmensa claridad
p'a publicar la verdad
que anda a la sombra en la tierra.³²*

Aproximación a sus canciones

La obra de Violeta es amplia y abarca poesía, plástica y música. Significativos son sus tapices, óleos y cerámicas, verdaderas piezas artísticas que constituyen una singular y señera forma de expresión plástica rica en matices y colmado de simbología que la llevan a ser exhibida en el Museo de Artes Decorativas del Louvre. Sin embargo, es en el ámbito de la canción donde conquista y marca fuertemente a las futuras generaciones que la verán como un paradigma de la creación musical latinoamericana.

La obra musical de la artista en cuanto sentido literario, es decir, condicionada por su contenido, podríamos clasificarla en tres tipos:

- a) Recopilaciones folklóricas y creaciones en ese ámbito tradicional.
- b) Las canciones de amor.
- c) Canciones de contenido social, reflexivas y filosóficas.

A continuación expondremos una selección de obras que ejemplifican lo señalado haciendo énfasis en el último tipo: las de contenido social que posteriormente, y debido al contexto sociopolítico latinoamericano del momento, serán denominadas “de protesta”.

³² PARRA Violeta, *op.cit.*. Décima LXVIII. Pág.157-158.

a) *Las canciones del folklore*

Es quizás el ámbito más conocido de Violeta Parra. Ella fue una investigadora en terreno de la música oral de norte a sur de Chile. De allí extrajo numerosas canciones y toquíos de diversos informantes. La primera que le entregó su memoria musical, como ya mencionamos, fue Rosa Lorca, de la comuna de Barrancas de Santiago. Pero habría muchos más y varios de ellos no eran anónimos. Entre ellos se menciona a Guillermo Reyes, Antonio Suárez, Isaías Angulo, Gabriel Soto, Emilio Lobos, Agustín Rebolledo, Francisca Martínez, Mercedes Guzmán, Mercedes Rosas, Berta Gajardo, Eduvigis Candia, Lastenia Cortez, Elena Saavedra, Clara Sandoval, madre de Violeta, y también las Aguilera de Malloa, donde Violeta y sus hermanas pasaban el verano cuando niñas. Según su hermana Hilda, fue allí donde aprendió las primeras auténticas canciones del folklore. Quizás algunos de ellos fueron autores de los temas que entregaron, pero por modestia, timidez o inseguridad para defender la validez de sus creaciones, prefirieron actuar como simples portavoces de cuecas, parabiesnes, tonadas, pequeños, villancicos, refalosas, etc. y también otros recursos expresivos como las cuartetos, los cogollos, las despedidas, o los Versos a lo Humano y a lo Divino. En esta clasificación incluimos también aquellas canciones que la artista compuso basándose en las formas tradicionales existentes.

Que Pena Siente El Alma

vals del folklore

*Que pena siente el alma
cuando la suerte impía
se opone a los deseos que
anhela el corazón*

*Que amargas son las horas
de la existencia mía
sin olvidar tus ojos
sin escuchar tu voz..*

*Pero me embarga a veces
la sombra de la duda
y por mi mente pasa
como fatal visión.*

Casamiento de Negros

Canción compuesta por Violeta Parra basada en versos octosilábicos recogidos del folklore.

*Se ha formado un casamiento
Todo cubierto de negro
Negros novios y padrinos
Negros cuñados y suegros
Y el cura que los casó
Era de los mismos negros.*

*Cuando empezaron la fiesta
Pusieron un mantel negro
Luego llegaron al postre
Se sirvieron higos secos
Y se fueron a acostar
Debajo de un cielo negro.*

*Y allí están las dos cabezas
De la negra con el negro
Amanecieron con frío
Tuvieron que prender fuego
Carbón trajo la negrita
Carbón que también es negro.*

*Algo le duele a la negra
Vino el médico del pueblo
Recetó emplasto de barro
Pero del barro más negro
Que le dieran a la negra
Zumo de maqui de cerro.*

*Ya se murió la negrita
Que pena pal pobre negro
La echó dentro de un cajón
Cajón pintado de negro
No prendieron ni una vela
Ay, qué velorio más negro.*

Décimas por el nacimiento

Villancico creado por Violeta Parra

*El niño Jesús nació
en el portal de Belén;
la estrella del Sumo Bien
a los magos alumbró;
el mundo resplandeció
con pitos y panderetas
bajaron siete cometas
a ver este nacimiento
los altos del firmamento
se abrieron para la fiesta.*

*Los cielos del Redentor
acuden muy presurosos
a presenciar el hermoso
regalo del gran Señor.
Adiós a nuestro dolor;
válganos la penitencia
hagamos la reverencia
en este humilde portal,
porque envuelto en un pañal
vino Dios a la existencia.*

*Gloriosa la noche aquella,
cuando la Virgen sufrió
y al mundo un hijo le dio
más claro que una centella.
Bajáronse las estrellas,
cantaron los pajaritos
sabiendo que Jesucristo,
venido a cristianizarlo
y por amor a salvarlo
con su dolor infinito.*

*Ahí está la Virgen pura,
al lado de San José,
con el Niñito son tres
se miran con gran ternura.
No ha habido, ni habrá dulzura
más grande, ni intensidad
que la de la Navidad,
cuando bajó de los cielos
a darnos un gran consuelo
el Dios de la cristiandad.*

Rin del Angelito

*Creación de Violeta Parra basada en el canto
tradicional de velorio a un niño muerto.*

*Ya se va para los cielos
ese querido angelito
a rogar por sus abuelos
por sus padres y hermanitos
Cuando se muere la carne
el alma busca su sitio
adentro de una amapola
adentro de un pajarito.*

*La tierra lo está esperando
con su corazón abierto
por eso es que el angelito
parece que está despierto
Cuando se muere la carne
el alma busca su centro
en el brillo de una rosa
de un pececito nuevo.*

*En su cunita de tierra
lo arrullará una campana
mientras la lluvia le limpia
su carita en la mañana
Cuando se muere la carne
el alma busca su diana
en el misterio del mundo
que le ha abierto su ventana.*

*Las mariposas alegres
de ver el bello angelito
alrededor de su cuna
le caminan despacito
Cuando se muere la carne
el alma va derecho
a saludar a la Luna
y de paso al lucerito.*

*Adónde se fue su gracia
y adónde fue su dulzura
porque se cae su cuerpo
como la fruta madura
cuando se muere la carne
el alma busca en la altura
la explicación de su vida
cortada con tal premura*

*La explicación de su muerte
prisionera en una tumba.
Cuando se muere la carne
el alma se queda oscuras.*

b) *Las canciones de amor*

Situamos en un solo grupo a este tipo de canción respetando uno de los orígenes trovadorescos del género provenzal: la cansó, chansó o chanson, género exclusivamente amoroso (ver Capítulo I). Esta fase del cantar de Violeta ha sido menos estudiada y representa todo un lenguaje poético femenino que normalmente está muy ausente en la canción popular. Si nos acercamos a la vida personal amorosa de la cantautora a través de sus cartas notaremos cómo la poeta encarna su sentir en la canción. Hacemos mención a la valiosa documentación que entrega su hija Isabel en el “Libro Mayor de Violeta Parra”, de su autoría, donde muestra una dimensión muy completa de la artista y de la cual se extrae una mujer que sabe amar profundamente, con ternura y con pasión. Esta faceta de Violeta Parra está ausente en el análisis o en las opiniones de quienes se refieren a ella imponiendo una visión generalizada y reduccionista que pone énfasis sólo en los aspectos negativos de su carácter que definen como rebelde, “volcánico”, agrio y difícil. Si bien habrá verdad en ello por testimonios de quienes la conocieron directamente, también es de justicia señalar que no es fácil vivir y convivir con cualquiera persona cuando se tiene una manera consecuentemente distinta de mirar las cosas que la mayoría. Violeta era audaz, tenaz y vehemente en su proceder. Lo que no le parecía correcto lo denunciaba sin tapujos y a toda voz aunque se le fuera la vida en ello.

Corazón Maldito

Sirilla

*Corazón, contesta
¿Por qué palpitas, sí, por qué palpitas
Como una campana
Que se encabrita, sí, que se encabrita
¿Por qué palpitas?*

*¿No ves que la noche
La paso en vela, sí, la paso en vela?
Como en mar violento
La carabela, sí, la carabela
Tú me desvelas.*

*¿Cuál es mi pecado
Pa' maltratarme, sí, por los gendarmes
Quieres matarme.*

*Pero a ti te ocultan
Duras paredes, sí, duras paredes
Y mi sangre oprimes
Entre tus redes, sí, entre tus redes
¿Por qué no cedés?*

*Corazón maldito
Sin miramiento, sí, sin miramiento
Ciego sordo y mudo
De nacimiento, sí, de nacimiento
Me das tormento.*

La jardinera

tonada

Para olvidarme de ti
Voy a cultivar la tierra
En ella espero encontrar
Remedio para mis penas.
Aquí plantaré el rosal
De las espinas más gruesas
Tendré lista la corona
Para cuando en mí te mueras.

Para mi tristeza violeta azul
Clavelina roja pa' mi pasión
Y para saber si me corresponde
Deshojo un blanco manzanillón
Si me quiere mucho, poquito, nada
Tranquilo queda mi corazón.

Creciendo irán poco a poco
Los alegres pensamientos
Cuando ya estén florecidos
Irá lejos tu recuerdo
De la flor de la amapola
Seré su mejor amiga
La pondré bajo la almohada
Para quedarme dormida.

Para mi tristeza violeta azul
Clavelina roja pa' mi pasión
Y para saber si me corresponde
Deshojo un blanco manzanillón
Si me quiere mucho, poquito, nada
Tranquilo queda mi corazón.

Cogollo de toronjil
Cuando me aumenten las penas
Las flores de mi jardín
Han de ser mis enfermeras
Y si acaso yo me ausento
Antes que tú te arrepientas
Heredarás estas flores
Ven a curarte con ellas.

Para mi tristeza violeta azul
Clavelina roja pa' mi pasión
Y para saber si me corresponde
Deshojo un blanco manzanillón
Si me quiere mucho, poquito, nada
Tranquilo queda mi corazón.

c) Las canciones sociales

La incorporación del tema social en la obra de Violeta no es aislado. Ya veíamos en los poetas populares del siglo pasado el uso de los versos para expresar malestar o delatar una injusticia. La denuncia de los horrores de la guerra civil de España se ven en la poesía de Neruda y el bombardeo fascista a Guernika había quedado expresado en la obra monumental de Picasso. Entonces, la problemática de Violeta Parra no es solamente la incorporación de lo social en la canción, sino concebir el género de la canción como arte, como instrumento de expresión total desde una dimensión trascendentalmente artística. Lo grandioso es concederle esa facultad al género desde una categoría popular. Violeta no reniega nunca de la canción amorosa. Continúa en ella si el sentimiento se lo exige. Por una parte lo trovadoresco y por otro el sentido del arte. Cuando Violeta comienza a internarse en la creación por el año 53 tiene contacto con Pablo Neruda. Este la invita a su casa y la presenta a sus amigos. En 1954 recorre la Unión Soviética y esa experiencia también la marcará. Ella asume una conciencia de clase y se hace voz popular. Se toma la palabra de un pueblo al que ve y siente oprimido. Ella se siente reclamante del pueblo. El literato y cantautor Osvaldo "gitano" Rodríguez señala en una conferencia sobre la artista:

...Ella está marcada por la pobreza. No podía ser sensible a ese sufrimiento. Hay un arte ensoñador al que se aspira, pero hay otro arte que muestra lo terrible, lo desgarrado. Allí está la obra de Baldomero Lillo, Neruda, Picasso, Goya.... Cuando el artista se siente tocado por un llamado hay estremecimiento. Ese llamado es desgarrador y necesario. Los griegos lo llamaban la catarsis: Presentar lo más terrible para hacer estremecer a la audiencia³³.

Los acontecimientos políticos y la incorporación de los problemas sociales en el arte ya se veían en Chile a fines de los cincuenta. En el aspecto musical el compositor Roberto Falabella (1926-1958) militante del Partido Comunista, fue el primero en tener planteamientos políticos frente a la creación musical. El buscó una fusión entre la composición contemporánea y lo folklórico.

Para Falabella, el creador progresista tiene la obligación de reflejar, en imágenes artísticas, la realidad del momento, fruto de un análisis marxista. No debe tampoco el creador subordinarse a esa realidad sino enriquecerla, ampliarla coincidiendo con ella en su esencia. El arte, y en particular la música, pueden dar su aporte al proceso revolucionario como forma específica de conocimiento, como vehículo de lucha del proletariado y de los valores materiales y espirituales del mundo socialista. El Partido Comunista y el movimiento popular organizado debían preocuparse de fomentar el desarrollo de la creación y cuidar la fidelidad del contenido de la obra de arte a la causa del pueblo; pero en ningún caso, transformarse en tutores estéticos. Cada creador debe buscar el lenguaje o estilo que mejor exprese sus inquietudes, teniendo siempre conciencia que la obra de arte debe cumplir una función en la sociedad.³⁴

³³ RODRIGUEZ Musso Osvaldo. Conferencia "Violeta Parra : múltiple creadora". Dictada en el Instituto Cultural Banco del Estado de Chile . Santiago, mayo 1993.

³⁴ GARCÍA Fernando, *Lo Social en la creación musical chilena de hoy*. Revista Aurora n° 11, mayo-junio 1967. Santiago, Chile. Pág. 15.

Ese era el espíritu que se veía en los sectores intelectuales de izquierda y al que Violeta tenía referencia. Cabe señalar que durante la campaña presidencial del candidato del Frente de Acción Popular (FRAP), Salvador Allende, el compositor Carlos Isamitt compuso el canto araucano “Moñepe mai Allende” (¡Que viva Allende !) y “ Te Küdnam mapuche” (Incitación mapuche) invitando a mapuches y huilliches a votar por el candidato de izquierda. La obra para canto y fagot fue grabada por Margot Loyola y el propio autor. También el talentoso pianista y compositor Cirilo Vila compuso para esa ocasión “Tonada Allendista”.

La primera canción social de Violeta fue “La Lechera” que no fue registrada y se encuentra perdida. Luego, en 1958 compuso “Los Burgueses”, una musicalización del poema de Gonzalo Rojas. Otra fue “El pueblo” con texto de Neruda, canción corta que interpretaba el grupo Aparcoa. La cuarta y ya con toda la creatividad trovadoresca y artística fue “Yo canto a la diferencia” más conocida como “La Chillaneja”. Esta canción viene a ser una especie de manifiesto.

Yo canto a la diferencia (la chillaneja)

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

*Les voy hablar enseguida
de un caso muy alarmante
atención al auditorio
que va a tragarse el purgante
ahora que celebramos
el dieciocho más galante
la bandera es un calmante.*

*Yo paso el mes de septiembre
con el corazón crecido
de pena y sentimiento
de ver a mi pueblo afligido
el pueblo amando a la patria
y tan mal correspondido
la bandera por testigo.*

*En comandos importantes
juramento a la bandera
sus palabras me repican
de tricolor las cadenas
con agua y desarmados
en plazas y alamedas
y al frente de las iglesias.*

*Ahí pasa el señor vicario
con su palabra bendita
¿podría su santidad
oírme una palabrita?
los niños andan con hambre
y les dan una medallita
o bien una banderita.*

Por eso su señorío
dice el sabio Salomón
hay descontento en el cielo
en Chuqui y en Concepción
ya no florece el copihue
ya no canta el picaflor
centenario de dolor.

Arriba alumbra la luna
con tan amarga verdad
la vivienda de la Luisa
que espera maternidad.
Sus gritos llegan al cielo
nadie la habrá de escuchar
en la fiesta nacional.

No tiene fuego la Luisa
ni una vela ni un pañal
el niño, nació en las manos
de las que cantando está.
Por un reguero de sangre
va marchando un Cadillac
cueca amarga nacional.

La fecha más resaltante
la bandera va a flamear
la Luisa no tiene casa,
la parada militar
y si va al parque la Luisa
adonde va a regresar,
cueca larga militar.

Yo soy a la chillaneja
señores para cantar
si yo levanto mi grito
no es tan sólo por gritar
perdóneme el auditorio
si ofende mi claridad,
cueca larga militar.

Hace falta un guerrillero

Tonada

Quisiera
quisiera tener un hijo
brillante
brillante como un clavel
ligero
ligero como los vientos
para llamar
para llamarlo Manuel

Y apellidarlo Rodríguez
el más precioso laurel.

De niño,
de niño le enseñaría
lo que se
lo que se tiene que hacer
cuando nos
cuando nos venden la patria
igual que
igual que fuera alfiler.

Quiero un hijo guerrillero
que la sepa defender.

La patria
la patria ya tiene al cuello
la sogá
la sogá de Lucifer
no hay hombre
no hay hombre que la defienda
ni obrero
ni obrero ni montañer.

Soldados hay por montones
ninguno como Manuel.

Las lagri
la lagrimas se me caen
pensando
pensando en el guerrillero
como fue
como fue Manuel Rodríguez
debieran
debieran haber quinientos.

Pero no hay ninguno que valga
la pena en este momento.

Repito
repito y vuelvo a decir
cogolli
cogollito de romero
perros de
perros de viles mataron
a traición
a traición al guerrillero.

Pero no podrán matarlo
jamás en mi pensamiento.

Me gustan los estudiantes

¡Que vivan los estudiantes
Jardín de las alegrías!
Son aves que no se asustan
De animal ni policía
Y no les asustan las balas
Ni el ladrar de la jauría
Caramba y zamba la cosa
¡Que viva la astronomía!

¡Que vivan los estudiantes
Que rugen como los vientos
Cuando les meten al oído
Sotanas o regimientos!
Pajarillos libertarios
Igual que los elementos
Caramba y zamba la cosa
¡Que vivan los experimentos!

Me gustan los estudiantes
Que van al laboratorio
Y descubren lo que se esconde
Adentro del confesorio
Ya tienen un gran carrito
Que llegó hasta el purgatorio
Caramba y zamba la cosa
¡Los libros explicatorios!

Me gustan los estudiantes
Porque son la levadura
Del pan que saldrá del horno
Con toda su sabrosa
Por la boca del pobre
Que come con amargura
Caramba y zamba la cosa
¡Viva la literatura!

Me gustan los estudiantes
Porque levantan el pecho
Cuando les dicen harina
Sabiéndose que es afrecho
Y no hacen el sordomudo
Cuando se presenta el hecho
Caramba y zamba la cosa
¡El código del derecho!

Me gustan los estudiantes
Porque marchan sobre la ruina
Con las banderas en alto
Va toda la estudiantina:
Son químicos y doctores
Cirujanos y dentistas
Caramba y zamba la cosa
¡Vivan los especialistas!

Me gustan los estudiantes
Que con muy clara elocuencia
A la bolsa negra sacra
Le bajó las indulgencias
Porque, ¿Hasta cuándo nos dura
Señores, la penitencia?
Caramba y zamba la cosa
¡Que viva toda la ciencia!

Los Pueblos Americanos

*Mi vida, los pueblos americanos
Mi vida, se sienten acongojados
Mi vida, porque los gobernadores
Mi vida, los tienen tan separados.
Cuándo será ese cuándo
Señor fiscal
Que la América sea
sólo un pilar.*

*Sólo un pilar ay sí
Y una bandera
Que terminen los líos
En la frontera.
Por un puñado de tierra
No quiero guerra.*

La siguiente canción la compuso Violeta a propósito de una pregunta que le hizo un periodista con respecto a su opinión en lo que se llamó “la guerra de las refalosas”. Esto fue un altercado anecdótico que la prensa destacó. A mediados de los sesenta, los cantantes populares del Neofolklore y de la Nueva Canción estaban entusiasmados con el ritmo de la refalosa para componer sus canciones. *Gitano* Rodríguez había creado una en contra de la guerra de Vietnam mencionando a unos soldados. Otro compositor pensó que se refería a los soldados chilenos y le contestó con otra refalosa la que tuvo réplica de Rodríguez y así sucesivamente. Violeta irónica y aguda canta :

Mazúrquica Modérnica

*Me han preguntádico varias persónicas
Si peligrósicas para las músicas
Son las canciónicas agitadóricas
Ay que preguntica más infantílica
si un piñúflico la formulárica
Pa' mis adéntricos y momentárica.
Le ha contestádico y al preguntónico
Cuando la guática pide comídica*

*Pone al cristiánico firme y guerrérico
Por sus poróticos y sus cabólicas
No hay regimiéntico que los deténguica
Si tienen hámbrica los populáricos.
Preguntadónicos partidirístico
Disimuládicos y muy malúlicos
Son peligrósicos más que los vérsicos
Más que las huélgucas y los desfilicos
Bajito cuérdica firman papélicos
Lavan sus mánicos como Piláticos.*

*Caballeríticos almidonádicos
Almibarádicos mini ni ni ni ni...
Le echan carbónico al inocéntico
Y arrellenádicos en los sillónicos
Cuentan los muérticos de los encuéntricos
Como frivólicos y bataclánicos..*

*Varias matáncicas tiene la histórica
En sus pagínicas bien imprentádicas
Para montáricas no hicieron fáltica
Las refalósicas revoluciónicas
El juraméntico jamás cumplídico
Es el causántico del descontentíco
Ni los obréricos, ni los paquítricos
Tienen la cúpica señor fiscálico.*

*Lo que yo cántico es una respuéstica
A una pregúntica de unos graciósicos
Y más no cántico porque no quiérico
Tengo flojérica en los zapáticos
En los cabéllicos, en el vestídico
En los riñónicos, en el corpiñico.*

La Carta

*Me mandaron una carta
por el correo temprano.
En esta carta me dicen
que cayó preso mi hermano,
y sin lástima, con grillos
por la calle lo arrastraron, sí*

*La carta dice el motivo
que ha cometido Roberto:
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto.
Si acaso esto es un motivo
presa también voy, sargento, sí.*

*Yo me encuentro tan lejos
esperando una noticia
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia
Los hambrientos piden pan,
plomo les da la milicia, sí.*

*De esta manera pomposa
quieren conservar su asiento
los de abanico y de frac
sin tener merecimientos,
van y vienen de la Iglesia
y olvidan los mandamientos, sí.*

*Habrás visto insolencia,
barbarie y alevosía
de presentar el trabuco
y matar a sangre fría
a quien defensa no tiene
con las dos manos vacías, sí.*

*La carta que he recibido
me pide contestación
Yo pido que se propague
por toda la población
que el León es un sanguinario
en toda generación, sí.*

*Por suerte tengo guitarra
para llorar mi dolor;
también tengo nueve hermanos
fuera del que se engrilló
los nueve son comunistas
con el favor de mi Dios, sí.*

Arauco tiene una pena

Arauco tiene una pena
que no la puedo callar
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar.
Nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar.
¡Levántate Huenchullán!

Un día llega de lejos
huescufo conquistador
buscando montañas de oro
que el indio nunca buscó.
Al indio le basta el oro
que le relumbra del sol
levántate Curimón.

Entonces corre la sangre:
no sabe el indio qué hacer
le van a quitar su tierra,
la tiene que defender.
El indio se cae muerto
y el afuerino de pie.
¡Levántate Manquilefl!

¿A dónde se fue Lautaro
perdido en el cielo azul?
Y el alma de Galvarino
¿Se la llevó el viento del Sur?
Por eso pasan llorando
los cueros de su cultrún.
¡Levántate, pues, Callfull!

Del año mil cuatrocientos
que el indio afligido está.
A la sombra de su ruca
lo pueden ver lloriquear.
Totora de cinco siglos
nunca se habrá de secar.
¡Levántate Quilamán!

Arauco tiene una pena
más negra que su chamal:
ya no son los españoles
los que le hacen llorar.
Hoy son los propios chilenos
los que le quitan el pan.
¡Levántate Pailahuán!

Ya rugen las votaciones
retumban por no dejar,
pero el quejido del indio
¿por qué no se escuchará?
Aunque resuena en la tumba
la voz de Caupolicán.
¡Levántate Huenchullán!

Porqué los pobres no tienen

*Porque los pobres no tienen
adonde volver la vista,
la vuelven hacia los cielos
con la esperanza infinita
de encontrar lo que su hermano
en este mundo le quita, palomitay:
¡qué cosas tiene la vida, zambitay!*

*Porque los pobres no tienen
adonde volver la voz,
la vuelven hacia los cielos
buscando una confesión,
ya que su hermano no escucha
la voz de su corazón, palomitay
¡qué cosas tiene la vida, zambitay*

*Porque los pobres no tienen
en este mundo esperanzas,
se amparan en la otra vida
como una justabalanza,
por eso las procesiones,
las velas, las alabanzas, palomitay
¡qué cosas tiene la vida, zambitay*

*De tiempos inmemoriales
que se ha inventado el infierno
para asustar a los pobres
con sus castigos eternos,
y el pobre que es inocente
con su inocencia creyendo: palomitay
¡qué cosas tiene la vida, zambitay!*

*El cielo tiene las riendas,
la tierra y el capital,
y a los soldados del Papa
les llena bien el morral
y al que trabaja le meten
la gloria como un bozal, palomitay!
¡qué cosas tiene la vida, zambitay*

*Para seguir la mentira
lo llama su confesor;
le dice que Dios no quiere
ninguna revolución,
ni pliegos ni sindicatos
que ofendan su corazón, palomitay:
¡qué cosas tiene la vida, zambitay!*

La trágica desaparición de la artista, que decide terminar con su vida un día cinco de febrero de 1967, en su Carpa de La Reina, deja mudo a un público que si bien la distinguió como artista talentosa y única nunca pudo descifrar su forma de mirar el mundo y su relación con él. La consecuencia de Violeta con su arte, en especial en la última década, supera su resistencia y denota su fragilidad y vulnerabilidad al misterio de la vida. Violeta no concibe la soledad, y reclama el canto de todos, canto que no llega a tiempo.

Gracias a la Vida

*Gracias a la vida, que me ha dado tanto.
Me dio dos luceros, que cuando los abro,
perfecto distingo lo negro del blanco,
y en el alto cielo su fondo estrellado
y en las multitudes al hombre que yo amo.*

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

*Gracias a la vida, que me ha dado tanto,
me ha dado el sonido y abecedario.
Con él las palabras que pienso y declaro,
madre, amigo, hermano, y luz alumbrando
la ruta del alma del que estoy amando.*

*Gracias a la vida, que me ha dado tanto.
Me ha dado la marcha de mis pies cansados
Con ellos anduve ciudades y charcos,
playas y desiertos, montañas y llanos,
y la casa tuya, tu calle y tu patio.*

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

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



Capítulo IV

La Nueva Canción Chilena

Como señaláramos anteriormente, la canción popular occidental a finales de los cincuenta se encontraba dentro de un contexto de sociedad de masas. Era un artículo más de consumo como en el caso literario lo era una novela de Corín Tellado, sólo que en las letras existían alternativas a ese producto. Al igual que la literatura parte con los cuentos orales y leyendas, el género de la canción también nace de lo popular, de lo netamente humano, de la experiencia vivencial y comunicacional de las gentes que habitan los pueblos. Sólo que en el caso de la canción la forma aparece débil, manipulable, la razón puede deberse a su característica temporal, es decir, a su breve duración, su corta permanencia, al tiempo en que transcurre su ejecución. Por lo tanto han de pasar muchos años para recuperar la esencia de la trova, es decir, el sentido primigenio de la canción. Es así cuando creadores como Violeta Parra en Latinoamérica, Woody Guthrie en EE.UU., Georges Brassens y Jacques Brel en Francia, Luis Mejía Godoy en Centroamérica y muchos otros, redescubren y resucitan el género ampliando su dimensión. De allí que se le llama Nueva Canción, Nuevo Cancionero o Canto Nuevo.

Es pertinente señalar que el adjetivo “Nuevo” no es casual y tendría, desde nuestra perspectiva, una connotación más profunda si la analizamos desde una mirada filosófica o más

específicamente desde la categoría teológica del término. El concepto “Nuevo” parte de una concepción de San Pablo que dice relación con dar paso al hombre espiritual. Mientras el hombre exterior se va abandonando se va acercando más al hombre interior. El volver a ser hombre a imagen y semejanza de Dios, es volver a sus orígenes primigenios, sin pecado. Esa conversión diaria de la humanidad, desde una dimensión escatológica, es la que aspira el mundo cristiano para dar paso al Hombre Nuevo. La utopía del Hombre Nuevo ha sido tomada también por otras filosofías para transformar la sociedad en la búsqueda del bien común. Por lo tanto, el sentido de “nuevo” no es casual ni simplista en cuanto a quienes señalan que este tipo de género poético-musical no tendría nada de “novedoso”. El objetivo de la Nueva Canción no es puramente musical, poético y estético sino que va más allá: espera traducir o interpretar una realidad para desde allí motivar a cambiarla, dar paso a un tiempo nuevo, producir una revolución.

...Cada vez me conmueve más lo que sucede a mi alrededor. La pobreza de mi propio país, de América Latina y de otros países del mundo. He visto con mis propios ojos la huella del horror de una matanza de judíos en Varsovia, el pánico de la bomba, el golpe mortal causado por la guerra que desintegra al hombre y a todo lo que de él surge y nace. Pero también he visto lo que el amor puede hacer, lo que la verdadera libertad puede hacer, lo que la fuerza y el poderío del hombre feliz puede hacer. Por todo esto y porque anhelo la paz, es que la madera y las cuerdas de una guitarra me hacen falta para desahogar algo triste o alegre. Alguna estrofa que abra el corazón como una herida o algún verso que quisiera nos diera vuelta de adentro hacia afuera para ver el mundo con ojos nuevos. Víctor Jara.³⁵

Características de un Movimiento

El movimiento de la Nueva Canción Chilena (NCCh) surge a mediados de los años sesenta. Sus lugares de acción en un principio son peñas y recintos universitarios llegando luego a masificarse en 1969 con motivo de la agitación de las campañas presidenciales. Algunos de sus exponentes habían formado parte de la corriente del Neofolklore pero al marcarse más fuertemente sus diferencias ideológicas y estéticas se alejan para formar parte de un verdadero movimiento musical que significaría una propuesta que trascendería.

La NCCh tiene tres aspectos fundacionales:

1. Su interés en la realidad social con compromiso ideológico;
2. La reinsertión de la canción folklórica en el mundo cotidiano con elementos contemporáneos;
3. Ser alternativa a la canción de consumo dirigida por las transnacionales del disco.

Hasta ese entonces existían dos formas de enfrentar el tema de la música folklórica -problemática que sigue vigente- quienes pensaban que había que ver el repertorio tradicional como patrimonio nacional, por lo tanto era menester descubrirlo, catalogarlo, protegerlo y conservarlo para ser expuesto en lugares aptos para su apreciación; y aquellos que consideraban importantísimo el folklore como expresión viva y simbólica que viene del pueblo pero factible

de ser transformado respetando su esencia. En este último grupo se interpretan los postulados de la NCCh. Este punto es importante, puesto que algunos de sus más significativos exponentes, como Víctor Jara, por ejemplo, viene de ser discípulo de Violeta Parra en cuanto a la recopilación de material tradicional siguiendo en un comienzo su carrera como intérprete de folklore, e incluso como cultor ya que participa de ritos campesinos como el canto al angelito, mas, al igual que su maestra, se impregna de esa experiencia y la funde en su creación. Pero hay otros que continúan como investigadores y proyectores de la música chilena folklórica sin salirse de la línea purista. Es esencial distinguir esta vertiente para identificar tanto a los artistas de esta época como a la que vendrá posteriormente en el período de la dictadura militar.

La Nueva Canción Chilena constituye la expresión de la influencia ideológica y política de los sectores progresistas de la música popular. La creación popular, la expresión de la clase trabajadora ha generado un arte propio y revolucionario a través de muchos años desde que empieza a construir el camino de su liberación. Pero paralelamente al control que ejerce la burguesía en los medios de comunicación, silencian el conocimiento masivo de los valores auténticamente populares. Es así que en la medida que avanzan las posiciones del proletariado es como va conquistando los canales de difusión que le permiten expresarse. La Nueva Canción Chilena como movimiento musical, nace vinculada a las expresiones folklóricas y es su tarea primordial la rehabilitación de los valores autóctonos de la cultura Latinoamericana, poniendo sus contenidos al servicio de la lucha popular. La Nueva Canción es un fenómeno latinoamericano, de ahí entonces que en distintos países latinos existan artistas que se hermanan y cantan la realidad de sus pueblos y transforman la canción en un arma de denuncia del imperialismo.

(Juan Carvajal, director artístico de Sello DICAP).³⁶

La inquietud por los temas sociales viene asociado con la situación de América Latina en esa década y que se encuentra caracterizada, entre otros fenómenos, con la revolución cubana, la posición antiimperialista que se asume respecto a los Estados Unidos y el apoyo a la causa de Vietnam. También por posiciones anticlericales las que irán desapareciendo paulatinamente por los cambios que presenta la Iglesia latinoamericana, es así como surgen canciones como portavoces de esas inquietudes. Ya vimos algunas canciones de Violeta Parra de los años 60-63 con connotaciones de “canción de protesta” como se les denominó en ese entonces y también con una posición anticlerical que en el caso específico de ella está mezclada con una ferviente religiosidad popular. Posteriormente la aparición de una Iglesia comprometida con los más pobres incentiva también a estos creadores.

³⁶ DICAP Carátula de disco “La Nueva Canción Chilena”. Santiago 1971.

La plegaria a un labrador

Victor Jara

*Levántate y mira la montaña
de donde viene
el viento, el sol y el agua
tú que manejas el curso de los ríos
tú que sembraste el vuelo de tu alma.*

*Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano.
Juntos iremos unidos en la sangre
hoy es el tiempo
que puede ser mañana.*

*Líbranos de aquel que nos domina
en la miseria.
Tráenos tu Reino de justicia
e igualdad.
Sopla como el viento
la flor de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.*

*Hágase por fin tu voluntad
aquí en la tierra.
Danos tu fuerza y tu valor
al combatir.
Sopla como el viento la flor
de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.*

*Levántate y mírate las manos
para crecer estréchala a tu hermano
juntos iremos unidos en la sangre
ahora y en la hora de nuestra muerte
amén, amén, amén.*

En los comienzos el acento musical estará centrado en la tradición chilena el que intentan ampliar buscando las diversas expresiones musicales a lo largo del país. Es así como serán muy importantes los trabajos de Héctor Pavez y Gabriela Pizarro en la isla de Chiloé. El imaginario chilote, “descubierto” por los investigadores folklóricos en los años cincuenta, estimulará e influenciará fuertemente a creadores como Rolando Alarcón y Raúl de Ramón, este último artista de pensamiento más conservador. Posteriormente, tanto la interpretación como la creación que asumen estos artistas se vuelve cada vez más latinoamericanista. Este espíritu y camino son los que marcará notablemente a este movimiento que llegará a ser representativo tanto de la música popular chilena como latinoamericana.

En un principio hay influencia de la música transandina especialmente con el trabajo de Atahualpa Yupanqui. Cabe destacar la obra que se transformará en un clásico de la canción social argentina: “El Payador perseguido”. Posteriormente la NCCCh incorpora a su estética musical los sonidos tradicionales de otros países del continente, con mayor interés en Venezuela, Perú, Bolivia, Colombia y Cuba. En esta tendencia de abrirse al folklore latinoamericano se incorporan acertada y magistralmente instrumentos tradicionales de aquellos lugares : el bombo legüero, el tiple colombiano, los aeórofonos altiplánicos (qenas, pinquillos, zampoñas, lichihuayos,

etc.), el charango, el cuatro venezolano, los bongó, las tumbadoras y accesorios de percusión cubanos, etc. Posteriormente el conjunto *Inti Illimani*, el más destacado instrumentalmente de la NCCh, incorporará el bajo mexicano y el cajón peruano. De esta manera se aprecia la capacidad de innovar del movimiento y la positiva actitud abierta en la búsqueda de nuevos sonidos. En esa perspectiva se involucran compositores de formación clásica los que ya venían incursionando en la fusión de lo docto con lo folklórico y que coincidían en el planteamiento ideológico. De allí emerge una forma musical que llegará a ser una de las características más importantes del movimiento: las cantatas populares.

Sergio Ortega, Luis Advis y Gustavo Becerra, compositores de música docta, participan del espíritu e ideología del movimiento y crean obras que no sólo le otorgarán un sello de excelencia a la NCCh por su alto nivel creacional sino que marcará musicalmente a la época. La de mayor relevancia y que se presentará en diferentes partes del mundo es la cantata popular “Santa María de Iquique” con texto y música de Luis Advis interpretada por *Quilapayún* y relatada por Héctor Duvauchelle. La obra se estrena con ocasión del 2º Festival de la Nueva Canción Chilena, en 1970. El autor explica:

Esta obra dedicada al conjunto Quilapayún, fue escrita siguiendo las líneas generales de una Cantata Clásica. Hay, sin embargo variantes que se refieren a: Aspectos Temático-Literarios: El motivo religioso tradicional ha sido reemplazado por otro de orden social y realista ; Aspectos Estilísticos-Musicales: Sin dejar de lado la tradición europea, a ella se han amalgamado giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispanoamericana ; Aspectos Instrumentales : De la orquesta actual, sólo se ha conservado el bajo (cello y contrabajo) a modo de apoyo, agregándose a él dos guitarras, dos queñas, un charango y un bombo ; Aspectos Narrativos : El recitativo clásico, cantado, se ha sustituido por el relato hablado. Este contiene elementos rítmicos, métricos y rítmicos con el objeto de no romper el total sonoro³⁷.

Otras obras relevantes han sido “Canto al Programa” de Luis Advis y Sergio Ortega con textos de Julio Rojas interpretada por Inti Illimani ; “Canto para una semilla” de Luis Advis, interpretada por Isabel Parra e Inti Illimani; “La Fragua”, con texto y música de Sergio Ortega interpretada por Quilapayún y narrada por Roberto Parada; “Canto General”, obra de Pablo Neruda con música de Sergio Ortega y Gustavo Becerra interpretada por el grupo Aparcoa y narrada por Mario Lorca; “La Población” de Víctor Jara con la participación de Huamarí, Cantamaranto y Alejandro Sieveking ; “Oratorio para el Pueblo” de Angel Parra; “Oratorio de los Trabajadores” de Jaime Soto, interpretada por Huamarí. Es importante mencionar la pionera obra “El Sueño Americano” de Patricio Manns, con la participación del conjunto Voces Andinas, escrita en 1966, cuya inspiración radica en el Canto General de Neruda y que vuelca la esencia de la historia de América Latina a través de doce canciones con ritmos del folklore sudamericano.

En cuanto a la propuesta escénica de la NCCh ésta dice relación con la indumentaria y que consiste en sobrios ponchos que abarcan casi todo el cuerpo. Los colores son oscuros, (excepto Inti Illimani que elegirá el simbólico color rojo para sus ponchos) con ellos intentan no distraer la atención del público sino privilegiar la poesía y la música. Por su posición ideológica

³⁷ DICAP, Carátula disco “Santa María de Iquique” Quilapayún 1970.

tienden a actuar en oposición a lo existente en el mercado del disco y el espectáculo, es por ello que serán contrarios a todo aquello que signifique un estereotipo artístico ligado al estrellato. No obstante, las artes visuales participarán en el movimiento a través de audaces carátulas de discos con un sentido pictórico que también resultará una característica estética de la época. Especial importancia reviste el trabajo de Vicente y Antonio Larrea que encuentran un sólido estilo en la gráfica que dará excelentes resultados y aportarán a la estética del movimiento.³⁸

Otra característica extramusical de los exponentes del la NCCh es la hegemonía de la presencia masculina en los grupos. La participación femenina sólo se da en solistas y no en músicas instrumentistas o de aporte vocal en el trabajo colectivo. Ello es curioso si consideramos que la base fundacional del movimiento está bajo la figura de Violeta Parra en lo creativo, y Margot Loyola y Gabriela Pizarro en la investigación y descubrimiento del patrimonio musical chileno. También la tradición del canto chileno pone a la voz de la mujer como intérprete privilegiado de los sentimientos tanto festivos como trágicos del acontecer campesino: las cantoras. Esta ausencia femenina en los conjuntos musicales de la NCCh será superada en el movimiento Canto Nuevo de finales de los setenta, que incorporará voces femeninas e instrumentistas para una interpretación mixta, apareciendo incluso algunos grupos compuestos solamente de mujeres.

Nueva Canción Latinoamericana

A principios de los setenta la NCCh se encuentra consolidada tanto en el país como en Latinoamérica. La calidad de sus exponentes trasciende las fronteras y se produce una retroalimentación con autores y compositores de distintos lados con los que se irá enriqueciendo años después el cantar del continente y que se denominará Nueva Canción Latinoamericana: Chico Buarque de Hollanda, y Geraldo Vandrea del Brasil, además del movimiento de la bossa nova; la Nueva Trova Cubana con Carlos Puebla, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Noel Nicola, Vicente Feliú y otros; Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, María Elena Walsh, Facundo Cabral, Jorge Cafrune, Nacha Guevara y Víctor Heredia, de Argentina; Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa del Uruguay; Soledad Bravo y Ali Primera de Venezuela; Amparo Ochoa de México, etc. También es importante mencionar las influencias y aportes de Bob Dylan, Joan Báez, y Pete Sieger de los Estados Unidos y de Paco Ibáñez, Luis Eduardo Aute y Raimon de España, de los cuales la NCCh se nutrirá de la "reactualización" de las canciones de la guerra civil española por parte de estos autores.

Dos elementos básicos fueron moldeando el perfil, la imagen y el estilo común de esta forma de hacer canción: la raíz folklórica de su música y el contenido social de sus letras, y eso porque el contexto en que nació la progresiva emigración del campo a la ciudad, que en mayor o menor medida sufrió toda América Latina desde comienzos de siglo, provocó a lo menos dos fenómenos que explican su nacimiento: crea un sector de origen campesino que trae consigo su cultura y su miseria, y agudiza la lucha política en las ciudades en torno a una masa creciente que presiona por trabajo y vivienda.³⁹

³⁸ Para profundizar en este tema recomendamos consultar el libro *Rostros y Rostros de un Canto* de A. Larrea.

³⁹ GODOY Alvaro, *Descubriendo América: La nueva Canción latinoamericana*. Artículo LA BICICLETA. N° 39. Santiago, octubre 1983. Pág.15.

Vamos mujer, partamos a la ciudad
todo será distinto no hay que dudar
no hay que dudar, confía, ya vas a ver,
porque en Iquique todos van a entender.

Toma mujer mi manto, te abrigará
ponte al niño en brazos, no llorará
no llorará, confía, va a sonreír
le cantarás un canto se va a dormir.
Qué es lo que pasa, dime, no calles más..

Largo camino tienes que recorrer
atravesando cerros, vamos mujer
vamos mujer, confía que hay que llegar,
en la ciudad podremos ver todo el mar.

Dicen que Iquique es grande como un salar,
que hay muchas casas lindas, te gustarán
te gustarán, confía, como que hay Dios
allá en el puerto todo va a ser mejor.
Qué es lo que pasa, dime, no calles más.

Vamos mujer, partamos a la ciudad
todo será distinto no hay que dudar
no hay que dudar, confía ya vas a ver
porque en Iquique todos van a entender.

(De la Cantata Popular "Santa María de Iquique". 1970)

A desalambrar

Daniel Viglietti (Uruguay)

Yo pregunto a los presentes
sino se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.
Yo pregunto si en la tierra
nunca habrá pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos den
que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquél,
de Pedro y María, de Juan y José.

Si molesto con mi canto
a alguno que ande por ahí,
le aseguro que es un gringo
un dueño del Uruguay.

Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más.

Esta canción es utilizada en 1968 por Osvaldo Rodríguez para la obra “Tiempo de Combatir” del dramaturgo Marcos Portnoy en la que intenta motivar la unión entre obreros y estudiantes.

Política y Canción

El período de mayor auge de la Nueva Canción Chilena es entre 1968 y 1971. Es en esos años donde la creación se manifiesta más nítidamente en sus cultores y donde aparecen las grandes obras que significarán al movimiento y que formarán parte del repertorio musical chileno. Las fechas coinciden con la campaña presidencial del doctor Salvador Allende y su asunción a la Primera Magistratura del país, donde la NCCh toma partido y sus artistas asumen el poder del canto y lo ponen al servicio de la Vía Chilena al Socialismo:

Nuestro conjunto ha definido desde sus comienzos su labor de compromiso con los intereses del proletariado y no ha escondido ni esconderá jamás su finalidad política. Esta nace del deseo de permanecer siempre fieles a la verdad naciente que impulsa y mueve a nuestro pueblo hacia la consecución de su auténtica realización histórica. Todos los artistas que tienen la posibilidad de hacerlo deben entregar su labor a la causa revolucionaria. Con ello no sólo cumplen su responsabilidad con la clase obrera sino también con el arte, puesto que en una época de explotación y miseria, de sojuzgamiento de los pueblos, de guerras crueles e injustas, de desenfrenado egoísmo e inconsciencia, de presiones que violentan la voluntad de los pueblos que busca liberarse del imperialismo y el capitalismo, los artistas que se ponen al margen y profitan de su posición de privilegio dentro de la sociedad, que de mil maneras buscan corromperlas y enajenarlas, traicionan la esencia misma del arte, el afán de mover al hombre. La sociedad burguesa quiere que el arte sea un factor de enajenación, los artistas debemos transformarlo en un arma revolucionaria hasta que la contradicción que actualmente existe entre el arte y la sociedad sea por fin superada. Esta superación se llama revolución y su motor y agente fundamental es la clase obrera. Nuestro conjunto fiel a las ideas enunciadas por L.E. Recabarren ve su labor como una continuación de lo que ya han realizado muchos artistas populares. Este lugar de combate ha sido ocupado por artistas cuyos nombres están ya confundidos para siempre por la lucha revolucionaria de nuestro pueblo: el primero Recabarren, y los últimos Violeta Parra y Pablo Neruda. El ejemplo que nos han dado es la luz que nos guía”

QUILAPAYÚN ⁴⁰

En el año 69 la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica, con el espíritu de la Reforma Universitaria liderada por Fernando Castillo Velasco, acogió la iniciativa de Ricardo García que consistía en organizar el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena. Se trató de un concurso de doce canciones inéditas y de un foro de entendidos para analizar el fenómeno de la canción. El evento concitó la atención de la prensa y siguió los pormenores de las jornadas cuya final se realizó en el Estadio Chile. Llama la atención lo amplia que es la convocatoria, no obstante Quilapayún, según el testimonio de Joan Jara, no es invitado por ser muy “político” aunque de todas maneras estará presente acompañando a Víctor Jara en la competencia. En la ocasión se brinda homenaje a “Los Huasos Quincheros” por 32 años de actividad artística y a numerosos compositores e investigadores de la música chilena: Clara Solovera, Margot Loyola,

Luis Bahamondes, Nicanor Molinare, Vicente Bianchi, Francisco Flores del Campo, Antón Pérez, Luis Aguirre Pinto, Diego Barros Ortiz, Jorge Bernales, Jaime Atria y Chito Faró. Actúan como invitados estelares los grupos: Chahual, Los Huasos de Algarrobal, Chalinga e Inti Illimani; el dúo Rey Silva, Mira y Poncho y la cantante Isabel Parra. El jurado, integrado por Fernando Rosas, Gastón Soubllette, José María Palacios, René Largo Farías, Rodrigo Serrano, Sergio Ortega y el Rector de la Universidad Católica, Fernando Castillo Velasco no logra un decisión unánime y decide compartir el primer lugar entre Richard Rojas con la canción “La Chilenera” y Víctor Jara con “La Plegaria para un Labrador”. Joan Jara, compañera del cantautor, recuerda:

...Es difícil recordar las emociones de aquella velada sin mezclarlas con acontecimientos posteriores, aunque no hay duda de que primó un sentimiento de celebración, de que obreros y estudiantes en masa agradecían la excepcional oportunidad de mostrar su reconocimiento y afecto a sus propios artistas. Isabel cantando a Violeta, Angel, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Richard Rojas, Víctor, Inti Illimani, Quilapayún...uno tras otro recibieron ovaciones durante las cuales el local parecía venirse abajo, pero no fue un triunfo personal de los artistas, y estoy segura que ninguno lo interpretó en ese sentido. Fue, más bien, la victoria de un movimiento social muy profundo, dotado de una expresión cultural propia, que en aquel momento empezaba a ser reconocido, se reconocía a sí mismo, reafirmaba su identidad.⁴¹

Luego habrán dos festivales más, en 1970 y 1971. El segundo incorporará a nuevos compositores y lo producirá la misma organización, y el tercero, con la Unidad Popular en el Gobierno, lo patrocinará el Departamento de Cultura de la Presidencia de la República. No obstante ambos eventos musicales aportan novedosas creaciones, es el festival de 1969 el que marcará el momento de éxito del movimiento ya que los medios de comunicación se dan cuenta allí que dichos artistas interpretan a un numeroso público y que se está en presencia de un nuevo fenómeno musical chileno.

Con la llegada de la UP al poder, los contenidos de las canciones tuvieron un cambio, un giro en cuanto al punto de vista, en cuanto a la ubicación del comentarista social, y esto era obvio, ya que los ideales de lucha social y de crítica social que tanto se habían preparado y anunciado, encontraban ahora en sus manos, el deber y la responsabilidad de asumir concretamente, y en el trabajo político de su propio gobierno estaba ahora la posibilidad de constituir el gobierno popular tantas veces idealizado por los artistas de la NCCh ⁴²

Al abordar tan fuertemente la militancia política y poner la canción a su servicio los artistas de la NCCh se van alejando de la canción arte para hacer lo que llaman “canciones contingentes”. Con ello se vislumbra una crisis en su desarrollo, exceptuando trabajos musicales como las cantatas y algunas canciones de autores notables hasta el día de hoy como Patricio Manns y Luis Advís.

Todos sabemos en efecto que una canción que se caracteriza por divulgar un mensaje de naturaleza propagandística corre todos los riesgos de ser muy mala canción, dogmática, burdamente manipulada por una ideología que fuerza su mayor expresión ⁴³

⁴¹ JARA Joan, *Víctor Jara un Canto No Truncado*. Editorial LAR Santiago, Chile. 1988. Pág.132

⁴² CAMPOS A. Jorge. *Música Popular en Chile 1970-1980*. ICHÉH Santiago, 1982. Pág.36

⁴³ BARRAZA Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Quimantú, Serie “Nosotros los chilenos” Santiago, 1972. Pág.62

*Compañero abra los ojos,
ya la noche terminó
el trabajo nos espera
y debemos ir los dos.*

De "Miles de Manos" de Angel Parra (1971)

*Poblador, compañero poblador
seguiremos avanzando hasta el final
poblador, compañero poblador
por los hijos, por la patria y el hogar.*

De "La marcha de los pobladores" Víctor Jara (1971)

Con la polarización de las diferencias políticas en la sociedad chilena, la obra de la NCCh irá reflejando crónicamente los acontecimientos llegando incluso a emplear la canción no sólo como instrumento proselitista como lo hizo previo a las elecciones presidenciales, sino como arma concientizadora otorgándole a la canción aquel valor mediático de la cual hicieron uso los trovadores al servicio de determinada causa en el siglo XII. Es aquí donde más fuertemente se ve la especie sirventés enunciada en el primer capítulo.

*Me imponen la ley del hielo
no le cabe en la cabeza,
porque tengo este apellido
y un pasado de burguesa.
Es verdad que ahora mi vida
cambió de naturaleza,
pero no por cosa rara
ni por cambiar de pareja.*

*Basta de frivolidades
me denunció la conciencia
déjate de atrocidades
que Chile no es Providencia
Menos mal que mi marido
comprendió y tuvo paciencia
de verme así de repente
metida en nuevas audiencias.*

De "La Compañera Rescatable".

Isabel Parra (1972)

*Ya déjese de patillas
venga a remediar su mal
si aquí debajito 'el poncho
no tengo ningún puñal
y si sigue hociconeando
le vamos a expropiar
las pistolas y la lengua
y todito lo demás.*

*Usted no es ná
no es chicha ni limoná
se lo pasa manoseando
caramba, zamba
su dignidad.*

La derecha tiene dos ollitas

De Ni Chicha ni Limoná

Víctor Jara (1971)

*una chiquitita otra grandecita.
La chiquita se la acaba de comprar
a la USA tan sólo para golpear.
Esa vieja fea, ea, guatona, golosa, osa
como la golpea, ea, gorda sediciosa, osa
oye vieja sapa, apa, esa olla es nueva, eva
como no se escucha, ucha, dale con la mano, ano...*

De Las Ollitas. Sergio Ortega - Quilapayún (1973)

Las canciones que se aluden se encuentran en un contexto socio-político en la cual no sólo están insertos los artistas de la Nueva Canción Chilena sino también aquellos de distinta posición y pensamiento. En los estudios de Camilo Fernández se graba a propósito de las elecciones parlamentarias de 1973 un disco bajo la dirección musical de Horacio Saavedra con canciones de Juan Carlos Gil y Carlos Alegría, producción que no llega a materializarse a través de un sello pero que se difundieron copiosamente por las radios creando un verdadero ambiente contestario entre ambos sectores a través de la canción.

*Él tiene el país en quiebra
mejor es no hablar del cobre,
la gente cocina piedras
Y eso que se llama Salvador!
La patria se ha puesto de luto
pan negro y mercado negro,
todo sube por minuto:
y eso que se llama Salvador!
La prepotencia del JAP
el sectarismo del CUP
y el matonaje del GAP
nos tienen sin ver la luz.
El pueblo ya se cansó
la mentira lo aburrió
ya que el cambio de patrón
no, no, no es revolución.*

La aparición de este lenguaje carente de poesía en la canción de principios de los setenta se manifiesta a propósito del fuerte debate político en todos los sectores sociales y que afecta al mundo cultural. De modo que si bien este fenómeno resiente la creación de aquellos artistas no es argumento para desacreditar el verdadero valor de los exponentes tratados ya que su obra no se reduce solamente a aquella contingencia histórica.

Autores e intérpretes

Seguramente fueron muchos más los artistas que se sintieron parte de este movimiento, pero los nombres siguientes corresponden a aquellos que tienen presencia discográfica, se destacaron en festivales o participaron en eventos masivos representativos del movimiento:

Luis Advis, Rolando Alarcón, Kiko Alvarez, Amerindios, Aparcoa, Charo Cofré, Homero Caro, Dúo Coirón, Los Curacas, Clemente Izurieta, Martín Domínguez, Tito Fernández, Payo Grondona, Inti Illimani, Víctor Jara, Los Cuatro de Chile, Patricio Manns, Sergio Ortega, Angel Parra, Isabel Parra, Nano Parra, Nano Acevedo, Héctor Pavez, Dúo Quelentaro, Quilapayún, Pedro Yáñez, Lonquimay, Richard Rojas, Grupo Lonqui, Tiempo Nuevo, Sofanor Tobar, Canto Nuevo, Fernando Ugarte, Silvia Urbina, Dióscoro Rojas, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, Marta Contreras, Cantamaranto, Quilmay, Eduardo Yáñez, Hugo Arévalo, Huamary, Aymará y Natacha Jorquera.

A continuación expondremos a los artistas más emblemáticos del movimiento. El criterio empleado en la selección corresponde a aquellos cuya obra ha perdurado en el tiempo, ha traspasado las fronteras del país y ha significado una importante presencia discográfica nacional e internacional.

VÍCTOR JARA

La obra de Víctor Jara se confunde con los acontecimientos de 1973. Su figura se alza como mártir de un proceso político que llamó la atención en todo el mundo. Sin embargo, situar a este artista nada más que en ese contexto es injusto y reduccionista, puesto que su figura marcó diferencias no sólo en la música popular sino también en las artes escénicas.

Víctor Jara, nacido en Lonquén en 1935, se destacó como folklorista, dramaturgo y director de teatro antes que la canción lo reconociese como uno de sus principales exponentes. Paralelo a su experiencia con el teatro fue director artístico del conjunto de proyección folklórica *Cuncumén*, grupo con el que experimentó su primera gira internacional (1960) y con el cual grabaría sus primeras canciones: “Canción del minero” y “Paloma quiero contarte”(1962).

Durante los nueve años posteriores a su retorno de la prolongada gira europea con Cuncumén, Víctor trabajó como miembro del equipo permanente de directores del ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile) y llegó a ser reconocido, incluso por el sistema, como uno de los más creativos y capacitados jóvenes directores de aquella década. Sus realizaciones abarcaron desde las obras didácticas de Brech hasta el teatro contemporáneo británico y norteamericano, pasando también por nuevas obras de dramaturgos chilenos, lo cual era más importante para él. Ganó premios, recibió invitaciones y fue alabado por críticos, no sólo chilenos sino de otros países latinoamericanos e incluso de Estados Unidos; asistió a festivales internacionales de teatro y fue invitado por el British Council como espectador del teatro inglés; en televisión presentó sus propias escenificaciones y las de otros directores; ocupó un puesto de profesor

en la escuela de teatro de la universidad donde era respetado y querido por la mayoría de los alumnos y colegas, aunque alguno de estos estaban celosos de sus rápidos progresos.⁴⁴

En 1965, Víctor Jara recibió los dos más importantes premios del año en su especialidad: El Caupolicán y el Premio de la Crítica como mejor director de teatro del año. Además fue invitado a dirigir la compañía de teatro independiente ICTUS. No obstante, el género de la canción parecía atraerle desde lo más profundo de su intimidad: *“Algo parece echar raíces en mí y luego tengo que encontrar la forma de sacarlo”*, confiesa a su compañera Joan Jara. Con este autor ocurre algo similar a Violeta Parra en cuanto a comprometerse sensiblemente con los problemas de los más desposeídos e intenta interpretar sus aspiraciones las que instala en la canción. La temática de las piezas dicen relación con su experiencia personal. Cada situación que le conmociona fuertemente le inspira una nueva composición. Es así como surge “Te recuerdo Amanda”, “Angélica Huenumán”, “Preguntas por Puerto Montt”, “El alma llena de banderas” y muchas otras. Y en eso consiste la Nueva Canción: es testimonial y cronista, es más que música y palabras, es la vida misma que se conjuga en la canción. Por eso es un género poético-musical, porque está más ligado a la génesis poética que a la concreción de un producto como sería la canción popular comercial. Es la razón por la cual se siente tan identificado con la canción folklórica, porque el auténtico folklore es el sentimiento verdadero de la gente que ha sido interpretado por un poeta popular anónimo, en la mayoría de los casos, y lo ha depositado en el pueblo.

Como es un trovador, Víctor Jara asume la guitarra como instrumento principal otorgándole importante participación en sus obras. Señalamos esto porque no la utiliza como los demás exponentes en que el instrumento es solamente una base armónica y rítmica. Jara le va descubriendo sonidos a medida que va aventurándose en sus posibilidades timbrísticas. Es audaz e incorpora acordes disonantes de séptima y novena en versiones folklóricas; utiliza arpeggios combinados con rasgueos tradicionales y deja de lado la típica utilización armónica de tónica-dominante-tónica que abunda en la música folklórica y popular hasta ese momento. La forma de ejecutar la guitarra en la canción - aunque más virtuoso - la veremos posteriormente en el cantautor cubano Silvio Rodríguez. La imaginación sonora de Víctor Jara y las ganas de experimentar nuevas sensaciones lo hacen un artista de vanguardia para su época. La incorporación de narraciones, diálogos recreados, lamentos y otros efectos a sus grabaciones conforman un aporte nuevo y distinto, al igual que las intervenciones de otros músicos de distintas tendencias musicales en un trabajo interpretativo colectivo en sus últimas grabaciones como en “El derecho de vivir en paz”, dando al tema una riqueza instrumental sólo vista en Los Beatles por esos años.

⁴⁴ JARA op. Cit. Pág. 76.

El derecho de vivir en paz

Victor Jara

*El derecho de vivir
Poeta Ho Chi Minh
Que golpea de Vietnam
A toda la humanidad
Ningún cañón borraré
El surco de tu arrozal
El derecho de vivir en paz.*

*Indochina es el lugar
Más allá del ancho mar
Donde revientan la flor
Con genocidio y napalm
La luna es una explosión
Que funde todo el clamor
El derecho de vivir en paz.*

*Tío Ho, nuestra canción
es fuego de puro amor
es palomo palomar
Olivo del olivar,
es el canto universal
cadena que hará triunfar
el derecho de vivir en paz.*

Victor Jara, al igual que Violeta Parra, funde su vida con su oficio, es decir, no concibe su existencia sin aquel compromiso de ser voz de todos. Desde esa perspectiva no extraña que cuando se produce el golpe de Estado en Chile, la mañana del 11 de septiembre de 1973, acude al llamado de la CUT (Central Unica de Trabajadores) de no abandonar sus puestos de trabajo. Ese día Víctor tenía el compromiso de cantar en la inauguración de una exposición sobre los horrores de la guerra civil de España en la Universidad Técnica, encuentro que contaría con la presencia del Presidente Allende. No obstante estaba enterado de los movimientos militares que se estaban produciendo en esos momentos, sin dudarlo partió disciplinadamente al que era ese día su lugar de trabajo. Allí fue detenido y confinado al Estadio Chile, improvisado campo de concentración urbano que desde sus otrora pasillos albergador de artistas y deportistas se convertía tristemente en el escenario de la brutal muerte del cantautor.

LOS HERMANOS PARRA

Son los hijos de Violeta Parra de su matrimonio con Luis Cereceda, quienes toman el apellido de su madre para su trabajo artístico. Este refuerzo al vínculo maternal por expresa voluntad revela el curso que dan a sus vidas puesto que con ello asumen el canto con la misma convicción que Violeta, es decir, desde una dimensión profunda y vital. Su relación musical con la gran autora al lado los acerca a la raíz misma de la música chilena. Una infancia marcada con las aventuras artísticas de una familia extraordinaria y la multiplicidad de escenarios que en forma espontánea y natural les toca pisar contribuyen a encontrarnos con un dúo que significará la vertiente original del movimiento de la NCCh.

El trabajo de ambos como dúo es reconocido por los temas con aires venezolanos y frescos, como el “Polo Margariteño”, “Coplas Venezolanas” y “Río Manzanares” pero individualmente cada uno tiene su propio perfil muy definido.

ANGEL PARRA

Nace en 1943. Su trabajo musical comienza en Europa a principio de los sesenta junto a su madre con quien permanece hasta 1964. De regreso crea la “Peña de los Parra” en la histórica dirección de Carmen 340 en la ciudad de Santiago, la que sería el principal espacio de la música folklórica y de autor del país junto a la Peña “Chile Ríe y Canta”, dirigida por René Largo Farías, otro bastión de los músicos de entonces.

El público le conoce primero en la interpretación de cuecas junto a su tío Roberto Parra. En 1965 graba “Oratoria para el pueblo” y “La Peña de Los Parra” y al año siguiente “Angel Parra” y “Arte de Pájaros”, este último con obras de Pablo Neruda, para el sello DEMON. Su discografía es bastante amplia: 12 long play en seis años (1965-1971).

La característica del cantautor es su tono agresivo y su fuerza interpretativa siempre marcada por una influencia de los cantores argentinos como Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú, pero más enérgico. Su admiración por Yupanqui, no obstante no contar con la aprobación de Violeta, lo lleva a musicalizar poemas y textos entregados personalmente por el gran cantor argentino.

La euforia por la llegada de la Unidad Popular al poder lo motiva, al igual que a sus compañeros, a escribir las “canciones funcionales” como “El tuerca Go-Go”, “El Drugstore”, “El Banquerito”, entre otras, inspiradas en peculiaridades de personajes de la burguesía santiaguina que no logran la calidad esperada en un músico de su relevancia. Sí lo consigue luego con su álbum “Cuando Amanece el día”, en 1971, cuyo tema central de igual nombre marcará la época y será acuñada como un himno por el partido político de izquierda MAPU. El último trabajo en Chile, antes del golpe militar, es el LP “Canción de la Patria Nueva”, allí incorpora nuevos recursos instrumentales como los bongó, la guitarra y el bajo eléctrico, sonido que aparece también en grupos contemporáneos a él como *Los Blops* y *Los Jaivas*. Pero sólo será un intento pues su música posterior seguirá en lo acústico y con la naturalidad y sencillez trovadoresca que lo caracteriza.

En una faz completa del disco Parra actúa solo con guitarra, desgredado y sin afanes puristas. El toca bastante guitarra, pero no le preocupan las “pifias”, tiene escuela también para lo cantado, respira bien, podría cantar en forma agradable pero él no busca eso: quiere remecer al auditorio, desafiarlo a entender el valor de lo que interpreta. Su meta es expresarse tal cual es a despecho de los cánones convencionales. Y lo logra.⁴⁵

⁴⁵ Revista *El Musiquero* N° 175 Santiago, 1971. Pág.19

Cuando amanece el día

Angel Parra

*Cuando amanece el día digo
que suerte tengo de ser testigo
Cómo se acaba con la noche oscura
que dio a mi pueblo dolor y amargura.*

*Y ahí veo al hombre
que se levanta, crece y se agiganta
que se levanta, crece y se agiganta.*

*Cuando amanece el día siento
que tu cariño crece con el viento
y al entregarme una mano en el pelo
y al entregarme dolor y consuelo.*

*Y ahí veo al hombre
que se levanta, crece y se agiganta
que se levanta, crece y se agiganta.*

*Cuando amanece el día digo
a mis dos hijos que traigan la luz
de sus miradas para iluminar
tanta esperanza de trabajo y pan.*

*Y ahí veo al hombre
que se levanta, crece y se agiganta
que se levanta, crece y se agiganta.*

*Cuando amanece el día pienso
en el mitin de las seis en el centro
donde estará todo el pueblo gritando
a defender lo que se ha conquistado.*

*Y ahí veo al hombre
que se levanta, crece y se agiganta
que se levanta, crece y se agiganta.*

ISABEL PARRA

La figura de Isabel Parra se eleva a medida que pasan los años. Sus primeras apariciones siempre estuvieron asociadas a su madre y hermano. Pero ella posee virtudes que le asignan un lugar propio en la música chilena: la principal es su alta calidad vocal. Sin rebuscamientos - propio de los Parra - su voz se yergue sólida, dúctil y cálida. De una calidad interpretativa propia, Isabel se alza como la más sobresaliente intérprete chilena de música popular. Alejada del mundanal ruido, esta artista no se le encuentra en ningún momento de su carrera intentando alcanzar éxito o ranking de popularidad, ella asume su misión en el canto popular en forma natural y vivencial. Exigente en su quehacer, Isabel Parra está siempre buscando nuevos sonidos y por sobre todo intenta un diálogo con los músicos más eximios y aventajados que aporten a su trabajo. Esa forma desprejuiciada musicalmente para enfrentar el trabajo artístico, sin dogmas más sólo el que impone una disciplina seria, le ha permitido encontrar un color propio, tanto en su interpretación como en sus composiciones, y que acompañó a todos sus seguidores en Chile mientras ella se encontraba en el exilio.

Déme su voz, déme su mano

Isabel Parra

*Déme su voz, déme su mano
deje la puerta abierta
que busco amparo.*

*Racimo de tentaciones
quieren cambiar mi destino
como perros juguetones
se cruzan en mi camino
de que me voy a cuidar
si la vida se me arranca
en medio de nubarrones
que aprisionan mi garganta.*

*Déme su voz, déme su mano
deje la puerta abierta
de las palabras ingratas
de los malos pensamientos
que se cruzan como lanzas.
No quiero mirar el sol
que brilla con insolencia
cuando la lluvia acaricia
con infinita paciencia.*

*Déme su voz, déme su mano
deje la puerta abierta
que busco amparo.*

*Leyenda de encantamiento
concluyen los elementos
que se enredan por mi pena
cual doloroso concierto.
En medio de estos abismos
brilló una luz de improviso
que deslizó por mis venas
las llaves del paraíso.*

*Déme su voz, déme su mano
deje la puerta abierta
que busco amparo.*

*Paloma de incertidumbre
estabas acostumbrada
a gozar con los temores
de un alma desamparada.
Claveles multicolores
fragancias de alhelí
florecerán para mí
a cambio de mis dolores.*

ROLANDO ALARCÓN

Profesor primario y oriundo de Chillán, Rolando Alarcón nace en 1929. Su obra musical está basada en sus experiencias directas con la música tradicional de los campos y de la isla de Chiloé. Fue el primer director musical del conjunto de proyección folklórica *Cuncumén*. Folklorista por sobre todo, Rolando Alarcón inicia su camino como compositor en 1963 enseñando paralelamente música en diferentes escuelas. Sus canciones por tanto, reflejan su privilegio por las formas tradicionales, en especial sobre Chiloé: “Niña sube a la lancha”, “Mocito que vas remando”, “Por los canales sureños” (1959), “Mi abuela bailó sirilla”.

En 1967 viaja junto a Angel Parra al Festival de la Canción de Protesta en Varadero, Cuba, ya integrado a la Nueva Canción Chilena no obstante haber sido uno de los más conocidos compositores de la corriente del Neofolklore. Artista estable de la Peña de los Parra, Alarcón compromete su canción a las causas revolucionarias, obras que no han sido muy destacadas por la fuerte llegada en el cancionero nacional de las canciones más tradicionales antes mencionadas, en especial con la más famosa de sus creaciones: “Doña Javiera Carrera”. Ello se demuestra con los discos : “Canciones de la guerra civil española”, sello Tiempo, 1968, “El alma del pueblo” Sello Tiempo, 1972 ; Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos, DICAP 1972; “Canciones desde una prisión” grabada en Argentina y reeditado por el sello Liberación” en 1990. Rolando Alarcón ganó en dos ocasiones el Festival de la Canción de Viña del Mar con los temas “El Hombre” (1970) y “Niña sube a la lancha” (1972) llegando a obtener el reconocimiento de todos los sectores. La muerte le sorprende tempranamente en París, en febrero de 1973.

Yo definiendo mi tierra

Rolando Alarcón

*Yo definiendo mi tierra
de noche y de día
de noche y de día.
Yo definiendo mi tierra
porque es mía, porque es mía
la definiendo de noche
la definiendo de día
de día me ayuda el viento
de noche las tres Marías
¡A - ya - ya - ya - ay!*

*Vi cruzar la pampa
llorando, llorando
la mujer del minero
sus pies sangrando
por qué llorará este pueblo
voy preguntando
jayayayay!*

*Si yo salgo a la pampa
voy a gritar:
¡No queremos extraños
que vengan a quitar
lo que nos da la tierra
nuestra tranquilidad
jayayayay!*

*Yo definiendo mi tierra
porque quiero porque quiero
secar el triste llanto
de la mujer del pueblo
quiero que no haya sombra
en el rostro del minero
jayayayay!
en el rostro del minero
jayayayay!*

QUILAPAYÚN

Con la iniciativa de tres estudiantes universitarios: los hermanos Julio y Eduardo Carrasco y Julio Numhauser, en el año 65, al que posteriormente se uniría Patricio Castillo, se forma uno de los grupos que llegará a ser más representativo de la NCCh: *Quilapayún*, vocablo del mapudungo, lengua mapuche, que quiere decir “tres barbas”. Nombre elegido en alusión al estilo personal de los integrantes. En un principio fue un grupo amateur con dificultades en su trabajo artístico puesto que ninguno poseía conocimientos musicales, pero se hicieron asesorar por Angel Parra y posteriormente por Víctor Jara quien fue su director artístico desde 1966 hasta 1969. No obstante, Quilapayún tuvo claridad en sus principios idearios desde sus inicios y querían ser más fuertes en su propuesta que Cuncumén, que era el más destacado grupo de proyección folklórica y el pionero en la muestra escénica grupal del folklore; también aspiraban a ser más atrevidos y auténticos que los artistas del Neofolklore. La experiencia de la puesta escénica y la estimulación del trabajo colectivo del teatro fue el mayor aporte de Víctor Jara al grupo. El magnetismo y la fuerte presencia energética de Quilapayún en el escenario fueron una de las características que ayudaron a ser masiva la respuesta del público. Los ponchos negros y la seria actitud de sus integrantes, de barbas y pelo semi largo (influencia de Los Beatles y el mundo hippie), dieron al grupo una imagen única y un modelo a imitar.

Sus primeras actuaciones fueron en peñas y encuentros universitarios. Luego ganan dos festivales: Peña del Mar organizada por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile en Valparaíso y otro organizado por René Largo Fariás con su Peña “Chile Ríe y Canta”. De allí parten a giras y comienzan a multiplicar su canto. La primera grabación es una canción de Angel Parra titulada “El Pueblo”, en un long play compartido con otros artistas de la Peña Chile Ríe y Canta. En 1966, Víctor Jara los presenta al sello Odeón y graban un álbum completo bajo el título “Quilapayún” que incluye: La paloma; El forastero; El canto del cuculí; El pueblo; La boliviana; La cueca triste; La canción del minero; Dos palomitas; Por una pequeña chispa; La Perdida; El borrachito y Somos pájaros libres. El disco forma parte de una serie de cinco que irán saliendo paulatinamente. En forma paralela grabarán para el sello DICAP (“Difusión del Canto Popular” de las JJCC): “Por Vietnam” (1968), “Basta” (1969), “Cantata Santa María de Iquique” (1970); “Vivir como él” (1971), “La Fragua” álbum doble, en homenaje a los 50 años del Partido Comunista de Chile (1973) también incluye “Canciones contingentes” alusivas al momento político que se vive y que serán muy populares entre sus correligionarios (“las ollitas”, “vox populi” “El enano maldito”, entre otras); y “No volveremos atrás”, con otros intérpretes (1973).

Musicalmente, Quilapayún tiene el mérito de instituir una forma de cantar a voces masculinas muy sólida y emotiva. Se adscriben a la idea de incorporar nuevos instrumentos a su trabajo artístico, aventura en el que se internan primeramente Violeta Parra y con más fuerza sus hijos Angel e Isabel. El grupo privilegia los instrumentos andinos con la utilización del charango en lo armónico y la quena como instrumento melódico en una armonía rica y efectiva cuya solidez se verá reflejada posteriormente con el trabajo de Luis Advis. En cuanto a su aporte creativo, Quilapayún no presenta grandes composiciones autorales propias. En una primera etapa se dedican a la recreación de canciones del folklore en su estilo, que es su gran aporte a la música chilena. Luego incorporan a su repertorio canciones revolucionarias de distintos países y obras de compositores de la NCCh.

La muralla

texto : Nicolás Guillén

Para hacer esta muralla
tráiganme todas las manos
tráiganme todas las manos
los negros sus manos negras
los blancos sus blancas manos

Una muralla que vaya
desde la playa hasta el monte
desde la playa hasta el monte
desde la playa hasta el monte
allá sobre el horizonte.

Tum tum ¿quién es?
una rosa y un clavel
abre la muralla
Tum tum ¿quién es?
el sable del coronel
cierra la muralla
Tum tum ¿quién es?
la paloma y el laurel
abre la muralla
Tum tum ¿quién es?
el gusano y el cienpiés
Tum tum ¿quién es?
cierra la muralla
Tum tum ¿quién es?
al corazón del amigo
abre la muralla
al veneno y al puñal
cierra la muralla
al viento y la hierba buena
abre la muralla
al diente de la serpiente
cierra la muralla
al corazón del amigo
abre la muralla
al ruiseñor en la flor...

Alcemos esta muralla
juntando todas las manos
juntando todas las manos
los negros sus manos negras
los blancos sus blancas manos.

Antes de partir a Europa, en agosto 1973, donde los sorprendería el golpe militar y comenzaría su largo exilio, Quilapayún (Rodolfo Parada, Willy Oddo, Eduardo Carrasco, Carlos Quezada, Patricio Castillo, Hernán Gómez) se propone crear una gran ópera popular bajo el auspicio de la Universidad Técnica del Estado. Para ello organiza una especie de academia para formar a jóvenes dentro de la línea del conjunto. En esa instancia surgen varios grupos que recorren el país al servicio de la campaña parlamentaria de marzo de 1973. Cabe destacar al más sobresaliente de ellos al que apodarán los “Lolopayún”, de cual nacerá el grupo “Ortiga” que será una de las más destacadas agrupaciones del posterior movimiento Canto Nuevo.

PATRICIO MANNS

Hijo de colonos: padre suizo-alemán y madre francesa, Patricio Manns nace en un pueblo del sur, Nacimiento, en 1947. De formación autodidacta se vislumbran desde muy joven sus inclinaciones por la literatura. A los 14 años publica sus poemas en el diario *El Colono de Traiguén*. A los dieciséis escribe su primera novela “De noche sobre el rastro” que en 1967 obtendrá el Premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH). De espíritu aventurero deja su casa tempranamente para recorrer el país y ganarse la vida en diferente oficios (camionero, empleado farmacéutico, minero, cantante de bares...). De dicha experiencia extraerá las imágenes y relatos que inserta en sus canciones y textos.

Entre los quince y los treinta y cinco años recorrí cientos de veces mi país. No sólo, las vías principales, sino los caminos pequeños, los pasos cordilleranos, los salitrales abandonados, los canales del sur, las montañas, los ríos, los valles, los pueblos perdidos en andurriales difíciles de describir. Conocí a cientos de miles de chilenos. La identificación llegó a tal punto que, después que comencé a cantar y a grabar, me bastaba tocar una puerta en el paraje más apartado del universo chileno para decir simplemente: soy yo que he llegado.⁴⁶

Sin duda, Patricio Manns es el creador de canciones que más ha aportado en lo poético a la Nueva Canción Chilena. Sin desmerecer su composición musical que se alza instintivamente por el lenguaje sonoro, Manns es un poeta y narrador de excelencia cuya obra literaria sobrepasa el mundo de la canción. Paradójicamente le ocurre algo similar a Víctor Jara con su experiencia con el teatro, cuyo destacado trabajo, como señaláramos, se pierde en la masividad o la potencia de la canción. Tal vez en Patricio Manns se diferencia en que en el extranjero su obra literaria es ampliamente reconocida y apreciada, no obstante la mayoría de los chilenos se ha quedado con el Manns cantautor de “Arriba en la cordillera”, “El cautivo de Til Til” y “Bandido”, clásicos de la canción popular chilena.

...los músicos franceses creen develar en mi trabajo una influencia de Debussy muy marcada y, en un plano menos potente, de Stravinsky. Como yo no sé música, como no distingo un Do sostenido de un zapato, me abstengo de opinar. Yo estoy hecho de instinto, no de escuela. Pero como me sucede con las palabras, elijo las combinaciones de notas y los sobresaltos armónicos que me hacen vibrar una oculta cuerda interna. Oficialmente, yo tengo sexta preparatoria, en una escuela campesina de la provincia de Malleco. No pasé por la universidad, ni por el Conservatorio: pasé por la vida. Y, lo que es fundamental, por la vida de Chile.⁴⁷

⁴⁶ GODOY Alvaro *Volver en alma y hueso*. Entrevista de Angelina Silva a Patricio Manns en LA BICICLETA, Revista N° 40. Santiago, noviembre, 1983. Pág. 22.

⁴⁷ Ibid. Op.cit. pág 22

Musicalmente Patricio Manns se basa en las raíces del folklore chileno y latinoamericano utilizando ritmos de sirillas, refalosas, cuecas, chacareras, vidalas, etc. Sus creaciones están en una constante búsqueda lírica y ricas líneas melódicas que van tras un romanticismo cargado de imágenes y sentido la que logra notablemente en canciones como “Valdivia en la Niebla” (1966). Es esencial también destacar en este artista su alta calidad vocal, la que junto a su sensible interpretación contribuyen a estar en presencia de uno de los más trascendentes exponentes de la música chilena.

En el exilio su trabajo creativo es aún más productivo y prolífero y de esa dura etapa nacerá una dupla de grandes dimensiones creativas: Patricio Manns en la poesía y Horacio Salinas, director de Inti Illimani, en la composición musical.

Valdivia en la Niebla

Patricio Manns

*El río va bocabajo burlando troncos y cerros
El agua es sombra tranquila timoneando en el silencio
Una gaviota hacia Niebla grita su canto de invierno
Y en la ribera se ahoga la sombra sucia de un perro
Un bronco motor emerge desgarrando un ruido nuevo:
luego brotan en la sombra dos convoyes madereros*

*Valdivia entera se duerme en un dulce sueño espeso.
Hacia Las Animas zumban sordos los aserraderos.
Dos amantes se reparten puente y río con los dedos
y un guardia oscuro vigila los avatares del viento
y abajo, en Corral, la noche del mar ahoga un lamento
flotan marinos muertos.*

*Yo permanezco tranquilo con las manos en los remos
y un pitillo reluciente sangrando bajo el sombrero.
No quiero mirar el agua porque están tus ojos dentro:
la oscuridad de la altura no me libra del lucero*

*No quiero tocar tu tierra y me alejo río adentro!
No quiero tocar el aire y en gruesa manta me envuelvo!
No quiero morder tu nombre y fumo y fumo en silencio!
Pero de todo me asaltas porque en todo estás viviendo:
los martillos van labrando los juncos de tu cabello,
el viento canta en tu boca, el río brilla en tu cuerpo,
y en cada nombre que nombro salta el tuyo como un beso.
Pero en tu pecho cruzado por ríos turbios y fieros
flota olvidado en la noche mi nombre como un madero.*

En Lota la noche es brava

Patricio Manns

*El hombre por quien preguntas
bajó el turno de la sombra
lo encontré allá en la ladera
Mujer: ya regresará
llevaba el pan en las manos
y en los ojos tu mirada
volverá en la madrugada
pero alguno no vendrá
ese se irá con la muerte
y otros lo habrán de olvidar.*

*En Lota la noche es brava
para el que a la mina baja
en Lota la noche se acaba
con sangre en el mineral
el mar y el grisú están cerca
y es de vida o muerte el pan.
¿Para quién será esta noche la muerte
bajo el mar?*

*Zumba una sirena sorda
y en el aire de ceniza
se desgarran las campanas
y arde un fuego funeral
Mujer: saca tu pañuelo
y echa el llanto a la mañana
que la mina está de duelo
y algo tuyo han de enterrar
lo atrapó el carbón maldito
que así nos da fuego y pan.*

*En Lota la noche es brava
para el que a la mina va
en Lota la noche se acaba
con llanto en el litoral
se tiñó con sangre suya
la sombra del mineral
nunca más vendrá de vuelta
desde la orilla del mar.*

OSVALDO GITANO RODRÍGUEZ

Nacido en Valparaíso en 1943, Osvaldo Rodríguez Musso es un cantautor que se circunscribe en la creación regional, es decir, su ámbito de acción es en la provincia de Valparaíso ya que es allí donde concentra su quehacer musical y hace de mediador entre los músicos de la capital y el puerto. Es tal vez por esta razón que se comete con él aquella histórica injusticia con los artistas que no son de Santiago quienes para destacarse o mejor dicho, para hacer presente su obra deben finalmente radicarse en la ciudad hegemónica de la actividad cultural en Chile, de lo contrario pasan inadvertidos. No obstante, la creación del *Gitano* (bautizado así por sus amigos por su tendencia a usar collares artesanales en esa época) es contundente y se ajusta al espíritu que inspira a la Nueva Canción Chilena. Osvaldo Rodríguez fue impulsor de la actividad de la Nueva Canción a través de diversas iniciativas entre otras la creación de la “Peña del Mar” junto a Payo Grondona e integrantes del grupo Tiempo Nuevo y la producción artística de “Sueño Americano” de Patricio Manns.

Al igual que los artistas antes mencionados, *Gitano Rodríguez* se entusiasma con la obra de Violeta Parra en sus inicios como cantautor. Primeramente su vinculación estará con la poesía y con el arte de la arquitectura, carrera que abandona para dedicarse a la canción. Su experiencia directa con la creación lo hace entrar de lleno en la canción comenzando así un difícil camino

que se hace más evidente al sufrir el exilio y donde no tiene el apoyo que merece justamente por no ser tan conocido como los otros exponentes aludidos. Su obra musical no es muy extensa ya que se consideraba más cantante que músico pero sus canciones han tocado la sensibilidad popular puesto que ellas han logrado situarse en el repertorio permanente, es decir aquel que la gente apropia. Grabó solamente dos discos: *Tiempo de vivir* a principio de los setenta (...*Cuando teníamos el derecho de vivir allá y cuando valía la pena vivirlo*) para el sello DICAP y "*Los Pájaros sin mar*" en París durante su exilio, lugar donde se produce su muerte en 1994, luego de fallidos intentos de incorporarse al mundo cultural chileno ya en democracia.

Valparaíso

Oswaldo "Gitano" Rodríguez

*Yo no he sabido nunca de su historia
un día nació allí sencillamente
el viejo puerto vigiló mi infancia
con rostro de fría indiferencia
porque no nació pobre y siempre tuve
un miedo inconcebible a la pobreza.*

*Y vino el temporal y la llovizna
con su carga de arena y desperdicio
por ahí pasó la muerte tantas veces
la muerte que enlutó a Valparaíso
y una vez más el viento como siempre
limpió la cara de este pueblo herido.*

*Mis sueños y esta canción
que hoy surge en Valparaíso
como esperanza que un día
resurgirá en la cubierta
de un barco de una goleta
de un niño antiguo que espera.*

*Pero este puerto amarra como el hambre
no se puede vivir sin conocerlo
no se puede dejar sin que nos falte
la brea, el viento sur, los volantines
al pescador de jaibas que entristece
nuestro paisaje de la costanera.*

*Yo no he sabido nunca de su historia
un día nació allí sencillamente
el viejo puerto vigiló mi infancia
con rostro de fría indiferencia
porque no nació pobre y siempre tuve
un miedo inconcebible a la pobreza.*

Homenaje a Violeta Parra

Oswaldo "Gitano" Rodríguez

*Tanto amor, tanta vida y tanto tiempo
invertido también en tanta cosa
una vida de amor con argumento
transparente, dura y luminosa.*

*Alguien canta con versos ancestrales
viejos cantos dulces de amargura
son secretos de montañas y mares
melodías de cuna y sepultura.*

*Cabellera de Chile y de su tiempo
del desierto, su piel y su sonrisa
como un canto de pájaros sedientos.*

*No poderle ser fiel a su memoria
y borrar la tragedia de esta historia
con un canto de amor que sea eterno.*

TITO FERNÁNDEZ "EL TEMUCANO"

Este cantor popular, autor y recogedor sensible de la tradición musical chilena representa una esencia más pura de la canción trovadoresca chilena. Sus composiciones son fieles a la tradición campesina en cuanto al uso de la poesía popular en su formas (décimas, coplas, cuartetas, romance, etc.) pero con un contexto siempre actual y vigente.

Humberto Baeza Fernández, *Tito Fernández*, nació en Temuco y al igual que Patricio Manns, realizaba muchos oficios paralelamente al canto, situación que lo hace estar muy atento al acontecer del pueblo captando sus vivencias desde la mirada sensible del cronista - cantor. Su incorporación a la Nueva Canción Chilena fue recién en 1970 cuando lo "descubre" Angel Parra en una Peña de Valdivia. De allí que al llegar a Santiago le apodan "El Temucano", nombre que le acompaña hasta el día de hoy. Al formar parte del elenco estable de la Peña de Los Parra, su éxito es rápido sonando fuertemente en las radios con el material de su primer álbum "*Ahí está la madre del cordero*" editado por DICAP en 1971. En poco más de un año, *El Temucano* ya había grabado tres long play acrecentando día a día su popularidad.

Yo donde mejor me siento es en la Peña, junto con Los Curacas y Angel Parra, que es gente que tampoco se deja tironear y es gente que está muy comprometida con este movimiento de todos los trabajadores chilenos. Como en este momento yo estoy en primer plano recibo más tirones, más empujones y puntapiés, y más ofertas y más tentaciones también... Pero ya la gente sabe cuál es mi posición y ya no me presionan tanto. Yo he vivido bastante para saber lo que quiero y lo que estoy haciendo con esto de cantar.⁴⁸

⁴⁸ OSORIO José. García R. Entrevista de Ricardo García a Tito Fernández (1971), *Un Hombre Trascendente*. Editorial Pluma y Pincel Santiago, 1996. pág.175

La casa Nueva

Tito Fernández

Recitado:

*Hoy estamos de fiesta
tenemos una nueva casa
y hay que inaugurarla como Dios manda.
Hay de todo: cazuela, asado, champagne,
vino blanco y tinto
y mucha gente en la casa.
La casa nueva, nuestra casa
fruto de tantos años llena de plenas blancas
primero hubo discursos, me felicitaron
hasta nos tomaron fotos con la vieja abrazados.
Luego, como es lógico, ya no hay nadie importante
sólo importa el trago, la comida y el baile.
Yo los miro desde lejos
los niños están grandes,
mi hija con su novio, mi hijo y su compadre.
Mi mujer con los platos y yo con mi copa solo
en un rincón la busco escondido de todos.
Hola vieja, bailamos, que importa es lo nuestro.
Quítate el delantal quiero verte de fiesta
ya está bueno de platos ahora eres la reina.*

Canto:

*Déjame bailar contigo la alegría linda
del último vals,
amor, amor
Vamos a vivir unidos en este minuto
nuestra eternidad
amor, amor, amor.*

Recitado:

*Sabes una cosa
hay algo que no entiendo
yo quería una fiesta con los hijos y los nietos
y vino tanta gente que tuve que buscarte
como ves escondido para poder hablarte.
Pienso qué pasaría si alguien nos sorprendiera
contándote en secreto nuestras ideas
una casa, cual casa si esto es una barraca
comparadas con otras que sí se llaman casas
la casa nueva claro, desde hoy la casa de los viejos
para bailar a solas un valsecito añejo.*

Canto:

*Déjame bailar contigo la alegría linda
del último vals,
amor, amor
Vamos a vivir unidos en este minuto
nuestra eternidad
amor, amor, amor.*

Recitado:

*Mira todos se han ido
nos hemos quedado solos
estoy casi borracho parece lo entiendes.
Solo, solo, sin hijos los ves se van felices
y tú te pones más vieja
y yo más viejo y más triste
en fin...hablemos
solo Dios entiende lo que pasa
después de todo nada tenemos
nueva casa.*

Canto:

*Déjame bailar contigo la alegría linda
del último vals,
amor, amor
Vamos a vivir unidos en este minuto
nuestra eternidad
amor, amor, amor.*

La temática de las canciones de Tito Fernández está basada en valores fundamentales insertos en las vivencias de la gente sencilla, cuyas vidas transcurren con esfuerzos diarios para la obtención de sus aspiraciones. Dicha particularidad le habría permitido no ser tan identificado con los principios políticos de la Unidad Popular, cuyos artistas - como ya señalamos - incorporaron fuertemente su discurso en su propuesta artística a través las denominadas “canciones contingentes”, “canciones fundamentales”, de “protesta” o en las mismas Cantatas Populares. La alta popularidad de *El Temucano* está basada justamente en el acierto de haber logrado instalar lo testimonial de la gente de las grandes bases populares chilenas. Canto que no abandona las raíces campesinas, por lo cual, su masividad se va perdiendo con la hegemonía del canto comercial impuesto no sólo por el mercado sino por la política cultural del régimen militar.

INTI-ILLIMANI

Considerado lo más representativo del arte musical de este lado del continente, *Inti Illimani* se alza como el grupo más trascendental de la Nueva Canción Chilena. A través de una propuesta fuertemente ligada a las raíces folklóricas pero con apertura al lenguaje contemporáneo y clásico ha alcanzado un altísimo nivel de excelencia que ha cautivado hasta los más exigentes críticos internacionales.

Inti Illimani, que significa “cóndores del sol” en quechua, nace en mayo de 1967, en la Universidad Técnica del Estado. Son cinco estudiantes de distintas especialidades de Ingeniería: Jorge Coulón; Max Berrú, el ecuatoriano que luego firmaría como chileno; Horacio Durán; Ernesto Pérez de Arce, que reemplazó a Pedro Yañez, y un talentoso joven de dieciséis años: Horacio Salinas. Este quinteto se mantendría hasta fines de 1972, luego se incorporaría quien sería la voz característica del grupo, José Seves y se cambiará Pérez de Arce por Marcelo Coulón, hermano de Jorge. A diferencia de los Quilapayún esta conformación no se disolvería, no obstante las difíciles situaciones que históricamente les tocaría asumir, sino hasta después de treinta años de camino a finales de los noventa.

Desde sus inicios el grupo se perfiló como un conjunto instrumental inspirado en los pueblos andinos pero sin dejar de lado la misión de la canción comprometida con la causa latinoamericana. La cuidada y acertada selección del repertorio latinoamericano recogido del acervo popular, junto a un tratamiento exigente de cada uno de los instrumentos para la recreación de los temas, fueron aspectos vitales para las primeras etapas del grupo.

Pretendemos mostrar una pequeña parte de la extraordinaria riqueza musical que encontramos enraizada en las alturas mediterráneas de nuestra América del Sur; esta música que siendo un legado de siglos no pierde vigencia sino que, por el contrario, plantea un desafío a la generación de músicos americanos de hoy... En los arreglos e instrumentación de las canciones, así el tiple y el charango se unen al rondador en un albazo, las quenás y el charango dan una sonoridad especial a una vidala, la voz pasa a ser un motivo más junto a las zampoñas, la quena y el huaino del noroeste argentino, y el rondador combina su canto con la quena en un sanjuanino ecuatoriano. Al entregar este trabajo artesanal, realizado con cariño, con amor por lo nuestro, esperamos seguir ayudando, aun cuando sea en pequeña medida, a mirarnos por dentro, acompañando el despertar libertario de América Latina con una búsqueda en sus entrañas bullentes de mágicos sonidos.⁴⁹

Este grupo en los primeros años de los setenta también estará imbuido en la vorágine de la aspiración del mundo socialista y su llegada al poder, por eso entrega también su aporte a la oficialidad del movimiento actuando como intérprete de la Cantata “*Canto al Programa*” de Sergio Ortega y Luis Advis con textos de Julio Rojas (JJL-10 DICAP 1971). En el mismo año graban una serie de canciones de Violeta Parra y de la NCCh titulado “*Autores Chilenos*” con arreglos de Horacio Salinas y que serán la característica del grupo, logrando soberbias interpretaciones de canciones como “Lo que más quiero”, “Rin del angelito”, “Charagua” y “El

Aparecido" (JL-13 DICAP 1971). Con este álbum se dan a conocer masivamente pero donde logran ya la consagración definitiva es con la obra "Canto para una semilla" con música de Luis Advis, dedicada a Violeta Parra como "Homenaje absolutamente sincero a los altos valores artísticos y políticos que representa". En la obra participan Carmen Bunster como relatora e Isabel Parra como voz solista (JL-16. DICAP 1972).

Los trágicos acontecimientos del 73 alcanzarán a Inti Illimani en plena gira en Italia (al igual que a Quilapayún que se encontrará en Francia) donde inician una distinta etapa y que estará asociada a la poesía de Patricio Manns.

Juanito Laguna remonta un barrilete

Lima Quintana - Cosentino

*Si Juanito Laguna llega a la nube
es el viento que viene, lo ama y lo sube
es el nombre Juanito en la cañada
es el nombre Laguna, casi nada.
Corazones de trapo sueña en la cola
palomita torcaza su cara sola
Si Juanito Laguna sube y se queda
es tal vez porque puede
puede que pueda.*

*Ay Juanito Laguna
volará el barrilete con tu fortuna.*

*Con el viento la caña silba una huella
y la huella se pierde, Juanito en ella
Si Juanito Laguna le presta un sueño
es el canto que sube hasta su dueño
es un ojo en el aire, es carta y sobre
Barrilete Laguna, Juanito pobre.
Si Juanito Laguna sueña conmigo
volveré en barrilete para mi amigo.*

*Ay Juanito Laguna
volará el barrilete con tu fortuna.*

INTERMEZZO

Con el golpe militar, el 11 de septiembre de 1973, y la implantación de una dictadura, la NCCh es silenciada trágicamente con la persecución y posterior represión de sus protagonistas, los que son considerados como enemigos del país a través de bandos dictados desde el mismo día en que es derrocado Salvador Allende. Los resultados de dicha persecución se traducen en el violento asesinato del cantautor Víctor Jara, en la muerte de Héctor Pavez fuera de su patria, y en el exilio de la mayoría de los artistas mencionados. También en la clausura de todos los espacios del canto popular: peñas y similares; en la destrucción de discos y master de grabaciones; en el cierre de sellos discográficos; en la prohibición de difundir aquella música y toda la que representara al folklore; en la dictación de bandos que impusieron la censura y que incitaron a la prohibición de la utilización de instrumentos andinos como quenas y zampoñas ya que ellos serían considerados elementos subversivos.

Mas toda esa represión no impediría que la Nueva Canción Chilena siguiera existiendo, pues en el exilio sus exponentes se dedican exclusivamente a la creación y al estudio de nuevas formas musicales que darán mayor calidad a su trabajo; el arte musical chileno se multiplicaría en el extranjero y surgirían nuevos grupos (*Somos, Raíces, Taller Luis Emilio Recabarren, Karaxú* y otros); los mas grandes e importantes escenarios abren sus puertas a esta expresión tanto por solidaridad con Chile como por su alta atracción artística.

Y también porque quienes se quedan en el país continuarán la labor clandestinamente en un principio, y luego con toda la fuerza que el canto popular posee. De allí surgirá un nuevo movimiento: el Canto Nuevo, que no será sino la continuación del camino trazado por Violeta Parra, pero con el aporte de una nueva generación.

III PARTE

Capítulo V

Músicas Paralelas

A mediados de la década de los setenta se manifiesta más claramente lo que se considera como música “de los setenta”. Variadas formas entran en el escenario mundial musical. Por un lado la más netamente comercial y que se denomina bajo el término genérico *Pop*: Considera el soul, el soft-soul, el funk, la new wave y la onda disco. Algunos de sus exponentes: The Bee Gees, The Commodores, Village People, Olivia Newton John, la reina de la disco: Donna Summers, Elton John, Lionel Ritchie, Stevie Wonder, Roberta Flack, Miami Sound Machine, el grupo Abba y las baladas que llegarán a ser clásicos de la música popular como lo desarrollado por Carole King y The Carpenters, sin olvidar el principio de la década con Cat Stevens, Neil Diamond y Simon & Garfunkel.

La tecnología, a través de los sintetizadores, entra con todo su esplendor manifestándose en la *música electrónica* con Tangerine Dream, Vangelis y Tomita. El rock & roll pasará a reinar como género definitivo pero sólo ocupando el término *rocky* y de allí sus variantes: rock sinfónico, heavy metal, rock pesado o hard rock, etc.: Rolling Stone, Led Zeppelin, Grand Funk, Procol Harum, Santana, The Who, The Doors, Dire Straits, Electric Light Orchestra, Emerson, Lake and Palmer, Jethro Tull, Pink Floyd, Queen, Génesis, Yes, Van Halen, Rick Wakeman y muchos otros.

A finales de la década entra en escena un nuevo movimiento musical y que estremeció el rock recordándole su origen contestatario y de contracultura: el *punk*. Este tuvo dos elementos:

una respuesta negativa contra lo establecido y todo aquello que dominaba al ambiente musical y que mecía a los artistas; y una rabia contra lo que ven como una sociedad consumista, hipócrita y superficial. Combinan una actitud lúdica agresiva con una filosofía de vida que se manifiesta en el lenguaje que utilizan y en su forma de vestir (ropa negra y desgarrada, cueros, accesorios ornamentales metálicos, el pelo liso en punta y recortado en un estilo identificatorio). Las letras de sus canciones son contingentes y directas. Su máximo exponente es el grupo *Sex Pistols* y quienes tienen el éxito masivo con un punk depurado es *The Clash* (este será el modelo del grupo chileno *Los Prisioneros* que entrará en gloria y majestad con el pop chileno de los ochenta). En el *punk*, que significa “desecho”, es más importante la energía y la convicción de su propuesta de anticultura que la habilidad musical. Su aporte más significativo: en su intento de desmistificar el rock, lo rejuveneció. El *punk* partió la historia del rock en dos. De ahí la aparición del *heavy metal* y el *trash*: *Kiss*, *Iron Maiden*, *Scorpions*, *AC/DC*, y posteriormente, ya a principios de los '80, *Metallica* y *Guns N' Roses*.

“En La Biblia, alguien hacía sonar las trompetas y se desmoronaban las murallas de la ciudad. Bueno esa es la idea del punk rock” (Joe Strummer, The Clash)

Washington Bullets

The Clash

Traducción :

Balas de Washington

¡Oh, mamá, mamá, mira allí!
Tus hijos están jugando en esa calle otra vez
¿no sabes lo que pasó ahí?
Un chico de 14 años fue baleado allí...
Los rifles de cocaína en el centro de la ciudad
los payasos asesinos, los hombres del dinero sangriento
están disparando esas balas de Washington otra vez
como cualquier celda en Chile lo pueden contar
el llanto de los hombres torturados
recuerda a Allende y los días anteriores
antes de que el ejército llegara
por favor recuerda a Víctor Jara
en el estadio de Santiago
es verdad esas bala de Washington otra vez.

En Bahía Cochinos en 1961
La Habana era para los playboys el sol caribeño
pero Castro es un color
es más rojo que el rojo

*esas balas de Washington quieren a Castro muerto
Pero Castro es un color...
...que te significará un rocío de plomo.*

*Por primera vez en el mundo
cuando hicieron una revolución en Nicaragua
no hubo interferencia de América (Estados Unidos)
Derechos humanos sin América!*

*Bien, el pueblo combatió al líder
y él tuvo que volar
como no tenía balas de Washington,
¿Qué más podía hacer?*

*Y si encuentras a un rebelde afgano
que escapó de las balas cosmovitas
pregúntale qué piensa acerca de votar por los comunistas...
pregúntale al Dalai Lama en las montañas del Tíbet
¿Cuántos monjes capturaron los chinos?
En un pantano destrozado por la guerra
detengan cualquier mercenario
y revisen las balas británicas de su armamento...
¿Qué?
¡Sandinista!*

La música popular en Chile

Chile, siempre permeable a modas foráneas, se deja llevar por lo menos interesante en materia de música popular. Se suma, por supuesto, la actitud condescendiente y temerosa de los medios de comunicación frente al régimen militar. Considerando siempre la música de los setenta desde mediados de la década, podemos señalar que lo que entra más fuerte en el público es la “onda disco”, representada en la figura de John Travolta, The Bee Gees y Olivia Newton John. Los que gustan de la música romántica en español se inclinarán precisamente por los de la península comenzando con ello el reinado de los cantantes de la “Madre Patria” hasta el día de hoy: *Moceadas*, Julio Iglesias, Sergio y Estíbaliz Joan Manuel Serrat, Raphael, Pablo Abaira, Camilo Sexto, Manolo Galván, Víctor Manuel, Alberto Cortéz, Miguel Bosé, etc. También seguirán gustando los mexicanos pero menos que en décadas pasadas (aunque en los noventa volverán a ser los favoritos), y en menor escala incidentales estrellas sudamericanas, Leonardo Favio, Roberto Carlos, José Luis Rodríguez, entre otros.

La creación chilena en materia de música popular es marcada profundamente por la desaparición de la Nueva Canción Chilena y por la ausencia de destacados artistas que dejan la actividad o continúan su trabajo en otros países ya sea por razones políticas o por decisión personal (Sonia La Unica, Miriam, Palmenia Pizarro; también *Los Jaivas* y *Los Blops* entre muchos otros). Se produce un vacío en el medio artístico que se hace evidente en la ausencia de creadores y de voces importantes.

La canción comercial o dominante

La *música romántica*, que siempre ha estado presente en las radios, necesita urgentemente potenciar lo existente y crear espacios para que surjan nuevas figuras. De los antiguos cantantes venidos de la *nueva ola* se mantienen José Alfredo Fuentes, Gloria Benavides (que al igual que el compositor Willy Bascuñán se dedicarán más al humor que a la canción propiamente tal), Antonio Zabaleta (de los Red Junior); Buddy Richard quien destacará más como compositor, y Gloria Simonetti. Se consolida la carrera de Patricia Maldonado y Zalo Reyes, dos cantantes que no obstante su calidad vocal de estilo latino popular, estaban en un segundo plano. Cabe señalar que los artistas mencionados simpatizaban con el régimen imperante. Los canales de televisión serán los primeros en crear espacios para el surgimiento de nuevas voces. Se crea el "Ranking Juvenil" y el "Semillero de Artistas." De allí emergerán: Luis Jara, Patricia Frías, Soledad Guerrero, Andrea Tessa, Marco A. Labra, Jorge Caraccioli, Juan Carlos Duque, Alvaro Scaramelli, Keko Yunge y Myriam Hernández. Otro espacio televisivo que generó artistas fue "Chilenazo", un tipo de competencia de finales de los setenta y primeros años de los ochenta que dio paso a nuevos cantautores. De allí surgieron Héctor "Titín" Molina, y Oscar Andrade, entre otros.

Noticiero Crónico

Oscar Andrade

*A continuación le ofreceremos
las noticias frescas emanadas
del informativo más completo
que haya llegado hasta su casa.
¡Qué emoción!... Atención:*

*Por un gol a cero se han vencido
al alza del pan y otras medidas
que incrementarán el desarrollo
de una creciente economía.
¡Qué eficaz!... ejemplar.*

*Más de cien personas fueron muertas
y otras tantas sólo mutiladas
por un terrorista que gritaba
que sus ideales aportaban.
¡Oh, perdón!... comercial.*

*Urgente nos llega desde el cable
que en Roma fue herido el Santo Padre
por quererle dar unas migajas
de amor y bondad a nuestra raza.
No hay Dios por Dios...comprensión.*

*Mientras que en el Oriente y Occidente
viven de las guerras, muy decentes
desde algunas partes se ha informado
que allí sólo el hombre ha progresado.
No hay razón...no hay amor.*

*Hoy le hablaré poco del tiempo
pues ha sido regio esta semana,
disfrutarán de un sol radiante,
fue un placer y hasta mañana,
Hasta mañana.*

El Festival de Viña del Mar

No obstante lo anterior, el escenario más importante de la década que tratamos, para crear o proyectar nuevas figuras fue el Festival de la Canción de Viña del Mar, espacio que se considera como el más utilizado por la estrategia comunicacional del régimen militar. Sin embargo, este veraniego evento musical desde su creación en 1960 ha sido importante vitrina para el mundo de la canción popular chilena. De hecho el Festival en toda esa década incorporó varias canciones al repertorio chileno y también compositores de los cuales destacamos a Julio Zegers y Fernando Ubierno.

JULIO ZEGERS

En 1970 se dio a conocer con “Y Magdalena Vendrá” y en 1973 obtiene nuevamente el primer lugar con la canción que marcará a toda una generación : “Los Pasajeros”. Con un estilo acústico, latinoamericano y contemporáneo este cantautor inspirará e influenciará la creación joven que busca más allá del arquetipo de la canción romántica en boga hasta ese entonces en ese escenario.

Los Pasajeros

Julio Zegers

*Hoy que la pradera va cambiando de color
que una silueta se despierta bajo el sol
que va o que viene, se detiene, qué se yo.*

*Son cuatro jinetes que la salen a esperar
cuatro caminos que la llevan hacia el mar
cuatro estaciones las que debe atravesar
para regresar al lugar
del fruto que maduro ha de encontrar.*

*Hoy el farolero ya se fue
la lavandera no lo sé
y el marinero un día de enero partirá.*

*Y cual pasajero de algún tren
estoy viviendo en el andén
mientras la máquina me lleva a mí también.*

Sin duda, el Festival de Viña del Mar, aunque tiene muchos detractores, concita fuertemente la atención de los chilenos y de algunos países latinoamericanos durante varios días. Posteriormente, en los noventa, pierde tal connotación puesto que dejará de ser transmitido por Televisión Nacional, concediéndose tal derecho al canal privado Megavisión, pasando a ser transmitido por

Televisa de México, perdiendo así su calidad de nacional. De esta manera se favorece principalmente el mercado discográfico azteca. Ya al término del siglo se adjudica la transmisión al canal de televisión de la Universidad Católica de Chile, situación que genera nuevas expectativas en el medio musical chileno.

...Es en resumen, la locura del verano. Con epicentro en la Ciudad Jardín. Cuenta con apoyo incondicional de las autoridades, los medios de comunicación y público en general. Que para los últimos no existe forma de abstraerse del bullicio y los comentarios festivaleros. A excepción de la sordera, ceguera y aislamiento. Todo junto. Requisitos que muy pocos logran reunir. Por el contrario, el interés del país se encuentra centrado en las alternativas del evento. Todos, cual más cual menos, participan emitiendo sus valiosas opiniones:

- _ Me carga el Festival.
- _ A mí me entretiene mucho.
- _ De qué otra cosa se puede conversar.
- _ Te invito a ver el Festival en mi casa.
- _ ¿Tienes televisor en colores ?
- _ Llegué atrasada porque me quedé viendo el Festival.
- _ ¿Por qué no ponen a Santis ?
- _ Me carga la María Olga.
- _ ¿Te fijaste el apagón de anoche ?
- _ En mi casa no se cortó.
- _ A mi mamá le gusta la de Taiwán.

En fin. Nadie puede negar que el país conversa, se comunica, intercambia opiniones. No sé si habrá consenso o no, pero sí estoy seguro que es tema de conversación obligado. El tema del verano, para aprobar o rechazar. Criticar o alabar.⁵⁰

FERNANDO UBIERGO

Del Festival de Viña del Mar emerge también masivamente el cantautor Fernando Ubierto, que después de haberse adjudicado el Festival de la Primavera (organizado por la Secretaría Nacional de la Juventud en 1977) con la canción "Un Café para Platón" gana en 1978 el Festival de Viña del Mar con "El Tiempo en las bastillas". De allí su figura es impulsada fuertemente por su manager de entonces, Jorge Mackenna, llegando a convertirse en ídolo juvenil.

"...A lo más un idolito. Un ídolo es un mito en vida (como la Greta Garbo). Al principio busqué eso, pero se produjo una desvirtuación de mi imagen : el traje blanco empezó a ser más importante que lo que cantaba. Y me asusté. ¿Qué diablos soy yo ? ¿una foto, un cara, un poster ?"⁵¹

Fernando Ubierto llegó a tener siete fans club en el país y su imagen de "niño bueno" vestido de blanco fue utilizada copiosamente por los medios lo que llevó al cantante a difíciles situaciones personales que lo motivaron a ausentarse de los escenarios por un tiempo. El

⁵⁰ SASÍA Jorge, *Manual de urbanidad para festivaleros*. Ediciones Cerro Santa Lucía. Santiago de Chile. 1982. Pág. 22.

⁵¹ "¿Nuevos ídolos para la juventud ? en LA BICICLETA N° 17..Santiago Chile. Nov.1981. Pág. 23

cantautor brasileño Chico Buarque de Hollanda tuvo una experiencia muy parecida en sus inicios pero su reacción fue distinta. No obstante, la calidad de las canciones de Ubiergo era evidente y su creación traspasó el mercado chileno llegando a ganar el Festival Internacional de la Canción de la OTI (Organización de la Televisión Iberoamericana) evento relevante en materia de música popular por aquellos años. Al analizarlo como trovador Ubiergo confunde, puesto que su propuesta no es muy explícita. Al parecer se encuentra demasiado dominado por la autocensura y no respondería a los cánones que estamos utilizando. Es decir, un verdadero trovador define la canción como medio expresivo, no como producto comercial. Éste llega a serlo cuando su canto se hace masivo a través de la industria, pero el proceso no es al revés.

...Fernando Ubiergo, autor de "Un Café para Platón" insinuaba un caso de un estudiante desaparecido y, aún sin querer identificarse con el movimiento marginal, terminó siendo víctima de la censura oficial.⁵²

Fernando Ubiergo, a diferencia de otros compositores jóvenes (por ejemplo, los del Canto Nuevo), ha tenido la oportunidad de llegar al gran público gracias al apoyo de su sello y los medios de comunicación. Esto lo ha hecho blanco de alabanzas y críticas, porque ser difundido hoy día, es sin duda, un privilegio que gozan sólo algunos. Sin embargo, la creación de este cantautor, olvidada muchas veces por la polémica, se encuentra tanto o más limitada por la autocensura que la mayoría de las composiciones de este período. Si nos fijamos en el texto de *Tango Smog*, podemos percibir al menos dos niveles de lectura : uno, inmediato y explícito, refiere al problema del smog que aqueja a nuestra ciudad. Otro, más sutil, aparece a través de algunas claves que Ubiergo va entregando en la canción. Por ejemplo : ¿A quién espera el narrador de esta historia ? ¿Por qué no llega ? ¿Será una persona la esperada ? ¿Qué significa el smog ? Decimos que estos versos permiten una doble lectura, porque el uso de diferentes estilos así lo sugiere.⁵³

Tango Smog

Fernando Ubiergo

*En la intersección
de Ahumada y Huérfanos
miraba yo el reloj
tanto esperarla, en mi reloj
un siglo se saltó.
Los habitantes
del Gran Santiago
con máscaras anti smog
hablando de las vacaciones
para ver al sol.*

⁵² GARCÍA Ricardo en *La Cultura en la dictadura chilena*. Cuadernos Hispanoamericanos N° 482-83. Instituto de Cooperación Iberoamericana.. Madrid. España.1990 Págs. 198.

⁵³ GODOY Alvaro, *LA BICICLETA* N° 8 nov.-dic.1980. Santiago. Chile. Pág.17.

En el Santiago del año 2000
con tanto smog nunca más yo la vi
y me dejó parado con mi canción
como un idiota en mitad de la ciudad
soy sólo un hombre que quiso respirar
Santiago smog, respirarás
mi tango smog.

Y vi a un jilguero,
por guerrillero lo llevan a encerrar
por hacer versos contra el cemento
y el ruido de la ciudad.
Y vi una multitud de palomas blancas
cantándole a la paz
y vi a unos tordos un tanto sordos
que no van a escuchar.

En el Santiago del 2000...
miro yo mi reloj,
un siglo ya pasó
y ella no llegó
tomo mi máscara anti smog
voy a buscarla yo.
Como un idiota en mitad de la ciudad
soy sólo un hombre que quiso respirar
Santiago smog, respirarás
mi tango smog.

Un Café para Platón

Fernando Ubierno

Un día de octubre
a clases no llegó
había dejado la universidad
como un pitillo a medio terminar
su carrera se quedó.

Siempre pedía un café para Platón
y unas monedas para locomoción
y no tenía nada
y valía más que yo
porque él, todo lo dio.

Dime amigo en qué lugar
del mundo te hallarás
tomando un café junto a Platón.
Yo sé bien que tú estarás
hablando de la paz, de la paz.
Tu siempre dijiste que,
la paz se escapa por entre los dedos
de la humanidad,
si los pretendes juntar
son tantas manos que
no alcanzarás.

La clase continuaba en el café
afuera el mundo
giraba al revés
era la loca aventura de la fe
por cambiar, ir al revés.

Un día de octubre
a clases no llegó
un día de octubre
un café que se enfrió
hoy nadie pide un café para Platón
porque él se marchó.

Dime amigo en qué lugar
del mundo te hallarás
tomando un café junto a Platón.
Yo sé bien que tú estarás
hablando de la paz, de la paz.
Tu siempre dijiste que,
la paz se escapa por entre los
dedos
de la humanidad,
si los pretendes juntar
son tantas manos que
no alcanzarás.

No obstante lo anterior, ello no quiere decir que este importante cantautor no se profile como un legítimo trovador chileno del siglo veinte, sólo que tanto su creación como su accionar artístico en los difíciles finales de la década de los setenta en el país nunca evidenció cercanía con aquellos acontecimientos sociales que sensibilizaron a otros autores.

La Música alternativa

Aquellos artistas que no se identifican con la canción contestataria o social pero van en la búsqueda de nuevas formas tanto poéticas como musicales, continúan su ruta. En el capítulo anterior señalábamos que habían nacido del estallido musical del *powers flowers*. De ellos, *Los Jaivas* emigraron a Argentina y luego se radican definitivamente en Francia. Al volver en 1981 (por segunda vez, ya lo habían hecho en 1975) producirán un importante impacto en el medio artístico chileno. Su consagración definitiva lo logran con el brillante proyecto peruano-chileno: "*Las Alturas de Macchu Picchu*" (Neruda - Mario Vargas Llosa - Los Jaivas).

Congreso guarda silencio un par de años adentrándose en los estudios musicales "... *Nos fuimos de cabeza al Conservatorio. En tiempos de recogimiento, pensamos, había que estudiar y aprender mucho. También nos pusimos místicos y medio religiosos, dándole un sentido más trascendente a lo que hacíamos*". salen a escena en 1975 con su álbum "Tierra Incógnita", donde muestran el sonido que les caracterizará de allí en adelante : elementos folklóricos andinos (tarkas, zampoñas y charango) con instrumentos doctos (incorporan violoncello y flauta travesa) fusionado con un exquisito tratamiento armónico y timbrístico derivado del interés de sus músicos por el jazz. El aporte creativo de *Congreso* a la música chilena se hace aún más evidente con su álbum "Viaje por la Cresta del Mundo" (1981) . Sumando más integrantes afianzan su propuesta musical: marimba, piano, un bajo eléctrico con funciones de solista y una amplia intervención de percusión latina e hindú. Sus textos poéticos son expresados por la inconfundible voz de Pancho Sazo otorgándole el sello definitivo al grupo. *Congreso* al igual que *Inti Illimani* en el extranjero (exilio) se agigantan con la madurez adquirida no sólo con el paso de los años sino con el estudio, una dedicación exhaustiva y por sobre todo la creencia en su propuesta. Con ello aseguran su indiscutible lugar como portadores de la música latinoamericana al concierto universal.

En 1978 Eduardo Gatti y Juan Pablo Orrego intentan renacer a **Los Blops** no encontrando el apoyo ni la fuerza necesaria para lograrlo volviendo a disolverse, esta vez definitivamente. Gatti premunido de su ya clásico tema "Los Momentos" inicia acertadamente su carrera en solitario.

Otros grupos que estarían dentro de esta línea alternativa son *Vientos del Sur*, el *Grupo Agua* y *Mantram*. Respecto al grupo **Agua**, nace en 1974 con un interés enfocado en la música altiplánica (fenómeno del boom andino que trataremos más adelante). Debido a ello deciden viajar a Bolivia para "vivir" intensamente dicha cultura. En su búsqueda tras lo "telúrico" llegan a Brasil donde tienen la oportunidad de conocer de cerca el trabajo de Milton Nascimento quien les invita a grabar con él. El grupo vuelve a Chile en 1981 coincidiendo con el auge del Canto Nuevo. Graban para el nuevo sello S&M (de las artistas Sonia y Myriam que regresan de México y realizan una importante labor en este ámbito) para posteriormente volver a su tierra musical:

Brasil. En su paso por el país dejaron una huella que motivó a muchos jóvenes que vieron en ellos un nuevo color para la música popular.

Algo similar es el grupo **Vientos del Sur**, quienes no obstante contar con más presencia en los medios de comunicación que el grupo Agua, no logran afianzarse lo que conlleva a su desaparición. Uno de sus integrantes, Oscar Pérez, se integrará a Fusión Latina, de corte comercial, donde contribuirá con su estilo y la canción “Luna Llena”, a desarrollar la carrera del cantante Miguel Piñera.

A principios de los ochenta aparece otro grupo que destaca dentro de la música alternativa por su vanguardista propuesta sonora, es el grupo **Mantram** dirigido por Daniel Ramírez, ex director de *Cantierra* (grupo al que nos referimos más adelante). En él convergen diversas corrientes desde la música minimalista, el jazz contemporáneo y el folklore latinoamericano e hindú. Es un interesante y placentero intento de acceder a las músicas del mundo. *Mantram* es un importante aporte al acercamiento de lo que vendrá en los ochenta: la música planetaria de la *New Age*, la Nueva Era.

El rock

En cuanto a quienes cultivan la línea del rock también sufrirán una parálisis post 73. Poco a poco irán apareciendo algunas de las bandas nacidas en la década anterior : Los Trapos, Agua Turbia, y Tumulto. Este último grupo con mayor fuerza tal vez por la energía desplegada por Sergio Del Río, líder del desaparecido grupo *Los Jockers*. Este músico que llegó con su búsqueda hasta formar parte del grupo de apoyo de Rod Stewart, es un verdadero motor subterráneo del rock chileno.

A partir de 1975 surgen nuevas bandas: *Arena Movediza*, *Influjo*, el *Grupo Miel*, y *Leña Húmeda*, entre otras. Su lugar de acción serán los gimnasios. Desde allí aportarán al débil escenario musical chileno por esos años más energía que propuesta musical. Por tanto, ellos representan más puramente el *hard rocky* lo que los chilenos denominan como *música progresiva*. Serán tradicionales los encuentros rockeros en el gimnasio Manuel Plaza de la comuna de Ñuñoa y posteriormente en el Teatro Caupolicán y el Estadio Chile. Al igual que en el Canto Nuevo algunos músicos se irán inclinando por el jazz. Así surgen bandas de jazz rock como *Espejismo* y también las cercana a la línea de Los Jaivas, es decir, incorporando raíz folklórica : *Motemey*, *Millantún* y *Sol y Medianoche*. A fines de la década se encuentran *Poozitunga*, *Llaima*, Lucho Bertrán, quien también comparte escenario con el Canto Nuevo. Ya en los primeros años de los ochenta y siguiendo el circuito de los gimnasios aparecen los grupos : Andrés, Ernesto y *Alejaica* (luego Andrés Godoy continuará en solitario), la *Banda 69*, *La Banda del Gnomo*, entre muchos otros. Esta última corriente muy influenciada con el rock argentino con sus figuras emblemáticas como Luis Alberto Spinetta, Litto Nebia, Charlie García y la Máquina de hacer pájaros o Seru Girán.

FLORCITA MOTUDA

Una figura única y que situamos claramente como del mundo del rock es el trabajo de *Florcita Motuda*. A este versátil músico y compositor se le señala como cantante de corte comercial con atributos especiales o como cantautor progresivo cercano en sus contenidos al Canto Nuevo o bien como figura popular de la televisión, etc. Quizás pueda ser todo eso, pero desde la perspectiva de este ensayo, Raúl Alarcón, *Florcita Motuda* es un exponente legítimo del rock chileno. Su particularidad reside justamente en su creatividad que no tiene parangón. Al intentar clasificarlo se escapa de los moldes establecidos para la música popular chilena porque no tiene un par. Es usual en el medio chileno catalogar a los artistas en cantantes y grupos (o conjuntos) y de allí estereotiparlos bajo ciertas rótulas o bien con ciertos atributos. El arquetipo de un cantante popular chileno es que tenga una voz privilegiada o muy estudiada, es decir, que “descolle” cada vez que interprete una canción; que se presente con tenida ad hoc a su quehacer, que aborde los temas propios de los diferentes géneros de la canción popular, etc. Indudablemente Florcita Motuda no “encaja” en esos moldes. Pero este problema no es solamente por este artista en particular, sino por el escaso número de artistas en Chile que transgredan lo establecido. Y este es el campo por excelencia del rock, sólo que en nuestro país no se da en solitario, sólo se da en grupos o mejor dicho en “formato” banda. Y aún así, tal vez por idiosincrasia, éstas tampoco se salen del *established* y se asemejan tanto a lo ya conocido a través de las bandas inglesas o norteamericanas que no representan un movimiento de contracultura chilena a excepción de lo desarrollado en los sesenta por Aguaturbia, Los Jaivas y Congregación.

Raúl Alarcón, con estudios en el Conservatorio de Música de la Universidad de Chile, se dio a conocer como Florcita Motuda en el Festival de Viña del Mar, ya antes había tenido su experiencia en música de rock con Los Sonny's en el '65. Le interesan, además de la música, el juego, el humor, la fonomímica y todo aquello que dé mayor energía a su espectáculo.

...El error está en pensar que yo estoy tratando de interpretar algo, en circunstancias que yo emito por necesidad de expresión, Y ahí hay un mecanismo intuitivo y, hasta, en un porcentaje, irreflexivo. Necesito expresarme e intuitivamente busco las formas que calcen con esta necesidad. No estoy pensando en el mensaje, no busco hacer a la gente consciente de su realidad. Sencillamente expreso a un sujeto inserto en el mundo. E imagino que este sujeto no puede ser tan extraño, ya que se encuentra en resonancia con otros. ...Intento una síntesis entre lo folklórico y lo espacial, porque lo siento muy unido. He escuchado el sintetizador y luego instrumentos indígenas; el efecto espacial es fantástico. Seguramente el indígena estará proyectando una serie de estados que son superiores dentro de su cultura. Y eso necesariamente va a tener una connotación espacial”⁵⁴

⁵⁴ RIVERA Anny, Entrevista a F.Motuda. en LA BICICLETA N° 11 *El Nuevo Canto Chileno, en la senda de Violeta*. Editora Granizo. abril-Mayo 1981.Santiago. Pág. 77.

Gente

Florcita Motuda

Te miro,
gente,
te respiro,
gente.
Te acerco mis manos
y te siento
gente.

De un lugar distante me acerco consciente
con mi ser candente te abrazo y te tomo
desnuda, naciente,
vibrante, consciente.

Delirio
gente.
Tu aventura
gente.
Respira franca
tu alegría
gente.

Es por eso que a veces me gusta integrarte
a vivir tu vida de anónima gente
felices llorando,
formando la gente.

Te miro.
Gente (te vuelvo a mirar)
te respiro
gente (te vuelvo a mirar)
Te acerco mis manos y te siento
gente.

Es por eso que a veces me gusta integrarte
a vivir tu vida de anónima gente
felices llorando,
formando la gente.

Tus ojos,
es que llenan los espacios,
gente
del espacio
del futuro, gente.

La Música de los Suburbios

En los sectores poblacionales existe una expresión que podríamos llamar “Música de los suburbios” utilizando parte del título que le da el sello Alerce a un álbum que contiene a diversos artistas (“*El Sonido de los suburbios*” ALCE 798, aunque allí reúnen rock, canto nuevo y otros). Tal denominación nos parece atinente y apropiada para distinguir más claramente esta corriente que se da en el interior del canto popular.

A principios de la década de los ochenta se manifiesta un canto contingente, agudo y directo que está presente en los actos solidarios, en ciertos encuentros universitarios y sindicatos. Es un canto callejero que busca el despertar de la gente frente a los acontecimientos derivados de la dictadura militar. Podría ser la continuación de la anterior *canción de protesta* pero con la mirada de esta nueva generación. Tampoco es el canto popular de las peñas que se encuentra desarrollando en esos años y que trataremos en las próximas páginas. Es decir, participa de ellas pero es más itinerante, va a los lugares donde se les necesita solidariamente, no es estacionario, estable, como el cantor popular de las peñas. Desde nuestra perspectiva su canto es esencialmente juglaresco a diferencia del Canto Nuevo que es eminentemente trovadoresco. Intenta, con un trabajo serio, interpretar la realidad concreta y el sentir de la gente que les rodea. Su temática aborda lo cotidiano captando - como señala Oscar Riveros de *Transporte Urbano*- “*el reflejo de lo que sucede a nivel popular y transformarlo en canciones*” El canto de los suburbios, también denominados cantores populares como ya señalamos, es una mezcla de Canto Nuevo y rock, es decir, es contestatario pero donde lo musical está en segundo orden y lo poético está fuera de lugar. Pero el vehículo sigue siendo la música, y el jinete, la denuncia. Desde la perspectiva de este ensayo en que intentamos develar la canción social chilena, situamos y destacamos, entre otros, a los grupos *Los Zunchos*, *Transporte Urbano* y *Sol y Lluvia*.

Por lo general, sus integrantes son trabajadores de disímiles funciones que abordan paralelamente el canto. Su campo de acción no son precisamente los escenarios netamente artísticos:

...Nosotros vamos al trabajo de la olla común, los centros culturales, bolsas de cesantes, comunidades cristianas y todo tipo de organización popular que tenga la finalidad de favorecer a los marginales⁵⁵

No obstante, con el paso de los años, como el caso de *Sol y Lluvia*, su trabajo trasciende masivamente derivando su quehacer a una propuesta musical definida, pero sin dejar su sentido primigenio. También *Transporte Urbano* sigue editando discos (auto edición) en los noventa, con Chile ya en democracia, porque su canto sigue consecuentemente la misma línea.

⁵⁵ Programa radial *Concierto Latinoamericano* de Radio Beethoven. Domingo 30 de abril 1989. Santiago de Chile.

En un largo tour

Amaro Labra - Sol y Lluvia

*A esta hora, justamente a esta hora
en que tu cerebro empieza a cabecear
con la última telenovela
quisiera sacarte a caminar
en un largo tour.*

*A esta hora, justamente a esta hora
en que necesitas despertar,
alejando de tu vida la mentira
quisiera sacarte a caminar
en un largo tour.*

*Por Pudahuel y La Bandera
por Pudahuel y por La Legua
y verías la vida como es
y verías la vida como es.*

*A esta hora, justamente a esta hora
en que empiezas a sentir
que nada pasa y todo pasa
quisiera sacarte a caminar
en un largo tour.*

*A esta hora, justamente a esta hora
en que empiezas a mirar
TV mentiras por minuto
quisiera sacarte a caminar
en un largo tour.*

*Por Pudahuel y La Bandera
por Pudahuel y por La Legua
y verías la vida tal como es
y verías la vida tal como es.*

Cuando te vayas

Oscar Riveros- Transporte Urbano

*Ando buscando el día en que finalmente te llegue al perno
y se acabe tu imperio de la mentira, odios y muertos
Como un rayo anunciando viene tormenta en un puro cielo
correrá la noticia desde el confín al mundo entero.*

*Cuando te vayas por la razón o la fuerza
no tomes nada y deja la puerta abierta
para que entre el pueblo a tomar con decisión
esa Moneda que un día mutilaste.*

*Cuando llegue el momento
donde me encuentre saldré corriendo
la emoción reventando en gritos y risas a voz en cuello
Me imagino ligero como una hoja que lleva el viento
regresando a mi patria hermoso y tierno
a empezar de nuevo.*

*Cuando te vayas por la razón o la fuerza
no tomes nada y deja la puerta abierta
para que entre el pueblo a tomar con decisión
esa Moneda que un día mutilaste.*

*Cuando te vayas por la razón o la fuerza
no esperes olvido, menos perdón
es justo el precio para el traidor y cobarde
y si te arrancas no vuelvas escondido en algún rincón
te buscaremos sin tregua para buscarte.*

*Cuando te vayas por la razón o la fuerza
no tomes nada y deja la puerta abierta
para que entre el pueblo a tomar con decisión
esa Moneda que un día mutilaste.
Cuando te vayas.*

La Generación

Los Zunchos

*Yo soy
de esta generación
de la televisión
y la computadora
Yo soy de la época actual
y el billete pa' mí es lo más esencial.*

*Y el boom de la electrónica me tiene vuelto loco
mirando las vitrinas, pensando gano poco
pa' comprar tantas cosas que traen del Japón
que no me alcanzaría ni aunque ganara un millón
Y qué quieren que le haga soy de esta generación.*

*Yo soy de esta generación
juego a la Polla gol
y tomo Coca Cola
yo soy de la época actual
y quisiera comparar
lo que ofrece el mercado.*

*Como el guatón Mañungo que vive en una mejora
compró un equipo stereo y radio con grabadora
también se compró a letras un lindo tele a color
con el que se entretiene
tomando choca en tarro y sentado en un cajón
Y qué quieren que le haga soy de esta generación.*

Yo soy
de esta generación
ando siempre saltón
y soy re desconfiado
yo soy
de la época actual
y aunque me haga mal
ando siempre apurado.
Me estoy poniendo cómodo aunque no sea flojo
con tanto adelanto mi mente trabaja poco
uso calculadora cuando sumo dos más dos
y una mujer de goma cuando quiero acostarme
pa' hacer lo que usted pensó.
Y qué quieren que le haga soy de esta generación.

Yo soy de esta generación
no es que sea jetón
es que yo soy de ahora.

El Canto Nuevo

Como señaláramos al final del capítulo cuarto, la dictadura militar intenta acallar desde un principio el canto popular. Ricardo García expresaba:

Fue el asesinato de Víctor Jara la expresión más violenta y significativa de la represión cultural en Chile a partir de 1973. Con la muerte de Jara, la Junta Militar pretendía imponer el silencio a lo que había sido la canción popular chilena. Primero fue saquear y destruir, además de los libros supuestamente marxistas, los discos y cintas matrices con música “sospechosa”. Enseguida, retirar de todas las disquerías las grabaciones de artistas considerados enemigos. “No es posible difundir una canción de un autor marxista” decía el Secretario de Relaciones Culturales del Gobierno. Fue inútil. El canto popular tiene en Chile - y en América Latina en general - una directa vinculación con los movimientos sociales de liberación o de revolución.⁵⁶

La situación fue difícil y hacía suponer la desaparición total de este tipo de música. 1974 fue de silencio por miedo e incertidumbre. El relato que hace Nano Acevedo en su libro autobiográfico “Los Ojos de la Memoria” es revelador en cuanto al testimonio de uno de esos cotidianos días :

... Nos miramos con Pavez (Héctor) y seguimos caminando lentamente bajo el poderoso foco que daba en contra de nuestros cuerpos, avanzábamos por Alonso Ovalle

⁵⁶ GARCÍA Ricardo, op.cit.pág.200

hacia San Diego, tras nuestro el camión militar, las órdenes soberbias y los efectivos preparados para una guerra. Al volver la cara, la poderosa ametralladora empotrada sobre la cabina del chofer dio un relumbrón. Volvimos entonces a la "Peña", Héctor estaba muy nervioso (...) Nos habíamos aventurado con Héctor Pavez a recorrer a las siete de la tarde el radio central de Santiago, nos cerraban el paso, nos desviaban en cada cuadra. Así pudimos darnos cuenta real de la situación, estoy hablando de los días posteriores al once de septiembre cuando habité la "peña" después de ir a dejar a pie en un Santiago convulsionado a mi amigo René Largo Farías a la embajada de México. Lo hice a conciencia, por ideas y cariño, por proteger a un hombre valioso, en esto el PC (Partido Comunista) no tuvo arte ni parte. La gente en los autos que se detenían en las esquinas reconocían al locutor, pensé en más de una ocasión que nos delatarían, nada de eso ocurrió, una periodista de La Moneda donde René era Jefe de Radio de la Presidencia de la República nos acompañaba, adelante y atrás a metros Juan Cornejo y Arturo San Martín completaban el pique suicida.⁵⁷

Así comienza el éxodo de los principales gestores y protagonistas de la Nueva Canción Chilena, quienes después de asimilar el trauma vivido intentarán rehacer tanto su vida personal como musical en un escenario muy distinto. En Chile, en tanto, los que se quedan y la generación que les seguirá comenzará también poco a poco a tomar conciencia de lo ocurrido y dará inicio a la búsqueda de una forma de expresarse.

*"Canto que ha sido valiente,
siempre será canción nueva".*

No obstante dictarse bandos y aplicarse drásticas medidas que restringen el ámbito de la música popular - principalmente y con mayor rudeza al folklore - la canción, por su sentido y valor intrínseco, continuará interpretando sentimientos y narrando acontecimientos hallando los espacios y las formas para comunicarse aprovechando, además, las fisuras que deja el sistema represor del Gobierno militar.

La primera forma de aparición será a través de la música instrumental, es decir, no vocal, para evitar toda alusión a una poesía comprometida e ideologizada.

El boom andino

La censura y la autocensura serán muy fuertes en esta primera etapa post 73 del canto popular o nueva canción. Es así como surgen grupos que tomando la música andina se proyectarán casi masivamente y contribuirán a "exorcizar" los instrumentos altiplánicos cuya ejecución se atribuía sólo a artistas marxistas. Las canciones que incorporan pertenecerán al repertorio folklórico andino cuyos textos son festivos, simples y no dan a entender en forma explícita una situación contingente. Algunos de estos grupos son: Kollahuara, Illapu, Guamary, Yahuarcoya, Tacora, Wampara, Curacas, Kamac Pacha, Inti y Tambo.

Con ellos se produjo el llamado “boom andino” cuyo tema principal fue “El Candombe para José” de *Illapu*. Dicha canción fue un éxito que batió récords de venta y rankings. La juventud se contagia con los alegres ritmos provenientes del norte y surgen muchos grupos estudiantiles imitándoles. Un ejemplo de ello es el conjunto *Huiracocha* de estudiantes secundarios del Instituto Nacional, los que una vez egresados pasarán a llamarse *Antara* convirtiéndose luego en uno de los grupos más destacados del Canto Nuevo.

Recordemos que *Illapu* es un grupo que viene de la Nueva Canción Chilena, que se formó en 1970 con integrantes venidos de Antofagasta, María Elena y Calama y que luego de comenzar muy influenciados por Quilapayún e Inti Illimani, se dedican exclusivamente a “rescatar y dar a conocer a través del país la riqueza musical existente en la región pre-cordillera y andina”, decisión que toman luego de oír los consejos de Patricio Manns.⁵⁸ Este grupo, posteriormente es exiliado entre circunstancias accidentales y políticas (los censores burócratas del régimen los confunden con Quilapayún cuando regresan de una gira por Europa) continuando su canto en el Chile de “afuera” corriendo la misma suerte de Quilapayún e Inti Illimani. Razón por la cual no tienen mayor vinculación con el Canto Nuevo - salvo al principio - sino más bien como Nueva Canción Chilena en el exterior.

El conjunto *Kollahuara*, que fue pionero en el boom andino y el primero en grabar con éxito, interpretan de esta manera su llegada al público: “*Cansados de adoptar ideas foráneas, los jóvenes han encontrado en Los Andes, una cultura riquísima, esto está conectado con la necesidad que tiene la juventud latinoamericana de realizarse en lo propio*”.⁵⁹

Otro grupo muy trascendental en este período - que abarca de principios del 74 hasta mediados de 1976 - es *Barroco Andino* dirigido por Jaime Soto León. Este talentoso compositor utilizará los instrumentos andinos para convertirlos, tal como su nombre lo indica, en singulares instrumentos vernáculos al servicio de la música universal, especialmente del período barroco. El grupo acertadamente interpreta además temas de Los Beatles con el mismo tratamiento musical, es decir, mezclando lo mejor de lo popular, con lo folklórico y lo europeo docto en una ejecución impecable. Esta experiencia musical devuelve al pueblo lo “sagrado” de los instrumentos precolombinos pero con aportes contemporáneos y clásicos consiguiendo, de paso, la aceptación de los medios oficiales al uso de estos instrumentos musicales. Puede resultar desconcertante señalar esto último con la perspectiva de hoy, mas en esos momentos dichos instrumentos eran considerados subversivos y estaban prohibidos ya que representaban todo aquella posición reivindicadora del proletariado expuesta magistralmente en obras como la “Cantata Santa María de Iquique”, de Luis Advis.

En cuanto a los cantores populares propiamente tales, es decir aquellos que consideran que su función es “reflejar una realidad y las contradicciones que vive hoy la sociedad”, comienzan a utilizar lo que los investigadores del Centro de Estudios Culturales y Artísticos (CENECA) Carlos Catalán y Anny Rivera denominan “canales informales de emisión”: peñas, actos solidarios, “encuentros” y festivales especiales.

⁵⁸ LA BICICLETA. n° 11 pág. 30.

⁵⁹ EL MERCURIO. Revista del Domingo. Marzo 14 1976.

No fue fácil cantar en el período de la Junta militar. No hubo espacios para el canto. Antes existieron los departamentos culturales de universidades y sindicatos; plazas, gimnasios, estadios, diversos recintos albergaban la música o el teatro. Ahora el canto popular debió asilarse en locales pequeños, salas parroquiales y, en un comienzo, casi clandestinos rincones.⁶⁰

Las Peñas

Sin duda, la peña es uno de los primeros lugares donde comienzan a difundirse las expresiones de un canto popular que desea manifestarse. Ya en otras oportunidades este tipo de espacio público para el canto chileno había tenido ese importante e histórico papel: En una de ellas Los Parra y sus amigos aportaron sus esfuerzos para mantener viva tal expresión y en otra, con menos éxito - la Carpa de La Reina - Violeta Parra la haría escenario para detener por siempre su canto.

La primera y más importante peña fue “Doña Javiera” del cantautor Nano Acevedo inaugurada el 27 de julio de 1975. Luego le siguieron “La Fragua”, “El yugo”, “La Parra”, “La peña de Nano Parra”, y otras. Posteriormente se dejará de lado el título de “peña” dando paso a Café Ulm, “La Casona de San Isidro”, Bar “El jardín”, “La Casa del Cantor”, la Casa Kamarundi, “El Rincón de Azócar” y el Café del Cerro, entre otros.

“Javiera” fue la primera tribuna con esas características instaurada en Chile tras el golpe militar, todo lo que se diga de distinto no tiene asidero, aún más, lo único a nivel profesional y definitivamente realizado por artistas contrarios al régimen imperante había sido un concierto de Barroco Andino y Osvaldo Díaz en el cerro San Cristóbal, por supuesto, dentro de un contexto bastante diferente. Lo cierto es que la “Javiera” ideada en los 74, conversada e incluso tiradas las líneas de lo que debía ser, asoma el 75 en un panorama desolador del arte y la cultura alternativa.⁶¹

Otros espacios importantes - considerando lo precario de la situación - se constituyen en las universidades y en las parroquias. Casi ocultamente al principio pero con el ímpetu de los estudiantes, ciertas facultades de la Universidad de Chile, del Pedagógico y de la Universidad Técnica del Estado organizan peñas que poco a poco van configurando un circuito alternativo para el canto popular y en especial para la conformación de nuevos grupos musicales que saldrán justamente de esos recintos universitarios. En tanto, la Iglesia Católica bajo el liderazgo del cardenal Raúl Silva Henríquez, desde el comienzo cobija iniciativas en pro de los derechos humanos y todo aquello que ayudara a encontrar el dialogo y la paz. De allí surgieron comedores infantiles, ollas comunes y un sinfín de actos solidarios cuya animación correspondía a los músicos y cantores.

...Se fue formando así una red de pequeños acontecimientos “culturales”. Renacía allí el canto, pero también estaba ahí el germen de futuras organizaciones para enfrentar a la dictadura.⁶²

⁶⁰ GARCÍA Ricardo op.cit. Pág.482

⁶¹ ACEVEDO Nano, op.cit. Pág.158

⁶² GARCÍA Ricardo, op.cit.198.

Un nuevo rótulo

A finales de la década el panorama es un poco menos desolador en cuanto a instancias de encuentro. Se ha constituido la Agrupación Cultural Universitaria (ACU), las Vicarías Pastoral Juvenil y de la Solidaridad, quienes organizarán festivales y ciclos culturales; los Encuentros de Juventud y Canto (Parroquia Universitaria y Productora Canto Joven); la Productora Nuestro Canto, cuya versión radial en la voz de Miguel Davagnino sale al aire por la radioemisora *Chilena* en mayo de ese año; Ricardo García crea el sello *Alerce*. No obstante, se habían terminado abruptamente los Festivales organizados por Ricardo García como “La Gran Noche del Folklore” cuyo escenario era el Teatro Caupolicán en la calle San Diego de Santiago.

El Festival de Canto Nuevo, organizado por el sello *Alerce* para dar a conocer la labor de los nuevos compositores, deberá ser postergado hasta nuevo aviso ‘atendiendo a los informes negativos de las autoridades pertinentes’, según dice la notificación recibida de carabineros. (Comunicado de prensa del Sello *Alerce*, agosto de 1978).

Dichos encuentros venían desarrollándose desde 1976. Se habían realizado cuatro: agosto del 76, abril y agosto del 77 y mayo del 78. Antes habían realizado recitales en el antiguo teatro Esmeralda pero el público era mayor y además los costos de producción requerían hacerlo más masivo. De ahí la opción del Teatro Caupolicán hasta su prohibición para la quinta versión que estaba programada para el 19 y 20 de agosto de 1978.

...En realidad no hubo una persona que mandara una notificación, sino que yo tuve que hacer de investigador para saber qué ocurría. Descubrí que había un decreto municipal que derogaba el anterior, y como nadie pudo explicarme el porqué, fui donde el Prefecto de Carabineros, general Germán Campos Vásquez, el que me informó de la prohibición. No había nada concreto, puras acusaciones vagas.⁶³

Cronológicamente, ésta vendría a ser una segunda etapa del movimiento como continuación de la Nueva Canción post 73 en el país y abarcaría de mediados de 1976 hasta fines de 1978. Lo importante es que desde aquí comienza a denominarse “Canto Nuevo” luego que Ricardo García acuñara tal título para referirse a lo que ya se vislumbraba como un movimiento. Cabe señalar, no obstante, que ya existía una peña y un grupo musical con ese nombre.

...Existía la necesidad de rotular, de etiquetar un movimiento. Buscamos muchos nombres que cumplieran dos requisitos : que fuera fácil de retener y que sugiriera una vinculación con la Nueva Canción Chilena. Así surgió este nombre que es una forma de mostrarle al público la existencia de un grupo de artistas que está trabajando por objetivos similares. No podía llamarse Nueva Canción, porque a mi juicio, ésta se encuentra en el exilio.⁶⁴

En este período se tiene muy presente lo realizado por la Nueva Canción y en especial la obra de Violeta Parra. Están en la memoria sensible tanto del público como de los artistas. Con

⁶³ Revista HOY. ¿Apagón Folklorico ? del 6 al 12 de septiembre de 1978. Santiago, Chile.pág.41-42.

⁶⁴ Osorio, José. Op.cit. Pág.54.

ello se intenta cruzar una línea divisoria de tiempo y acontecimientos claramente visible por los protagonistas. Hay necesidad de reconstituir el discurso, de recuperar un patrimonio perdido (o destruido) que se siente fuertemente identitario. Es una especie de terapia masiva para mitigar el dolor. Hay que convenir en esta etapa del Canto Nuevo que la elección del repertorio dice relación justamente con la idea de apoderarse de los emblemas y arquetipos del canto prohibido. En los artistas o aquellos que se instalan en los escenarios, sin necesariamente verse a sí mismos como profesionales de la música, existe una necesidad de cumplir la misión de poner la voz ausente, de continuar un legado que es patrimonio de todos y que por tanto no puede ser silenciado.

Folklore y Canto Nuevo

Al igual que en el período de la NCCh existen, paralelamente al canto popular, artistas que cultivan el género folklórico e investigadores de folklore. Estos traducen sus versiones de lo aprendido del acervo cultural en una propuesta escénica que denominan “proyección folklórica”. Su interés está centrado en el rescate, difusión y valoración del patrimonio musical chileno venido desde la expresión folklórica. Ellos están muy vinculados con la obra de Margot Loyola, Gabriela Pizarro y de la etapa de investigación en terreno de Violeta Parra más que la de su creación. Estos artistas tienen que ver más con los objetivos que tenía *Cuncumén* -cuyos integrantes también se encuentran en el exilio- que con los que inspiran la Nueva Canción. Es por tanto, un error situar a artistas como por ejemplo el conjunto *Chamal* (que nace en 1969 y que revestirá gran importancia a partir del año 74 por su valioso trabajo en la divulgación del folklore chilote) como exponente del Canto Nuevo. No obstante, aparecer relacionado con el sello Alerce y la “Gran Noche del Folklore” y tantos eventos anti oficialistas junto a artistas del Canto Nuevo. Este punto es importante puesto que intentamos situar la relación del canto social chileno con la misión trovadoresca y desde ese sentido el folklore es una vertiente que, si bien tiene algunas características de la trova (en especial lo relacionado con la poesía popular) su esencia es otra. Otros artistas en esta línea son: el “Negro” Medel, *Arak Pacha*, *Manka Saya*, Jorge Yáñez, *Palomar*, *Millaray*, *Villa San Bernardo*, *Chilhué* y *Paillal*, entre muchos otros. Cabe señalar que esta distinción con la nueva canción dice relación con el énfasis en la creación firmada y cuya obra está inserta en la intención de incorporar un discurso (“mensaje”) en los textos poéticos. Hay artistas cuyo accionar está vinculada con las dos formas, es decir, son intérpretes proyectores de bienes tradicionales musicales, pero también participan con su propia creación en el canto trovadoresco. Lo expuesto ya lo habíamos señalado al referirnos en el desdoblamiento de Violeta Parra y Víctor Jara. En todo caso ambos artistas parten investigando para luego mostrar a un público lo recogido del acervo popular, pero posteriormente continúan su camino como creadores. En el período del Canto Nuevo podemos mencionar a Pedro Yáñez y Jorge Yáñez, ambos dedicados al canto campesino; y Osvaldo Torres y su trabajo de investigación andina (también es cantautor en la línea trovadora). No obstante, estos tres artistas provienen de la Nueva Canción Chilena. La vinculación de los exponentes del Canto Nuevo con la proyección folklórica, en tanto trabajo de investigación musical vernáculo en terreno, prácticamente no existe. Cabe señalar, que este tipo de presencia musical, como la de Chamal, Paillal, etc. motivará la aparición de muchos conjuntos de proyección folklórica cuya propuesta estará más acentuada en la danza que en lo musical propiamente tal. La dirección de estos grupos está a cargo de investigadores que intentan mostrar en el escenario lo que se desarrolla de manera

natural en las fiestas campesinas, insulares, andinas o rurales. Los más destacados, además de las ya mencionadas Margot Loyola y Gabriela Pizarro, son: Raquel Barros, Osvaldo Jaque, Hiranio Chávez, Calatambo Albarracín, Patricia Chavarría, Osvaldo Cádiz, Carlos Reyes y Onofre Alvarado, entre otros.

...Lo nuestro es un férreo compromiso con nuestra cultura. Podríamos decir, comprometidos por y para una política cultural. En 1973, todo Paillal tenía ideales políticos afines con el régimen democrático existente, sin que folklóricamente fuésemos gobernados. Estábamos exactamente igual que ahora, definidos por la cultura, por el folklore, y por esa causa jamás nos prestamos, por ejemplo para hacer canciones de protesta, sin que este estilo fuese obstáculo para compartir el escenario con Inti Illimani, Quilapayún, Rolando Alarcón o Víctor Jara. Estuvimos, - continúa recordando Osvaldo Jaque - en los dos primeros festivales organizados por Ricardo García en el Estadio Chile, cuando a ese recinto entraban folkloristas. Nunca hicimos concesiones políticas que dañaran al folklore, porque nuestro credo ideológico residía y reside en cada uno, pero en Paillal siempre estuvo y ha estado sólo el folklore.⁶⁵

Los primeros grupos

Cuando empiezan a desarrollarse las producciones en vivo del sello Alerce y de radio Chilena, tema que trataremos más adelante, el auditorio se hace masivo y es la oportunidad que tienen los intérpretes del canto popular para realizar un trabajo más profesional y acorde a grandes escenarios. Los requerimientos son más exigentes tanto en lo técnico musical como en lo infraestructural (iluminación, sonido, escenografías, libretos etc.) En esa dinámica son los grupos los que más crecen y evolucionan. Los solistas buscan acompañarse de grupos de cámara, siempre acústicos, pero ampliando su dimensión tanto sonora como expresiva. En esta etapa se distinguen los siguientes grupos y solistas:

- Aymará
- Aquelarre
- Ortiga
- Cámara y Osvaldo Díaz
- Wampara
- Antara
- Capri
- Grupo Taller
- Clara Domínguez
- Lupe Bonard
- Ayllarehue

⁶⁵ JAQUE Osvaldo, *Grupo Paillal : un compromiso cultural*. En: "El Arado" Publicación de ANFOLCHI. Santiago, enero.1990. Págs.21-22.

ORTIGA

Uno de los principales grupos que muestra un trabajo depurado y que llega fácilmente a ese público que fuese seguidor de la Nueva Canción y el folklore es *Ortiga*. Ya habíamos mencionado que algunos de sus integrantes habían pertenecido a la “academia” de Quilapayún. Estos jóvenes estudiantes de Educación Musical y del Conservatorio, eran instrumentistas que acompañaban las coreografías del ballet folklórico *Antupay*, ex Pucará. Cabe señalar que este ballet, al igual que el Ballet Folklórico Nacional de Chile *Aucamán*, que creó Claudio Bravo y que posteriormente seguirá su ruta como BAFONA, constituye la expresión de la danza tomada con los mismos ideales estéticos e ideológicos de la Nueva Canción. Los bailarines y coreógrafos intentan plasmar las mismas inquietudes que forjaron la NCCh. Estas experiencias artísticas serán tomadas como paradigma de diversas agrupaciones de danza cuyos posteriores trabajos buscan representar una identidad nacional y latinoamericana pero con los atributos de la danza contemporánea y clásica. En estas propuestas tuvieron importantísima relevancia los trabajos del mexicano Rodolfo Reyes, de la norteamericana Joan Turner, que luego tomará el apellido de su esposo Víctor Jara, y del chileno Patricio Bunster. No obstante, al igual que las diferencias que se produjeron entre la NCCh y los folkloristas (me refiero a los intérpretes e investigadores del folklore puro, no a los cultores de manifestaciones folklóricas) también existe controversia entre los denominados ballet folklóricos y los conjuntos de proyección folklórica, discusión que continúa hasta el día de hoy.

Volviendo a *Ortiga*, estos jóvenes dejan su actividad con la danza, se organizan como grupo autónomo y continúan como conjunto instrumental cuya propuesta esté cimentada en las raíces musicales latinoamericanas pero aplicando la técnica y el lenguaje que provee la música docta. Daniel y Juan Valladares, Marcelo Véliz, Manuel Torres, Carlos Mora y Claudio Muñoz, todos estudiantes de pedagogía en música se destacan inmediatamente por lo virtuoso y depurado de sus interpretaciones. Ortiga es tal vez el puente generacional natural entre la NCCh y el Canto Nuevo, ya que pese a las complicaciones en el medio artístico para este tipo de expresión - y que ya mencionábamos - sus intereses, planteamientos y resultado musical no se alejan de ninguna manera de los elementos inspiradores de la nueva canción. En su primer álbum bajo etiqueta Alerce, dan a conocer temas venezolanos, paraguayos, argentinos y su acercamiento a la canción propiamente tal con “Tu cantar” de Eduardo Yáñez. Luego, marcando la pauta de las etapas del Canto Nuevo, realizan soberbias versiones de “Mocito que vas remando” de Rolando Alarcón, “El Albertío” de Violeta Parra, entre otras. Instrumentalmente incorporan un tema que ya pasa a ser parte del repertorio musical chileno, cual es “Tic Tac” cuya atmósfera temporal la otorgan las cuerdas del charango y las quenenas que casi como una sicureada en cuanto a la disciplina de la ejecución colectiva de los sicus (flautas de pan indias o americanas) pero con armonía clásica logran una hermosa y sensible obra. También la incorporación delicada de los accesorios de percusión ayudan a constituir una sólida pieza que luego será la característica de diversos programas que reúnen a artistas del CN. Esa línea de imagen sonora coincide con “Charagua” aquella pieza musical de “Inti Illimani” que representó a Televisión Nacional durante el período de la Unidad Popular y el “Galambito” de Violeta Parra que se escuchaba en el místico programa “Nuestro Canto”, a finales de los setenta, tanto en su versión radial como en presentaciones en vivo en el Teatro Cariola otorgando con ello un sello musical distintivo e inconfundible.

El grupo evoluciona rápidamente y acepta el desafío de interpretar junto a músicos sinfónicos la "Cantata por los Derechos Humanos" cuyo texto pertenece al sacerdote Esteban Gumucio y la música al compositor docto Alejandro Guarello. Dicha obra se estrenó en la Catedral de Santiago el 25 de noviembre de 1978 y fue un suceso tanto en el mundo cultural como en lo político. Esta participación en un trabajo de gran forma como las cantatas populares, que se podría señalar como continuación de lo experimentado por grupos de la NCCCh, es un antecedente más para confirmar el estrecho y legítimo vínculo entre ambos movimientos.

Credo

Gumucio-Guarello/ Ortiga

*Creo que detrás de la bruma
el sol espera.
Creo que esta noche oscura
duermen estrellas
Creo en los ocultos volcanes
sin ver sus fuegos.
Creo que esta noche perdida
llega a su puerto.*

*No me robarán la esperanza
no me la romperán
no me la romperán.
Ven a cantarla conmigo
vengan a cantar
vengan a cantar.*

*Creo en el hombre razonable
y no en la fuerza.
Pienso que la paz es simiente
bajo la tierra.
Creo en la nobleza del hombre
y de Dios Padre
y en la voluntad de los hombres
que se levante.*

*No me robarán la esperanza
no me la romperán
no me la romperán.
Y el árbol que me han herido
pronto renacerá
pronto renacerá.*

Es importante agregar que este grupo asume la música como una filosofía de vida, razón por la cual se irán a vivir todos en comunidad con sus respectivas familias orientando su quehacer diario en virtud de su trabajo artístico. Esta disciplina y rigor en sus planteamientos los llevará a dejar el país para continuar su creación en Alemania.

AQUELARRE

Otro grupo significativo, que al igual que Ortiga nace en 1975, es *Aquelarre*. Sus integrantes son universitarios de distintas carreras que comienzan su incursión en la música en el Centro Alameda, un importante espacio juvenil de la Iglesia católica, que junto a la Parroquia Universitaria y la Vicaría Pastoral Juvenil entre otros, se convertirán en refugio y ebullición de ideales libertarios y solidarios de los jóvenes en tiempos de negación de utopías sociales. Lo integra-

ban en ese entonces Nicolás Eyzaguirre, Carlos Veas, Jaime Gatica y Pablo Astaburuaga (de corta permanencia) luego se incorporan Felipe Jiménez, Joaquín Eyzaguirre, hermano de Nicolás, y Luis Alberto Valdivia que había integrado *Illapu*. Aquelarre se hace conocido con su recreación de los temas “El Cautivo de Til Til” de Patricio Manns, con el que ganó el segundo lugar del Festival de la Solidaridad en 1975, y “Valparaíso” de Osvaldo Gitano Rodríguez, canciones que, no obstante la calidad de sus autores, no habrían llegado sensiblemente a un público tan masivo si no es por la interpretación y difusión de ellas por este grupo. Ambos temas se incorporan a un repertorio del cantar popular genuino, es decir, la gente, en especial los jóvenes de aquellos años, se los aprenden casi inconscientemente y los cantan en encuentros sociales produciéndose un autorreconocimiento y cohesión entre ellos.

...Nosotros somos una generación distinta a la de Quilapayún o Inti Illimani, crecimos con Los Beatles, por ahí escuchamos a Bach y terminamos oyendo el canto chileno y latinoamericano.⁶⁶

Aquelarre es una agrupación musical cuyo sentido no está únicamente en el canto como proyecto, es decir, no tiene como meta el éxito o la popularidad como parte de la industria del disco, su interés está en formar parte de un movimiento que dé respuesta a inquietudes sociales, cuyo eje de acción sea la experiencia artística que dará cuenta de una interpretación histórica de los sentimientos de las gentes.

Al igual que Ortiga, Aquelarre busca sonidos instrumentales que potencien su trabajo musical incorporando ritmos caribeños sin olvidar lo andino y latinoamericano consiguiendo con ello un estilo alegre y de mucho colorido no obstante la seriedad y melancolía que conllevan la mayoría de los temas que conforman su repertorio. A través del Sello Alerce, el grupo logra multiplicar su canto alcanzando gran popularidad. Editan un larga duración (Alerce - serie El Canto Nuevo, 1979) donde incorporan esencialmente canciones latinoamericanas más “Tango” del compositor Osvaldo Leiva, una nueva versión de “Defensa a Violeta Parra” cuyo texto de Nicanor Parra había sido musicalizado por *Gitano Rodríguez* y el “Niño de Duro Jornal” de Osvaldo Torres y Nicolás Eyzaguirre, integrante que pasará por breve tiempo a formar parte del grupo *Santiago del Nuevo Extremo* en el año 81. Tal álbum será el único del grupo ya que no obstante su popularidad se disuelven en 1980. Las razones de su retiro se deben al proceso natural post - universitario pues sólo con excepción de un estudiante de pedagogía en música, todos los demás integrantes provenían de carreras alejadas de la música (economía, sociología, física y televisión). Cabría preguntarse si este fenómeno que se dará en la mayoría de los grupos del Canto Nuevo que provenían de universidades se hubiese producido también con los de la Nueva Canción Chilena si no hubiesen sufrido el exilio.

Cuando llega el invierno

Luis A. Valdivia / Aquelarre

Cuando llega el invierno
la noche se vuelven frías
manda el rigor del viento
duele el color del tiempo
cuando llega el invierno
más se endurece la vida.

Cuando llega el invierno
y tus manos buscan las mías
se nos encarcha el alma
se congela la esperanza
Cuando llega el invierno
se va perdiendo la calma

Quédese compañera
ya pasa el temporal
cuando se aclare el cielo volveremos a volar
cuando se aclare el cielo volveremos a volar

Cuando llega el invierno
nos penan las calaminas
el techo llama al martillo
el barro quema a los niños
Cuando llega el invierno
se busca a los vecinos.

Cuando llega el invierno
y la lluvia baila furiosa
el hielo mata a los huertos
la mesa niega sus puestos
cuando llega el invierno
las casas se vuelven puertos.

Quédese compañera
ya pasa el temporal
cuando se aclare el cielo volveremos a volar
cuando se aclare el cielo volveremos a volar.

CANTIERRA

Un tercer grupo que destaca en este período lo representa Cantierra, agrupación que tiene corta vida (1976-80) pero que significa un aporte en lo experimental y en la búsqueda de un sonido latinoamericano contemporáneo acorde a un profesionalismo musical. Su nombre lo extraen de su inspiración fundacional: *Canto que nace de la tierra*. Ellos desean tomar aquella memoria colectiva que brota del ethos y que se encuentra depositada en el cantar popular para luego transformarla y transformarse con ella. Es así como su repertorio está muy vinculado con recreaciones de temas antiguos pero con el tratamiento de un lenguaje musical asumido como propio para ellos como artistas del siglo XX. Todos músicos, sus integrantes venían de distintas experiencias (canto de peñas, música de cámara, de experimentación, etc.) Lo integran Juan Carlos Pérez de una voz privilegiada, que luego seguirá carrera en solitario, Berta Vega y Pablo Astaburuaga; Magdalena Rosas; cellista, hija del destacado director de orquesta Fernando Rosas; Rafael Araya y su director, Daniel Ramírez, un virtuoso de la flauta travesa y creador musical de excelencia. Sus arreglos están matizados de polirritmos y disonancias que al ser aplicados a temas de Violeta Parra, por ejemplo, no son muy bien aceptadas por el público general pero que son indiscutiblemente un aporte a la musicalidad chilena, en especial temas

del propio Ramírez como “Sonata de la ciudad” (1978). Esta propuesta de Cantierra marcará la pauta de lo que vendrá y que situamos como tercera etapa resultando el aporte mayor del Canto Nuevo: la aparición de temas propios que identificará a una época.

Lamentablemente es escaso el material discográfico de Cantierra puesto que no existe ningún álbum completo que dé cuenta de su valiosa propuesta.

Etapa de creación

Ya a fines de los setenta se va dejando atrás la rememoración de los temas de Violeta Parra y de la Nueva Canción Chilena y empieza a aflorar la creación original. Si bien en la etapa anterior se estaba en la búsqueda de fusión de sonidos a través de la incorporación de disímiles instrumentos latinoamericanos y de la aplicación de armonías y arreglos más audaces, el año 79 encuentra a una serie de grupos, solistas y cantautores, que ya con un público que les fiel, intentan forjar un repertorio que les identifique más plenamente y ante eso ya no es suficiente lo que representa la Nueva Canción Chilena y su lucha por un mundo socialista y revolucionario. Las demandas sensibles, es decir, la necesidad de ser identificados artísticamente por los tiempos que a esta generación le toca vivir exige nuevos símbolos porque las experiencias vividas y los imaginarios son muy distintos a la década pasada. Las aspiraciones son mucho más concretas y reales: la recuperación de la libertad y con ello la aspiración a un gobierno democrático, el fin de la censura y la represión que en esos días está siempre presente en la cotidianidad de los chilenos, el freno a un sinfín de injusticias sociales se traduce en un solo objetivo que es el derrocamiento de la dictadura. Surge entonces una poesía necesaria pero a la vez hermética. La censura y también la autocensura se hacen presentes en las letras de las canciones que van emergiendo.

...Ante la censura o la represión, los textos fueron simples, poéticos. Pero tenían doble lectura. El público de aquella época reconocía e identificaba expresiones como “la noche”, “la primavera”, “el mal” con sus esperanzas y frustraciones. De ahí que resulte lógico que esta vez el acento más rico estuviera en el virtuosismo instrumental más que en las letras. Sólo años más tarde, cuando ya fue posible decir las cosas por su nombre, surgió la verdadera poesía, unida siempre al acontecer político.⁶⁷

Los artistas del Canto Nuevo

Distinguimos en esta etapa los siguientes artistas, que se suman a los ya mencionados:

- Santiago del Nuevo Extremo
- Grupo Abril
- Cecilia Echenique
- Cruz del Sur
- Eduardo Peralta
- Cristina González
- Osvaldo Torres
- Oscar Carrasco
- Juan Carlos Pérez
- Isabel Aldunate
- Tita Munita

- Osvaldo Leiva
- Schwenke & Nilo
- Kairós
- Trío Enigma
- Trío Orfeo
- Grupo Amanda
- Daniel Campos
- Amauta
- Rudy Wiedmaier
- Luis A. Valdivia
- Napalé
- José Luis Ramacciotti
- Hugo Moraga
- Ernesto "Pingo" González
- Rosario Salas
- Katty Fernández
- Dúo Jaque
- Gárgola
- Elicura

Los artistas que venían desarrollando su trabajo desde la NCCh se suman a este movimiento, aunque algunos de ellos pocas veces compartieron escenario con el Canto Nuevo, como el caso de Tito Fernández y Quelentaro quienes realizaban la mayoría de sus producciones fuera de los circuitos tradicionales del Canto Nuevo. Estos artistas son :

- Eduardo Yáñez
- Patricio Liberona
- Guillermo Basterrechea
- Pancho Caucamán
- Osvaldo Torres
- Martín Domínguez
- Tita Parra
- Tito Fernández
- Quelentaro
- Natacha Jorquera
- Nano Acevedo
- Dióscoro Rojas
- Payo Grondona
- Lilia Santos

Los eventos generadores

Es característico en la canción de contenido social hacer uso de un espacio que legitime su creación para el gran público. Es decir, al igual como la canción comercial se sitúa como producto que debe responder a ciertos requerimientos para salir al mercado, la canción social debe reconocerse ante los auditores para multiplicarse. La canción en tanto producto de la industria cultural debe instalarse en el gusto de la gente, para ello debe pasar por una serie de requisitos que los sellos discográficos y los medios conocen muy bien. En la canción comercial los *manager* de los artistas deben negociar con programadores de radio para ubicar la canción elegida en un buen horario y difundirse repetidamente hasta convertirla en un *hits*. Aquí los sellos cumplen un alto grado de presión. Para las décadas que tratamos ayudaba el hecho que la canción ganara un festival importante, de alta audiencia (últimamente los festivales de la canción ya no concitan tal interés ni revisten importancia).

La música comercial es por definición una música elaborada con el solo propósito de venderla, al cual se subordina necesariamente cualquier otra consideración, así sea de orden estético. Las distintas manifestaciones tienen en común solamente el hecho de que todas "caen de lleno dentro del mundo de la mercancía, son elaboradas con vista al mercado y se orientan según ese mercado", como ha señalado T. W. Adorno.

Sin embargo aún no queda claro en qué se diferencia concretamente esta música, como producto cultural acabado, de la música genuinamente popular, que por otra parte puede ser reproducida con fines comerciales y obtener gran venta, al igual que la música llamada seria, culta o de concierto, sin que esto altere su esencia”.⁶⁸

Cabe señalar que el fenómeno de la masificación de la canción dice relación con la idea de programación de las radios impuesta por los Estados Unidos y que consiste en la repetición de una misma canción varias veces al día por una misma emisora. Este método recién comienza a utilizarse en Chile a principios de los sesenta reaccionando inmediatamente la audiencia con lo cual sitúa a las radios pioneras del sistema inmediatamente en los primeros lugares de sintonía. De esta manera el disco pasa a ser elemento vital y esencial del medio radial.

Ahora bien, la nueva canción o canción social en virtud de sus ideas fundacionales o desde el sentido intrínseco de su propuesta no concibe la canción como producto o mercancía. La canción en tanto género artístico con alta carga simbólica y representativa de conflictos sociales, de aspiraciones de superación de estados sociales, ontológicas o de otra índole, etc. le significan situarse fuera de lo establecido, de lo oficial o del sistema. Así este género pasa a correr la misma suerte del arte que va por un carril distinto al de la masa. No necesariamente por ser incomprendido como sucede con el arte del siglo XX y sus nuevos paradigmas, sino por la marginación por parte de la industria cultural y de los medios de comunicación que forman parte de un sistema capitalista.

En el Canto Nuevo chileno la situación es aún más difícil puesto que no sólo tiene los problemas descritos sino que además se encuentra inserta en una sociedad con un régimen de excepción en la cual impera la censura.

Las instituciones de plasmación artística no sólo se resienten por efecto de la censura de los medios de expresión sino, también, porque muchas de ellas son articuladas por autoridades despóticas, so pretexto de constituir focos subversivos o de agitación política. Personeros adictos al régimen rechazan la existencia de un “apagón cultural” y, con el auxilio de fundaciones financieras, tratan de convencer de lo contrario.”⁶⁹

Para su subsistencia, entonces, el Canto Nuevo recurre a ciertos espacios de encuentro popular como en los primeros tiempos de la canción como género en su contexto urbano (recordemos que éste comienza su camino justamente en pequeños lugares como lo fueron los *café-chantant* y *café concert* parisinos del siglo XVIII). Por ello resultarán muy importantes ciertos lugares y eventos que reunirán a un público de oposición al régimen militar y que encontrarán en esos lugares un espacio de libertad y de identificación. Como señaláramos en párrafos anteriores los autores e intérpretes del Canto Nuevo necesitan multiplicar su canto pero sin transar con sus ideales en cuanto al contenido y sentido de sus composiciones. Entonces, así como en la NCCh existieron los Festivales de la Nueva Canción Chilena que mostraban sus avances y presentaban nuevas propuestas, la generación musical post 73 tuvo “Los Encuentros de Juventud y Canto” que luego pasaron a llamarse “Apuntes de Juventud y Canto” ;

⁶⁸ ACOSTA Leonardo, *Música y Descolonización*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, Cuba. 1982. Pág. 56.

⁶⁹ SCHERZ Luis, : La Esperanza de una cultura fraternal en *Tres ensayos sobre la Nueva Constelación Cultural Chilena*. Instituto Chileno de Estudios Humanísticos.(ICHEH) Santiago, 1982. Pág. 4

El “Festival Una Canción para Jesús” y el Festival del Cantar Universitario de la ACU (Agrupación Cultural Universitaria). Quienes llegaban hasta esos escenarios ya podían ser considerados parte de un mismo movimiento y por tanto legitimado ante un público determinado.

La Agrupación Cultural Universitaria (ACU)

Una de las entidades más importante que contribuyó a la formación de artistas jóvenes especialmente en las áreas de la música y el teatro en los términos que señalamos fue la ACU, por eso creemos necesario detenernos en ella.

La Agrupación Cultural Universitaria surge en 1978 (se origina a partir de la Agrupación Folklórica Universitaria, AFU, creada el año anterior) como una respuesta de la comunidad de la Universidad de Chile ante el intento atomizador que sienten que impera en esos momentos en la Casa de Andrés Bello y también a lo que en el contexto nacional se menciona como “apagón cultural”. La falta de canales de participación amplios y la concepción del arte como un lujo, como un valor suntuario prescindible, llevan a sectores de dicha comunidad a formar su propia organización cultural. El objetivo general de la ACU es el de encauzar la actividad cultural abierta y amplia de la comunidad de la Universidad de Chile, constituyéndose efectivamente en el canal de expresión cultural de los universitarios, fortaleciendo en la práctica su organización y desde allí insertarse en la comunidad nacional. Este objetivo se traduce en una verdadera presencia cultural estable y permanente, estructurada y coherente con las necesidades e inquietudes tanto a través de talleres desarrollados en la misma universidad como de la comunidad en general.

Significa una acción constante, destinada a generar una expresión íntegra que dé cuenta de la realidad imperante y contingente, que fomente una actitud reflexiva y crítica en el estudiantado; que sea un camino para la cultura integradora que rescate, desarrolle, defienda, difunda y preserve los más auténticos valores humanistas de la comunidad nacional y latinoamericana. En definitiva significa recoger el patrimonio de la cultura chilena para contribuir al desarrollo integral del hombre de hoy.⁷⁰

Las relaciones con organismos culturales afines constituían una preocupación constante de la Agrupación, es así como se vincula con organizaciones de pintores, actores, compositores, de Derechos Humanos, etc. La ACU surge como una respuesta de la comunidad universitaria ante una especie de reduccionismo en su dimensión de *universidad*. Cabe señalar que la Agrupación define conceptos de Universidad, Estado y Cultura que sirven de sustento fundacional a su organización. Para realizar la tarea asumida creen necesario desarrollar el arte en todas sus manifestaciones, recurriendo a múltiples formas y dando pasos en la búsqueda de un lenguaje propio, contingente y vanguardista dentro de una concepción humanista y de ser *latinoamericano*. Frente a la comunidad nacional, la ACU enfrenta como misión su participación más allá de las aulas universitarias.

⁷⁰ Estatutos ACU . I Seminario ACU 1979. Págs.79

Dada la existencia de grandes sectores marginados, a la reducción de la extensión universitaria y a la necesidad constante de mantener una relación con la comunidad, surge como respuesta imperativa la realización de la extensión fuera de los márgenes físicos de la Universidad, pero no en sentido paternal, sino entendiendo la existencia de valores connaturales a todo grupo humano, necesarios de conocer y de asimilar en ambos sentidos.⁷¹

La unidad básica de la ACU es entendida como un grupo humano que sobre la base de un concepto amplio de trabajo colectivo desarrolla su quehacer en el terreno del arte y la cultura. Esta unidad básica recibe el nombre genérico de *taller*, es decir aquel lugar donde el grupo se encuentra para conocer, crear y recrear en el ámbito cultural. La ACU, entonces, define al *taller* como el ente básico que conforma su organización, es esta última y primera instancia el núcleo generador y sostén de las actividades y fundamentos de la agrupación. Las sedes, es decir, los diferentes campus de la Universidad de Chile y las distintas disciplinas artísticas representadas en ramas (plástica, literatura, música, teatro, etc.) fueron las instancias en que aglutinaron su acción. De esta manera se puede apreciar cómo se multiplicaron las propuestas de los jóvenes naciendo grupos y cantautores desde las aulas universitarias. Es lógico, por tanto, la supremacía de los universitarios en el canto popular de esa década considerando además que las otras instancias también vienen del ámbito del estudiantado superior. Es pertinente destacar el Festival “La Universidad Canta por la Vida y por la Paz” que llegó a producir cinco versiones (1978-82) cuya final se realizaba en el Teatro Caupolicán. El tercero de estos festivales organizados por la ACU y que reunió a destacados compositores e intérpretes de esa generación se puede comparar al realizado por la Universidad Católica en 1969 y que reunió a la NCCh, pero obviamente, no fue de interés de los medios de comunicación como en aquella oportunidad. El jurado estuvo integrado por Ricardo Palma, director del Ballet Pucará ; Arturo Urbina; Margot Loyola ; Jaime O’ryan ; Eduardo Yañez ; Jaime Soto León, director de Barroco Andino ; Manuel Sepúlveda, Enrique Kalisky y Jorge Rozas. Las canciones seleccionadas y que se mostraron sin competir entre ellas fueron:

- *Homenaje*; Santiago del Nuevo Extremo
- *La Era*; Conjunto Facultad de Música. Universidad de Chile
- *Yo Cristo*; Daniel Campos (Universidad Católica de Valparaíso)
- *El Profesor*; Felo (Antumapu. Universidad de Chile)
- *Vivamos el tiempo a tiempo*; Conjunto Facultad de Música
- *Flor de Azahar*; Pedro Humire
- *El Pájaro Manso*; Lisette y Beno
- *Construyendo el día*; Patricio Lanfranco y Juan Valladares (Amauta)
- *Cueca de los montoneros*; Franklin Jiménez
- *Parral 1904*; Grupo Abril

Parral 1904

Leonardo Rojas/ Grupo Abril

*La lluvia cae despacio
es invierno entre nosotros
desenterramos los años
de vino en Parral.*

*Con calendarios de piedra
el siglo nace contigo
y celebramos contigo
tu viento natal*

*El cumpleaños del fuego
es la fiesta de tu edad
Vamos del brazo Pablo
cantando tu palabra torrencial.*

*Trae contigo, Pablo tus versos
para pintar la ciudad.*

*Vecino del nuevo canto
capitán de las ausencias
salgamos a ver sol limpio,
traigamos el sol.*

*Con el cuaderno en la calle
tu poesía paloma
revolotea en los techos
de la primavera.*

*De filiación marina tu voz,
te regalamos el pan.
Esta es tu fiesta, Pablo, y es nuestra,
necesitamos tu voz.*

*Vuelve conmigo, Pablo a la tierra
a continuar tu canción.*

Los Encuentros de Juventud y Canto

En un amplio galpón que los días domingos se convertía en templo para celebrar misa, los jóvenes se reunían viernes y sábados en torno a la canción. El proyecto, financiado por el Instituto Chileno de Estudios Humanistas (ICHEH), una instancia alternativa de reflexión sociopolítica, se realizó en la Parroquia universitaria los meses de agosto u octubre durante los años 78, 79 y 80. Luego hubo una versión más que se tituló Apuntes de Juventud y Canto, en el año 1982.

...Porque somos jóvenes quisiéramos contribuir a desarrollar una conciencia más crítica frente a los valores y expresiones que nos transmiten en forma masiva los medios de comunicación social. Quisiéramos atrevernos a desafiar esa cultura tantas veces vana y vacía, inspirada en intereses ajenos a la verdadera vocación de una juventud que aspira a ser libre, sana, auténtica y espontánea. Queremos hacer un esfuerzo por aprender a valorar nuestra propia creación, nuestro propio sentimiento ; quisiéramos no aceptar nada que se nos presente como impuesto, queremos ser nosotros los que descubramos lo que proviene desde el fondo de nuestra vocación juvenil y cultural...Porque aspiramos a la paz, porque quisiéramos ser una juventud libre y crítica, nos reunimos y cantamos".⁷²

⁷² Fragmento de los fundamentos de los Encuentros de Juventud y Canto en carátula del disco E. de J. Y Canto. Productora Canto Joven y ALPEC. A-78019. 1979.

La versión de 1980 de dichos encuentros de música, en la cual se presentaba además danza, mimos, fragmentos de obras de teatro, y cuya animación estaba a cargo de actores, respondió a lo que venía para los ochenta y se presentó de la siguiente forma :

Hoy una vez más, hemos vuelto a encontrarnos en esta estación; sin embargo, tenemos la sensación de que algo ha cambiado en el aire y nos sorprendemos confusos. Al parecer, ya era hora de decidirnos: invadamos nuestro tiempo de proposiciones que contengan lo mejor de nosotros mismos, sin siquiera saber qué pasará y con la sospecha de que nuestros esfuerzos no serán conocidos en la calle todavía. Para ello es necesaria nuestra entrega generosa, desprovista de todo, y con un solo gran amor: se trata de encontrar, en conjunto, un nuevo lenguaje para nuestra música. En conjunto, porque esta búsqueda porfiada de los ochenta nos pertenece a todos: creadores, intérpretes, promotores, animadores y sobre todo a ustedes, con ese silencio de los mejores momentos. En conjunto porque éste empieza a ser el encuentro de una nueva generación, la nuestra”.⁷³

Ese año los invitados fueron: Abril; Antara; Aquelarre; Los Blops; Cantierra; Capri; Cecilia Echenique ; Cecilia Plaza; Cruz del Sur; Eduardo Peralta; Fernando Ubierno; Guillermo Basterrechea ; Lucho Beltrán; Lupe; Margot Loyola; Martín Domínguez; Ortiga; Osvaldo Leiva ; Osvaldo Torres; Pablo Ugarte; Pucará; Cámara; Santiago del Nuevo Extremo; Schwenke & Nilo ; Soledad Elizalde; Tambo y Tita Parra.

...Era la ocasión de encuentros inesperados, fértil semillero de ideas atrevidas, momento propicio para alquimias humanas que el azar imponía. Cada noche de sábado deparaba también sorpresas musicales...Una de esas noches en Parroquia Universitaria, Eduardo Peralta le cedió parte de su tiempo de presentación a dos cantores recién llegados de Valdivia. Estos decididos jóvenes impactaron profundamente al público con un tema tremendamente directo, que hablaba del dolor y la impotencia ante la miseria en forma descarnada y personal, sin las típicas metáforas que se usaban entonces. La canción era “El Viaje” y el dúo se llamaba Schwenke y Nilo.”⁷⁴

*Señores, denme permiso
pa' decirles que no creo
lo que dicen las noticias,
lo que cuentan en los diarios,
lo que entiendo por miseria,
lo que digo por justicia,
lo que entiendo por cantante,
lo que digo a cada instante,
lo que dejo en el pasado,
las historias que he contado
algún odio arrepentido.*

⁷³ Extracto de la convocatoria al 2º Encuentro de Juventud y Canto organizado por Productora Canto Joven y Parroquia Universitaria. Santiago, octubre de 1980. S.p.

⁷⁴ GODOY, Alvaro. *Música Popular Chilena : 20 años*. Publicación del Departamento de Planes y Programas de la División de Cultura del MINEDUC. Serie Veinte Años. Santiago, 1995. Pág.128.

Otras agrupaciones culturales

Al conformarse un conglomerado de interesados en el tema cultural que coinciden en considerar de una importancia crucial el papel que juega éste en el desarrollo de la sociedad y al ver el impacto que producen los pequeños espacios para el arte comprometido, van constituyéndose organizaciones autónomas cuyos objetivos son precisamente abrir mayores escenarios. Es así como emergen verdaderas instituciones culturales que no obstante sus escasos recursos serán claves para el desarrollo del Canto Nuevo (y también de otras expresiones como la danza, la literatura y el teatro). Es así como fuera de las ya mencionadas se encuentran: La Agrupación Cámara Chile, fundada en noviembre de 1974 por el maestro coral Mario Baeza; el *Taller 666*, creado en marzo de 1976; La Unión de Escritores Jóvenes (UEJ), en agosto de 1976; la Agrupación Cultural Santa Marta, en mayo de 1977; la Agrupación de Músicos Jóvenes y la Agrupación Cultural Chile, en enero de 1978 y posteriormente el Centro Cultural Mapocho, en el Barrio Lastarria de Santiago.

Escenarios cristianos

La Iglesia Católica chilena inspirada en la voz episcopal latinoamericana de Puebla y Medellín y bajo el liderazgo del Cardenal Raúl Silva Henríquez, representó un papel preponderante en la causa por la paz y los Derechos Humanos. Para ello existieron diferentes Vicarías siendo las más significativas para el tema que tratamos: La Vicaría Pastoral Juvenil; la Vicaría Pastoral Universitaria y la Vicaría de la Solidaridad. Desde allí se realizaron muchos encuentros musicales y poéticos que convocó a disímiles públicos creyentes y no creyentes inspirados en los valores y la causa que los unía. En cuanto a la creación musical, la Vicaría Pastoral Juvenil a cargo de los sacerdotes Cristián Prech y Miguel Ortega, organizó el Festival "Una Canción para Jesús", evento que tuvo ocho versiones (de 1976 a 1983) y que aportó talentosos compositores e intérpretes al Canto Nuevo. Entre ellos: José Luis Ramacciotti, Cecilia Echenique, Eduardo Peralta, Ayllarehue, Grupo Abril, Dúo Jaque, Tita Munita, Grupo Malambular, Oscar Silva, Rolando Cori, Luis Tavera (J.S.) y Grupo Kairós.

Cientos de canciones llegaban a la preselección cada año. Cabe señalar que había también festivales en las regiones. La final se realizaba en un gran evento que convocaba a miles de jóvenes de todos los estratos sociales.

El Hombre es una Flecha

Eduardo Peralta

*El hombre es la materia convertida
en duda y en anhelo
el hombre es un perdón y una embestida
un volcán y un deshielo
el hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo.*

*Y si el hombre es flecha
Por qué lo vigilan
Por qué le mutilan
su carrera loca
por qué le tapan la boca
por qué le apagan la Fe
las almas llena de roca
¿por qué?
¡díganme por qué!*

*El hombre es la gacela malherida
que llega sin consuelo
a llorar a una esquina de la vida
igual que un pequeñuelo
el hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo.*

*Y si el hombre es flecha
Por qué lo vigilan
por qué le mutilan
su carrera loca
por qué le tapan la boca
por qué le apagan la Fe
las almas llena de roca
¿por qué?
¡díganme por qué!*

*El hombre es como el ave sorprendida
en mitad de su vuelo
por una libertad mal entendida
que la hace atarse al suelo
el hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo.*

Hombre Verdadero

José Luis Ramacciotti

*Yo no sé qué está pasando
parece quieren cambiarme
a ese hombre que llevo dentro
y que vive en cada gente.*

*Yo no sé si yo no escucho
si es El quien me habla menos
lo que siempre fue su canto
hoy siento que es mi llanto.*

*El hombre que yo conozco
no es de esquina y vanidades
siempre es libre y verdadero
son sus ojos diferentes.*

*Cuando llama es un susurro
cuando calla una tormenta
una brasa cuando ama
cuando siente es un torrente.*

*Eres Jesús el carpintero
de alegría y quebrantos
de pobres y afligidos
de mi canto y del de tantos.*

*Jesús amor, padre, ternura
Dios del pan, Dios del madero
Señor de la esperanza
eres el Hombre que yo espero.*

El otro, el que quieren imponerme
es de piedras y mentiras
sólo compra, suma y vende
es de hielo y amarguras.

Yo no quiero parecerme
a eso qué llaman el hombre
el hombre es uno y desde siempre
en él creo y quiero verle.

Eres Jesús el carpintero
de alegría y quebrantos
de pobres y afligidos
de mi canto y del de tantos.

Jesús amor, padre, ternura
Dios del Pan, Dios del madero
Señor de la esperanza
eres el Hombre verdadero.

Yo Te Canto

Luis Tavara

Quiero expresar que te quiero
y que es bien de adentro todo lo que siento
quiero decir que la muerte
no termina con los sentimientos
que pese a todo cantamos
aunque algunos callen se rían
o no entiendan
yo te canto con amor
la rai la la
de mi país constructor.

Quiero expresar que te quiero
que este es el camino y ahora somos muchos
aunque nos pongan al margen
con su propaganda y toda su ciencia
porque el amor está al centro
dando la batalla con todo su sueño
yo te canto con amor
de mi país sembrador.

Quiero expresar que te quiero
juntos en la tierra haciendo la paz
en una mesa gigante libre
y para todos como un solo pueblo
no cerraremos las puertas a ningún hermano
a nuestro futuro
yo te canto con amor
larai la la
de mi país labrador.

Quiero expresar que te quiero
que cualquier dolor es tuyo, mío y nuestro
que no podemos comer tan solo de esperanza
que el mañana es cierto
y lo vamos a pelear por todos los lados, duro y
parejo
yo te canto con amor
larai la la
de mi país constructor.

La difusión

Con las circunstancias políticas descritas es evidente que el Canto Nuevo tiene muchas dificultades para difundir su producto artístico. Sin embargo, y gracias a la efectividad de aquellos canales informales como las peñas, los encuentros universitarios y las organizaciones descritas, se conforma un público que será un potencial consumidor de la música de canto popular.

El sello Alerce

Para que dicha audiencia acceda a tales obras necesitará que estén a su disposición los soportes fonográficos que multiplican las propuestas artísticas según la industria cultural. Aquí será clave la figura de Ricardo García que vuelve a ser tan protagonista en este período de la música chilena como lo fue en los sesenta, sólo que esta vez con todo tipo de adversidades. Junto a Carlos Necochea, ex integrante del grupo Curacas y periodista, crea en abril de 1976 el Sello ALERCE, que vendría a ser como la continuación de DICAP haciendo la salvedad que los contenidos de los productos que lanzará al mercado estarán lejos de la fuerte carga ideológica que poseía el desaparecido sello discográfico de las Juventudes Comunistas. Su logotipo son dos árboles, los alerces de Chiloé, uno caído y otro en pie, que representa el resurgimiento del canto popular chileno. En una entrevista para la revista HOY ⁷⁵ Ricardo García explica: *Como siempre he trabajado con música popular y folklore, pensé en crear un sello que rescatara ese movimiento y que, además, diera la posibilidad a nuevos valores jóvenes que bullían en ese momento.* Efectivamente, el sello rescata del anonimato a grupos como Chamal, Ortiga, Aymará, Aquelarre y a solistas como Pedro Yañez, Nano Acevedo y Capri, reedita a Inti Illimani y a Tito Fernández; comienza las antologías del Canto Nuevo, que llegan a seis volúmenes más “Lo Mejor del Canto Nuevo”; “Encuentros de Juventud y Canto”, “Café del Cerro”, entre otros.

A finales de los setenta y con aportes canadienses se crea el Sello ALPEC, Compañía discográfica de corta duración pero que contribuye a paliar la carencia de medios en esos momentos.

Una vez obtenidas las grabaciones, los artistas del CN pueden comenzar su peregrinación por las radioemisoras para ser difundidas. Cabe señalar que esta actitud recién se asume a principios de los ochenta, ya que los mismos cantores populares eran reticentes a involucrarse con el sistema. Esta actitud negativa frente a los medios de comunicación de masas (MCM) y la Industria cultural está ligada al rechazo a la canción comercial y el sentido del canto popular desde la concepción del canto social.

La canción comercial está orientada por su lógica a la satisfacción de exigencias banales, epidérmicas, inmediatas. Lo comercial aparece definido como lo transitorio, lo que no trasciende, que pasa con la moda, en definitiva, cumpliendo una acción enajenante de gran funcionalidad cultural ideológica del sistema. La canción comercial aparece además caracterizada en términos generales como un producto hecho para el consumo que opera en base a modelos ya probados en el mercado, siendo el plagio circular, la mediocridad y la falta real de creación los parámetros necesarios. El canto comercial es de esta manera opuesto a la práctica y a la concepción del Canto

Popular por cuánto éste pretende realizar una creación que, en la medida que representa la realidad y se arraiga socialmente, trasciende; crea patrimonio e identificación cultural de un pueblo.⁷⁶

No obstante, los artistas del Canto Nuevo seguros de su público cautivo obtenido sin transar a sus principios, intentan un acercamiento hacia los medios, encontrando eco solamente en pequeños espacios radiales que serán un hito en la difusión de la creación popular chilena. Estos son: la “Noche Americana y “Nuestro Canto” de Radio Chilena dirigidos por Miguel Davagnino, que comienza su programa en mayo de 1976- ya mencionado en estas páginas - ; Raíces Latinoamericanas, bajo la voz de Juan Miguel Sepúlveda de Radio La Clave y posteriormente “Hecho en Chile”, de Sergio *Pirincho* Cárcamo en Radio Galaxia y posteriormente “Concierto Latinoamericano” de Radio Beethoven. Otras apariciones son esporádicas en programaciones diversas y al azar. Más tarde, a finales de los ochenta, saldrá al aire radio Umbral que será un importante espacio para este tipo de música.

En cuanto a la prensa escrita, los artistas del CN son mencionados durante los primeros años sólo en “cartelera”, es decir para orientar a los lectores en las atracciones de fin de semana. Poco a poco van ganando mayores espacios como reportajes y entrevistas pero sólo en medios de oposición que van apareciendo: Revista Hoy; Revista Cultural “La Bicicleta; Apsi; Análisis; Solidaridad. También con el apoyo de algunos periodistas del ámbito cultural que simpatizaban con el movimiento y que se encontraban laborando en periódicos oficialistas: María Eugenia Meza, Luisa Uribarri, Ana María Foxley, Bárbara Hayes, entre otros. Cuando su éxito es evidente y su existencia ya no puede seguir ignorándose la prensa se refiere a ellos positiva o negativamente.

...Se diría que estos conjuntos han experimentado formas musicales de raíz indígena, y han importado temas del Caribe. Casi todos los intérpretes tienen temas cubanos. Algunos de hermosa factura, pero a los que se da una interpretación muy unilateral e intencionada. Y otros hechos con menos maestría, en los que asoman consignas y un dejo de panfletarismo. Hablando de espectáculo, en estas presentaciones hay temas sentidos y otros resentidos. Y aunque una buena canción se puede interpretar de muchas maneras, en éstas hay una dirección obligada. Lo que limita el atractivo para el gran público que desconoce estos trabajos y pierde el interés cuando toma contacto con ellos.⁷⁷

La Bicicleta

Especial mención ha de hacerse al aporte que significó la revista de circulación mensual “La Bicicleta”. Como “Revista Chilena de la Actividad Artística” surgió en 1979 siendo dirigida por el psicólogo Eduardo Yentzen y el colectivo integrado por Alvaro Godoy, Antonio de la Fuente y la socióloga Anny Rivera, entre otros. La revista que posteriormente se especializó en el tema de la canción de contenido social y poético, bajo la subdirección de Godoy, representó un importante espacio para los artistas del CN en tanto a través de sus páginas se pudo conocer los planteamientos de los cantores populares, sus canciones, análisis críticos y por sobre todo la

⁷⁶ CATALAN, C. RIVERA A. *El Canto Popular en el período 1973-1978*. CENECA. Santiago. Chile. 1980. Pág.29.

⁷⁷ EL MERCURIO, *Canto Nuevo : importaciones, sentimientos y resentimientos*. Domingo 27 de diciembre de 1981. Cuerpo C Pág.11

conexión con la NCCh en el exilio y los representantes de la Nueva Canción Latinoamericana. Este medio significó para los jóvenes de los ochenta lo que la revista Ritmo lo fue para los sesenta. No obstante, sus planteamientos eran orientados a un público pensante, crítico y reflexivo por sobre el de mera entretención con intereses comerciales.

En cuanto a la televisión, cuando se produce el denominado boom del Canto Nuevo entre 1981 y 1982 los programas televisivos nacionales cederán algún espacio a esta propuesta. Reinaldo Sepúlveda, director de televisión en Canal 13 que dirigió el destacado proyecto *Alturas de Macchu Picchu* con Los Jaivas y el escritor peruano Mario Vargas Llosa, señala su experiencia con estos grupos :

...Nos pasamos muchos años haciendo programas estelares con mucho whisky, escotes y gastando miles de dólares en contratar a los artistas más populares del mundo. Y estábamos desfasados de la realidad igual que el país (todos endeudados porque gastamos un dinero que no teníamos). Así, la competencia era desleal. ¿Cómo podía competir un Peralta con un Julio Iglesias ? Hoy los artistas de este movimiento le han ganado a la televisión, han demostrado que el grupo Abril tiene mucho más éxito que un puertorriqueño que viene a Sábados Gigantes y que no lo conoce nadie.⁷⁸

No obstante, la apertura a estos medios produjo un efecto contrario al esperado. Este punto será tratado en las próximas páginas ya que representa en parte la desaparición del movimiento.

Los estilos

La presencia de un estilo musical definido en la música popular que represente al Canto Nuevo no es muy clara por su heterogeneidad y cierta ambigüedad en los arreglos. No obstante, hay ciertos elementos comunes que los diferencia notoriamente de la música comercial que se perfila por esos años en Chile y también de sus antecesores: la NCCh. Esa poca claridad estilística que mencionamos, tiene que ver con la estricta exigencia, casi obsesiva, de estos músicos por distanciarse de la canción netamente comercial y en la búsqueda de un sonido que les sea propio, original y vanguardista. Esta generación de creadores está inspirada en sus gustos musicales que están ligados a la música clásica, al jazz y al rock sinfónico que impera en la década. Cada vez van dejando más atrás la raíz folklórica porque sienten que ya no los representa. Sus modelos en lo musical ya no vienen del folklore o de Violeta Parra, sino de los grupos ingleses, especialmente Los Beatles, Queen, Emerson, Lake and Palmer, Led Zeppelin y Yes; de la experiencia brasileña en el tratamiento de la canción, como así también la de la Nueva Trova Cubana con Silvio Rodríguez y Pablo Milanés; del cantautor catalán Joan Manuel Serrat, del rock argentino bajo el liderazgo de Charlie García, del período barroco de la música docta y por sobre todo del jazz, que en esos años tiene gran aceptación en el público joven chileno formándose desde allí un importante espacio para el cultivo del género sincopado lo que se evidencia en la creación posteriormente de radio *Clásica*, emisora surgida exclusivamente para cubrir ese segmento.

En cuanto a la instrumentación, los conjuntos sin abandonar lo acústico, incorporan instrumentos musicales que den más cuerpo a su trabajo. Así, además de la guitarra que sigue siendo la base armónica por excelencia del Canto Nuevo y los disímiles instrumentos de la

música vernácula latinoamericana (aporte de la NCCh) incorporan contrabajo, violoncello y flauta traversa. Posteriormente algunos grupos agregarán batería, teclados, bajo y guitarra eléctrica. Esta cercanía con la música pop marcará la tendencia progresiva hacia un sonido contemporáneo que alejará a un determinado público y acercará a otro. También significará un quiebre entre los planteamientos internos de los grupos, lo que se traducirá en el alejamiento de músicos que encontrarán respuesta a sus inquietudes musicales en el jazz, pero no en el naciente pop chileno. Podríamos señalar, entonces, que existirían dos estilos musicales bien definidos en los grupos que inspiran el Canto Nuevo:

a) Folk-docto: Los de fusión del folklore latinoamericano con elementos de la música clásica y barroca y que siguen la tendencia del la NCCh. (Aquelarre, Cantierra, Cruz del Sur, Ortiga, Trío Enigma, Amanda, Trío Orfeo, Taller, Huara, Napalé).

b) Folk-jazz-pop: Los que incorporan instrumentos electrónicos y experimentan con las armonías del jazz y ritmos de la música popular propiamente tal como el blues, soul y el funk. (Antara, Kámara, Santiago del Nuevo Extremo, Grupo Abril, Schwenke & Nilo, Amauta, Cristina González, Tita Parra, Rudy Wiedmaier, Gárgola, Hugo Moraga).

Esta última fusión se acerca a lo que actualmente se denomina en España *Canción de Autor* y que estaría representando a los trovadores de fin de siglo como Joaquín Sabina, Víctor Manuel, Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez, Víctor Heredia, Pablo Milanés, etc.

Los exponentes del Canto Nuevo

Al igual que en el caso de la NCCh, nos referiremos más detenidamente en ciertos artistas que marcaron notoriamente dicha época. El criterio empleado está basado en la trayectoria registrada en fonogramas editados por sellos discográficos profesionales como también por las apariciones en la prensa escrita (diarios y revistas) y en programas de televisión, elementos que si bien no dan garantía de representación verdadera de la condición artística avalan el interés público en ese entonces. De allí que es tal vez más importante la consideración en cuanto a la participación habitual de estos artistas en los lugares y eventos característicos del movimiento. Ya en páginas anteriores nos referimos a Aquelarre, Ortiga y Cantierra, que junto a los siguientes fueron los más representativos del movimiento.

SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO

Nace en 1977 en el estallido de la creación contestataria universitaria. Todos estudiantes de distintas carreras, se asocian en torno a la canción sintiéndose hijos de la NCCh y de otras expresiones paralelas de esa década como *Los Blops*, pero también de otras corrientes populares musicales: "*Todas nuestras influencias vienen de la radio prendida*". Al principio el grupo era eminentemente acústico (guitarras, contrabajo, charango, flauta traversa y percusión) y cuyo jinete era la poesía simple y desgarradora de los temas de su principal compositor: Luis Le-bert. La banda que se consolida es la que reúne además de Le-bert, a Andrés Buzeta, en

flauta travesa, Luis Pérez, voz y guitarra, Jorge Campos, contrabajo y Pedro Villagra (que en los noventa pasará a integrar Inti Illimani). En sus comienzos habían participado Sebastián Dahm y Mario Muñoz. Cuando graban su primer álbum para el Sello Alerce "Santiago del Nuevo Extremo", en 1979, ya han incorporado batería (Raúl Sáez) decidiéndose por el sonido más urbano y electrónico que se evidencia más abiertamente en "Hasta Encontrarnos", casete de 1982 donde debuta Jorge Campos como compositor de la mayoría de los temas del álbum (*La promesa, Yo tenía una sonrisa, Ciudadano, y Hasta Encontrarnos en coautoría con Lebert*). En esa búsqueda de sonidos más atrevidos mezclando lo artesanal del folk con la exigencia armónica y timbrística del jazz, incorporan bajo eléctrico y saxofone. Ya han dejado el grupo Andrés Buzeta y Luis Pérez y se integran Cristián Crisosto (flauta y saxos), Hugo Silva (guitarra) y Willy Valenzuela reemplaza a Sáez en la batería. Esta conformación grabará su tercer y último álbum "Barricadas" cuyo mayor legado está en la canción interpretada en conjunto con Inti Illimani, que se encontraba en el exilio, *La Mitad Lejana* (José Seves - Horacio Salinas) grabada en Italia a propósito de la gira que el grupo realiza en Europa. Canción que dará cuenta del encuentro con la mitad musical natural del Canto Nuevo, encuentro que no llegará nunca a producirse en Chile.

*Cómo anda tu vida...tus horas
Tu calle, tu lluvia
tus deudas eternas, tus cuotas.
Dime
Cómo está la familia
los niños nacidos, crecidos
los viejos contando demoras, cuenta.
Si es tan duro
cargar en los hombros
el peso de un día
y de noche
jugar el sudor de vertiente sedienta
en amante reposo
Dime si con proezas gigantes
acortas la espera
si esperanza te refresca
para amarte de un poco de sueños
para el otro día.*

*Yo estoy bien
pero me urge saber
cómo está mi espejo, mi reflejo
mi mitad lejana, la mitad de mi herencia
mi media mirada, la mitad que no encuentro
de mi gota de agua.
Yo estoy bien
pero hazme saber si han visto mi alma
cuando escapa lejos de mi cuerpo
y feliz regresada desteje el abismo
y me cuenta el abrazo
de un futuro encuentro.*

Lo ecléctico de *Santiago del Nuevo Extremo* representa justamente una de las características más esenciales del Canto Nuevo y marca la disimilitud musical con la Nueva Canción. Situación que se da entre ambos períodos por la diferencia generacional. No obstante, los grupos que situamos como fusión folk-docto son más fieles al sonido de la NCCh.

...No queremos lograr nada en concreto, estamos inquietos, siempre buscamos la poesía, no perder el misterio. Ahora, por ejemplo, para nosotros una canción no es suficiente, sabiendo que tenemos saxos, bajo eléctrico, sabiendo que podemos ocupar más lenguaje.⁷⁹

En cuanto a la temática de sus canciones, ésta responde fielmente a la intencionalidad de su nombre: los problemas y sentimientos del hombre urbano. Su forma de comunicarse tanto con las letras de las canciones como en la relación con el público en sus espectáculos en vivo es auténtica, fresca y sencilla, no exenta de profundidad lo que cautivó siempre a sus seguidores pues los interpretó sensiblemente. Es así como dentro de su amplio repertorio como grupo-autor hubo canciones que marcaron a toda una generación y de ahí su gran valor. En especial las canciones “Simplemente”, “A mi ciudad” y “Homenaje”, canciones que ya se cantan en las calles y en diferentes ocasiones que motiva a pensar que pasarán al repertorio genuino de la música chilena.

Simplemente

Luis Le-bert / Santiago del Nuevo Extremo

La verdad,
es que no quiero mantener mi cuerpo atado
a los días
y a los hombres que me vieron derrotado.
Simplemente
y con la soltura suficiente
perderle el miedo a todos
y a los que son diferentes.

Despacito,
lo que tengo que decir es delicado
y en verdad
me duele más a mí que al que yo acuso.
Enderézate
y préstale atención a lo que digo
porque yo estoy cantando
por la voz de mis amigos.

Simplemente que estas cosas
son de todo el que las siente
y es mi voz la que las dice
más valiente en estas horas.
Simplemente las verdades
se van haciendo una sola
y es valiente quien las dice
más valiente en estas horas.

Si pudiera
explicar todo aquello que me inquieta
y entre todos
construir nuevamente esta historia.
Faltarían,
más palabras, sobrarían sentimientos
venga ahora el gran abrazo
para todos los que quiero.

Terminemos,
parece que ya todos comprendieron
y no quiero
por más tiempo detener sus pensamientos.
Sin temores,
diga cada uno su inquietud
demos el salto al amor
de la mano de tu compañera.

Simplemente que estas cosas
son de todo el que las siente
y es mi voz la que las dice
más valiente en estas horas.
Simplemente las verdades
se van haciendo una sola
y es valiente quien las dice
más valiente en estas horas.

⁷⁹ La Bicicleta. N° 44. Marzo 1984. Pág.25.

Homenaje

Luis Lebert / Santiago del Nuevo Extremo

*Me levanté temprano
sin conocer la aurora
te acuerdas de ese día
de mentira.*

*Tu vida era tu vida
la mía otra historia
y el mundo era testigo
de los días.*

*Sólo quiero cantar en presente
y poderte decir
pero muda quedó la palabra
y no quiero mentir.*

*Me quieres desde lejos
te abrazo cuando vienes
mi canto era distinto
antes de ti.*

*Hubiésemos vivido
la historia de las gentes
y nos habrías visto
sonreír.*

*Sólo quiero saber quienes miran
hacia donde miro yo
quiénes son los que enredadas las manos
se acuerdan del cantor.*

*No vacilaremos
en tenderte una canción
un millón de voces
te dirán que no fue en vano
que nos diera de su boca
el pan del aire y una flor
Víctor, gran ausente
desde siempre te cantamos.*

*La ciudad no es la misma
no es la que quisimos compartir
no tenemos las manos
no hay a quien mirar
tus ojos se apagaron
a quién voy a cantar.*

*Dónde se han ido
los días de amistad
dónde está lo hermoso
que fuimos a sembrar
y maldigo el presente
sin tu nombre
di tú quién esconde
de tus labios el cantar.*

*Préstame tus manos
sumemos soledades
si viene algún amigo
somos tres.*

*Rompamos las distancias
de aquí hasta el mañana
y así podremos cantarle
al amor.*

No obstante, Santiago del Nuevo Extremo es una búsqueda o lucha continua entre una poética musical y la que representa la canción. Cuando crecen en instrumentación se les hace más complejo conjugar poesía, contenido social y estilo musical, pues los versos, sean de Luis Lebert o Jorge Campos, intentan plasmar imaginarios tanto personales como colectivos en un discurso, que si bien la aleja del prototipo de la canción actual, la acerca a su sentido primigenio, el de la trova, sólo que con una forma de decir que llega a ser una característica propia del Canto Nuevo: la poesía hermética, poesía que estará en sintonía con el público que se siente parte de la apología. Esta problemática estética más los procesos personales de cada uno de los integrantes confabulará para detonar una crisis interna que no superarán.

Hasta encontrarnos

Lebert/Campos

*Cómo aparecer en todas las mañanas
llevando en cada mano dos monedas de color
y darlas en pago a quien lleva la cuenta
de mis sueños alados.*

*Abróchate el zapato, amarre esa pollera
que se me viene entera la imaginación
me pide no siga encerrado en su pieza
vamos a hacerlo afuera.*

*Para tener las ganas de quedarnos
en la esquina a hacer que pasen melodías
para saber que estando solo se fue
toda esperanza cierta de alguna ventana abierta.*

*Por si acaso pasa cantando la esperanza
prefiero estar afuera aunque no me alumbre el sol
y a grito y destello entre el tedio y la espera
ver de pronto una estrella.*

*Qué le falta al miedo para dejarnos solos
comerse nuestros ojos hasta el mismo dolor
habrá descubierto en alguna miseria
cantos de primavera.*

*Para que nunca falte en esta mesa
el recuerdo más feliz de una alegría
para saber que estando solo se fue
toda esperanza cierta de alguna ventana abierta.*

*Que falta por perderse en esta oscura selva
la sombra del que sufre no deja ver el sol
la magia del guerrero no embruja ni a la muerte
no dejaré a mi suerte perderse en el dolor.*

*Hasta encontrarnos en plena Alameda
juntos de nuevo y llenos de estrellas.*

El grupo se disuelve en 1986. Luis Lebert intenta una carrera en solitario decidiéndose finalmente por la arquitectura, su profesión originaria, decisión que tomarán muchos músicos del Canto Nuevo que se iniciaron como tales en las universidades. Jorge Campos (que ya estaba paralelamente integrando el grupo Congreso) junto a Cristián Crisosto y Willy Valenzuela fundarán el grupo de fusión *Fulano*, Pedro Villagra integrará grupos de pop (tendencia musical de gran auge que surge a mediados de los ochenta) desembocando finalmente en *Inti Illimani*.

El vacío que dejó el grupo y la substitución de sus integrantes anclas impulsaron a reunirse a tocar esporádicamente a fines de los '90 sin llegar a reconstituirse.

EDUARDO PERALTA

Cantautor que representa más nítidamente el oficio de trovar. Su alta calidad autoral e interpretativa como la disciplina y perseverancia con que enfrenta su trabajo lo sitúan sin dudas entre uno de los más importantes cantautores chilenos de las últimas décadas.

Peralta comienza su carrera artística casi intuitivamente en 1976. De sus primeras andanzas como estudiante de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica surge su interés de hacer crónica pero bajo la forma de la canción, como los juglares del siglo XII. No duda en su elección de dejar las aulas universitarias para enfrentar el incierto horizonte del cantor popular. Mas su talento no pasa inadvertido y prontamente, tanto el público como la crítica, lo sitúan como un cantautor de excelencia. La ironía, la ternura, la cotidianidad, el paisaje humano, la realidad social y también la personal están presentes en sus composiciones logrando captar simplezas y complejidades en el arte de los breves minutos.

Estudí periodismo porque tenía esas ganas de hacer crónicas de la vida, de contar cosas a través de las palabras, de los párrafos, de las imágenes, de las comparaciones, en fin, de un juego más literario, y captar lo que pasaba, veía, sentía y estaba sucediendo en la realidad. Derivé a la canción precisamente por esas mismas ganas que me llevaron a estudiar periodismo. Estudiar periodismo me significó mirar un poco más atento lo que ocurría en la sociedad, entre la gente, en las noticias, las novedades, los personajes, el entorno cotidiano, las personas de la calle, en fin, y convertirlas en parte de una crónica, no periodística, sino una crónica poética, lírica, emotiva y cotidiana de lo que pasa normalmente - o día a día - en las calles de nuestra ciudad." ⁸⁰

Reconoce influencias de Violeta Parra y de la generación de la NCCh como Rolando Alarcón, Payo Grondona, Patricio Manns y Víctor Jara. También de su admiración por los españoles Alberto Cortés, Joaquín Sabina y Joan Manuel Serrat. Se siente cercano al uruguayo Leo Maslíah y al cubano Silvio Rodríguez. Pero quien más cautiva su espíritu trovadoresco es la figura del francés George Brassens, cuya especial manera de componer iluminará el futuro trabajo de Peralta.

... En el año 80, yo tenía 21 años, y recorrí cinco países de Europa mochileando. En este viaje conocí a varios artistas latinoamericanos que estaban diseminados por Europa: a Desiderio Arenas, ese gran letrista, músico y poeta de la canción; al Payo en Alemania. Recuerdo que Isabel Parra me alojó unos días en su casa. Estuve con los Quilapayún, con los Illapu... Realicé muchas actuaciones para latinoamericanos en peñas en diferentes ciudades de Europa, especialmente en París que fue donde más estuve. Allí fue que conocí a Brassens, este gran trovador, a través de sus discos, de testimonios de gente francesa y latina que gustaba el oficio de Brassens. Me comentaban cómo hacía sus rimas, me traducían los detalles, cómo se reía de esto...cómo mezclaba el *argot* (especie de coa parisino) con la más alta poesía, tipo Verlaine, Rimbaud. Eso me empezó a fascinar y me convertí en un fanático de este gran autor que por desgracia murió pocos meses después que me vine de Europa y sin que yo pudiese conocerlo personalmente. El recupera toda la vieja tradición trovadoresca del sur de Francia. Había nacido en Sete, una caleta de pescadores al Sur de Francia. Ahí está la cuna de los trovadores provenzales del siglo XII y XIII que sufrieron tantas persecuciones por la inquisición... Para mi gusto Brassens es como una resurrección de este período y de ese fenómeno; es una rara mezcla de hereje con trovador, que además aparece en pleno siglo veinte, justo después de una guerra mundial...⁸¹

Musicalmente, Peralta utiliza las formas clásicas de la canción popular, en especial la balada, con la diferencia en la utilización muy personal de la guitarra como acompañamiento. Su virtuosismo con las cuerdas hace prescindir de una orquestación o del acompañamiento de una banda. No obstante, su primer cassette bajo un sello de corta vida (La Música, 1982) lo realiza con una producción musical que no tiene que ver con el canto que su público le conocía en vivo. Sin embargo, los arreglos - en su mayoría del guitarrista Edgardo Riquelme - son acertados y de gran factura mostrando a un Peralta cuyo canto puede traspasar fronteras y situarse internacionalmente. Pero no es ese el interés de este cantautor. El enfoca muy profundamente su papel de trovador y prefiere más el contacto íntimo y sincero con un público presente que el impersonal estudio de grabación. Es así como pocas veces se le ve en televisión imposibilitando su masificación. De todas maneras, la inteligencia, ingenio y creatividad de Peralta no parecen tener cabida en los frívolos espacios televisivos tanto de aquellos ochenta como de los noventa.

...Para llegar a un público masivo una de las posibilidades es decir generalidades y meterse en la máquina. Creo que hay, sin embargo, otra posibilidad: ir metiéndose poco a poco, sembrando cosas en festivales, en recitales y construir progresivamente una línea musical que llegue a ser conocida. De esta manera el público te va a exigir lo que tú eres, o sea, al revés del otro proceso.⁸²

⁸² LA BICICLETA N° 11 Número especial. *El Nuevo Canto Chileno, en la senda de Violeta..* Santiago, 1981.Pág.74.

⁸¹ *ibid* Pág. 3.

Juan González

Eduardo Peralta

*Por las calles más chicas de la vida
y por sus avenidas principales,
entrando de mañana a la oficina
colgando en los buses estatales..
Vendiendo bagatelas en la plaza
siempre veo tu cara, siempre pasas,
Juan González.*

*¿Cuánto vales Juan González?
vales más que los ministros
y los gordos industriales,
vales más que los obispos
y aún más que los cardenales,
Juan González
y no entiendes lo que vales.*

*Y siempre estás gritando en el estadio
por la eterna cuestión de los penales,
o con los miembros de tu sindicato
charlando sobre asuntos laborales
mirando risueño a una mujer
cuando le cambia al niño los pañales
buscando una pieza de alquiler
para las crudas noches invernales.*

*¿Cuánto vales Juan González?
vales más que los juristas
que hablan en los tribunales
y que los alcaldes, dueños
de fueros municipales,
Juan González
y no entiendes lo que vales.*

*Sin discursos ni huecas oratorias
me convencen tu rostros y tus modales
de que la vida es digna de vivirse
porque todos los hombres son iguales.
Eres un gran filósofo mi amigo,
ya que tu no deseas pedestales,
ni dormir en la páginas de un libro
ni glorias ni prestigios terrenales.*

*¿Cuánto vales Juan González?
vales más que esos señores
que inauguran hospitales,
vales más que presidentes
y reyes y generales,
Juan González
y no entiendes lo que vales.*

Navidad (a esconder la realidad)

Eduardo Peralta

Navidad, Navidad
a esconder la realidad
guárdala en algún bolsillo
por piedad,
que hoy la vida tiene un brillo
de bondad.

Hay un pino navideño
en el medio de la plaza
y más de un niño pequeño
se detiene y llora un sueño
cuando junto al árbol pasa.
Hay un pino navideño,
hay un pino navideño
en medio de la plaza.

Hay un viejito pascuero
con alma de niño chico
que en el asiento trasero
de la micro Matadero
va cantando un villancico.
Hay un viejito pascuero
hay un viejito pascuero
con alma de niño chico.

Hay una vitrina hermosa
con juguetes made in USA
y a su lado hay una poza
y una pequeña andrajosa
se mira en las dos confusa
hay una vitrina hermosa
hay una vitrina hermosa
con juguetes made in USA.

Y hay sonrisas y aguinaldos
que son como suaves brisas
para los pobres hay saldos
y a falta de sopas... caldos
de aguinaldos y sonrisas.
Hay un señor que ha buscado
a su peor enemigo
y le ha dicho entusiasmado
“Esta noche desgraciado
ven a merendar conmigo”

Navidad, Navidad
a esconder la realidad
guárdala en algún bolsillo
por piedad,
que hoy la vida tiene un brillo
de bondad.

Eduardo Peralta es tal vez el único cantautor de los tantos que esgrimieron con su canto en aquella época que sobrevive musicalmente en los noventa. Fiel a su vocación y misión trovadoresca continúa versando sus pareceres cada vez más cerca de la tradición campesina de las décimas, tal vez allí se encuentra aquella savia que permite al poema trascender.

GRUPO ABRIL

Al principio son tres amigos veinteañeros que tienen en común los ideales libertarios y la construcción de la civilización del amor a que llamaba la Iglesia chilena en esos momentos, más las ganas de cantar cosas distintas. El trío lo constituía una estudiante de periodismo con una voz privilegiada (Tati Penna); una estudiante de Trabajo Social que paralelamente seguía la

carrera de interpretación en guitarra clásica (Patti Díaz) y un estudiante de Ingeniería admirador de Bob Dylan y de aquella música que representaba la canción de protesta norteamericana (Gonzalo Acuña). Se podría decir que el grupo Abril (al cual el compositor José Luis Ramacciotti bautiza como tal para presentarse al Festival “Una canción para Jesús”) es una especie de Peter, Paul and Mery criollo. Su primera presentación oficial, pero aún sin nombre propio, es en los Encuentros de Juventud y Canto el mismo día que debuta en Santiago el dúo Schwenke y Nilo. No obstante su inmediata acogida por el público, no se les conoce más ampliamente sino hasta que obtienen meses después el primer lugar en el 4º Festival “Una Canción para Jesús” (1979) cuya final presenciaron miles de jóvenes.

Luego de grabar una canción (*Había una vez* de la compositora argentina María Elena Walsh) para el primer álbum que representa los Encuentros, editado por el sello Alerce, Abril decide ampliarse y constituye un quinteto que prontamente se convierte en sexteto: guitarras, piano y teclados (Claudio Merino) percusión (Raimundo Garrido) y bajo eléctrico (Marcelo Aedo). Ya no es tan acústico como al principio pero intenta no salirse del estilo. *Abril* es el primero de los grupos del Canto Nuevo que incursiona en el sonido de los sintetizadores que empiezan a llegar a Chile en esos años, como también en la utilización de la multimedia para sus espectáculos (Teatro La Comedia 1980).

... En el trabajo presentado por el grupo en este tipo de conciertos se utilizan tres proyectores de diapositivas con controles de disolvencia, dos proyectores de cine de 16, un proyector de cine de 8 mms, una pantalla gigante de vídeo, alimentada por un reproductor U-Matic, y un reproductor VHS y dos pistas de audio. La utilización de estos recursos es para nosotros - explican - una manera específica de acceder a producciones completas, a la experimentación y a un público. Estos trabajos permiten ir confrontando cada búsqueda con los espectadores, además la forma abierta básicamente flexible del espectáculo permite irlo modificando y alterando.⁸³

...Con un repertorio muy rico, de los compositores Guillermo Basterrechea, Dióscoro Rojas, José Luis Ramacciotti, Nelson Schwenke, Víctor Jara, Leonardo Rojas y los latinoamericanos Silvio Rodríguez y Daniel Viglietti, incorporaron la imagen, la poesía y el sentimiento a través de elementos tecnológicos de uso común en otros campos. En “Había una vez”, voces de niños acompañan la canción ; en Crónica sobre Santiago la cámara recorre rincones inexplorados de la capital ; en Vals para tu tristeza, mientras en la pantalla aparece la mujer de un detenido desaparecido que habla sobre ella y su marido, su vida y su trabajo, la voz del grupo va cantando la canción de Ramacciotti, con fuerza y delicadeza.⁸⁴

La incorporación de Marcelo Aedo, talentoso guitarrista de 18 años que empezaba a incursionar en el bajo eléctrico, le da al grupo un color distinto y lo encamina hacia la búsqueda de nuevas armonías y fusiones. En febrero de 1982, en momentos que se señalan como el “boom” del Canto Nuevo el grupo - al igual que Santiago del Nuevo Extremo- es seleccionado para la final folklórica del Festival de la Canción de Viña del Mar, el más importante del país por su gran cobertura por parte de los medios. La experiencia no es positiva para Abril, en cuanto a que es allí donde se producirá la primera fisura que llevará posteriormente a la disolución del

⁸³ Diario EL SUR . Concepción .Viernes 25 de septiembre de 1981. Pág. C8

⁸⁴ HOY *Canciones para ver*. 15 al 21 de julio de 1981. Pág.54.

grupo. La problemática se presenta en la discusión interna de sus integrantes con relación a la apertura del movimiento y que sorprende a estos artistas acostumbrados al underground y cuya razón de ser, aparte de lo musical, está orientado en ideas fundacionales que dan sentido a su misión trovadoresca.

Lo que le sucede al grupo Abril no es un caso aislado. Es la resultante de una estrategia de los medios de comunicación de masas y asesores de la industria que al ver la aceptación de un importante público a este tipo de música - que ya no sólo asiste a sus recitales sino que compra sus discos - abre las puertas antes vedadas para ellos y deja pasar algunos que podrían estar más cerca de lo que asignan como canción comercial. Recordemos que en esos años habían vuelto al país *Los Jaivas*, (1981) causando gran revuelo e impacto en el medio artístico y el gran público. También hay que considerar: el éxito de la música argentina con temas en primer lugar de ranking como “Sólo le pido a Dios” de León Gieco y el “redescubrimiento” de Fito Páez y Charlie García; las distintas versiones de la canción *Ojalá* de Silvio Rodríguez y *Para vivir* de Pablo Milanés, etc. Por lo tanto, los artistas del Canto Nuevo cuya instrumentación corresponde a lo que llamamos fusión folk-jazz-pop estarían cerca de lo que los productores de televisión y programadores de radio necesitaban. Muchos artistas del ámbito de la canción comercial se interesan en esos momentos por aquel estilo: Miguel Piñera, Fusión Latina, Miguelo, Gloria Simonetti, Alvaro Scaramelli, Keko Yunge, Oscar Andrade, etc. Surgen otros que posteriormente pasarán al olvido como el cantautor Antonio Gubbins; se consolida la carrera de Eduardo Gatti como solista, luego de la disolución definitiva de *Los Blops*; reaparece para los medios *Congreso* y un joven cantautor se abre paso: Alberto Plaza.

... El Canto Nuevo está de moda. Cuando esta corriente musical parece estar recién descubriéndose, y cuando todos parecen sentirse descubridores, La Bicicleta quiso recordar que el Canto Nuevo tuvo una larga historia. En nuestros premios 82 nos circunscribimos a la etapa en que este movimiento adquiere su denominación actual, y que se puede ubicar hacia los comienzos de 1975. Con este espíritu de reconocimiento histórico hicimos una distinción especial a las organizaciones e instituciones que fueron pioneras en el apoyo y difusión de esta corriente musical: Sello Alerce; programa Canto Nuevo* (sic) (*se refiere a Nuestro Canto) de radio Chilena; Peña Doña Javiera y Canto Nuevo; Agrupación Cultural Universitaria ACU; Encuentros de Juventud y Canto (Parroquia Universitaria); Festival Una Canción para Jesús; CENECA, Centro de Indagación y Expresión Cultural y artística; y La Bicicleta. Ese mismo sentido de reconocimiento histórico nos dio la pauta para los premios al Canto Nuevo. Se trató de reconocer y sobresaltar una línea de trabajo que además de su calidad tenga una continuidad en el tiempo. Se trató de premiar un trabajo global y valioso, y no una súbita aparición, por muy impactante que ella fuera. No es que neguemos importancia a excelentes compositores e intérpretes que se han ido incorporando al Canto Nuevo, pero el tiempo es el mejor juez de lo verdadero.⁸⁵

Volviendo al grupo Abril, éste sigue experimentando sonidos y se vuelcan hacia la creación propia. En septiembre de 1982 Radio Chilena les distingue como el grupo más popular del programa de televisión *Chilenazo*. Graban su primer cassette bajo etiqueta Alerce (ABRIL.ALC 115) sello que ya antes había grabado dos temas del grupo en el álbum “Canto

⁸⁵ LA BICICLETA. Nº 30 enero 1983. Pág.24

Nuevo Vol. 4" (*Y Estamos Quietos y Parral 1904*). La decisión de dejar de ser grupo-intérprete para crear sus propios temas ahondando en el aspecto musical, significará el retiro de Tati Penna, quien siente que el grupo ya no interpreta su gusto musical y decide volcar su carrera como cantante en solitario. Cabe señalar que Abril a esa altura estaba compuesto íntegramente por jóvenes que habían elegido la música como carrera definitiva, situación que no se presenta en la mayoría de los grupos del Canto Nuevo. En el año 1983 la revista cultural "La Bicicleta" les distingue como el mejor grupo musical del año, pero no obstante sus éxitos el grupo decide disolverse a finales de 1984.

La Semilla

Luis A. Valdivia/ G.Abril

*La semilla es ventura maderera,
por llegar,
es el óvulo fecundo de estas vidas,
por brotar,
es tomar al día
y ponerle alas en los pies,
es no dejar lo nuestro para después.*

*Si la riegas,
si la cuidas,
haz de hacerlo cada día
sólo así verás vendimia
dónde hay ramas heridas.
Búscala en la orilla de esos sueños
que agonizan detenidos.*

*La simiente voz antigua es pasajera
del presente,
en las vías aceradas de estos días
nos ofrece
un carmín y el brillo de un faro de coral
la luz de volver al hombre a su lugar.*

*En las soñadas gavillas
el tiempo que es nuestro espera
tantos hacia allá caminan
entre espinos que laceran
Ábranse los nuevos surcos
y que crezca la floresta.*

Vals para tu tristeza

José L. Ramacciotti/ G.Abril

*Compañera,
hoy te pongo en mi guitarra
en este día yo te canto
en homenaje a tu tristeza,
a tu lucha, tu cansancio.
Compañera de todas las batallas,
madre de todas nuestras causas,
es tu tiempo, yo te canto
con tu pena que es quejido de guitarra.*

Compañera,
esta tarde no ha llegado
quien es dueño de tu mesa,
al que esperas en tu puerta
a la vuelta del trabajo.
Ya no está quien te canta despacito,
y en la lluvia te cubre con su espalda.
Dónde está el que acaricia tus pechos,
dónde está el latido de tu canto.

Compañera,
es que sabes que ha partido
y aunque nadie te ha contado
te lo ha dicho la lluvia en los rincones
el olor de sus camisas que tu guardas.
Te lo ha dicho ya el quejido triste
de su guitarra que llora tras la puerta,
es la misma que cantaba en tu cumpleaños
cuando había fiesta.

Compañera,
hoy tu llanto se hace árbol
con tu pena me agiganto
tu pregunta hoy se hace espada,
tu tristeza enseñanza
Lo hallarás en los ojos de tus hijos,
vivirá en los surcos del arado,
vivirá en nosotros y en la gente,
morirá cuando muera la esperanza.

Isabel Aldunate

Sin restar mérito a otras cantantes como la gran riqueza interpretativa de Capri o la sensibilidad de Cecilia Echenique, la cantante de excelencia del Canto Nuevo es Isabel Aldunate. Estudiante de derecho con militancia de izquierda, Isabel siempre se interesó por los problemas de justicia social, la solidaridad, los Derechos Humanos y, por sobre todo, del fin del régimen militar. Con una voz profunda y estudiada no concibe el canto sino como arma de lucha para las aspiraciones populares. No obstante, su repertorio no busca el panfleto o el facilismo, es fiel a la esencia de la nueva canción: busca la poesía y la música. Exigente con el acompañamiento de sus músicos, se asemeja a Isabel Parra en la disciplina para la elección de sus compañeros de trabajo, junto a otros le acompañarán: **Leonardo Cereceda**, prodigioso guitarrista y **Claudio Araya**, (*Huara*) notable músico especializado en instrumentos de la cultura altiplánica.

Al igual que el grupo *Abril*, la mayoría de sus canciones pertenecerán al talentoso compositor **Luis Alberto (“Pato”) Valdivia**, músico y sociólogo, quien había integrado Illapu y Aquelarre, respectivamente, antes de dedicarse exclusivamente a la composición. *Pato* Valdivia es uno de los más representativos y valiosos compositores del Canto Nuevo. Otro compositor que entregará sus obras a esta destacada intérprete es **Oswaldo Torres**, antofagastino, también

ex Illapu, cuyo interés además del estudio y difusión del folklore andino está en componer canciones “más ligadas a la realidad”. Y agrega: *No hay arte que no tenga posición, que no sirva a un determinado grupo social. La labor de este momento es escribir lo que estamos viviendo, ir mostrando en la creación cada pedazo de la vida del país.*⁸⁶ Torres escribe además cuentos y textos para la narración en programas como “Nuestro Canto” de Radio Chilena. Es autor de la Cantata “La Vigilia”, obra que se escribe en el período del Canto Nuevo y cuya voz solista es Isabel Aldunate.

El Asombro

Luis A. Valdivia

*Parece que estamos perdiendo el asombro
acontece que ya nada nos estremece
Parece que estamos perdiendo el asombro
al ver diseminada en corpúsculos nuestra carne
al ver suplantados por decretos los viejos árboles
se invierten las órdenes naturales
por supremos desórdenes ornamentales.*

*Parece que estamos perdiendo el asombro
acontece que ya nada nos estremece.
Parece que estamos perdiendo el asombro
al ver cual verdad el engaño de los reveses
la complicidad silenciosa de tanta gente.*

*Caminamos la ingenuidad de esperar y desesperar.
Caminamos la ingenuidad de esperar y desesperar.*

*Parece que estamos perdiendo el asombro
acontece que ya nada nos estremece.*

*Parece que estamos perdiendo el asombro
al ver deportados los hijos del mar
al ver renegados al sol y a los peces
al sol y a los peces.*

*Parece que estamos perdiendo el asombro
acontece que ya nada nos estremece...*

Parece...

*Caminamos la ingenuidad de esperar y desesperar
acontece que ya nada nos estremece*

Parece...parece.

SCHWENKE & NILO

El rápido reconocimiento que tiene este talentoso dúo compuesto por Nelson Schwenke y Marcelo Nilo, ambos estudiantes de la Universidad Austral con sede en la ciudad de Valdivia, en su corta aparición por Santiago, demuestra la fuerza y la capacidad de convocatoria que tenían los Encuentros de Juventud y Canto. Dicho evento se había convertido en una excelente plataforma para los nuevos artistas cuyo trabajo musical se orientaba hacia la problemática social. Ya habíamos mencionado, cuando nos referimos a este fenómeno en párrafos anteriores, cómo el dúo cautivó al joven público santiaguino con su canción "El Viaje" una noche de agosto de 1979 y luego en noviembre del mismo año en la muestra final del Segundo Festival de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) en el Teatro Caupolicán. Pero sin duda, es más que eso. Nelson Schwenke, estudiante de antropología en ese entonces, había hecho amistad en su ciudad sureña, Valdivia, con un poeta que firmaba como *Clemens Papa* y que es reconocido posteriormente por su valor poético con su verdadero nombre: Clemente Riedemann. De allí se conforma una dupla creadora que entregaría brillantes canciones que identificaría a mucha gente.

El dúo *Schwenke & Nilo*, surge como tal en 1978 luego que ambos participaran en talleres de música chilena instrumental, no se conforma con acompañamiento solo de guitarras e impulsado por Marcelo Nilo, estudiante de Pedagogía en música, accede a ampliar su sonido incorporando un cuarteto de cuerdas más flauta travesa. Con la soltura de las composiciones propias de Schwenke más la fuerza interpretativa de ambos, la sociedad logra consolidarse acaparando la atención de un público exigente que ya se hace habitual para el Canto Nuevo. En lo temático, el dúo valdiviano logra seducir con una poesía más concreta y directa sin perder la profundidad ni el estilo poético que busca la nueva canción. Allí estuvo siempre su acierto. El comentarista musical Alvaro Godoy señala que ellos llegaron tan hondamente a los jóvenes porque fueron los primeros en decir abiertamente lo que ellos querían oír, en forma clara y sin tanta metáfora, pero no por ello exenta de poesía⁸⁷.

...Yo puedo declarar un montón de cosas en una canción, pero la gente puede no estar de acuerdo con lo que digo. Entonces, en la canción planteo primero lo que yo creo y no creo y luego digo que no tienen porqué creer todo lo que yo digo; no todo lo que los cantores dicen es verdad, es una parte o un enfoque de la realidad.⁸⁸

En 1980 *Schwenke & Nilo* ya se encuentra posicionado en lo que va consolidándose como Canto Nuevo y coincide con el período de creación del movimiento, la etapa de madurez del proceso. Es el momento en que los artistas empiezan a cuestionarse el sentido de su trabajo más allá de lo urgente de sus inicios.

...El cantor debe llamar a una búsqueda de identidad de su sociedad, debe contribuir a ello. No se ha madurado aún esta entidad colectiva...Estamos en una etapa de transición hacia otra en que, en una estabilidad de criterios, podamos, cada cual, componer y crear sobre todo cuanto nos rodea y del modo en que cada cual le parezca mejor. Por ahora tenemos que reflexionar en torno a puntos en común, llamar a la conciencia de un trabajo en conjunto, a una mayor participación en el desarrollo de

⁸⁷ LA BICICLETA N°44. *Un viaje hacia adentro y hacia afuera*. Entrevista a Nelson Schwenke. Stgo. 1984. Pág. 19.

⁸⁸ Ibid Pág. 20.

nuestra cultura. Estamos en una etapa de proselitismo para “des-adormecer la cultura chilena, preparándonos para desempolvar los materiales y las herramientas y volver al verdadero trabajo.”⁸⁹ (Nelson Schwenke)

Uno de los aportes más evidentes de la obra de *Schwenke & Nilo* es lo relacionado con la identidad regional del sur en su temática. Ya habíamos señalado que la poética del Canto Nuevo está muy ligada a lo urbano, ello debido a que la mayoría de sus trovadores proviene de la ciudad, específicamente de la capital. La obra regional sufre el aislamiento natural histórico del país, estigma ya señalado en el capítulo anterior con la figura del cantautor de Valparaíso *Gitano Rodríguez* en la NCCCh, no obstante encontrarse tan cerca de Santiago. Con justicia debemos agregar que este mismo texto peca de lo mismo al no poder abordar lo que acontece en la creación de tantos compositores que debido a la *loca* geografía del país no llegaron con su canto a los lugares que albergaron y difundieron dicha propuesta.

*Llueve
Llueve sobre Valdivia
Llueve sobre los bosques
sobre los techos rojos
mojando la madera
de la casa natal.*

(De Lluvias del Sur)

*Tenía por costumbre hacer tagüitas
en las playas de Ancud
y en cada huerto lleno de cerezas
dejaba mi sudor
y no era complicado hacerse libre
a la hora de escalar
castillos de madera en las barracas
que aserraban mi canción...allá en el sur*

(De Allá en el Sur)

... Las canciones se pegan como tatuajes. A diferencia de los recuerdos, ellas continúan en uno, claras y definidas, sin poder olvidar de ellas lo que uno quisiera. Es que están hechas de historia, tienen la lengua de lo vivido, se suben por el chorro, resulta imposible hacerse el jeta con ellas, poseen la verdad o la mentira y nos obligan a reaccionar frente a lo que nos ocurre.⁹⁰

El primer álbum será bajo etiqueta Alerce y saldrá editado recién en 1983. Allí quedarán registradas diez canciones : *Nos fuimos quedando en silencio, El Canelo, Quiero y puedo, Islas del Sur, La culpa es de la Historia, El Viaje, Lluvias del Sur, Pat'e vaca, Entre el nicho y la Cesárea y Hay que hacerse de nuevo cada día*. Anteriormente sólo habían aparecido en cassettes junto a otros artistas. En el primero de ellos, “Encuentros de Juventud y Canto” (1979) registrará la primera canción de Nelson *Mi Canto*. Los arreglos de su primer cassette estarán a cargo de **Ernesto “Pingo” González**, destacado músico y colaborador de muchos intérpretes del CN, también participará **Jaime Soto León**, director de *Barroco Andino* y **Hugo Moraga** otro importante cantautor que aportará exquisitamente a la musicalidad de la creación de aquel entonces

⁸⁹ El Viaje, Clemente Riedemann. Pág.8 . 1989

⁹⁰ Idem. Pág. 19

con su cuidada armonización influenciada por la canción nueva brasileña y su poesía personal y libre. El segundo cassette se grabará en los estudios Filmocentro en 1986, año que ya no contará con tanta efervescencia musical de esos matices ya que muchos grupos han quedado en el camino, y que se realiza no obstante la precaria salud de Nelson por esos días. Una producción que denota la transición musical del dúo y la búsqueda de un sonido universal y moderno en el que participa el destacado músico José Miguel Tobar. Ya en el tercer álbum (1988) Schwenke & Nilo consolida su trabajo ampliando lo temático en su poética y demostrando su fidelidad a la vocación trovadoresca que desarrollan con humor irónico (talento natural de Schwenke), ternura y enojo.

El dúo valdiviano, al igual que Eduardo Peralta, sobrevivirá a la desaparición del movimiento siguiendo su camino por los inciertos espacios del underground, pero con un público fiel que sigue sus creaciones.

Hay que hacerse de nuevo cada día

Riedemann- Schwenke

*Hay que hacerse de nuevo cada día
poner en un cordel cada derrota
colgar en nuestra historia unos pañales
que digan: seguimos intentando.*

*Hay que hacerse de nuevo cada día
ponerse muy temprano los zapatos
que nos lleven hacia el arcoiris
donde están la idea, el fruto, el canto.*

*Tenemos que juntar nuestras verdades
tenemos que reír a toda costa
tenemos que inventarnos la esperanza
hay que hacerse de nuevo cada día.(2)*

||

*Hay que pintar de nuevo este paisaje
buscarnos nuevos lentes de contacto
conseguir un nuevo silabario
nuevas carreteras y aeroplanos.
Hay que hacerse de nuevo cada día
subiendo de la mano de la montaña
no harán por nosotros la tarea
de fundar ciudades del mañana.*

*Tenemos que juntar nuestras verdades
tenemos que reír a toda costa
tenemos que inventarnos la esperanza
hay que hacerse de nuevo cada día.(2)*

Mi Rey (1986)

Nelson Schwenke

*Mi rey me ordena
que baje la cabeza
que asienta a su destreza
de componer la historia
haciendo que la gloria
esté de nuestro lado
aunque nos ha quitado
la sal, el pan y el agua.
Mi rey se ofende
si digo que no es justo
que solamente Augusto
sea santo venerado
yo creo que es pecado
cuando se calla otorga
y lo que a mí me carga
es silenciar mi voz.*

*Mi rey prefiere
cortar cien mil cabezas
antes que la bajeza
de mansillar su honor
cediendo el tricolor
a rojos y amarillos
que besan el anillo
de un cura protector.*

*Mi rey se espanta
cuando digo que el Chicho
era mejor que el choche
mejor que Ibañez fue
él dice que no ve
como una gran medida
que el Estado siga
dando leche a la niñez.*

*Mejor hubiera sido
formar una empresa
haciendo una grandeza
vendiendo cada acción
de uno a un millón
a gringos y orientales
que compran los metales
a precio de ocasión.*

*Mi rey me dice que debo estar
conforme
que es ganancia enorme
que él esté arriba
que sólo él me priva
de plagas y de males
que son todas causales
de nuestra situación.*

*Se hace el sordo
cuando vengo y le digo
visite a sus amigos
que viaje hasta Hawai
verá que en Paraguay
lo tratan de primera
capaz que allá lo quieran
nombrar emperador.*

El ocaso

La desaparición del movimiento como tal, alrededor de 1984, se produce paulatinamente por distintas razones. La mayoría de los artistas que participan del movimiento vienen del mundo universitario pero no precisamente de carreras musicales, por esa razón la desadaptación con las corrientes musicales que van influenciando la creación en el Canto Nuevo motivará el retiro definitivo de algunos de sus miembros que ponen énfasis en lo musical o viceversa lo que llevará paulatinamente a la desarticulación de los grupos lo que contribuirá a la posterior desaparición del movimiento. Lo expresado puede ejemplarizarse con la crítica que Alvaro Godoy, en la revista *La Bicicleta*, hace a *Santiago del Nuevo Extremo* con motivo del lanzamiento de su cassette "*Barricadas*", que resulta ser el último álbum del grupo.

Me parece que los Santiago han llegado con este cassette a un callejón de difícil salida; sus extremos se han hecho evidentes. Por un lado está la onda trovadoresca, interesada en el concepto de la canción: un mensaje claro apoyado por una línea melódica hermosa e interesante; por otro lado la onda musical, más motivada por conseguir un tipo de sonido, una riqueza y una expresividad musical autónoma, línea más cercana al jazz o al jazz-rock que al estilo del Canto Nuevo, claramente más sencillo y liviano en la construcción de sus canciones. Si una de las dos líneas se hubiese puesto al servicio de la otra, quizá el desfase no se hubiese traducido en el repertorio actual, donde vemos canciones que pretenden ser más directas en su letra (sin abandonar el estilo metafórico que las caracteriza) pero más complejas en su armonía y construcción musical. Si a esto le agregamos arreglos disgregados y complejos, propios del jazz moderno que cultivan algunos de sus integrantes, se malogran a mi modo de ver ciertos objetivos que seguramente el grupo busca: el poder de comunicación del mensaje se pierde en la espesura musical y la libertad musical se ve constreñida por la imposición de los esquemas de la canción popular. Es decir ambas líneas en vez de potenciarse, se limitan mutuamente".⁹¹

También incide el término de la vida estudiantil de la mayoría de los integrantes de los grupos existentes. Al egresar de sus carreras originales dejan la actividad musical para ingresar al mundo laboral y enfrentar su vida personal desde otra perspectiva. Cabe señalar la precaria situación económica de quienes se dedican al género y las bajas expectativas de superarla en el futuro. Este período coincide con el éxito que comienza a tener la política económica de la Dictadura bajo ideas de corte neoliberal impulsadas desde el sector derechista que apoya al régimen militar. Esta apertura económica alcanzará al ambiente musical chileno en especial por la excesiva difusión de artistas extranjeros que invadirá el mercado nacional, dará impulso a la industria musical y motivará la aparición de un nuevo fenómeno juvenil: el pop chileno.

Pero fundamentalmente existen otras razones más poderosas como es el considerar el éxito de la estrategia empleada por los medios de comunicación oficialistas para fortalecer el canto de aquellos artistas sin cuestionamiento social y que se sumaron al estilo de la canción nueva latinoamericana por su evidente auge. Así, las oportunidades estaban dadas y los artistas

⁹¹ LA BICICLETA N° 71. Mayo 1986. Pág. 10

del Canto Nuevo no eran contratados o bien eran censurados (se les ponían en listas negras que tenían los canales de televisión) o si no, se les hacían exigencias como cantar canciones que no pertenecían a su repertorio. Paralelamente, y tal como indicáramos en el capítulo anterior, existían otros artistas que no les importaban dichas exigencias ya que acceder a las peticiones de los productores televisivos les era lógico desde su perspectiva profesional. Estos artistas desde el principio marcaron diferencias en cuanto a la génesis del canto, por esa razón decían pertenecer al “Canto Joven” y no al “Canto Nuevo”. Hay que señalar que los programas de televisión de la época como “La Tarde Grande”, “Sábados Gigantes”, “Hola Domingo”, “Vamos a ver”, “Chilenazo” y otros, nunca hablaban de “Canto Nuevo”. Al parecer ese rótulo estaba prohibido. Es pertinente acotar que la participación del Grupo Abril en el Festival de Viña del Mar en 1982 fue bastante accidentada. Es decir, se les asedió constantemente acusándolos de diversas causas como “plagio” o haber interpretado la canción anteriormente lo cual significaba motivo para su expulsión del certamen, etc. Al director artístico del sello de Abril, Ricardo García, que les acompañaba, no obstante haber sido fundador de dicho festival, se le prohibía el ingreso a los recintos de la Quinta Vergara, lugar donde se desarrollaba el evento musical.

Otro factor que influyó a que se diluyera el movimiento fue la falta de directores artísticos y productores profesionales que estuvieran involucrados en el espíritu que animaba a estos grupos trovadorescos. La falta de madurez de los integrantes y la soledad en que trabajaban facilitó el que no se superaran las crisis internas. Cabe señalar que el movimiento en sí nunca se organizó como tal, a diferencia de la NCCh. Los grupos trabajaban en solitario y sólo se encontraban en los lugares comunes. Sólo hubo dos intentos de asociaciones: “El Canto de Chile”, que reunió a sólo cinco cantautores pues no era abierta: Eduardo Peralta; Eduardo Yañez; Juan Carlos Pérez; Pedro Yañez y Dióscoro Rojas; y la “Agrupación Canto Nuevo de Chile” que reunió a Capri, Isabel Aldunate, Luis A. Valdivia, Antara, Osvaldo Torres, Los Zunchos y Lupe Bonard. Lamentablemente ninguna de las dos sobrevivió.

No obstante, hay que señalar que estos artistas tuvieron todo en contra para multiplicar su canto. Así y todo pudieron salvar difíciles barreras llegando a identificar a toda una generación que necesitó ser interpretada urgentemente. Más aún, aquel canto facilitó los diálogos y abrió los cauces para que emergiera la expresión de una civilidad que se encontraba a oscuras y en silencio.

*Si un día me dijeran
que abandone de mi frente
las canciones que nunca debí cantar.
Si pidieran que no asome
mi cabeza a la ventana
de este tren que no detiene
su andar.*

*Y si alguno aconsejara
que no es bueno
ir hablando de dolores
que no nos dejan vivir.*

*Qué dirían las paredes
de mi pieza que descuelgan
las mañanas de este país
invernal
Qué dirían los manzanos
de mi huerta
si en mi canto no dijera
que el invierno les dolió.*

Nelson Schwenke

Capítulo VII

Puente Sobre Aguas Turbulentas

A lo largo de este texto hemos señalado que el Canto Nuevo es la continuación de la Nueva Canción Chilena porque sigue un tronco trovadoresco que les es común y porque ambos movimientos asumen el género desde una dimensión estética, es decir, conciben la canción como obra artística. Ambos movimientos enfrentan el género de la canción - en tanto social - con un sentido épico. Dicha forma dice relación con aquella canción de gesta proveniente de la primigenia función de trovar. Al insertarse en la realidad contemporánea, en el acontecer propio de la modernidad, traspasa aquel contenido de situaciones beligerantes y comprometidas a través de su lírica.

*En las soñadas gavillas
el tiempo que es nuestro espera
Tantos hacia allá caminan
entre espinos que laceran
¡Ábranse los surcos y que crezca la floresta!*

La Semilla (Luis A. Valdivia/ Abril)

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

*"La revolución y las estrellas" Eduardo Carrasco /
Quilapayún*

Para descifrar estas claves el oyente participante se incorpora desde su dimensión empírica e histórica. Para involucrarse con la obra que representa el canto social el auditor entra en el juego creativo con el artista, porque este tipo de canción con su mensaje implícito es una obra artística. Y este punto es el que más liga a ambos movimientos. Umberto Eco en su libro *La Estructura Ausente*, dice que el mensaje de función estética está estructurado de una manera ambigua en relación al sistema de expectativas que sería el código. Explica esa afirmación y relaciona el contenido de la misma con las mismas ideas de denotación-connotación.⁹² La descodificación de la obra artística, en este caso la canción, requiere de la interacción entre el oyente y el cantor. La denotación se refiere a lo que estaría significando. La connotación es el significado en relación de su contexto. El público de la canción nueva está situado en un determinado contexto: la realidad chilena.

*Y quién nos dirá
cuando ya no quede nada
ni nadie a quien decirlo
que hace tiempo la risa estuvo de nuestro lado
pero vinieron los años oscuros
transformando corazón en barricadas.*

Luis Le-bert / Stgo. Del Nuevo Extremo

*Yo les quiero contar lo que he observado
para que lo vayamos conociendo
el habitante encadenó las calles
la lluvia destiñó las escaleras
y un manto de tristezas fue cubriendo
los cerros con sus calles y sus niños.*

"Valparaíso" (Osvaldo Gitano Rodríguez)

*Luchas, soles y esperanzas
todo cubierto de canas
amapolas desgarradas
amanecen en la cama
uno se va quedando sin Dios
sin Dios y sin ventanas.*

*Uno se va quedando (C.Riedemann - Schwenke /
Schwenke&Nilo)*

El mensaje estético no es explícito, intenta provocar sensaciones en el receptor. El encanto está en lo ambiguo. Eco plantea que la obra está sujeta a interpretaciones y a la interacción del receptor. Por lo mismo, toda obra de arte no tiene un mensaje único. De allí que las canciones de ciertos intérpretes que incorporan temas de repertorio revolucionario -sin serlos- no producen el efecto esperado en cuanto a motivación provocadora transformándose en un producto más, pues el contexto de ése público y de ese artista es otro. El arte de por sí tiene características de llevar un mensaje de código ambiguo, subjetivo. El arte presenta un mensaje no acabado que se completa con la participación del receptor.

EL MERCURIO. 24 de julio de 1978.: El titular señala : "Consignas y protestas en velada artística"...Con un espectáculo artístico folklórico que contó con una numerosa concurrencia que voceaba insistentemente consignas tales como "paz, justicia, libertad" en forma disciplinada...seis conjuntos artísticos dieron por iniciado un ciclo de diez jornadas semejantes en adhesión al Año Internacional de los Derechos Humanos. En el interior se sucedía un sinnúmero de actuaciones de música y danza, interconectadas cada una de ellas por libretos que alternaban acentos doloridos con llamados a luchar no siempre claros en sus propósitos; la reunión tenía un cargado clima de protesta; ese público tenía un comportamiento manifiestamente sincronizado para responder a los estímulos de locutores y artistas.⁹³

Los fragmentos de las canciones mencionadas son ejemplos en cuanto a su contenido social que señalábamos como épico, no obstante lo heroico esté implícito en lo ambiguo de su poética, en especial el trabajo del Canto Nuevo producto de la censura y la autocensura.

*En mi ciudad murió un día el sol de primavera
a mi ventana me fueron a avisar*

"A mi ciudad" (Luis Le-bert)

*La penumbra de mi ciudad
no es paso bajo de la bruma
es manto negro
que cubre las verdades desnudas.*

"La penumbra de mi ciudad" (Luis A. Valdivia)

⁹³ Rivera, Catalán. Op.cit. Pág.128.

La imagen poética

Ambos movimientos, la NCCh y el Canto Nuevo, tienen su propia dinámica por los distintos períodos que les tocó vivir (65/73- 74/84) pero los liga un mismo referente histórico social: la injusticia social existente en la realidad chilena. También sus intereses en cuanto al uso del género de la canción social los hace relacionarse fuertemente. Para apoyar lo enunciado presentamos a continuación las coincidencias que existen entre ambos movimientos en las imágenes recurrentes a enfrentar en la composición autoral y su interacción con la problemática social imperante. Para ello tomaremos algunas obras cuyo tema elegido sea coincidente o reiterativo en la canción social chilena.

El sentido del canto

Tema importante para el cantor es el sentido de su oficio, el que es asumido como una tarea trascendente y que dice relación con la interpretación del sentimiento popular, de sus aspiraciones y de sus imaginarios. También con el desarrollo y consolidación de una expresión genuinamente nacional y latinoamericana. Por estas razones toma a la misma canción para instalar su manifiesto.

Cantores que reflexionan (1964)

Violeta Parra

*En la prisión de la ansiedad
medita un astro en alta voz
gime y se agita como león
como queriéndose escapar
de donde viene su corcel
con ese brillo abrumador
parece falso el arrebol
que se desprende de su ser
viene del reino de Satán
toda su sangre respondió
quemar el árbol del amor
deja cenizas al pasar.*

*Va prisionero del placer
y siervo de la vanidad
busca la luz de la verdad
más la mentira está a sus pies.
Gloria detente el carel
y le aprisiona el corazón
en los silencios de su voz
el se va ahogando sin querer
la candileja artificial
le encandilaba la razón
dale tu mano amigo sol
en su tremenda oscuridad.*

*Que es lo que canta digo yo
no se consigue responder
vale la abeja sin su miel
van a la hoz sin cegador
es el dinero alguna luz
para los ojos que no ven
treinta denarios y una cruz
responde el eco de Israel
de donde viene tu mentir
y adonde empieza tu verdad*

*parece broma tu mirar
llanto parece tu reír.*

*Y su conciencia dijo al fin
cántale al hombre en su dolor
en su miseria y su sudor
y en su motivo de existir.
Cuando del fondo de su ser
entendimiento así le habló
un vino nuevo le endulzó
las amarguras de su hiel.
Oye su canto un azadón
que le abre surcos al vivir
a la justicia en su raíz
y a los raudales de su voz*

*Y en su divina comprensión
luces brotaban del cantor.*

Manifiesto (1972)

Victor Jara

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón,
tiene corazón de tierra
y alas de palomita
es como el agua bendita
santigua glorias y penas.
Aquí se encajó mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.

Que no es guitarra de ricos
ni cosa que se parezca
mi canto es de los andamios
para alcanzar las estrellas,
que el canto tiene sentido
cuando palpita en las venas
del que morirá cantando
las verdades verdaderas
no las lisonjas fugaces,
ni las famas extranjeras
sino el canto de una lonja
hasta el fondo de la tierra.

Ahí donde llega todo
y donde todo comienza
canto que ha sido valiente
siempre será canción nueva,
siempre será canción nueva.

Mi canto (1978)

Nelson Schwenke (Schwenke&Nilo)

Cuando aprendí que el horizonte
desarrolla olas de cera
convertido en cuervo viejo
mi cuerpo se hizo al mar.
Y conocí las esperanzas
que mantienen a los hombres
que en todas las alboradas
comienzan a trabajar.

Mi canto se hizo estrella
se hizo arena
y roca en el mar
Para que el hombre de mi pueblo
de nuevo vuelva a cantar.

Pero entendí que ya la gente
no vive de la esperanza
ya no vive del canto
sólo vive del comer
que ya no aprietan bien sus manos
cuando quieren ser sinceros
que la tierra sólo sirve
pa' volverla a cosechar.

Y en qué quedó la poesía
en qué quedó la libertad
en dónde está el aprendizaje
de amar sin esperar.

Está naciendo un cantor (1977)

O.Torres/R. Márquez

*Del vientre terrenal dolido
está naciendo la arcilla
y el viejo viento partero la saca
desde la entraña
Ahí está el primer grito.
Ahí está el primer canto.
Y la aurora de los hombres
confundida en su quebranto.*

*Está naciendo un cantor de barro
de arcilla y sudor
Está naciendo un cantor
alfarero y labrador.
Desde la greda se vino
perfumando el horizonte
de bagualas y lamentos
coloreó su sentimiento.
Yo soy como el tambor
de cuero duro y porfiado
mientras más me ataca el palo
más profundo yo he cantado.*

La infancia y la miseria

La injusticia social se manifiesta dramáticamente en la figura sensible de un niño. Testimonio de vivencia, como el caso de Víctor Jara y su visita a la comuna de Barrancas o de exaltación de sentimientos para enfrentar el tema de la pobreza, el motivo de la infancia desvalida representa otro tema recurrente de la canción social.

Luchín (1972)

Víctor Jara

*Frágil como un volantín
En los techos de barrancas
Jugaba el niño Luchín
Con sus manitos moradas.*

*Con la pelota de trapo
Con el gato y con el perro
El caballo lo miraba.*

*En el agua de sus ojos
Se bañaba el verde claro
Gateaba su corta edad
Con el potito embarrado.*

Con la pelota de trapo...

*El caballo era otro juego
En aquel pequeño espacio
Y al animal, parecía
Le gustaba ese trabajo.*

*Con la pelota de trapo
Con el gato y con el perro
Y con Luchito mojado.*

*Si hay niños como Luchín
Que comen tierra y gusanos
Abramos todas las jaulas
Pa' que vuelen como pájaros.*

*Con la pelota de trapo
Con el gato y con el perro
Y también con el caballo.*

caratula Luchín

Niño de duro jornal

A.Torres- N. Eyzaguirre /Aquelarre

*De una calle a otra calle
tras un duro jornal
este niño que es hombre
va ganando su pan.*

*Juega y pide monedas
bajo un sucio portal
juega y vende sus años
por un sueldo invernal.*

*Tiene cara de niño
y es un hombre cabal
va tejiendo la noche
en el triste arrabal.*

*Su juguete es un viejo cigarro
de toses cercanas
de fríos amargos
sus cabellos un poco de gasa
gastando los sueños de tibias mañanas.*

*Es un niño que llora jugando
la vida de un sueño
la muerte de un día*

*Los puentes duermen sus horas
la noche es un canto de espera y hollín
camina calle desnuda
buscando la vida
fingiendo reír.
Quién brindará su piel
en un tiempo oscuro y fugaz
para llenar hoy sus días de paz*

*De una calle a otra calle
desterrando un jornal
este niño que es hombre
va soñando su paz.*

*La esperanza se viste en sus ojos
de niño travieso
sin tiempo ni calma
esperanza de rostros sin miedo
de manos abiertas
de risas con sueños.*

*Juega niño
jugando tu vida
robando mañanas
soñando futuro.*

El Viaje (1978)

Nelson Schwenke (Schwenke & Nilo)

*Señores, denme permiso
pa' decirles que no creo
lo que dicen las noticias,
lo que cuentan en los diarios,
lo que entiendo por miseria,
lo que digo por justicia,
lo que entiendo por cantante,
lo que digo a cada instante,
lo que dejo en el pasado,
las historias que he contado
algún odio arrepentido.*

*Para que ustedes no esperen
que mi canto tenga risa,
para que mi vida entera
les quede al descubierto
para que sepan que miento
como lo hacen los poetas
que por amarse a sí mismo
su vida es un gran concierto,
déjenme decirles esto
que me aprieta la camisa
cuando me escondo por dentro.*

*Y si alguno quiere risa
tiene que volver la vista,
ir mirando las vitrinas
que adornan las poblaciones
mirar hacia la calle
donde juegan esos niños
a pedir monedas de hambre
aspirando pegamento
pa' calmar tanto tormento
que les da la economía,
cierto que da la risa.*

*Pero yo creo que saben
donde duermen esos niños
congelados en el frío,
tendidos al pavimento,
colgando de las cornisas,
comiéndose a la justicia,
para darle tiempo al diario
que se ocupe del deporte
para distraer la mente,
para desviar la vista
de este viaje
por nuestra historia,
por los conceptos,
por el paisaje.*

Santiago de Chile

La ciudad es un tema que está presente en los trovadores. Es el lugar donde convergen las situaciones más cotidianas y el espacio urbano donde se estaciona el poder objetivado en las instituciones. También es el paisaje diario donde está inserto el propio creador, por eso no pasa inadvertido. En el caso de la ciudad de Santiago representa además la urbe más importante del país de ahí su alta connotación y preocupación por su grado de protagonismo en la problemática social. En las próximas canciones dedicadas a Santiago se señala entre metáforas y figuras poéticas la incongruencia entre lo que se espera de la urbe más moderna y la miseria solapada que existe en su periferia o en el meollo mismo de lo urbano central: Un Santiago oculto tras apariencias.

Santiago penando estás (1960-63)

Violeta Parra

Violeta escribe esta canción en París con el recuerdo latente de la capital de su país. Hace una relación entre su propio sufrimiento amoroso de pérdida y de lejanía y lo que desde una perspectiva ecológica añora del paisaje urbano del Santiago de ayer y el de la actualidad.

*Mi pecho se halla de luto
por la muerte del amor.
En los jardines cultivan
las flores de la traición;
oro cobra el hortelano
que va sembrando rencor,
por eso llorando estoy.*

*Los pajarillos cantan
no tienen donde anidar.
Ya les cortaron las ramas
donde solían cantar
después cortarán el tronco
y pondrán en su lugar
una letrina y un bar.*

*El niño me causa espanto
ya no es aquel querubín
Ayer jugaba a la ronda
hoy juega con un fusil
No se ve la diferencia
entre niño y el aguacil,
soldados y polvorín.*

*¿A dónde está la alegría
del Calicanto de ayer?
Se dice que un presidente
lo recorría de a pie:
no había ningún abismo
entre el pueblo y su merced
el de hoy yo no sé quién es.*

*Santiago del ochocientos
para poderte mirar
tendré que ver los apuntes
del archivo nacional.
Te derrumbaron el cuerpo
y tu alma salió a rodar.
Santiago, penando estás.*

Canto a Santiago (1965)

Ángel Parra

*El tiempo cambia al espacio
y el hombre no encuentra su alma,
el tiempo le da dinero
y oscurece la mañana.
¿Qué pasó con el recuerdo?
¿la ventana de la casa?
Alguien encuentra el amor
en la tarde de una plaza.
El Huasca (Mapocho) corre y se agita
también él tiene su llaga.
La capital ha crecido
tanto caminar por nada.
Taparon la cordillera
Qué pasó con La Cañada?
Sólo queda el organillo
que en ese bar se emborracha
huyendo siempre del tiempo
que le aprisiona la espalda.*

*El canto de amanecida
lo va cantando el obrero,
a las cinco ha de partir,
sin guantes y sin sombrero,
para repartirse el frío
y la angustia del invierno,
en la tarde su vinito
y en la noche su desvelo.*

*La máquina de metal,
que el tiempo trae a su paso,
se confunde con la niebla
en una gigante mano
que tritura con su fuerza
el cerro, el río y el árbol.
Dorado sol de recuerdo,
lento me voy alejando.*

*Buscando en el sol violento
el relámpago y el rayo.
Que me cubra el temporal
el viento sur desatado,
tal vez por fin purifique
el agua de este pantano.*

Romance del otro Santiago (1978)

Nano Acevedo

El compositor **Nano Acevedo**, que nace como cantautor dentro del movimiento de la Nueva Canción Chilena y continúa sin pausa su camino de cantor popular, utiliza la forma del *romance* - que señalamos en el primer capítulo - incorporándose con ello en la vertiente histórica del poeta popular. Al igual que Violeta Parra devela “otro” Santiago, no el de los grandes adelantos y la superación de la pobreza por sus recursos, sino al contrario el del lado de los descontentos. Acevedo, además de su descripción denunciante, incorpora la esperanza en las últimas estrofas. Se suma con una voz activa al proceso de cambio que inspira su canto.

*Mi Santiago, un perro vago
crucificado en los labios.
Mi Santiago, mi Santiago,
como no decirte vamos
con un pan en el bolsillo,
un poema y un pitillo,
con sus estrellas espiando
como un niño rezongando.*

*Como un enorme búho secreteando las orejas de la noche
como un dado rojo sobre el tapete de las rameras,
como un gastado tabaco en los marchitos labios del tahú;
como una fábrica de niños vendedores de peinetas
como un mastín atravesado a los tobillos.*

*Mi Santiago, hembra madrastra
de las provincias hermanas,
panadería ruidosa
de la harina escandalosa,
de la carbonada hirviendo
en la memoria del viento,
de los niños tropezando
en sus vientres abultados.*

*Como un anciano ciego repasando las taberna,
como un cuaderno que se oxida en el barro,
como una mujer violada por las sombras,
como una madre multiplicando las harinas,
como una orquesta de cesantes remendando sus instru-
mentos,
como un lobo tragamonedas.*

*Mi Santiago es un rey mago
que nos roba los zapatos,
que nos deja los retratos
con los rostros extraviados.
Mi Santiago no termina
en boulevares ni vitrinas
es la patria gregoriana,
valledora, miguelina.*

*Como un poema escrito en la neblina,
como un atropello de seres heridos,
como un parentesco con la duda,
como un incendio de palomas,
como un siglo inútil enmarcado sobre las chimeneas,
como la infinita familia
que desclava las fonolas de la techumbre del tiempo.
Mi Santiago,
yo quiero hacer de ti una mayúscula tonada de soles.
Acentuaremos la pala al territorio inerte,
esgrimiremos las brochas para darle un celeste a las murallas,
seremos todos jornaleros de la primavera,
descolgando los racimos del derecho,
las uvas de la alegría se reventarán en la boca de nuestros hijos.
El pan no andará huyéndonos
y los tranvías traducirán su música de hierro camino del trabajo.*

*La muchacha dulce sumará sus naranjas
y la noche será el lecho para confundirnos con la aurora.
La angustia quemará sus fuegos en la embriaguez de los poetas
y se alzarán temprana la idea de la humanidad respetada.*

*Mi Santiago,
como viejos hermanos caminaremos tu vientre
y me enseñará lo poco que no hemos conocido
de tu cara, de tus manos, de tu piel que pide a gritos
un beso ardiente y formidable
de las gargantas del trabajo.*

Crónica para Santiago (1979)

Oswaldo Leiva

Al igual que la anterior, la canción de **Oswaldo Leiva** es un descripción de la ciudad desde la mirada citadina del cantor. Narra, desde una perspectiva trovadoresca, todo un día incorporando lugares y situaciones características, al igual que Violeta Parra y el Calicanto. Humaniza la ciudad. Hace énfasis en lugares que tienen carga simbólica como la Plaza de Artesanos: allí se convocaban a los trabajadores para las manifestaciones del 1º de mayo durante la dictadura militar. La esperanza también está presente en la figura de su pareja con la que termina el canto.

*Voy bajando Recoleta
con el alma quieta
empiezo a contemplar
a la orilla del Mapocho
duerme la hora ocho
harta ya de andar.
Alguien busca en la basura
fruta ya madura
pan que masticar.
En los buses estatales
viajan los mortales
con su día grueso
y su breve jornal.*

*Un niño llora de frío
junto al viejo río
todo huele a mar,
el mercado perfumado
me da un buenas noches
de pescado y sal.
La estación como una madre
recibe un tren hijo
que volvió del sur.
La Vega Central descansa
como una esperanza
como un puerto extraño
en medio de la ciudad.*

*En la Plaza de Artesanos
se alzan aún las manos
revelando al mar
y juntito a su vereda
canta una bandera
un himno inmortal
y poblado de misterios
rumbo al cementerio*

*pasa un funeral.
En la Pérgola las flores
tienden sus colores
sueñan sus primaveras
como un hombre más.*

*Voy recorriendo Santiago
con su calendario
de actual confusión
una hermana de las dunas
me ofrece una luna
de sexo y pasión
el cemento en todas partes
pasó por sus fauces
llenas de dolor
una mujer que se asoma
pasa una paloma
y me deja en el pelo
su vuelo y su olor.*

*Voy por el paseo Ahumada
por su sangre de aguas
sigo hacia la luz
ya estoy lejos de Santiago
me hace falta un trago
paso por el club
mi mujer en casa espera
mi regreso afuera
y prende la luz
salto y me meto en la cama
me pongo el pijama
mi mujer me llama
y me ofrece la paz
le ofrezco la paz...
y soñamos la paz.*

Santiago

Tita Parra

*Santiago duerme en su valle
respirando en el vacío
que ocupa toda la calle
por donde pasa el gentío.
Amanece cada día
celebrando su festín
y la sonrisa más fría
riega su oscuro jardín.*

*Santiago tiene vitrinas
para probar los bolsillos
desafían las esquinas
afilando sus colmillos.*

*Pero duerme por la noche
con los dientes apretados
tiene miedo que otro coche
le libere sus candados.*

*Por eso no se levanta
a cantar su soledad
no brota de su garganta
la verdad.*

*Las olas reventarían
sus apaciguados sueños
y su alma se libraría
de sus pretendidos dueños.*

*Santiago, cuando te canses
reventarás, reventarás, reventarás
Santiago cuando revientes
renacerás, renacerás, renacerás.*

Santiago, vals de invierno

Eduardo Peralta

*Quando el invierno cae sobre Santiago
y trae un color nublado
que cubre todo
se hace un poco más duro
esquivar el futuro
patente en las miradas y el lodo.
Es por aquellos días
que en el Santa Lucía
hay éxodo de besos y de caricias
se queda solo el cerro
botado como un perro
junto a la ex Alameda
De Las Delicias.*

*Quando la lluvia arrecia
entramos al Venecia
para matar el frío
con un sorbo de alcohol*

*y en medio de la charla
nos viene a saludar
la nostalgia entumecida
que nos habla del sol.*

*Es invierno en Santiago
y se viene el estrago
con las alforjas llenas
de inundaciones
es señor implacable
con los más miserables
con esos que no caben
en las canciones.*

*Un carrusel vacío
extraña al vocerío
estival de las risas infantiles
y los blancos corceles
de prísimas piles
languidecen de pena
en sus rediles.*

*Santiago, vals de invierno
bésame con el tierno
silencio de las noches
que se estiran
Dime si hay ventanas
pa' tus penas ancianas
dime si aún tus relámpagos
respiran.*

La siguiente es la versión que más fuertemente se ha incorporado al repertorio natural de la gente, una canción que puede llegar a situarse folklóricamente si esta perdura en la memoria colectiva de los chilenos. Un clásico del Canto Nuevo que recoge el sentimiento de un joven a la experiencia más trágica de la ciudad en el siglo XX, aquella que la sitúa en el protagonismo de los acontecimientos del setenta y tres: la batalla de Chile. Es tal vez la respuesta sencilla y poética a la desgarradora canción de Pablo Milanés *Santiago de Chile* que el compositor cubano escribió aquel día.

A Mi Ciudad

Luis Le-bert

*Quién me ayudaría
a desarmar tu historia antigua
y a pedazos
volvete a conquistar.
Una ciudad quiero tener
para todos construida
y que alimente
a quien la quiere habitar.*

*Santiago, no has querido ser el cerro
y tú nunca has conocido el mar
cómo serán ahora tus calles
si te robaron tus noches.*

En mi ciudad murió un día
el sol de primavera
a mi ventana me fueron a avisar:
Anda, toma tu guitarra,
tu voz será de todos
los que tuvieron algo que contar.

Golpearé mil puertas
preguntando por tus días,
si responden aprenderé a cantar.
Recorreremos tu alegría
desde el cerro a tus mejillas
y de ahí saldrá
un beso a mi ciudad.

Santiago, quiero verte enamorado
y a tu habitante mostrarte sin temor.
En tus calles sentirás mi paso firme
y sabré de quien respira a mi lado.

En mi ciudad murió un día
el sol de primavera
a mi ventana me fueron a avisar:
Anda, toma tu guitarra,
tu voz será de todos
los que tuvieron algo que contar.

Canta,
es mejor si vienes,
tu voz hace falta,
quiero verte en mi ciudad.

El amor en la nueva canción

El amor de pareja es un motivo muy escaso en la temática de ambos movimientos. Fundamentalmente por dos razones: 1) por prejuicios derivados de la banalidad de la canción comercial que satura el tema del amor de pareja; y 2) Su prioridad en el cambio social el que considera urgente. Siendo esta última la razón más importante. Su mensaje revolucionario ha de estar por sobre cualquier otro que no represente tales aspiraciones colectivas. El tema amoroso es considerado individual, personal y privado, por lo cual no representaría el interés colectivo. No es relevante. Cuando lo menciona lo hace en forma secundaria y dice relación con la causa social común.

*Quédese compañera, ya pasa el temporal
cuando se acabe el día volveremos a volar.*

El Invierno Luis. A. Valdivia / Aquelarre

*Estas ganas de llamarme Domingo que tengo
de saber que mañana es más digno
de sentir que el futuro es de todos
de saber que mañana es domingo con sol
con organillos y canción
con tu sonrisa en nuestro hogar
con tus hijos, nuestro sueño y nuestro pan.*

Las ganas de llamarme Domingo, Dióscoro Rojas

*Con él
son cinco minutos
la vida es eterna en cinco minutos
suena la sirena
de vuelta al trabajo
y tú caminando lo iluminas todo
los cinco minutos te hacen florecer.*

Te Recuerdo Amanda, Víctor Jara

*Sin temores
diga cada uno su inquietud
demos el gran salto al amor
de la mano de tu compañera.*

*Simplemente, Luis Le-Bert/ Stgo.
Del Nuevo Extremo*

Cuando enfrenta el tema amoroso en toda una obra siempre está supeditado a la cuestión social. Se le vincula en torno al trabajo, al medio, a la familia, etc. pero no al puro sentimiento del amor como es característico en la canción de contenido amoroso. Esta particularidad de la *canción nueva* establece una notable diferencia con el camino trazado por Violeta Parra ya que en ella no se produce tal carencia. Es decir, su canto no se limita a una sola vertiente de la trova - como ya explicamos en el subcapítulo dedicado a su obra - Violeta se eleva poéticamente, cuando aborda justamente las canciones de amor. Recordemos: *Veintiuno son los dolores, Qué he sacado con quererte, Arranca Arranca, Corazón maldito, Maldigo del alto cielo, La Jardinera*, por mencionar algunas. Tal vez esto se deba a una razón de género ya que la mayoría de los compositores tanto de la Nueva Canción Chilena como del Canto Nuevo son varones. La composición musical femenina en Chile es escasa. La presencia de la mujer en la canción se da más a nivel de intérpretes - fundamentalmente vocal - que de creación. Problema que no se presenta en la poesía chilena propiamente tal o en la narrativa, donde su presencia es significativa.

Cuando voy al trabajo

Víctor Jara

Cuando voy al trabajo
pienso en ti
por las calles del barrio
pienso en ti
cuando miro los rostros
tras el vidrio empañado
sin saber quiénes son dónde van.

Pienso en ti
mi vida, pienso en ti
en ti compañera de mis días
y del porvenir
de las horas amargas y la dicha
de poder vivir
laborando el comienzo de una historia
sin saber el fin.

Cuando el turno termina
y la tarde va
estirando sus sombras
por el tijeral
y al volver de la obra
discutiendo entre amigos
razonando cuestiones
de este tiempo y destino.

Pienso en ti
mi vida, pienso en ti
en ti compañera de mis días
y del porvenir
de las horas amargas y la dicha
de poder vivir
laborando el comienzo de una historia
sin saber el fin.

Cuando llego a la casa
y estás ahí
amarrando los sueños...
la larala...
laborando el comienzo de una historia
sin saber el fin.

Canción contigo y con todos

Eduardo Peralta

*Si debo hacer una caricia
preferiría que fuera a ti
si tengo que dar algún beso
busco tu boca y lo dejo allí.
Si es necesario hacer futuro
desde tu cuerpo lo inventaré
si el mundo pide decisiones
las tomarás y las tomaré.*

*Si ando buscando una sonrisa
sé que en tu rostro la puedo hallar
si ando perdido en esta noche
tus ojos claros me han de alumbrar
si me persigue la lujuria
la desbarato con mi puñal
pues nuestros cuerpos se entrelazan
como la charla más natural.*

*Hay veces en que estás tan lejos
que me da miedo hasta seguirte
y aunque te busco en los reflejos
del mar no puedo descubrirete.*

*Pero si debo elegir rumbo
preferiría tu corazón
y ensancharía esta palabra
para que quepa nuestra misión
salud y canto para todos
es la consigna de nuestro amor
y será cómplice el hermano
relampagueante y libertador.*

Hay algo de ti

Hugo Moraga

*Hay algo de ti dedicado al rocío
porque se te parece con su luz lejana
porque tienes un aire viajero de río
y además sabes tanto de la mañana.*

*Hay algo de tí que es como la madera
algo un silencio de mesa o muralla
que te incluye en todo, visceral compañera
y se incorpora mi verso como una flecha que estalla.*

*Hay algo de ti que lucha por la vida
y que te pone tan cerca del sitio donde vamos
hay algo de ti
hay algo de ti que amo.*

*Hay algo de ti dentro del invierno
algo tranquilo y profundo que se prepara a nacer
algo de tus sueños se duerme con el pueblo
y con él se despierta cada amanecer.*

*Hay algo de ti que parece infinito
porque no tuvo comienzo y porque no tendrá fin
así como un desierto donde cayó un principito
así como un camino que no ha tenido estrellas.*

*Hay algo de ti que lucha por la vida
y que te pone tan cerca del sitio
donde vamos
hay algo de ti
hay algo de ti que amo.*

Héroes, heroínas y revolucionarios

Otro motivo recurrente en ambos movimientos son los homenajes a determinados personajes cuyas vidas representan ideales comunes o admiración: Pablo Neruda, Camilo Torres, Víctor Jara, Violeta Parra, entre otros. Así se encuentran canciones como *Hay un poeta en mi tierra* (Angel Parra); *Parral 1904* (Leonardo Rojas/Grupo Abril); *Homenaje* (Luis Le-Bert/Santiago del Nuevo Extremo); *Defensa a Violeta Parra* (N. Parra/Gitano Rodríguez); *Por qué le rinden honores* (Eduardo Yáñez) *Camilo Torres* (Víctor Jara); *Retrato de Sandino con sombrero* (Desiderio Arenas/Eduardo Carrasco/Quilapayún); La tonada de Violeta Parra a Manuel Rodríguez: *Hace falta un guerrillero* y *El Cautivo de Til Til* de Patricio Manns, dedicada al mismo héroe.

*En medio del Paraíso
hay un sillón de oro fino
y un manto de blanco lino
que la virgen misma le hizo
un ángel de bellos rizos,
está esperando en la entrada,
a la mejor invitada
que ocupará aquel sillón
hasta la consumación
santa Mistral coronada.*

De Versos por despedida a Gabriela, Violeta Parra

Difusión, público y cultura

El proceso cultural desarrollado en períodos democráticos en el cual se desarrolló la Nueva Canción Chilena dista mucho del vivido por el Canto Nuevo en un período de excepción como fue la dictadura militar. Este se puede evidenciar en el llamado “apagón cultural”, término que se empleó para explicar los resultados de la “fuga de cerebros” (científicos y catedráticos emigran hacia los centros de investigación y reflexión de países desarrollados), de la práctica de la censura impuesta particularmente en la creación artística y en el debate político social; también la desaparición y readecuación de los ramos humanistas tanto en escuelas como en universidades (historia, educación cívica, ciencias sociales, arte, etc.) Se produce una desaparición paulatina de la conciencia de identidad nacional y latinoamericana en la población chilena, que estaba muy viva en décadas pasadas y con mayor énfasis en la década del 60. Esta desvalorización se presenta por la ideología dominante proveniente de la política neoliberal y de la doctrina de la Seguridad Nacional que conlleva a diseñar políticas y estrategias de los medios de comunicación social y los trabajadores de la cultura oficial rechazando todo aquello que tuviera cierta significación con posturas filosóficas o de aspiración social.

De cada diez programas de televisión, siete son extranjeros; de 3.000 horas de programación extranjera durante 1979, un 72% fue de origen norteamericano. Esta situación junto al conspicuo consumo actual de radios y televisores, representa para la ideología dominante la posibilidad de un control absoluto a través de medidas de carácter económico y legal.⁹⁴

En los primeros años de la Dictadura, el espacio público es estrechamente vigilado, por lo cual los encuentros masivos del canto popular son escasos. Estos recién se realizan en 1977 pero luego son nuevamente silenciados, de tal manera que la difusión de la obra del Canto Nuevo es complicada y por tanto el producto no llega a masificarse en el mismo margen de tiempo y con la misma eficacia que el producto musical del movimiento antecesor. Es evidente, que la difusión de las obras de la Nueva Canción Chilena tiene menos problemas que el Canto Nuevo (en especial con el Gobierno de la Unidad Popular que aportó con infraestructuras, organización y recursos al canto popular) mas ambos movimientos comparten aquella frustración que se deriva de la marginación consciente e inconsciente de los representantes de la industria cultural. La mayoría de los programadores de radio y los productores de televisión en nuestro país manejan ciertos criterios particulares, carentes de fundamentos serios, que llegan a ser dogmas para la toma de decisiones de lo que debe salir al aire.

Tengo un gran escepticismo respecto de la relación entre sociedad y artista, entre la historia y el arte, y ese escepticismo se abre en dos frentes: uno, desconfío de cualquier gestión política en materia cultural ; conozco distintos tipos de regímenes opresivos y totalitarios y todos ellos gravitan en forma lesiva, deteriorante, sobre la actividad cultural o artística. El segundo, consiste en dudar que simplemente levantar esta censura, mejorar las condiciones de vida de una sociedad incluso, sean gestiones que influyan positivamente sobre el arte del que estamos hablando.⁹⁵

⁹⁴ GARCÍA Ricardo en mesa redonda *La Situación del Artista hoy*. LA BICICLETA N°8 nov.dic.1980. Stgo. Chile. Pág.29.

⁹⁵ LIHN Enrique, *La Situación del Artista hoy* La Bicicleta N°8 nov.dic.1980. Stgo. Chile.Pág.28

Desde esta perspectiva, que refiere el poeta Enrique Lihn, la canción desde una categoría de arte sufrirá de aquella indiferencia o marginación histórica de la creación con fuerte carga simbólica, de responsabilidad frente a lo que su mirada sensible declara como inadmisibles para el hombre y su entorno. *El arte en total no es una creación inútil de objetos que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilidad del alma humana.*⁹⁶ En tanto arte la canción trovadoresca asume el rol de interpretar los tiempos que vive el cantor con sensibilidad y valentía. Cada época produce sus propias juglarías. Con mayor énfasis en momentos de incertidumbre donde emerge con mayor fuerza, profundidad y creatividad al servicio de las aspiraciones más íntimas y colectivas.

...Este condenado oficio juglaresco, que tanto irrita a los tiranos, es un arte muy antiguo, muy secreto, muy prestigioso, muy exigente y muy lleno de peligros. Dejemos de lado el facilismo inconsecuente, la ignorancia mortífera, el quehacer a medias, seamos severos con nuestra memoria y con nuestro apetito de perennidad y pongamos la poesía y la música al servicio de la necesidad y la aspiración colectiva... Pero por sobre todo y a pesar de todo, cantemos, es preciso sangrar un siglo para cantar un día.⁹⁷

Patricio Manns

⁹⁶ KANDINSKY Vassily, *De lo espiritual en el arte*. Editorial Labor, S.A. Colombia.1995 Pág.114.

⁹⁷ MANNNS Patricio, en *Poesía, panfleto, política, folclor : Tercer Festival de la Nueva Canción Latinoamericana*. La Bicicleta N°56 Septiembre de 1984. Pág.20.

Palabras Finales

En el desarrollo de nuestra problemática, pudimos constatar cómo el soporte poético musical, cual es la canción, se instala fuertemente en la memoria colectiva interpretando motivaciones y generando acciones aglutinantes y cohesionantes que permiten identificar a toda una comunidad de personas. La canción cuyo contenido es social y simbólico transporta ideas y pensamientos que ligada a una intención de fortalecer la capacidad de reflexión crítica de los individuos -sea hacia los sistemas imperantes, superación de realidades o bien para enajenarse transforma de un bien sensible común a un bien potencialmente instrumentalizador e interventor. Desde esa concepción se convierte en un vehículo de ideas transgresoras o trascendentes cuya efectividad dependerá de la calidad de la creación y de la intervención del intérprete o ejecutante. Y aquí es donde se encuentra con el sentido del arte en general. Por lo tanto, será canto popular (que no es igual a canción popular) mejor dicho, canto nuevo, aquel que tendrá tal virtud. De allí que Víctor Jara canta sabiamente *“canto que ha sido valiente, siempre será canción nueva”*. Desde esta perspectiva encontramos la fuerte relación entre ambos movimientos pues tanto la NCCh como el CN conciben su existencia desde la mirada mística de la filosofía artística. Es decir, todo artista desde su profundo ser interior ha de expresar en su obra lo que él siente verdaderamente, lo que él cree y lo que interpreta de su tiempo, de su entorno y de su realidad. Como así también incorpora lo que es inherente al arte mismo: lo estético y lo sensible.

Nueva Canción Chilena versus Canto Nuevo

Uno de los elementos característicos que se vislumbra en ambos movimientos es el sentimiento latinoamericanista, que si bien es un impulso que aparece desde las ideas bolivarianas se hace más fuerte en virtud de los acontecimientos e ideologías de la década de los sesenta. Como ya lo señalamos, la NCCh objetiviza dicho pensamiento en la incorporación de instrumentos musicales de distintos países latinos, instrumentación que llega a ser altamente identificatorio de los grupos chilenos. También es significativo la interpretación de repertorio tradicional de aquellos países. Este “color” instrumental y armónico es asumido por el CN como un legado obligado y evidente ; y porque se siente parte de ese movimiento es que lo asume como herencia musical obligada. Posteriormente, esta particularidad no será considerada necesaria por un amplio sector del movimiento que empieza a utilizar otro tipo de instrumentación. Con este punto queremos decir, que al considerar el tratamiento musical de ambos movimientos, llegamos a la conclusión que tienen factores en común pero que luego, producto de la misma evolución que todo proceso o movimiento creativo experimenta, esta cambia o se modifica.

En cuanto a sus motivaciones políticas propiamente tales, ambos movimientos comprometen su canto hacia los fines que consideran justos no obstante tienen diferencias en lo contingente. Mientras la NCCh se suscribe abiertamente por la causa ideológica de la izquierda chilena inspirada principalmente en la figura y gobierno de Salvador Allende, el CN es abierto a todo pensamiento y causa que signifique un aporte hacia el cambio de su realidad más inme-

diata, o bien se inscribe en el intercambio de propuestas ideológicas que representan una sola idea fuerza: el término de la dictadura. Este punto es substancial ya que el Canto Nuevo nace denunciante y contestatario buscando con su arte lo trascendente, que en ese momento es el valor de la vida y de la libertad. He aquí la diferencia más notable entre ambos y que los unirá en el trabajo de esos años en que convergen: la NCCH en el exilio (que con el tiempo dejará de ser tal movimiento) y el CN en el Chile “de adentro”.

En el estudio de sus obras propiamente tales, de la llegada a las audiencias, su éxito y calidad poético musical, podemos observar que ambos movimientos no difieren substancial o notablemente en cuanto a su capacidad creativa y productiva. Si bien los exponentes de la NCCh son indudablemente más conocidos y algunas de sus obras ya forman parte del patrimonio musical chileno, ésta ha tenido más posibilidades de difusión y de llegada al público masivo precisamente por las facilidades y las dificultades que debió experimentar. Es decir, las canciones de la NCCh pudieron difundirse sin restricciones hasta el año 1973, más aún, sus intérpretes eran ídolos (Tito Fernández, Patricio Manns, Quilapayún) luego al pasar al exilio y la clandestinidad, su producto se enmarca con otro valor, el valor de lo exclusivo, escaso y prohibido. Al igual que una obra de arte única, dicho material sensible se desea, produciéndose un mercado cautivo que será satisfecho por agentes que operarán hábilmente a través de la copia “pirata” u otra forma de regrabación que multiplica eficazmente el producto. Es decir, su proscripción de ser una adversidad pasa a transformarse en una fortaleza. Muy distinto es el escenario en que se encuentra el CN cuyo producto tiene todo tipo de dificultades para su masificación. No obstante, y pese a todo, logran configurar una importante propuesta que no puede ser ignorada. Sin embargo, sus intérpretes y compositores no alcanzan a ser conocidos (y muchos quedan en el camino por tal frustración) ya que el número de sus presentaciones no son suficientes y la mayoría de las veces se realizan en lugares pequeños. En el mejor de sus momentos, los canales de televisión les contratan pero les imponen que interpreten composiciones de otros, incluso extranjeros, dificultándoles mostrar sus propias obras. Esta ausencia en los medios de comunicación masivos (MCM), situación que menoscaba su accionar, se transforma en un círculo vicioso ya que las canciones al no ser difundidas difícilmente llegarán a ser conocidas y al no ser conocidas por el público no se difundirán etc. De allí que existe un amplio repertorio de compositores del Canto Nuevo cuyas obras no han llegado a instalarse en la memoria musical colectiva. Las canciones que han pasado ese umbral lo lograron al pulso que significa el canto del fin de semana (*A mi ciudad, Simplemente, El Viaje, El hombre es una flecha...*) Y aún así estas canciones siguen siendo desconocidas masivamente. Ilustrativo resulta lo que ocurrió con la canción *Ojalá* de Silvio Rodríguez, artista que se dio a conocer intensamente en nuestro país justamente por esa canción pero interpretada por la cantante Gloria Simonetti, quien sí accedía copiosamente a los medios pero que no tenía ninguna vinculación con el sector. Otra situación similar representa el éxito que tuvo el cantautor Alberto Plaza con *Yo te Canto*, canción cuyo autor es un desconocido compositor del Canto Nuevo, Luis Távora, pero que por mucho tiempo dicha composición figuró como de autoría del popular cantante.

Con lo anterior queremos señalar que no es conveniente ni justo comparar a estos dos movimientos en cuanto a su calidad o trabajo creativo y productivo puesto que ambos tuvieron distintos tipos de escenarios para su canto, situación que supera todo parámetro de evaluación. No obstante, con el rigor de un análisis estético se pueden revisar determinadas obras

para deducir el grado de excelencia creativa, pero ello es independiente de si pertenecen a tal o cual movimiento. Sólo importa dejar en claro que ambos son árbol de un solo tronco y que el valor de sus frutos se verá en la medida que interpreten el corazón de su pueblo.

La fuerza de un legado

Durante el transcurso de estas páginas se ha ido haciendo más patente la fuerza de la obra de Violeta Parra en los creadores de este tipo de canción. Cabe señalar que la artista chillaneja, si bien fue premiada y elogiada en vida, en su peregrinar no faltó aquella incompreensión que padecen los adelantados a su tiempo, los que dejan visible una huella para que continúen los que vislumbran intuitivamente aquel sendero, no exento tampoco de adversidades. Desde su obra la NCCh emprendió la marcha, recordemos “*La Carta*” en voces de Quilapayún y “*Lo que más quiero*” con Inti Illimani. Pero por sobre todo, Violeta enseña el camino de la denuncia y de los sueños instalados en la forma más inocente de la música: la canción en su forma tradicional. Ya advertía Heidegger de lo peligroso del arte de poetizar, y agregaríamos: más aún de la mano de la melodía y los ritmos ancestrales. Desde allí se abren los caminos para descubrir el alma chilena y latinoamericana. El CN continúa tal legado incorporando en su repertorio canciones de la artista (Ortiga, *El Albertío*; Cantierra, *El Guillatún*), pero también aporta la propia creación inspirada en los postulados implícitos de su obra. Si bien la figura de Violeta Parra siempre ha estado presente, y más aún en la NCCh, nunca fue más popular que en los tiempos del Canto Nuevo y tal hecho se produjo por el trabajo permanente de estos artistas que denotaban su admiración por la obra de la múltiple creadora. La presencia emblemática y paradigmática de Violeta Parra, unifica el canto popular chileno.

Coda

Con la desaparición del Canto Nuevo, a mediados de los ochenta, no desaparece el canto trovadoresco chileno -expresión que hoy se está denominando fuertemente como *canción de autor*- pues éste va a estar siempre presente en cualquier sociedad. Está en las aguas vivas que llevan su propia corriente en forma subterránea. El que se haga masivo dependerá de la fuerza con que los pueblos exijan su canto clamando para que nuevamente saquen su voz.

“Atención : ¿Cuándo cambiaron las cosas en el mundo como para que la canción social se haya ido ? Hay problemas económicos, sociales, ecológicos. Hay problemas de naciones enteras enterradas en la miseria. El peor momento del mundo es éste. No es que la gente busque las canciones con contenido social: los problemas de la gente son nuestras canciones.”

Mercedes Sosa (“*Clarín*”, junio de 1996)

DISCOGRAFÍA*

1.- VIOLETA PARRA

- Qué pena siente el alma/Casamiento de Negros* (Single). Sello ODEON. Santiago, 1953.
- El Tocador Afuerino* (con Gilbert Favre) (Single). Sello ODEON. Santiago, 1965.
- Violeta Parra acompañada de guitarra*. El Folklore de Chile, Vol I ODEON. Santiago, 1956.
- Violeta Parra-Cantos de Chile*, LE CHANT DU MONDE, París, 1956.
- Violeta Parra acompañada de guitarra*. El Folklore de Chile, Vol II ODEON. Santiago, 1956.
- La Cueca presentada por Violeta Parra*. El Folklore de Chile, Vol III ODEON. Santiago, 1957.
- La Tonada presentada por Violeta Parra*. El Folklore de Chile, Vol IV ODEON. Santiago, 1957.
- Toda Violeta Parra* El Folklore de Chile, Vol V ODEON. Santiago, 1960.
(También se editó en Argentina en 1961 incorporándole "Porqué los pobres no tienen". Edición que fue prohibida.
- Los Parra de Chile* (con sus hijos). Sello AMIGA. Berlín, RDA. 1962.
- Recordando a Chile. Canciones de Violeta Parra*. ODEON. Santiago, 1965.
- La Carpa de La Reina* (con otros intérpretes). ODEON. Santiago, 1966.
- Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Sello RCA VICTOR, Santiago, 1966.
- Canciones reencontradas en París*. (Grabación realizada en París por el sello Arion en 1963) Sello DICAP, SANTIAGO, 1971.
- Violeta Parra ausente presente...*(álbum doble cuyas grabaciones se realizaron en París en 1964) LE CHANT DU MONDE, París 1975.

2.- NUEVA CANCIÓN CHILENA

- La Peña de Los Parra.vol. I* Sello DEMON. Santiago, 1965.
- La Peña de Los Parra Vol. II*. DEMON. Santiago, 1968
- Por la Cut*. DICAP, Santiago, 1968.
- Canciones de Patria Nueva*. DICAP. Santiago, 1970
- Hemos Dicho Basta (No Nos Moverán)*. Tiempo Nuevo. DICAP. Santiago, 1970
- Amerindios*. DICAP. Santiago, 1969
- El Payo*. Payo Grondona. Santiago, 1970
- Canto al Programa. (J.Rojas/Luis Advis/Sergio Ortega)* Inti Illimani/Alberto Sendra. DICAP. Santiago, 1971.
- No Volveremos atrás*. DICAP. Santiago, 1973
- Canto General*. Aparcoa. Sello PHILIPS. Santiago, 1971.
- Las Cuarenta Medidas*. Grupo Lonqui DICAP. Santiago, 1971.
- A la Ronda Ronda*. Charo Cofré. IRT. Santiago, 1972.
- Canto de Nuevo*. Payo Grondona. ALERCE. Santiago, 1984
- Viaje al Corazón de la Patria*. Nano Acevedo. ALERCE. Santiago, 1979.

Angel Parra:

- Oratorio para el pueblo*. DEMON. Santiago, 1965.
- Angel Parra Vol. II*. DEMON. Santiago, 1966.
- Canciones de Amor y muerte*. Sello PEÑA DE LOS PARRA. Santiago, (s/f)
- Cuando amanece el día*. DICAP. Santiago, 1972.
- Canciones Funcionales*. DICAP 1972
- Angel Parra à París*. Sello L'ESCARGOY-CBS. Francia 1978.
- La prochaine fois*. L'ESCARGOY-CBS. Francia 1982.

* Selección hasta 1986

Chacabuco. (Banda original registrada en el campo de concentración Chacabuco en el norte de Chile. Sello EXPRESSION SPONTANEE. París. (s/f)

Isabel Parra:

Isabel Parra. DEMON, Santiago, 1966.

Isabel Parra Vol.II. DEMON Santiago, 1968.

Cantando por amor. PEÑA DE LOS PARRA. Santiago, 1972.

Canto para una semilla. (Con Inti Illimani) DICAP, Santiago, 1972

Violeta Parra, Isabel Parra. PEÑA DE LOS PARRA. Santiago, 1972.

Isabel Parra y Grupo de Exp. Sonora del ICAI de Cuba. DICAP, Santiago, 1972

Isabel Parra de Chile. LE CHANT DU MONDE- CANTO LIBRE, Francia, 1976.

Isabel Parra chante Violeta Parra. L'ESCARGOY-CBS. Francia 1978.

Isabel Parra. DISQUES DOM. Vincennes, Francia, 1983.

Víctor Jara:

El Folklore de Chile Vol VI. 150 Años de Historia y de Música Chilena.

Conjunto Cuncumén. (Graba una canción de su autoría *Las Palomitas*) ODEON, Santiago, 1959.

El Folklore de Chile Vol IX. Una geografía musical de Chile. Conjunto Cuncumén. (Graba dos canciones de su autoría *Palomita verde quiero* y *Canción del minero*)

ODEON, Santiago, 1962.

Víctor Jara. ODEON. Santiago, 1966.

Víctor Jara + Quilapayún, Canciones folklóricas de América. ODEON, Santiago, 1967.

Pongo en tus manos abiertas (Con Quilapayún) DICAP. Santiago, 1969.

Canto Libre (con Quilapayún y Patricio Castillo) ODEON. Santiago, 1970.

El Derecho de Vivir en Paz. (Participan Inti Illimani, Los Blops, Celso Garrido y Angel Parra, entre otros) DICAP. Santiago, 1971.

La Población (Con Isabel Parra y los grupos Cantamaranto y Huamarí) DICAP, Santiago, 1972.

Últimas composiciones. Sello ALERCE. Santiago. 1978.

Rolando Alarcón:

El Folklore de Chile Vol VI. 150 Años de Historia y de Música Chilena. Conjunto Cuncumén. (Graba una canción de su autoría *Bajando de Los Andes*) ODEON, Santiago, 1959.

El Folklore de Chile Vol IX. Una geografía musical de Chile. Conjunto Cuncumén. (Graba una canción de su autoría *Por los canales Sureños*) ODEON, Santiago, 1962.

Si Somos Americanos. RCA VICTOR. Santiago, 1967

Rolando Alarcón Canta a los Poetas Soviéticos. DICAP. Santiago, 1970

Canciones desde una Prisión. (Con Huiracocha) Santiago, 1972.

Patricio Manns:

Entre Mar y Cordillera. DEMON. Santiago, 1966

El sueño americano. DEMON-RCA VICTOR. Santiago, 1967

Patricio Manns. PHILIPS. Santiago, 1968

El Folklore no ha Muerto m... PHILIPS. Santiago, 1968

Oswaldo Gitano Rodríguez:

Tiempo de Vivir. Sello TIEMPO. Santiago, 1972.

Los Pájaros sin Mar. París. 1979

Quilapayún:

- *Quilapayún*. ODEON.Santiago, 1966
- *Canciones Folklóricas de América* (Con Víctor Jara)ODEON. Santiago, 1967.
- *Por Vietnam*. DICAP. Santiago, 1968.
- *Quilapayún Tres*. ODEON. Santiago, 1968.
- *Basta*. DICAP. Santiago, 1969.
- *Quilapayún Cuatro*. ODEON. Santiago, 1970.
- *Cantata Santa María de Iquique*. DICAP. Santiago, 1970.
- *Vivir como él*. DICAP. Santiago, 1971.
- *Quilapayún Cinco*. ODEON. Santiago, 1972.
- *La Fragua*. DICAP. Santiago, 1973.
- *El Pueblo Unido Jamás será Vencido*. PATHÉ MARCONI. París, 1975.
- *Adelante*. PATHÉ MARCONI. París, 1975.
- *Patria*. PATHÉ MARCONI. París, 1976.
- *La Marche et le Drapeau*. (Antología con nuevas versiones y 3 canciones nuevas) PATHÉ MARCONI. París, 1977.
- *Enregistrement Public*. (Recital en vivo en Francia) PATHÉ MARCONI. París, 1977.
- *Umbral* PATHÉ MARCONI. París, 1979.
- *Alentours*. PATHÉ MARCONI. París, 1980
- *La Revolución y las Estrellas*. PATHÉ MARCONI. París, 1982
- *Chante Neruda*. PATHÉ MARCONI. París, 1983
- *Tralalí Tralalá*. PATHÉ MARCONI. París, 1984.
- *Survario*. PATHÉ MARCONI. París, 1986.

Tito Fernández *El Temucano*:

- *Ahí está la Madre del Cordero*. DICAP. Santiago, 1971.
- *Al Amor*. DICAP. Santiago, 1972.
- *Con Amor de Hombre*. ALERCE. Santiago, 1976.
- *Tito Fernández y Patty Chávez*. ALERCE. Santiago, 1980.
- *Tito Fernández en el Olimpia de París*. ALERCE. Santiago, 1980

Inti Illimani:

- *Inti Illimani*. ODEON-EMI. Santiago de Chile.1969
- *Inti Illimani* DICAP. Santiago de Chile.1970
- *Autores Chilenos*. DICAP. Santiago. 1971
- *Canto para una Semilla*. DICAP. Santiago, 1973
- *Canto de Pueblos Andinos. Vol. I* ODEON. Santiago, 1973
- *Chile Resistencia*. Italia, 1975.
- *Canto de Pueblos Andinos. Vol II* DISCHI DELLO ZODIACO. Italia, 1976
- *Canción para Matar a una Culebra*. INTERMUSIQUE-EMI. Italia, 1979.
- *Por la Razón y la Fuerza*. (Con Patricio Manns) INTERMUSIQUE-EMI. Italia, 1981.
- *Palimpsesto*. INTERMUSIQUE-EMI. Italia, 1982.

3.- CANTO NUEVO

- *Festival Una Canción para Jesús*. Sello ALPEC. Santiago 1978
- *Aquelarre*. Sello ALERCE. Santiago, 1979.
- *Peña Doña Javiera*. ALERCE. Santiago, 1979
- *Grupo Cámara y Osvaldo Díaz*. ALERCE. Santiago, 1979
- *Guillermo Basterrechea*. EMI ODEON. Santiago, 1979.
- *Desde Los Andes a la Ciudad. Osvaldo Torres*. ALERCE. Santiago, 1980
- *Osvaldo Torres. Vol. II* ALERCE. Santiago, 1981
- *Encuentros de Juventud y Canto*. Sello ALPEC. Santiago, 1980
- *Canto Nuevo* ALERCE. Santiago, 1979
- *Canto Nuevo Vol 2* ALERCE. Santiago, 1980
- *Canto Nuevo Vol 3*. ALERCE. Santiago, 1981
- *Isabel Aldunate*. ALERCE. Santiago, 1982
- *Canto Nuevo Vol 4* ALERCE. Santiago, 1983
- *Grupo Abril*. ALERCE. Santiago, 1983
- *Cristina*. Sello S&M. Santiago, 1984
- *El Café del Cerro*. ALERCE. Santiago, 1983
- *Canto Nuevo Vol 5* ALERCE. Santiago, 1983
- *Por la Vida*. ALERCE. Santiago, 1985

Ortiga:

- *Ortiga*. ALERCE. Santiago, 1976
- *Ortiga. Vol II*. ALERCE. Santiago, 1979
- *Ortiga en Europa*. Dinamarca, 1980.
- *En este Lugar*. PLANE. Dortmund, 1984.
- *En Ronda*. ALERCE. Santiago, 1986

Eduardo Peralta:

- *Eduardo Peralta*. Sello LA MUSICA. Santiago, 1980
- *Eduardo Peralta* ALERCE. Santiago, 1982
- *Eduardo Peralta. Vol II* ALERCE. Santiago, 1984

Santiago del Nuevo Extremo:

- *A mi Ciudad*. ALERCE. Santiago, 1981
- *Hasta Encontrarnos*. ALERCE. Santiago, 1983
- *Barricadas*. ALERCE. Santiago, 1985-

Schwenke & Nilo:

- *Schwenke & Nilo*. ALERCE. Santiago, 1983
- *Schwenke & Nilo. Vol II* ALERCE. Santiago, 1986

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO HERNÁNDEZ** Antonio, *Canciones Populares Chilenas*. Ediciones Ercilla. Santiago. 1939.
- ACEVEDO HERNÁNDEZ** Antonio, *la Cueca*. Editorial Nascimento. Santiago. Chile.1953.
- ACEVEDO** Nano. *Los Ojos de la Memoria. 30 años de música popular y folklórica en Chile*. Cantoral Ediciones. Santiago, Chile. 1995
- ACOSTA** Leonardo, *Música y Descolonización*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, Cuba. 1982.
- ALCALDE** Alfonso. *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor. 1974.
- ALEGRÍA** Fernando, *Creadores en el mundo hispánico*. Editorial Andrés Bello.Stgo. Chile.
- AMENÁBAR RUIZ**, Juan. *Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo*. Tesis de incorporación a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile. Santiago, 1995.
- AYLWIN, BASCUÑÁN**, y otros. *Chile en el siglo XX*. Editorial Planeta. 1990. Santiago, Chile.
- BARTHES** Roland. *El Placer del texto y Lección Inaugural*. Ediciones Siglo Veintiuno. Madrid. España.1993.
- BARRAZA**, Fernando. *La Nueva Canción Chilena*. Serie Nosotros Los Chilenos. Editorial Quimantú, 1972.
- BERMEJO** José María, *La vida amorosa de los trovadores*. Ediciones Temas de Hoy. Madrid. 1996.
- BRAVO LIRA** Bernardino. *El Barroco en Latinoamérica. Manifestaciones y significación*. Edición preparada por Bravo Lira. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. vol 1 Stgo. 1981.
- CAMPAÑA** Antonio. *Poesía y Situación de Nicanor Parra*. Ediciones del Instituto de Estudios Poéticos. Santiago. 1995.
- CAMPOS** A. Jorge. *Música Popular en Chile 1970-1980*.ICHEH Santiago, 1982.
- CARRASCO** Eduardo.*Quilapayún. La Revolución y las Estrellas*. Ediciones del Ornitorrinco. Santiago, Chile. 1988.
- CATALAN**, Carlos- RIVERA Anny. *El Canto Popular en el período 1973-1978*.GENECA.Santiago. Chile.1980.
- CLOUZET** Jean, *La nouvelle chanson chilienne*. Seghers. Paris., 2 tomos. 1975
- COPLAND**, Aaron. *Cómo escuchar la música*. editorial F.C.E. México.1986.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**.482-83. *La Cultura Chilena durante la dictadura*. Instituto de Cooperación Iberoamericana.Madrid, España. 1990
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS**. *Alejandra Pizarnik, Violeta Parra*. Madrid, España.
- DE RIQUER** Martín, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tomo I. Editorial Ariel S.A Barcelona.1983.
- DEL POZO** José. *Rebeldes Reformistas y Revolucionarios*. Ediciones Documentas. Santiago, Chile. 1992.
- DONALD**, Myrus. *Baladas, blues y el big beat*. Editorial Diana.. México. 1970
- ECO** Umberto, *La Estructura Ausente: Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona.1975.
- ECO** Umberto. *La Obra Abierta*. (Primera Edición 1967).Ed.Ariel. 1990.
- ECO**, Umberto. *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca. Barcelona.1990.
- FLEMING** William. *Arte, música e ideas*.Nueva Editorial Interamericana. 1971.
- GADAMER** Hans Georg. *Estética y hermenéutica*. Editorial Tecnos. Madrid.1996.
- GADAMER**. Hans-Georg. *La Actualidad de lo bello* Ed. Paidós.U. A. Barcelona. 1996
- GODOY** Alvaro. GONZALEZ Juan Pablo. *Música Popular Chilena 20 años 1970-1990* Dpto.de Programas Culturales División de Cultura. MINEDUC. Santiago,1996.
- GUARDA**, Gabriel.*Historia Urbana del Reyno de Chile*.Santiago, 1979.
- HAUSSER**, Arnold. *Historia Social de Arte y Literatura*.Vol 2 Cap.VII.Editorial labor. Madrid.1983.
- KANDINSKY** Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Editorial labor, S.A..Colombia. 1995
- LANG**, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1963.

- LENZ** Rodolfo *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Imprenta litográfica Universo. Stgo. Chile. 1919
- LOPEZ**, Julio. *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Editorial Anthropos. Barcelona. 1988.
- MAC LUHAN** Marshall. *La Comprensión de los Medios como las Extensiones del Hombre*. Edit. Diana. México. 1969.
- MENDOZA** Vicente. *El Corrido de la Revolución Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México. Primera Edición 1956. México. 1990
- MOLIST** POL, Esteban *Romancero Castellano*. Editorial Iberia, S.A. Barcelona 1956.
- MUÑOZ**, Diego Brito. *Poeta Popular Nortino*. Alianza de Intelectuales de Chile Impresores Gutenberg. Santiago 1947.
- ORTEGA Y GASSET**, José. *El sentimiento estético de la vida*. Editorial Tecnos. Madrid. 1995.
- OSORIO** José. *Ricardo García, un hombre trascendente*. Editorial Pluma y Pincel. Santiago, Chile. 1996
- PAHISSA**. Jaime *Sendas y cumbres de la música española*. Editorial Háchete. Buenos Aires. 1955.
- PARADA-LILLO**. *L'articulation ente tradition et moderne dans la culture : La niouvelle chanson chilienne, 1960-1975*. These pour le doctorat sous la direction Jacques Chonchol. Universite de la Sorbonne Nouvelle. Paris III. 1992
- PARRA** Roberto. *Poesía popular, cuecas choras y La negra Ester*". Colección Popular. Editorial Fondo de Cultura Económica. Santiago, 1996.
- PARRA**, Violeta. *Veintiuno son los Dolores*. Selección y notas de Juan Andrés Piña. Ediciones Aconcagua, 1976. Santiago, Chile.
- PARRA** Violeta. *Décimas.-Autobiografía en versos chilenos*. Editorial Pomaire, Santiago. Chile. 1970.
- PARRA**, Isabel. *El Libro Mayor de Violeta Parra*. Ediciones Michay, S.A. Madrid, España. 1985.
- PERALTA**, Eduardo. *Cantología*. Ediciones Platero. Santiago, Chile. 1993
- PEREIRA SALAS** Eugenio. *Los Orígenes del Arte musical en Chile*. Santiago, 1941
- POUSSEUR**, Henri. *Música, semántica, sociedad*. Editorial Alianza música.. Madrid. 1984
- RAYNOR**, Henry *Una historia social de la música*. Siglo XXI de España Editores. 1986.
- RIEDEMANN**, Clemente. *El viaje de Schwenke & Nilo*. Clemente Riedemann y Nelson Schwenke. Santiago, Chile. 1989
- RODRÍGUEZ** Musso, Osvaldo. *Cantores que Reflexionan. Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Editorial Lar. Madrid. 1984.
- RODRÍGUEZ** Musso, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo*. Ediciones Casa de Las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba. 1986.
- ROJAS**, Manuel. *De la Poesía a la Revolución*. Ediciones Ercilla. Santiago. Chile. 1938.
- ROJAS**, Luis Emilio. *Bibliografía Cultural de Chile*. Editorial Nascimento. Santiago, Chile. 1974.
- SÁNCHEZ**, Luis Alberto, *La Literatura del Perú*. Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. 1943.
- SASÍA** Jorge, *Manual de urbanidad para festivaleros*. Ediciones Cerro Santa Lucía. Santiago de Chile. 1982.
- SCARPA**, Roque Esteban, *Lecturas medievales españolas*. Editorial Zig- Zag Santiago de Chile. 1957.
- SCHERZ** Luis *Tres ensayos sobre la Nueva Constelación Cultural Chilena*. Instituto Chileno de Estudios Humanísticos. Santiago, 1982.
- SCHULTZ**, Margarita. *La Cuerda floja*. Ediciones Dolmen. Santiago. 1995.

- SCHULTZ**, Margarita. *Qué significa la música. Del sonido al sentido musical*. Ediciones Dolmen. Santiago. 1993.
- SUBERCASEAUX** B., Stambuck P., Londoño J. *Gracias a la vida. Violeta Parra. Testimonio*. Editora Granizo. (1ª Edición Bs.As. 1976) CENECA. 1982
- TALENS**, J. ROMERA J. Et alt. *Elementos para una semiótica del texto artístico* Ediciones Cátedra. 1995. Madrid, España.
- TORRES** Rodrigo. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. CENECA. Santiago de Chile 1980.
- URIBE ECHEVERRÍA**, Juan. *Canciones y Poesías de la Guerra del Pacífico 1879*. Ediciones universitarias de Valparaíso. Editorial Renacimiento. Santiago. 1979
- VICUÑA CIFUENTES** Julio, *Romances Populares y vulgares* Ed. Biblioteca de Escritores de Chile. 1912.
- VILLEGAS**, Juan. *Interpretación de textos poéticos chilenos*. Editorial Nacimiento. Santiago. Chile. 1977.

Artículos

- DANNEMANN**, Manuel. *Teorías del folklore en América Latina*. Revista Idef. Conac. Venezuela. 1975
- DANNEMANN**, Manuel. *Posición del folklore musical en el folklore general*. Revista Musical Chilena nº 79. Facultad de Ciencias y artes musicales. Universidad de Chile. Santiago. 1962.
- FOXLEY** Ana María. *Trovadores del Canto Nuevo*. Revista Hoy. Santiago. 1981.
- GARCÍA** Fernando, *Lo Social en la creación musical chilena de hoy*. Revista Aurora nº 11 Santiago, Chile 1967.
- GÓMEZ LÓPEZ**, Ricardo. Revista Literaria Rayentrú, nº3. *Entrevista de Ricardo a Eduardo Peralta* Santiago. 1993.
- HUASI** Julio, *Violeta de América*. Casa de Las Américas, números 65-66 Cuba. 1971.
- JAQUE** Osvaldo, Revista "El Arado" *Grupo Paillal : un compromiso cultural*. Publicación de ANFOLCHI. Santiago, 1990.
- LIRA** Enrique Libro-cancionero, *La Canción Romántica*. Editorial Granizo, Ltda. Santiago, 1984.
- PAULSEN** Fernando *Reportaje: El Nuevo canto*. Revista Análisis nº42. Santiago. 1982
- SOUBLETTE**, Luis Gastón. *Formas musicales básicas del folklore chileno*. Revista Musical Chilena nº 79. Facultad de Ciencias y artes musicales. Universidad de Chile. Santiago. 1962.
- ULIBARRI** Luisa. *El boom del Canto Joven*. Revista Clan nº 41.
- VILLALOBOS** Max. *Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares*. Revista Musical Chilena nº 60. Santiago, Chile. 1958.

