

LITERATURA CHILENA

creación y crítica

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT / EDUARDO CARRASCO
JUAN ARMANDO EPPLE / NAOMI LINDSTROM
PATRICIO MANNS / NANCY MORRIS
JUAN ORREGO SALAS / ALFONSO PADILLA
OSVALDO RODRIGUEZ / RODRIGO TORRES / DAVID VALJALO

JULIO / SEPTIEMBRE / VERANO / 1985
OCTUBRE / DICIEMBRE / OTONO / 1985
EDICIONES DE LA FRONTERA
MADRID / ESPAÑA // LOS ANGELES / CALIFORNIA

33/34

INDICE

Vol. 9 – Nos. 3 y 4

Año 9 – Nos. 33 y 34

LITERATURA CHILENA, creación y crítica
Número Doble Especial – Nueva Canción / Canto Nuevo
Julio / Diciembre de 1985

-
- Editorial **1** Tercera Etapa
-
- David Valjalo **2** Nuestro Canto
-
- Juan Orrego-Salas **5** Espíritu y contenido formal de su música
en la Nueva Canción Chilena
-
- Gustavo Becerra-Schmidt **14** La música culta y la Nueva Canción Chilena
-
- Patricio Manns **22** Problemas del texto en la Nueva Canción
-
- Rodrigo Torres **25** La urbanización de la canción folklórica
-
- Nancy Morris **30** Observaciones acerca del Canto Nuevo Chileno
-
- Eduardo Carrasco **32** Quilapayún, la revolución y las estrellas
-
- 40** Discografía de Quilapayún
-
- Juan Armando Epple **42** Reflexiones sobre un canto en movimiento
-
- Alfonso Padilla **47** Inti-Ilimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción
-
- Oswaldo Rodríguez **50** Con el grupo Los Jaivas a través de Eduardo Parra
-
- Alfonso Padilla **54** El grupo Illapu
-
- Naomi Lindstrom **56** Construcción folklórica y desconstrucción individual
en un texto de Violeta Parra
-
- Oswaldo Rodríguez **61** Acercamiento a la canción popular latinoamericana
-
- David Valjalo **65** Cantores que reflexionan
-
- Juan Armando Epple **66** El Libro Mayor de Violeta Parra
-
- 67** Catálogo de Alerce
-
- Juan Armando Epple **70** Bibliografía Básica sobre la Nueva Canción Chilena y
el Canto Nuevo
-

LITERATURA CHILENA, creación y crítica

Directores Invitados
Eduardo Carrasco / Patricio Manns
Número Especial
Nueva Canción / Canto Nuevo

DIRECCION:

David Valjalo
† Guillermo Araya (1931 / 1983)

Escriben en este número:

Gustavo Becerra Schmidt
Eduardo Carrasco
Juan Armando Epple
Naomi Lindstrom
Patricio Manns
Nancy Morris
Juan Orrego Salas
Alfonso Padilla
Osvaldo Rodríguez
Rodrigo Torres
David Valjalo

Editado por Ediciones de la Frontera
David Valjalo Editor
Ana María Velasco, Asistente del Editor

Depósito Legal M - 4247 - 1986

ISSN 0730-0220

Tipografía y montaje:
Ediciones de la Frontera

Impresores:
Gráficas Luyma, Madrid

Correspondencia:

Director/Editor
Apartado 1232, Madrid 28080, España

Subscripciones:
P.O. Box 3013, Hollywood, CA 90078, USA

Vol. 9 / Nos. 3 & 4

Año 9 / Nos 33 & 34

JULIO / DICIEMBRE (NUMERO DOBLE)
VERANO / OTOÑO de 1985

TERCERA ETAPA

He aquí la iniciación de una nueva etapa en nuestra publicación. Las dos anteriores son ampliamente conocidas de nuestros lectores. Este nuevo período estará destinado de preferencia a números especiales. Es así como el presente está dedicado a La Nueva Canción / Canto Nuevo

También otro cambio es la invitación de Directores Asociados en cada oportunidad. Eduardo Carrasco y Patricio Manns lo son en esta ocasión. El próximo número estará dedicado al teatro y hemos solicitado la colaboración del dramaturgo Jorge Díaz con quien dirigiremos ese volumen.

Durante nueve cortos años tuvimos la oportunidad de lanzar esta revista apoyados en la circunstancia de poseer un pequeño taller impresor, razón por la cual los costos del proceso de producción eran absorbidos por el editor. Esto es: diagrama, tipografía, negativos, montaje, placas, prensa y compaginación. La única ayuda apreciable económicamente ha sido la de los suscriptores, aunque se suponga lo contrario. Por lo tanto solicitamos a nuestros amigos continuar con este apoyo. Los cambios originados han producido un atraso en la entrega de este ejemplar por lo cual pedimos excusas. En todo caso seguimos adelante.

La Nueva Canción es un importante hito en el desarrollo cultural y político de nuestro país. Durante el período de la Unidad Popular (tanto en la oposición hasta 1970, como en el gobierno 1970-1973) verdaderas multitudes recibían su música y su mensaje. Hoy, a los doce años de destierro, los pueblos de toda Europa, América Latina e incluso EE.UU. y Japón, reciben su mensaje político y cultural. Su actuación y su decir esta vez son para los pueblos de todas las latitudes. Y no sólo eso. Su modalidad de expresión ha influido en todas partes, produciendo un cambio serio en este ámbito cultural.

La herencia dentro de las fronteras del país es un reto a la opresión y representa la voz de un pueblo que sigue luchando por recuperar su libertad.

Madrid, diciembre 1985.

NUESTRO CANTO

● DAVID VALJALO

Ya lo hemos dicho otras veces. La Nueva Canción / Canto Nuevo es junto al cine nuestra más valiosa manifestación cultural en los últimos años. Es lógico que hay que dejar establecido las diferencias en creación, modalidades de difusión, ámbito de desarrollo, etc. Una diferencia, al margen de estos rubros, es que el cine ha tenido su gran desenvolvimiento en el exterior, sobre todo a partir del año 73 y las razones son de peso. Primero el capital y los equipos y segundo, la distribución y la exhibición. Estos dos importantes factores no se han dado para el cine dentro de los márgenes fijados por la dictadura, aparte de las razones políticas propiamente dichas. En estos últimos años se nota eso sí, un resurgimiento dentro del país, limitado por la escasez de los medios que ya hemos mencionado.

Por el contrario, la Nueva Canción / Canto Nuevo se desarrolla con intensidad a ambos lados de las fronteras. Decimos desarrollo con intensidad pero, esto no quiere decir que se desenvuelva en un campo normal y que se apropie de las zonas de influencia que le corresponden en lo que se refiere al interior del país. La principal diferencia es la labor de creación y la gran difusión en el exterior después de doce años de exilio. Tanto los grupos como las individualidades que salieron portando un mensaje y determinadas modalidades de expresión, han enriquecido sus tareas, demuestran cambios y evoluciones, incorporan nuevos instrumentos (superando lo limitado de sus inicios), multiplican las piezas exclusivamente instrumentales, etc. Dentro del país, una intensa diversidad, tanto de grupos como de solistas, da a entender que la represión los afecta solamente en cuanto a difusión y no a creación. Por otra parte, su desarrollo en un campo adecuado sufre alteraciones cuando la intervención gubernamental estima conveniente reprimir lo que considera peligroso. Habría que agregar que en cuanto a creación, ésta lógicamente emplea claves —lo mismo que en el teatro actual— y que los medios económicos que inmovilizan el cine por ejemplo, no los afecta en un momento dado (evitando que se los reduzca a la inactividad) ya que en alguna oportunidad bastan una guitarra y un solista en el local de un sindicato o de una parroquia.

ANTECEDENTES PRELIMINARES.

De la actuación directa en vivo en locales cerrados se pasa a la radio emisora y un público a domicilio; por otro lado, del fonógrafo al cual había que darle cuerda a mano, se pasa al tocadiscos eléctrico, el que conectado a amplificadores cambia completamente la difusión musical en los sitios destinados a este objeto (1)

Con la multiplicación de las emisoras radiales y la venta masiva de receptores, se inicia paralelamente el comercio de las grandes compañías disqueras y también de la propaganda como industria (2). Los discos de larga duración comenzaron a entregar, rivalizando con el cine, la música popular de los países hispanoamericanos. El estallido de la Segunda Guerra Mundial aumentó en forma masiva la adquisición de receptores de radio con el fin de estar al día en los acontecimientos mundiales. Esto obligó a las emisoras a proveerse no sólo de la música norteamericana masivamente difundida por el cine (Benny Goodman, Tommy Dorsey, Glen Miller, entre otros) sino también a preocuparse de la música hispanoamericana, aparte del tango que ya había hecho su agosto en nuestro país. El folklore mexicano tuvo dos hitos inéditos que despertaron el interés de nuestro público. Uno fue el Conjunto Durango, enviado por el gobierno mexicano presidido por Lázaro Cárdenas, como un homenaje al triunfo del Frente Popular; y el otro, la proyección de la película "Allá en el Rancho Grande", con todo su novedoso colorido (3).

Por estas fechas —un poco antes— es también la recepción de las canciones de la Guerra Civil en España. Las simpatías que despertó la causa republicana y la lucha antifascista indujeron a nuestra juventud a corear las canciones políticas de esa contienda, muchas de las cuales eran adaptaciones del folklore peninsular, sobre todo del andaluz. Esto tuvo un segundo auge cuando llegaron algunas copias con las interpretaciones en español de Paul Robeson. No existía el 'cassette' y las cintas para grabar necesitaban de un equipo sumamente caro y prácticamente se usaban sólo a nivel profesional. Por esto, se hacían verdaderas sesiones en casas particulares para escuchar al bajo norteamericano (4).

LO NUESTRO.

Con este panorama es interesante preguntar por lo nuestro. Los años corrían lentamente. El conjunto Los Cuatro Huasos obtuvo en la Feria de Nueva York un éxito que repercutió en la prensa nacional y provocó un estímulo en el desarrollo de nuestro folklore. Este sirve para que, sobre todo el profesorado joven, tomara la guitarra y en diferentes actos difundiera en las escuelas lógicamente el repertorio de dicho conjunto. Es así como "Matecito de plata" y otras piezas similares pasaron a tener una difusión extraordinaria. En ocasiones, no faltaba el solista con condiciones vocales que hiciera oír de vez en cuando el "Ay, Ay, Ay" de don Osmán, hijo y nieto de presidentes (Joaquín Pérez / Ramón Freire (5)).

Las emisoras lanzaron junto al tango ya difundido, la rumba y el bolero cubanos, la samba brasilera, la ranchera y el corrido mexicanos, como también la milonga.

Siempre hemos observado la anotación y la queja de que la música nuestra y sobre todo la cueca sólo se difundía para las fiestas dieciocheras. Debemos dejar establecido que en esos tiempos, cuando aún el tocadiscos eléctrico no reemplazaba al fonógrafo manual, la cueca era bailada en el burdel, masivamente o de preferencia. El hecho de salir de farra, significaba salir a tomar y, por supuesto, obligatoriamente a bailar cueca. La modernidad llegó hasta la casa de remolienda y la rumba, el tango y el bolero salidos del disco tocado en un "pick-up" desplazó definitivamente a los intérpretes de la cueca en vivo, que animaban la farra nocturna.

En la misma época en el campo, durante la fiesta familiar, o casualmente improvisada, se bailaba habitualmente la cueca. Cuando aparecían los habitantes de la ciudad que al no saber bailar la solicitaban que, en el fonógrafo al cual se le debía dar cuerda a mano, se colocase un fox-trot o un paso-doble o algo así, la dueña de casa dijera, "baile serio para las visitas". El 38 es un año clave que hay que tomar en cuenta. Los cortos años del Frente Popular fueron fundamentales para el desarrollo cultural en el país.

Armando Carvajal con su cuarteto, dejó de tocar cotidianamente en "las onces" de Gath y Chaves para ir a trabajar definitivamente de planta en la Orquesta Sinfónica financiada por la Universidad de Chile incorporando a los intérpretes en su plantel (6). Junto a esto se dividió en dos la Facultad de Bellas Artes, separándose en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y en la de Ciencias y Artes Plásticas. Sumemos a esto el Instituto de Extensión Musical, la Revista Musical Chilena, el Ballet Nacional, más la profusión de coros que nacieron en todo el país. Agreguemos el Premio Nacional de Literatura y el Premio Nacional de Arte, más los premios otorgados por la Municipalidad de Santiago una vez al año en todos los géneros literarios (7).

FOLKLORE Y NEOFOLKLORE.

Con la introducción de las radioemisoras se pasó a controlar y a dirigir las preferencias musicales del público. El folklore propiamente tal fue prácticamente eliminado de sus emisiones cotidianas. Aquí es válida la acusación que siempre escuchamos, de que se saturaba con cuecas el mes de septiembre. Todo exceso produce reacciones. Una emisora (la Sociedad Nacional de Agricultura, dirigida por Santiago del Campo) se vanagloriaba por años de que nunca había emitido un tango. Después que las emisoras prácticamente desplazaron las manifestaciones folklóricas, del duo de Las Hermanitas Loyola, salió Margot, nuestra gran investigadora e intérprete. Una labor paralela de Margot Loyola fueron sus clases de bailes autóctonos, tareas que desarrolló con verdadera pasión. El folklore en sí fue recogido por ella y habrá que agregar dos

hitos paralelos como son la música pascuense y Las Casas de Canto. Pasa el tiempo. Luego aparecen entre otros, los conjuntos Cuncumén y Millaray que dan una tónica diferente al ambiente, valorándolo. Víctor Jara y Rolando Alarcón forman parte Héctor Pavez, investigador e intérprete, debe también ser recordado por lo valioso de sus trabajos. Los conjuntos como Las Cuatro Brujas y Los Cuatro Cuartos inician y luego incorporan un nuevo público en las ciudades, desplazando en parte lo afroantillano y el rock. El disco de 45 rpm comienza a circular con profusión con una grabación por lado a un costo no muy excesivo, creando un mercado nuevo para un producto nuevo; abre pronto un camino para escoger cambios e iniciándose la difusión de una música en competencia con la comercial latinoamericana. Las radioemisoras entonces abren sus puertas.

Vicente Bianchi compone una contagiosa música para los poemas de Neruda relacionados con O'Higgins, Carrera y Rodríguez y estos pasan a ser tarareados por doquier.

Se están aumentando las condiciones para que un público se forme y reciba un producto que diga y tenga relación con él.

A la audición del "disc-jockey" Ricardo García llega una folklorista llamada Violeta Parra. Este se da cuenta que algo nuevo sucede y no se equivoca. Y aquí comienza el gran cambio.

OTROS ANTECEDENTES.

Héctor R. Chavero (1908), este nombre no dice nada si no se agrega que corresponde a Atahualpa Yupanqui. Alfonso Padilla nos dice que "Lo menos que habría que decir es que si Violeta es la madre del movimiento—refiriéndose a la Nueva Canción— Atahualpa es el abuelo". Su música a nivel popular, contó con la rivalidad del tango para cuando este definitivamente dejara el arrabal para pasar al salón. Su voz y su mensaje fueron paralelos a la ampliación de los conflictos sociales. Apoyándose en la gran variedad rítmica del otro lado (malambo, gato, vidala, zamba, chachalera) y respaldado por su cultura musical, Atahualpa nos da la iniciación de una musicalidad riquísima e inigualable en América Latina. Algo más que hay que recalcar, la letra que corresponde a ellas, tiene valor literario propio, esto es independiente. Sumémosle su contenido social y el cuadro es completo. El panorama argentino es complementado en forma nueva entre otros por Falú y los grupos Los Chalchaleros, Los Quilla-huasi, Los Trovadores del Norte, Los Fronterizos, Los de Salta, entre otros. Después de muchos años de ausencia del país, en uno de nuestros cortos viajes en la década de los 60 comprobamos que Atahualpa, quien en nuestros tiempos era escuchado sólo por una élite, ya era difundido ampliamente en todos los niveles sociales. En el país la canción con contenido y mensaje social prácticamente no existía. La música de Atahualpa, pasando la cordillera es sin duda un hito serio en cuanto a desarrollo cultural. En el poema en sí—sin música— están los antecedentes de Carlos Pezoa Veliz

("Pancho y Tomás") y de Víctor Domingo Silva ("La Nueva Marsellesa"), a manera de escasos ejemplos. La canción exclusivamente política era de circunstancia, sólo limitada a la etapa electoral. Se aprovechaba una música contagiosa al oído para apropiarle una letra proselitista. Baste con citar: "Si, ay, ay, ay / Barros Borgoño / acuérdate que Alessandri / Cielito Lindo / te bajó el moño". Autores anónimos salidos de los comandos electorales eran los autores. También de poetas consagrados. Suponemos el estado de ánimo de Neruda al recordar su contribución con poemas en la elección de 1946.

LA NUEVA CANCIÓN / CANTO NUEVO.

Responsabilicemos a Ricardo García. Si hay diferentes apreciaciones sobre la nueva canción, su modalidad, sus intérpretes, etc. hay unanimidad en responsabilizar a García de ser desde su bautizador para adelante. También es el responsable de haber dado el nombre a Canto Nuevo, para nominar la continuación que se originó después de septiembre 1973. Existen razones obvias para un re-bautizo, no sólo para hacer una diferenciación con la anterior al año 73, sino que también para evitar asociaciones con ésta y así poder permitir su desarrollo en vista del veto sufrido por la anterior etapa.

Es imposible separar la nueva canción del movimiento político paralelo a ésta, ya que su mensaje está directamente vinculado a los acontecimientos sociales.

Además su importancia no sólo es nacional. El golpe del año 73 produce la diáspora y las simpatías y la solidaridad se dejan sentir en todos los puntos cardinales. La influencia la pudimos captar personalmente durante la actuación por primera vez en California del grupo mexicano "La Peña Móvil" (8).

Esta repercusión internacional—solidaridad con el país y acogida del mensaje político—también la comprobamos en forma masiva en un medio insólito en los primeros tiempos después del golpe de estado. Con sorpresa y satisfacción colocamos el cartel de "Sold Out" en la taquilla de los auditorios con capacidad para dos mil personas (9).

El mensaje fue válido a todo nivel. "El pueblo unido, jamás será vencido" como grito de batalla es coreado en los cuatro puntos cardinales (10).

El exilio ha dado a sus músicos tanto un público nuevo—inesperado en sus comienzos y ahora ya habitual—una continuidad en su labor creadora y también necesarios cambios (no podría ser de otro modo) sobre todo al agregar instrumentos, ampliación y variedad en sus repertorios y cambios incluso hasta en las vestimentas.

Dentro del país la actividad ha sido continuada, eso sí, salpicada de variaciones, de acuerdo con los cambios imperantes. Desde la suspensión a última hora de un festival sin razones justificadas (¿Se pueden pedir razones?) hasta—a veces—la actuación en televisión, que por falta de medios para contratar al intérprete internacional de moda, recurre a algún componente del Canto Nuevo.

Los volúmenes "La Gran Noche del Folklore" (grabaciones de actos en el Teatro Caupolicán), o los simple-

mente llamados "Canto Nuevo", más los individuales de solistas, o de conjuntos nacidos después del 73, dan un panorama que merecerá un ámbito diverso al actual, en el momento que las condiciones lo permitan.

Las ventajas de esta edición nos permite incluir completo el catálogo del sello "Alerce"—realizado por obra y gracia de Ricardo García—dando así una visión de conjunto total, evitando omisiones, que siempre son desagradables o marcando preferencias que en el mejor de los casos acusan preferencias personales.

En todo caso debemos llamar la atención del lector sobre la cantidad de discos editados con nuevos intérpretes, lo que ya es un riesgo comercial, en un país que sufre represión y que precisamente este producto no es del agrado de las autoridades uniformadas, más un público carente de poder adquisitivo para necesidades mínimas de subsistencia por lo reducido de los sueldos y la cesantía cada día en aumento (11).

Madrid, diciembre 1985. ●

NOTAS.

(1) La interpretación directa, cara, exclusiva, circunstancial (y que en algunos lugares nunca existió), pasó a ser difundida masivamente por el cine. Salvando distancias y años, recordemos que las compañías de ópera europeas a mediados del siglo pasado, durante el auge minero del norte—este norte llegaba en ese tiempo solamente hasta Taltal sin límite definido—actuaban en Buenos Aires y Copiapó, pero no se detenían en Santiago. Razón: su costo. Santiago, la capital administrativa y Valparaíso el eje comercial en aquel entonces, no tenían un público capaz de financiar este espectáculo.

(2) Recordemos los primeros discos de larga duración—grabados para propaganda internacional—que aparte de la introducción, la presentación y los números musicales, incluyen en forma intercalada las frases de los avisos comerciales. La voz del locutor un tanto engolada rivalizaba en los medios populares con el del comentarista de los noticieros "Atalaya" de la BBC de Londres durante la segunda guerra mundial. Los chistes, imitando ambas voces pasaron a ser algo cotidiano. Cuando se quería dar realce en forma jocosa a un acontecimiento se imitaba la voz del comentarista londinense, agregando "el Rey y la Reina estaban presentes".

(3) Como antecedentes informamos de la prolongación de la estadía del conjunto mexicano en vista de su éxito y, por otro, anotamos que normalmente—sobre todo en provincias y en los barrios de la capital—las películas se proyectaban máximo dos días, en esta oportunidad la cinta con las canciones de Tito Guizar fue proyectada (¡oh escándalo!) durante una semana dos veces diarias.

(4) Las repercusiones (y su herencia) se pueden constatar en la grabación hecha muchos años después por Rolando Alarcón, conservando así, estas canciones que se conocían solamente por difusión personal de una generación a otra.

(5) Donato Román Heitman en conversación casual nos informó en cierta ocasión que conoció la partitura original y que el autor la había titulado primeramente "Reminiscencias cuyanas".

(6) La música "culto" adquiere también auge, reflejada en las labores de los compositores de ese tiempo y de los posteriores—entre otros—de Allende, Becerra, Botto, Falabella, Leng, Maturana, Montecino, Orrego Salas, Santa Cruz, Schidlovsky, Soro.

(7) Durante el gobierno de don Pedro se formó además una institución llamada de "Defensa de la Raza" para el aprovechamiento de las horas libres. Desgraciadamente no prosperó. Se creó también la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC) que entre otras cosas filmaba con continuidad un noticiario nacional que se exhibía en los cines. Esta fue suprimida en 1946. Vale la pregunta ¿dónde están ahora esos noticieros que tienen grabadas en imágenes una etapa de la vida nacional? ¿Fueron vendidos como materia prima para fabricar peinetas, como sucedió con algunas películas nacionales?

(8) Algún tiempo después del golpe de estado, cuando vimos a este conjunto—grupo desconocido en esos momentos para nosotros—dudamos durante la hora y media de actuación, si eran chilenos o mexicanos. El nombre del grupo, su repertorio, el acento de los intérpretes y un largo etcétera, aumentaban esta duda. Suponíamos que se trataba de un nuevo grupo formado por exiliados.

(9) Las circunstancias nos llevaron a desempeñar el papel de productor ad honorem para los primeros espectáculos en California de los grupos Inti-Illimani, Quilapayún y Los Parra.

(10) La sentencia en inglés "The people united will never be defeated" tiene la misma cantidad de sílabas fonéticas, las acentuaciones coinciden. De esta manera se conserva hasta la entonación de la consigna

Es grato añadir el Concierto para piano de Rzewski consistente en 36 variaciones sobre él que ha logrado un éxito inigualable.

(11) Agréguese a esto el hecho de tener que "pensar" los discos fuera del país en vista de la paralización de la industria local. ●

ESPIRITU Y CONTENIDO FORMAL DE SU MUSICA EN LA NUEVA CANCION CHILENA

● JUAN ORREGO SALAS

Las circunstancias que determinan el surgimiento y desarrollo, en la década 1960-70, de la llamada "Nueva Canción Chilena" son más fáciles de discernir a la luz de los elementos que afectan a su poesía que de aquellos relacionados con su música. El contenido político-social que sus textos acarrear constituyen un elemento tangible que trasciende sin dificultad, generando ideas e imágenes dramáticas estrechamente ligadas a la realidad histórica del momento, tanto en el plano nacional como continental. Esto la definen como una expresión comprometida, no siempre de tono político partidista, pero sí, de "ímpetu revolucionario", como la describió Víctor Jara, uno de sus más ilustres cultivadores. Lo "nuevo" del asunto poético resulta entonces muy evidente, responde a circunstancias históricas reales, al perfilamiento de una nueva conciencia nacional, determinada por valores culturales más que estrictamente geográficos.

Corresponde a mis colegas escritores escudriñar con mayor autoridad que la mía, el aporte de la nueva canción en sus aspectos poético y literario, mientras yo procure definir sus perfiles y características musicales.

Es claro que, en general, es difícil separar poesía y música en un género como este que surge de una tradición en que la integridad de ambos elementos constituye una de sus características primordiales. Las fuerzas provenientes del despertar de un nuevo interés por el folklore musical que venían haciéndose presentes en Chile desde la creación en 1943 del Instituto de Investigaciones Folklóricas, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, en la década siguiente abren paso a la obra incomparable de folkloristas como Margot Loyola y Violeta Parra, entre otras. El aporte de esta última al desarrollo de la nueva canción chilena fue básico. De la total adhesión al folklore que su obra revela, de su identificación con el pueblo, con sus problemas y sus sueños, con sus luchas y realidades surge tanto lo chileno y tradicional como lo universal, lo dinámico y contemporáneo de su arte.

Pocos ejemplos existen en el cancionero, tanto erudito como popular, chileno, que reflejen una unión más profunda de palabra y música, un manejo más espontáneo de las técnicas de composición, una mayor precisión formal, como sus canciones 'Corazón maldito,' 'Run-run se fue p'al Norte' o 'Gracias a la vida'. Estas, y muchas más canciones de Violeta Parra, son productos de un genio creador que a pesar de haberse cultivado en el suelo del folklore y sólo nutrido de la tradición popular, fue capaz de superar todo regionalismo, levantándose a las esferas donde moran las expresiones artísticas de valor universal.

En el folklore siempre se han dado la mano dos fuerzas que al parecer son contrarias pero que en este se complementan: las de tradición enraizada en el pasado histórico y las de un presente cuya vigencia radica en el hecho de ser éste, vocero del alma popular en el momento mismo en que el fenómeno folklórico se está produciendo.

En este sentido el folklore es al mismo tiempo arcaico y contemporáneo, se identifica con la historia y con la realidad vigente. De esta doble naturaleza estática y dinámica del folklore que por una parte tiende a la preservación de los valores tradicionales y por otra, a reflejar los cambios de una sociedad en evolución, se ha beneficiado especialmente la nueva canción chilena. Constituye, por otra parte, una verdad profunda aquello de que el folklore musical de una nación o de una comunidad es expresión de su cultura y refleja las características de su lengua, modalidades de entonación, énfasis, acentos, estructuras de frase, etc. Estos son otros aspectos consubstanciales a la nueva canción.

De modo que, sin ser folklore ni pretender serlo, esta nueva expresión, luego de dejarse permear de la tradición popular, ha tomado su propio curso. Junto con separarse del folklore ha logrado crear un lenguaje musical propio, que profita de éste pero que, como experiencia y resultado, constituye una revalidación de sus tradiciones, tanto a través de un proceso de integración con la realidad vital y dinámica del momento, como de ensanchamiento de la órbita geográfico-cultural a la cual estas tradiciones pertenecen, para incluir otras expresiones laterales y al mismo tiempo afines, y de significado continental. Simultáneamente, el compositor, o el intérprete-compositor, han incorporado elementos rítmicos, melódicos, armónicos, instrumentales y formales, foráneos a la órbita misma de la tradición popular, para enriquecer su vocabulario expresivo y reforzar su mensaje.

Al constituirse en vocero de la realidad social y política de Chile, la nueva canción pasó a ser parte del proceso evolutivo del país, que en su caso específico, se remonta como ya lo hemos expresado, a la década de 1960, cuando esta expresión poético-musical comienza a tomar cuerpo. En este período de creciente polarización entre la clase trabajadora y gobernante, de reivindicación social, de revisión de alianzas políticas, un espíritu de protesta, de rebelión, de denuncia, predominó en esta canción, pero también, de comentario social.

Ejemplos de todas estas categorías los hay en la obra de Víctor Jara, de Isabel y Angel Parra, de Rolando Alarcón y algunos otros.

Circunstancias políticas coincidentes en otros países latinoamericanos hicieron a la canción chilena —ya desde este período— parte de un movimiento de carácter continental.

El folklorista Juan Andrés Castillo, nos habla de la "cantadera" panameña en 1968, como controversias entre dos improvisadores en forma de "décimas" y de "mejoranas", que "se cantan a la soberanía del Canal" (1).

De acuerdo con el prolijo estudioso y cultivador de la Nueva Canción, Osvaldo Rodríguez, una obra que en la época que comenzaba a escucharse a Violeta Parra, adquirió una gran importancia entre los chilenos fue "El Payador Perseguido" de Atahualpa Yupanqui (2). Nicomedes Santa Cruz, de Perú, escribe sobre "la revitalización de la décima y el rescate de estilos corrientes de la música del pueblo para apoyar al proceso revolucionario que preside Velasco Alvarado" (1983) (3).

Germán Fleitas, en esos mismos años, agrega que "la utilización de la décima como instrumento político-social en Venezuela responde a necesidades del pueblo y goza de una popularidad profundamente enraizada en las masas" (4).

En 1954 Diego Muñoz y su mujer, Inés Valenzuela, organizaron en Santiago el 'Primer Congreso de Cantores y Poetas Populares', el que se realizó con el patrocinio de la Universidad de Chile y donde se estudió a fondo la poesía social y las especies de ésta asimiladas a la canción.

Isabel Parra declara que "la nueva canción es sólo parte del gran movimiento renovador que se levanta por toda Latinoamérica y Europa" (5).

En agosto de 1967 tuvo lugar en La Habana un Encuentro Mundial de la Canción Protesta en que, junto a Isabel y Angel Parra y a Rolando Alarcón de Chile, participaron Daniel Viglietti, Carlos Molina, Alfredo Zitarrosa y Los Olimareños de Uruguay, Ramón Ayala y Oscar Matus de Argentina, Oscar Chávez de México, Carlos Puebla y varios conjuntos cubanos, y representantes de Australia, Inglaterra, Italia, Alemania, Africa, como también Peggy Seeger, Barbara Dane y Julius Lester de Estados Unidos.

El repertorio de la canción chilena de aquellos años alterna entre ejemplos de carácter narrativo, como 'Te recuerdo Amanda' (1968) de Víctor Jara, que a veces inciden en la órbita del "corrido" o "romance popular", y otros de estructuras estróficas, como las 'Coplas de pajarito' (1967) de Rolando Alarcón o 'Porque los pobres no tienen', canción atribuida a Violeta Parra que su hija Isabel da a conocer en 1967. La décima y la copla en cuarteta con estribillo parecen controlar las estructuras poéticas de entonces y las formas musicales más corrientes provienen de la "tonada", de la familia de la "cueca" o de la "refalosa" y de la "sirilla", derivación chilota de la "seguidilla" española en ritmo ternario.

En general, la nueva canción de esos años es compacta, objetiva, elude efectismos o excesos expresivos y establece su alianza con el folklore adaptándose con cierta estrictez a las formas de la tradición popular. Evidencia también restricción, tanto de los medios instrumentales empleados como de los recursos propios a estos.

A medida que transcurre el tiempo y este género afianza su posición como aliado del folklore, comienza a acentuarse la diferencia entre su repertorio y el de otros grupos, que cultivan una especie de canción tanto dominada por el neopopulismo del "rock" como por un tipo de balada de una chilenidad exterior, que es más afín al sentimentalismo del bolero comercial mexicano o al "hit" norteamericano. Estos estilos han subsistido al amparo de los llamados Festivales de la Canción, que se celebran anualmente en Chile bajo los auspicios de las empresas grabadoras y radios, y que con frecuencia cuentan con la participación de autores llamados Rebolledo, Carrasco o Martínez, que actúan bajo los nombres de William Reb, Carr Twings, Pat Henry o Peter Rock (6).

La nueva canción va ensanchando su órbita expresiva en base primordialmente al descubrimiento paulatino de lazos de unión que la identifiquen con la esencia de las tradiciones populares chilenas más que con sus formas exteriores. El ámbito de inspiración folklórica que en un comienzo pareció confinado primordialmente al patrimonio de la zona central de Chile, empieza también a enriquecerse al profundizar su contacto con los decimistas populares y payadores e incluir las tradiciones musicales del Sur del país y de Chiloé, revitalizadas por la obra de Violeta Parra y Héctor Pavéz, como también las del Norte con toda su carga de influencias del altiplano fronterizo y de las festividades religiosas de La Tirana, Andacollo, La Candelaria y otras.

Junto con penetrar cada vez más en la sustancia del folklore, el compositor esquivo las limitaciones que puedan imponer a la espontánea exteriorización de sus sentimientos e ideas las tradiciones básicas del folklore que dieron impulso original a su lenguaje, se expresa ahora con mayor libertad y elocuencia, maneja con más naturalidad las técnicas musicales y logra transmitir un mensaje más personal y solidario con la realidad del momento.

Junto al género breve se realizan obras de estructuras más extendidas, especies de ciclos de canciones o cantatas unificadas por su temática y que basan en la utilización de ritmos y formas de la tradición latinoamericana la variedad de su desarrollo. Aunque en la década del cuarenta el jesuita Francisco Dussuel produce dos obras de esta categoría, una 'Cantata Patética' (1942) y su 'Cantata Arauco' (1965), es en los años sesenta cuando estas formas de largo aliento se asimilan al género de la Nueva Canción; primero con el 'Oratorio para el Pueblo' (1965) de Angel Parra y luego con 'El Sueño Americano' (1966) de Patricio Manns.

De estructura ciertamente más orgánica que la obra de Angel Parra y carácter menos local, 'El Sueño Americano' de Manns extiende su órbita expresiva, histórica y geográficamente, al total de la América Latina. Sus poemas evocan desde la visión del "gigante secreto" precolombino hasta las de la "América morena" de nuestros días. Su música transcurre en una sucesión de ritmos que representan un vasto espacio de nuestra geografía, los de la Zamba, el Malambo, la Baguala y la Cueca, los de la Chacarera, el Pasillo, la Pericona y el Polo margariteño, todos estos presentados dentro de un rico lenguaje armónico, de una gran fluidez en sus modulaciones, de evocadoras melodías en que alterna con la voz solista, un coro empleado con un gran sentido del color.

Las canciones de Víctor Jara de los años 1969 al 73, responden con fidelidad a la temática de entonces y reflejan ese proceso de liberación técnica y expresiva a que anteriormente nos hemos referido. Su obra 'Ni chicha ni limoná' (1971) o 'Cuando voy al trabajo' (1973), comparten con 'La plegaria a un labrador' (1969), el mismo caudal de sentimientos y fuerza poética que son característicos en Jara, y musicalmente, revelan perfiles melódicos más claros, un empleo más libre de la forma, una relación más estrecha y segura

entre sus contenidos literario y musical, que los ejemplos más tempranos de su producción. La colaboración en esta última de Patricio Castillo, fundador del "Quilapayún", está establecida por Joan Jara, viuda del cantante (7). En la primera de las canciones citadas, la realidad de entonces se refleja en el tono a veces desafiante y otras esperanzado de su texto, coincidente con los sentimientos imperantes en 1970, después del triunfo electoral de Salvador Allende, mientras en el segundo ya se hacen presentes un tono de amargo presagio mezclado a expresiones de fé, pero en un porvenir ahora más lejano. En una de sus últimas canciones, 'Manifiesto' (1973), estos sentimientos afloran con mucho mayor patetismo y con una expresión de mística resignación, que anticipa el trágico fin del artista.

La fórmula rítmica y periodicidad corriente en la canción folklórica tienden a desaparecer, sobre todo en el último de estos ejemplos, en favor de una curva melódica más libre, en la que prevalece un acento lírico consecuente con el contenido poético del texto y orientado hacia una creciente necesidad de expansión dramática. También se observa en las últimas canciones de Jara una mayor independencia del acompañamiento instrumental. Este, que antes se limitó casi exclusivamente a sostener la línea del canto, ahora participa del desarrollo de la obra aportando elementos idiomáticos propios. Esto es tan evidente que con el motivo melódico del acompañamiento de su canción 'Manifiesto', se hizo una composición instrumental independiente titulada 'La Partida'.

A esta altura de su desarrollo la riqueza de los acompañamientos instrumentales en la nueva canción, se ha hecho sentir especialmente en el creciente número de instrumentos, de diversas categorías y familias, que comenzaron a compartir la misión que antes estuvo confinada a la "guitarra", y excepcionalmente al "arpa popular".

La expansión del área geográfica de inspiración folklórica que los cultivadores de la nueva canción comenzaron a buscar, dió un especial impulso al proceso de enriquecimiento instrumental. El contacto con los decimistas populares y payadores de Chile central, los expuso al 'guitarrón', la guitarra de veinticinco cuerdas y cinco órdenes que ya parecía extinta. El folklore de Chiloé abrió camino al uso de percusiones como la 'caja', llamada a veces 'tormento', el 'pandero' y el 'bombo', junto con el 'rabel' o violín popular. El área Mapuche aportó el 'kultrún', la 'pifulka' y la 'trutruka'; el área andina del Norte, o altiplánica, la 'quena', el 'pincullo', el 'siku' o 'zampoña', el 'charango', la 'sonaja' y otros. Pero además se incorporaron algunos instrumentos de la organología extranjera, como el 'tiple', guitarra colombiana de doce cuerdas, el 'cuatro' venezolano, empleado por Violeta Parra desde 1965 y bautizado por ella misma como 'guitarrilla', y también algunos instrumentos transculturizados, como el 'acordeón', la 'bandurria', el 'mandolino', etc. La presencia de muchos de estos responde también al carácter continental latinoamericano a que la nueva canción propende. A Isabel y Angel Parra se debe en gran parte la

El compositor
Juan Orrego-Salas
acompañado de
Ángel Parra
y del profesor
Juan Armando Epple
durante el Congreso
de Estudios Latinoamericanos
realizado en Los Angeles
California.



introducción del 'cuatro', la 'quena' y el 'charango'. Aunque estos forman parte de la organología andina chilena según Osvaldo Rodríguez, los Parra "aprendieron a tocarlos en la rue Monsieur le Prince en París y desde allí, el año 64 los llevaron a Chile" (8).

El ingreso de mucho de estos instrumentos a la interpretación de la nueva canción chilena, trae como consecuencia inmediata el establecimiento de una serie de agrupaciones de cantantes e instrumentistas, que ahora vienen a complementar o reemplazar al cantante individual que acompañándose en su guitarra fue hasta entonces el principal promotor del género. Es claro que el conjunto instrumental o vocal fue siempre parte de la tradición popular. Agrupaciones como la de las Hermanas Loyola, la de Raquel Barros, conjuntos como 'Cuncumén', del cual Víctor Jara formó parte en los albores de la década del 60, como 'Calicanto', 'Millaray', 'Pucalán', 'Los Quincheros', 'Cuatro Cuartos' y otros, dedicados a la promoción de la música popular, precedieron a los que luego se consagraron al género de la nueva canción.

De modo que a la sucesión de artistas individuales que complementaron la gloriosa obra de Víctor Jara, entre los que figuran junto a Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra y Héctor Pavez, el talentoso Patricio Manns, Patricio Castillo, Silvia Urbina, Payo Grondona, Tito Fernández y algunos otros que participaron en la conocida 'Peña de los Parra', se agregaron a corto andar una serie de agrupaciones, entre las que conquistan fama internacional 'Inti-Illimani' y 'Quilapayún'. Después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973, a estos conjuntos les toca permanecer en el exilio, en Italia y Francia respectivamente, y protagonizar una etapa en que la temática de la nueva canción chilena expresa ideas y sentimientos congéneres a la realidad que afecta a sus cultivadores, promueve la resistencia a la dictadura militar, evoca constantemente la imagen de la patria distante, a veces en un tono nostálgico y otras, esperanzado, rinde testimonio a los que perecieron en la contienda y apela a la unidad de los que se oponen a la situación existente en Chile.

La adversidad estimula la creación de obras de este género. La música y la poesía constituyen desde ese momento una renovada y eficaz válvula de escape para la resistencia. El trasunto folklórico que aflora tanto de la esencia rítmica y melódica de estas canciones como de la variedad de instrumentos autóctonos ahora empleados, adquiere caracteres simbólicos, representa en este género de composiciones el vehículo más elocuente y oportuno para mantener contacto con un Chile, el de sus tradiciones y patrimonio cultural, que la represión no podrá tocar ni las contingencias políticas del momento, alterar. Constituye, por otro lado, un medio para comunicarse con el mundo en términos personales, con un lenguaje que aunque propende a la órbita de las expresiones universales, emplea giros propios. Esto ha hecho parte a la nueva canción de un movimiento orgánico, aunque no proselitistamente organizado, que hoy no sólo incluye al músico y al poeta activista y militante político, sino que a muchos que se han sentido artísticamente atraídos por el género, como también por lo que este representa como expresión de un mundo libre y democrático. Desde hace ya algún tiempo han comenzado a contribuir a este un número creciente de artistas individuales y agrupaciones en Chile mismo.

En el curso de los doce años que han transcurrido desde la instauración del régimen militar, se han creado en Chile mismo una serie de agrupaciones del tipo de 'Inti-Illimani', 'Quilapayún' y 'Aparcoa', o han comenzado a aflorar del silencio otras de anterior existencia. Algunas de estas son, 'Tiempo Nuevo' creado en Valparaíso en 1967, 'Huamari' formado durante la Unidad Popular, 'Aquelarre', 'Amanda', conjunto femenino, 'Cruz del Sur', 'Canto Nuevo', formado por alumnos del Conservatorio Nacional de Música de Santiago, 'Curacas', 'Illapu' y 'Ortiga'. Después de algunos años de brillante actividad en Chile, este último conjunto ha logrado conquistar una posición sólida en Europa.

En el seno de estas agrupaciones, han surgido una serie de compositores de talento como Eduardo Carrasco, Rodolfo Parada, Hugo Lagos, Horacio Salinas, Héctor

Quintana Lima y José Seves, o poetas como Hernán Gómez, Jorge y Marcelo Coulon. Presidiendo sobre ellos la obra de Patricio Manns lo inviste de las características de un verdadero "adelantado". El aporte de todos ellos representa para la nueva canción, lo que la obra gigantesca de Pablo Neruda significó para el desarrollo de este género en sus albores.

La nueva canción, como lo ha afirmado Eduardo Carrasco "es una de las ramas del gran árbol creador" que representa la obra de Neruda en la cultura chilena. La presencia del poeta en su desarrollo es tan fundamental como la de la música y poesía popular de Violeta Parra (9).

Otro aporte que en las décadas recientes ha adquirido proporciones considerables es el que emana de un grupo de compositores jóvenes, formados en las aulas de la música erudita y que han contribuido al movimiento de la nueva canción, con ejemplos tan destacados como los de sus contribuciones a la música docta.

Tal vez el más activo de todos los representantes de este grupo ha sido hasta el momento Sergio Ortega (Antofagasta, 1938), músico de sólida formación profesional y talento creador que se ha distinguido tanto en el cultivo de las formas pequeñas de la nueva canción, como también en obras de envergadura mayor, en que ha combinado la estética y estilo de este género con procedimientos y formas más elaboradas, provenientes de la órbita de la música culta. Notables, entre estas últimas, son sus composiciones 'Soneto Punitivo', sobre un texto de Neruda, para tenor y conjunto de cámara, 'Responso para el guerrillero muerto' (1967) y 'La Fragua' (1972), esta última, un intento de amalgamar la nueva canción al género sinfónico.

Su 'Cantata O'Higgins' basada en el poema de Neruda, es tal vez el más ambicioso de sus intentos de abordar a través de las formas simples y sintéticas de la nueva canción, las grandes estructuras de la composición erudita. Su natural talento reforzado por la experiencia de su formación académica le permiten manejarse con inusitada soltura en el campo de la armonía tradicional y con gran elocuencia en el de la modulación, sobre todo, con una originalidad ciertamente mayor que la que revela en sus melodías. Estas últimas parecen a veces deambular inseguras entre ciertos gestos del vanguardismo erudito y un populismo sin raíces muy precisas.

En las obras breves de Ortega, prevalece, ya sea un carácter optimista y marcial, rayano en lo épico, como en 'Chile Resistencia', 'Venceremos', o en 'El pueblo unido jamás será vencido', la más famosa de sus canciones, cuyo tema fue empleado por el compositor de la Nueva Inglaterra, Frederic Rzewski, en sus 'Variaciones sobre una canción chilena' (1975) para piano, o un tono meditativo, casi místico y siempre enraizado en el himno, como en 'Naciste de los leñadores', sobre un poema de Neruda, o 'La Represión'.

En Ortega el elemento folklórico permanece adherido al trasunto interno de su música. No aflora a la superficie con la altivez y claridad que nos hace fácilmente identificarlo en obras como 'Todas las lluvias' de José Seves, obviamente inspirada por la 'refalosa', o 'Alerta pueblos

del mundo' de Héctor Pavez, en que trasciende el espíritu y forma de la 'cueca'. Teñido de un carácter más continental latinoamericano que regional chileno y de un lirismo más abstracto, el referido elemento se hace presente en las canciones de Isabel Parra. 'Ya no es tiempo de espera', o en su hermosa versión de 'Vientos del Pueblo' de Víctor Jara, notable por su precisión y unidad musical.

La forma comprimida de la nueva canción chilena está representada en la actualidad por un repertorio tan vasto como rico en matices diferentes, que habiendo partido del cauce singular de adhesión al cuerpo mismo del folklore chileno, ha ido expandiendo el ámbito de su inspiración al patrimonio latinoamericano, junto con abrir también las puertas al desarrollo de estilos personales en sus cultivadores. Es así como hoy resulta posible diferenciar estos estilos, apreciar personalidades diferentes, unas más afines a tradiciones folklóricas identificables, otras que representan posiciones estéticas más abstractas y cosmopolitas, unas en que predomina lo lírico y formal, en que la expresión melódica constituye el elemento orientador de la creación, otras en que el contenido dramático del texto es el que gobierna y por lo tanto, la música se amolda a los matices cambiantes de la palabra.

Tan vasto es este repertorio que verdadera justicia no podría hacerse sino que con el análisis detallado de sus ejemplos más representativos, lo que va más allá de las proporciones de este ensayo. Valgan entonces, algunas observaciones de carácter general, basadas exclusivamente en la audición de grabaciones fonográficas, que puedan estimular la realización de un estudio más profundo en el futuro, y hecho a la luz de los manuscritos mismos de las obras.

Justo es mencionar, tal vez en una etapa precursora en el desarrollo de este género, el aporte que significan obras como la 'Tonada de Manuel Rodríguez', el 'Romance de los Carrera' y el 'Canto a O'Higgins', compuestas por Vicente Bianchi sobre poemas que Neruda concibió para ser cantados. La primera de éstas revela una gran sensibilidad y oficio. Es curioso, no obstante, que mientras el poeta confirió a esta la estructura y título de 'cueca', Bianchi la haya transformado en 'tonada'.

Isabel Parra, como ya lo hemos sugerido, ha contribuido a la nueva canción con obras que son productos de una visión amplia y desprejuiciada del patrimonio musical popular, índice de un refinamiento instintivo y de una transparencia poética de raíces profundamente humanas.

Angel Parra, su hermano, es un trovador en el más auténtico sentido de este oficio, para quien la palabra, el ritmo, el sonido forman un todo indivisible y orgánico. Para el autor de estas líneas es él, lo más atrayente en la notable pléyade de cultivadores de la nueva canción. Hay en su música una gran fluidez melódica, un espontáneo lirismo y variedad de imágenes sonoras, un sentido muy preciso de las proporciones y un equilibrio entre forma y contenido comparable no sólo con el de los más preclaros artifices de la canción popular, sino



Componentes
del
Conjunto
ORTIGA.

que con el de algunos "liederistas" del Romanticismo. Estas características se perfilan ya en los ejemplos más tempranos de su creación, como 'Al mundo niño le canto' o 'Valparaíso en la noche'. En la versión original de esta última obra, grabada en 1965, Parra incorpora el violoncello al conjunto, recurso que más tarde pasa a ser corriente en la nueva canción, o sea, el empleo de instrumentos de la orquesta clásica europea. Otros ejemplos en su producción, como 'Yo tuve una patria', 'Qué será de mis hermanos' y 'Autorretrato', hablan en un tono nostálgico, abstracto y personal, 'La libertad', 'Tango de Colombres', 'El poeta frente al mar', 'Compañero presidente' y 'El día que vuelva a encontrar', en uno más sensual y arraigado al terruño, 'Miguel Enriquez', en uno más elegiaco y dramático, mientras 'Mañana se abrirán las alamedas', 'América del Sur' y 'Levántese compañero', en uno más extrovertido y desafiante. Hay dentro de la riqueza de sus imágenes y variedad de sus expresiones factores comunes que se hacen sentir en todas sus obras, éstos son, un misticismo que procede de sus primeras creaciones como 'Oratorio para el pueblo', un lirismo sin barreras, una sustancia armónica tan elocuente que aún empleando elementos muy simples y tradicionales, cautiva por la frescura instintiva con que las maneja, y hay también, un elemento de compromiso muy personal que se refleja en frecuentes referencias a "sus hijos", al "puerto donde nació", Valparaíso, a sus amigos y en otras asociaciones de esta índole. Bastante de ello hay también en la obra de Violeta Parra. No hay duda que tanto Angel como Isabel heredaron lo más precioso del genio de su madre y que lo han manejado cada uno a su manera.

Patricio Manns se ha distinguido dentro de un estilo en que el elemento vernáculo se funde muy corrientemente con un lenguaje armónico más complejo y audaz que debido a sus frecuentes incursiones expresionistas nos recuerda el populismo visceral y arrabalero de las obras tempranas de Kurt Weil, escritas en colaboración con Brecht. Este es el caso de creaciones suyas como 'La canción de Luciano', 'La ventana', 'La dignidad se hace costumbre', de lirismo casi operático, 'Arriba en la cordillera', con sus giros hispanizantes. En cambio, en 'Bolivariana' y en su excelente canción 'Los Libertadores', se aparta un tanto de lo anterior para dar cabida a estructuras y expresiones de acento más tradicional, adheridas al área de influencia de la zamba, la refalosa, el corrido y la sirilla, que maneja con gran soltura. La contribución de Eduardo Carrasco es importante también, no sólo por sus dimensiones sino por la evidencia de otra personalidad en que lo dinámico y extrovertido constituye el factor relevante de su estilo. Nos sorprende e inquieta constantemente con cambios armónicos inesperados ya sea para dar relieve e intensidad al patetismo de su 'Canción a Víctor Jara', acento expresivo a su 'Elegía al Che Guevara', solemnidad a sus himnos 'La vida total' y 'Mi Patria', sobre un poema de Fernando Alegría, o 'Patria de multitudes', sobre uno de Hernán Gomez. Su extroversión la pone al servicio de una réplica más fiel del folklore en sus obras 'Recitado y cueca autobiográfica' y 'Cueca de la solidaridad', ambas realizadas con agilidad y precisión, con aquella espontaneidad sin inhibición que es característica de los conjuntos y cantantes populares al interpretar la cueca. Carrasco se ha distinguido muy especialmente con sus

creaciones específicamente instrumentales, 'Pido castigo', 'Otoño', 'Valse de Colombes', 'Borrasca' y 'Macchu Picchu', estas dos últimas realizadas en colaboración con Hugo Lagos.

Este último es también autor de una canción muy bien proporcionada, en un estilo popular estilizado con gusto, 'Ronda del Ausente', sobre un texto de Fernando Alegría. Junto a él Rodolfo Parada se distingue con dos canciones sobre poemas de Neruda, 'El árbol' y 'Continuará nuestra lucha'. Atrayente es el uso de un tono de recitación, casi de arenga, en la línea vocal sostenida por un acompañamiento instrumental de acento rítmico hispanoamericanista, en que algo del trote nortino aflora, sobre todo en la última de estas composiciones. Parada es autor también de una composición instrumental de gran fluidez e ingenio, 'El paso de la avestruz'.

Oswaldo Rodríguez, otro de los trovadores de la nueva canción, confiesa que en 1961 escuchó por primera vez a Violeta Parra. Sin embargo, su existencia parece haberle intuído con anterioridad gracias a que ella "tenía ya en ese entonces la costumbre de propagarse misteriosamente entre la gente" (10). Aún antes de esto recuerda su expresada adoración por Gardel "el Zorzal criollo —dice— que alimentaría siempre de canciones mis amargos amores juveniles" (11). Su rastro y el de Violeta quedó impregnado en sus canciones. Se lo reconoce, entre otras, en 'Valparaíso', cuya música fue concebida en 1968 y que Jean Clouzet considera como una "tarjeta de visita" de su autor (12).

Con ellas se presenta al mundo exponiendo todos sus rasgos más característicos, que aparte de su calidad poética son, su gran lirismo melódico presentado sobre un telón de fondo gardeliano y a la vez de un sutil acento español, y en este caso particular, vestido del ritmo de vals y de una atmósfera musical evocadora de las ricas imágenes del texto. Junto a esta hay otras canciones escritas con posterioridad; un 'Nocturno', verdadera joya de inspiración melódica, un 'Canto latinoamericano a una muchacha de Praga', en que lo continental trasciende su propia esfera para ingresar a la del cancionero universal, un 'Homenaje a Violeta Parra', ejemplo de armonía entre texto y diseño melódico y una canción para su hijo 'Ignacio', cargada de ternura, ingenio y transparente emoción.

Quisiéramos dedicar más espacio y tiempo a otros ejemplos del tipo canción de proporciones breves que se han producido dentro del género que estamos comentando. Una atención especial merecerían algunos que han resultado de la creación colectiva realizada en el seno de agrupaciones como Quilapayún, Inti-Illimani y otras, que han establecido verdaderos talleres de composición. Pero ya lo hemos dicho; constituye este un primer intento de estudiar, histórica, estética y musicalmente este repertorio, que debía ser seguido por muchos otros.

Junto a estas formas comprimidas, otras de proporciones más ambiciosas, similares en extensión y concepto al 'Oratorio para el pueblo' (1965) de Parra o a esas dos de 1966, 'Al Séptimo de Línea' de Jorge Inostrosa y

Guillermo Bascañán y 'El Sueño Americano' de Manns, se producen en la década de 1970. Luis Advis, compositor nortino, alumno de Gustavo Becerra, nacido en 1932, completa al comenzar esta década su 'Cantata Popular Santa María de Iquique', relato histórico y, a la vez, elegía fúnebre y protesta, inspirada por la masacre obrera perpetrada por miembros del ejército el 21 de diciembre de 1907 para poner fin a una huelga de los trabajadores de la pampa salitrera chilena. Con esta obra Advis inició el desarrollo de la cantata popular, género que poco después atrajera a Sergio Ortega a producir 'La Fragua', obra de naturaleza similar. En éstas se pone en juego la canción misma, que representa aquí al arioso o aria, con recitativos hablados o cantados, con interludios instrumentales y coros, es decir, todos los componentes de la cantata barroca asimilados a las tradiciones vernáculas a que nos hemos referido anteriormente y tratados en un lenguaje accesible al pueblo y afín a las realidades históricas y sociales vigentes.

Advis se maneja con desenvoltura en un lenguaje en que las tradiciones nortinas chilenas son las que resaltan en los contornos pentatónicos de sus melodías, en los "ritornellos" instrumentales donde el sonido de la quena, zampoña, charango, guitarra y percusiones pequeñas evocan motivos asimilados al altiplano fronterizo. El ancestro del 'Yaravi' con esa carga de melancolía que el cronista Felix de Azara describiera hacia 1800 como un cantar "de gentes que lloran desdichas por los desiertos" (13), se hacen presentes en esta música, como también, el carácter más ágil del 'huayno', o 'carnavalito', esto alternado con episodios dramáticos de un tono más abstracto, en que el sonido de un violoncello y un contrabajo, que ejecutan el bajo armónico, acentúan al mismo tiempo la filiación más directa de estos trozos con la música culta europea.

El impacto de la cantata de Advis fue inmediato. Después de su estreno en Santiago en julio de 1970, se presentó varias veces en Chile y desde 1973 el conjunto Quilapayún, para el cual fue escrita, la ha introducido al público europeo y americano.

No hay duda que además de atraer al pueblo, la cantata de Advis contribuyó a establecer, dentro del ámbito de la nueva canción, un género de largo aliento que rebasa el formato de las simples series de canciones sin más nexos musicales entre sí que los que ofrece la sustancia folklórica en que se inspiran, como es al que pertenecen las dos más importantes obras que dentro de este la preceden; las de Angel Parra y Patricio Manns. Dentro de una sucesión de formas musicales estrechamente asociadas a la cantata barroca (arias, ariosos, recitativos, ritornellos, etc), como de una alternación de procedimientos contra puntísticos, y homofónicos, y empleo de giros melódicos, patrones rítmicos, y recursos armónicos de raíz andina (huaynos, cachimbos, yaravís, vidalas, etc.). Advis utiliza materiales temáticos recurrentes, los que modifica de acuerdo con los dictados del desarrollo dramático, pero cuya función es básica para lograr la unidad de la obra. Con ello logra una estructura sólida y un total de gran cohesión.

Junto a Advis, quien además es autor de un homenaje a Violeta Parra titulado 'Canto a una semilla', y Ortega, Gustavo Becerra (Temuco, 1925), Premio Nacional de Arte 1971, ha cultivado con éxito este género. Su cantata popular 'América' (1979), sobre un poema de Neruda, fue estrenada también por el conjunto Quilapayún en Europa.

La versión musical de Eduardo Carrasco del 'Discurso del pintor chileno Roberto Matta', pronunciado en Torun (Polonia) en 1979, por su carácter y tratamiento, podría ser considerada parte del repertorio de la cantata popular. Pero tal vez la obra de mayor repercusión que dentro de este género se escribe después de la Cantata Popular de Advis, tanto por su calidad intrínseca, como por la oportunidad en que se produjo y estrenó en Chile, es la "Cantata de los derechos humanos", con texto del sacerdote chileno Esteban Gumucio y música del joven compositor, ex-alumno del Conservatorio Nacional de Música de Santiago, Angel Guarello. Esta obra fue estrenada el 22 de noviembre de 1978 en la Catedral de Santiago, en la sesión inaugural del Simposio Internacional sobre derechos humanos convocado por el cardenal Raúl Silva Henríquez y la Vicaría de la Solidaridad. Fue interpretada por el grupo Ortiga y por un coro mixto y conjunto orquestal dirigido por Waldo Aranguiz, actuando como narrador, el actor chileno Roberto Parada.

La composición de Guarello, que en el catálogo de su obra musical figura bajo el título de 'Caín y Abel', constituye un aporte muy significativo al repertorio de formas mayores derivadas de la nueva canción. Por de pronto, se trata de una obra realizada con mano segura. En ningún momento pierde contacto con el mensaje que se propone y con el público a quien se está dirigiendo, ni tampoco, desciende de un nivel artístico de evidente elevación, sustentado por una técnica sólida, una apreciable variedad de recursos y elocuencia expresiva. Sin recurrir a subterfugios ni formulismos, mantiene su frescura y contemporaneidad musical apoyada en tradiciones que por una parte surgen del patrimonio popular latinoamericano y por otra, de un lenguaje armónico de raíces barrocas adaptado con ingenio a sonoridades propias a este siglo. Con gestos muy acertados y claros, reflejos de un bien probado talento, Guarello logra realzar los valores poéticos y expresivos del texto que Gumucio borda alrededor de la simbología del relato bíblico de Caín y Abel. Lo hace en el lenguaje simple y estrófico de la verba popular o en el tono más retórico y estructuras más libres de las tradiciones cultas, en un estilo melopea manejado con buen gusto, lo que no es común en este, o en arranques líricos de gran soltura. También emplea conjunciones de lo popular, lo declamatorio y lo lírico, todo ello combinado, en alternación o simultaneidad, en pasajes muy logrados en que se funde el coro, los instrumentos vernáculos, la orquesta y las voces solistas. Esto hace posible que la música secunde al texto con verdadera fuerza, transportando a un primer plano ya sea el "sinistro rumor de espadas" que personifica a Caín, la imagen de Abel que "es pan en todas las mesas / es

libertad de pájaros cantores", la adhesión "al pobre marginado / de todo cuanto antaño fuera suyo", finalmente, en mística y apoteósica profesión de fé realza el deseo "de ser hombre americano / ir derribando barreras / haciendo pueblos hermanos" (14).

Entre las obras más recientes asimiladas al género mayor de la nueva canción más por su extensión que por su estructura, debe mencionarse una que en Chile mismo ha tenido una gran acogida, "Alturas de Macchu Picchu," con música compuesta y concertada colectivamente por el conjunto Los Jaivas. Está dividida esta obra en siete cantos basados en una selección de versos del poema del mismo título de Neruda. Más que como una Cantata está concebida ésta como un espectáculo audio-visual con la participación de coros, voces solistas "aún del público mismo" (15) y de una variedad instrumental que envuelve mezclas del sonido de flautas andinas con el de sintetizadores eléctricos, el de cajas populares de cuero con el del piano y el de las más sofisticadas baterías de plástico. Respondiendo a este mismo criterio desprejuiciado, dinámico y libre vemos aflorar en esta música junto a una sustancia vernácula y popular latinoamericana y caribeña, el rock y hasta al minimalismo de los Estados Unidos. En 'Macchu Picchu', Los Jaivas se manifiestan como expertos instrumentistas, e insuperables manipuladores del aparato electrónico. La variedad que logran en este aspecto no logra ser alcanzada por la que expresan con su invención melódica, especialmente en las líneas vocales. Estas parecen predominantemente repetitivas y fragmentarias, lejanas a la esencia lírica y vuelo del poema nerudiano. Lo andino mismo desaparece sepultado por una parafernalia instrumental que más bien evoca el sonido de los fondos musicales de Hollywood, que los de la soledad ancestral y gigantesca de nuestra cordillera.

Dentro de una gran variedad de niveles y estilos, unos plenamente incidentes en la estética de la nueva canción y otros, más afines a los procedimientos y técnicas de la música culta, unos en que el mensaje político o social se manifiesta en forma más directa y otros en que está expresado con más sutileza, un buen número de músicos chilenos, además de los ya citados, han contribuido a lo que se ha dado en llamar música de compromiso. Para completar este panorama ofrecemos algunos ejemplos de compositores y obras de esta especie dentro de esa categoría que podría considerarse como música culta de concierto. Entre otros León Schidlowsky ('Llaqui', lamento a la muerte del poeta y revolucionario peruano Javier Heraud), Fernando García ('Cantata América insurrecta', 'Canto a Margarita Naranjo', sobre poemas de Neruda), Roberto Falabella ('La lámpara en la tierra', sobre varios poemas del Canto General de Neruda), Eduardo Maturana ('Responsorio del guerrillero'), Gabriel Brncic ('Volveremos a las montañas'), Hernán Ramírez ('En Vietnam', 'Bomba Dos', 'Oda a la tierra', sobre poemas de Neruda). Habría que agregar a éstas, 'Chile 1973', y el 'Oratorio Menor a Silvestre Revueltas' (1980) sobre textos de Neruda, de Gustavo Becerra y también otras que si bien no tienen un contenido político directo, pertenecen a la categoría de obras

portadoras de un mensaje pertinente al momento en que fueron escritas como 'Balmaceda' de Acario Cotapos.

Del autor de este ensayo pueden citarse, su 'Missa "in tempore discordiae"' (1969) en que se combina el texto litúrgico de la misa con fragmentos de Altazor de Vicente Huidobro, y 'Bolívar' (1982), para narrador, coro y orquesta, basado en escritos de El Libertador. Ambas acarrear un mensaje social que se manifiesta más allá de los textos empleados; en la primera, de manera más sutil y contenida y en la segunda, en forma más directa.

Si bien las dos composiciones citadas pertenecen al género de obras de concierto de cierta complejidad y envergadura y escritas para voces académicamente entrenadas y para la orquesta convencional, el presente autor, durante los últimos tres años también ha producido obras que envuelven el uso de instrumentos folklóricos y populares y el de voces no necesariamente impostadas; dos dedicadas al conjunto Quilapayún, 'Un Canto a Bolívar' (1981), sobre el poema de Neruda y 'Lo que no digo, lo canto' (1983) para voces, queñas, charango, tiple, guitarra y percusiones, y 'Biografía mínima de Salvador Allende' (1983) una especie de tonada elegiaca para voz, guitarra, trompeta distante y percusión, sobre un poema de David Valjalo.

Una pléyade de compositores jóvenes residentes en Chile, algunos egresados de las aulas y otros aún en su etapa de formación académica, siguen contribuyendo a este género en el total de su espectro. Junto a Advis y Guarello, Cirilo Vila, Jorge Hermosilla, Andrés Alcalde y Armando Leiva (16).

Este interés del músico con formación académica por los géneros arraigados en las tradiciones populares y dirigidos a un público que rebasa los límites de la "élite" de iniciados, como también, por expresiones portadoras de mensajes religiosos, políticos o social, aparece hoy equiparado por el creciente interés del músico popular por profundizar sus conocimientos musicales y expandir sus medios de expresión.

Es un fenómeno este, que dentro de la misma variedad de niveles que hemos constatado en Chile, se ha hecho evidente en muchos países, sobre todo de las Américas, por una parte involucrando el apoyo y cultivo del compositor de música culta de ciertas expresiones de la música popular y por otra, reflejando el interés del compositor de música popular por enriquecer su lenguaje reforzando sus conocimientos teóricos y experimentando con nuevas técnicas. Conocidos son los elogios brindados por Leonard Bernstein y Ned Rorem a los Beatles y a otros grupos de cultivadores del género "rock".

Rorem ha dicho de los Beatles que "ellos han revitalizado las bases de la música (armonía, contrapunto, ritmo y melodía) al volverlas a usar de las maneras más simples, libres de todo intelectualismo, dirigidas hacia el corazón". Constituyen ellos agrega, 'una entidad autónoma, como Strawinsky, una unidad creadora que se contiene a si misma'.

Por su parte los Beatles han estudiado la obra de Berio y Stockhausen e incorporado el cuarteto de cuerdas y

muchos instrumentos clásicos a su obra, como también los sonidos electrónicos.

Dentro de esta misma línea podríamos citar al flujo y reflujo de interés que en Brasil ha existido entre los grupos de 'bossa nova' y los compositores de música docta, o el despertar del tango como expresión de gran excelencia artística y riqueza técnica ejemplarizado por la obra de Astor Piazzola, también lo que ha generado el movimiento de la 'nueva trova' en Cuba, del 'nuevo cantar' en México, de la canción uruguaya asimilada a las ideas de Daniel Viglietti de las "cantaderas" de Panamá y muchas otras.

Esta reciprocidad de intereses está posiblemente abriendo las puertas hacia una etapa en que desaparezca la separación en categorías diferentes de las llamadas músicas "popular" y "seria". Posiblemente sea esta, consecuencia y parte de un fenómeno de revalorización cultural y artística, y por cierto musical, que ha venido tomando cuerpo en el curso de las dos últimas décadas en Latinoamérica, en que el artista ha vuelto a preocuparse de su identificación con el medio y compromiso con el momento histórico, y en que los primeros resultados de un nacionalismo no dogmático, o si se quiere, de un cosmopolitismo arraigado en las tradiciones propias a cada nación y, por lo tanto, desprendido de todo colonialismo, comienzan a hacerse sentir. Y en este nivel tiene cabida un arte dinámico, abierto a las técnicas más avanzadas y capaz de expresarse en un lenguaje afin al medio, pero libre de los pintoresquismos y formas "standard" que en tantas circunstancias y lugares han hecho de éste, mercadería de fácil negociación pero sin alma y de efímera existencia. ●

NOTAS

- (1) Juan Cortés Castillo, "Un cantar del pueblo latinoamericano"; Boletín de Música, No.47, Julio-Agosto 1974, Casa de las Américas, La Habana.
- (2) Osvaldo Rodríguez, "Cantores que Reflexionan"; Ediciones LAR, Madrid, 1984.
- (3) Nicomedes Santa Cruz, "Un cantar del pueblo latinoamericano"; Boletín de Música, No.47, Julio-Agosto 1974, Casa de las Américas, La Habana.
- (4) Ibid.
- (5) P. Simón, 'Entrevista a Isabel Parra', Boletín de Música, No.10, Casa de las Américas, La Habana.
- (6) E. Carrasco y G. Haschke, "Peuple qui cante ne mourra pas"; Revista Europe, París, Oct. 1976.
- (7) Joan Jara, "Víctor Jara, un canto truncado"; Editorial Argos Vergara, Barcelona, 1983.
- (8) Osvaldo Rodríguez, carta a Juan Orrego-Salas (8 de febrero, 1984).
- (9) E. Carrasco y G. Haschke, "Peuple qui cante ne mourra pas"; Revista Europe, París, Oct. 1976.
- (10) Osvaldo Rodríguez, "Cantores que Reflexionan"; Ediciones LAR, Madrid, 1984.
- (11) Ibid.
- (12) J. Clouzet, Ensayo impreso en la cubierta del disco 'Les Oiseaux sans Mer' de Osvaldo Rodríguez; Le Chant du Monde; LDX 74615, Francia.
- (13) Citado por I. Aretz, "El folklore musical argentino"; Ricordi, Buenos Aires, 1952.
- (14) De la cubierta del disco 'Cantata de los Derechos Humanos', producido por el Arzobispado de Santiago, Chile, 1978.
- (15) R. Torres, "Perfil de la creación musical de la Nueva Canción"; CENCA, Santiago, Chile, 1980.
- (16) Información ofrecida por Marcelo Velis, del conjunto Ortiga. ●

LA MUSICA CULTA Y LA NUEVA CANCION CHILENA

● GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

1.- LA MUSICA CULTA. INTENTO DE UNA DEFINICION OPERACIONAL.

1.1.- La tradición nos ha entregado una serie de denominaciones sobre lo que llamamos en el lenguaje corriente "música seria" y "música popular". En otras tradiciones se distingue entre música seria y de diversión, etc. Estas expresiones reducen ambos campos, si las aceptamos en la práctica como complementarias en un sistema de categorías, a sólo una función o aspecto y son por ello difíciles de aplicar. Por ejemplo, toda música es parte de la cultura y, por lo tanto, culta. Toda música puede ser seria como el folclore musical de difuntos o la música popular que está hecha para cumplir funciones en momentos que no pueden calificarse de "divertidos". Ejemplos se encuentran en campos diversos que van desde aquellas canciones que tienen un carácter narrativo hasta las que se ocupan de cuestiones amorosas. Esto es, también hay canciones políticas con este carácter, haciendo la salvedad de que las canciones políticas pueden estar llenas de humor y alegría.

1.2.- Mejores resultados se puede obtener con clasificaciones que dependen de definiciones algo más amplias, más polares que categoriales, más tendenciales que sujetas a campos o áreas con límites duros.

1.2.1.- Hay músicas que ponen el énfasis en la función, sin tratar de alcanzar mayor excelencia en su contexto. Esto es, que la "obra" no tenga que alcanzar necesariamente un primer plano de síntesis entre forma y contenido o en su complejidad y tamaño. Durante un tiempo considerablemente dilatado, aparece como cualidad específica de esta música, el predominio de la pequeña forma. Esta forma se presenta habitualmente en locales diversos, no especialmente adecuados a la comunicación musical, entendida como principal forma en ocasiones determinadas. Abarca desde la calle hasta la alcoba o sala en habitaciones populares, aunque las industrias del espectáculo y de la fonografía hayan encontrado formas masivas de comunicación en las que, ocasionalmente, la música ocupa un primer plano. Debido a que esta música es practicada o consumida por la gran mayoría, se la llama popular.



Gustavo Becerra-Schmidt

1.2.1.1.- La música popular alcanza todavía en América Latina una importante cuota de consumo activo o práctica en las masas populares. La intensidad de esta práctica se frena por una parte por la generalización de los medios de comunicación masivos (Tv., radio, disco, cassette, etc.) y tiende a desarrollarse, por otra parte, en el fragor de la lucha política, también la religiosa, especialmente en tareas relacionadas con movimientos de una mayor justicia social o democratización.

1.2.2.- Hay músicas que sólo son presentadas al público cuando, por lo menos para el autor, se ha alcanzado una "perfección" mínima en su contexto, de acuerdo a reglas tradicionales, académicas o formuladas por el propio autor. Durante un tiempo largo aparece como cualidad específica de esta música, la forma cuidada hasta sus últimos detalles, particularmente la gran forma.

Esta se presenta habitualmente en locales adecuados al efecto: salas de concierto, teatros de ópera. Con esta música se cumple una función que difiere profundamente de aquella de la música llamada popular. La música seria, culta, de concierto o de la gran forma, se oye más por lo que son sus "obras" (contextos de comunicación, especialmente sintácticos) que por las funciones que podrían derivarse de sus títulos u otras formas de mensajes escritos, cantados o recitados. Así por ejemplo, se pueden oír misas u oratorios en forma concertante, separados de su función primera. Algo parecido ocurre con otros mensajes o contenidos, que pueden ser políticos, religiosos o de otro orden. La relación entre el auditor de música de conciertos y los mensajes de una obra son laxas, no obligan. Sin embargo, siempre ha sido posible un cierto grado variable de funcionalización, por medio de mensajes y por otros medios, con la música seria.

1.3.- Con las explicaciones dadas seguiremos usando los términos más difundidos de música de concierto o culta y música popular, incluyendo dentro de esta última a la música nueva con texto llámese para nuestros efectos "nueva canción chilena" o "canto nuevo". Estas dos últimas formas constituirán uno de los focos de esta exposición, acentuando el hecho de que estas formas de música mantienen una fuerte relación con las raíces folclóricas indo-iberoamericanas, especialmente aquellas provenientes de la tradición andina, en particular de los Andes chileno-bolivianos y chileno-argentinos.

2.- LA NUEVA CANCIÓN CHILENA, EL NUEVO CANTO CHILENO. INTENTO DE SEÑALAR ALGUNAS SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS.

2.1.- La "nueva canción chilena" es anterior al "canto nuevo". Ella nace antes del año 1969, pero ese año se acuña su nombre, con ocasión del primer Festival de la Canción Chilena, en medio de la última campaña electoral para las elecciones presidenciales del movimiento político llamado "Unidad Popular" (1).

2.2.1.- La "nueva canción chilena" se desarrolla en un proceso largo de recuperación de los valores nacionales de las tradiciones folclóricas y populares arrinconados por una industria fonográfica extranjera y con un ambiente radiofónico que prefiere las "conservas" baratas a los intérpretes y autores nacionales. Añádase a esto una cierta predilección, especialmente en la clase media chilena, por los productos "importados" a los que se les atribuye una mejor calidad. En especial de la recuperación de su función de reflejar parte de la realidad nacional, tanto en sus formas concretas como en sus aspectos emotivos, morales, políticos, sociales y estéticos. Ella llega a ser principalmente un producto cultural de lucha, que reconoce su compromiso en la transformación de la realidad nacional. Con el advenimiento de la dictadura en Chile se produce una

necesaria diferenciación de las formas de lucha. La "nueva canción chilena" es prohibida en el interior del país y debe desarrollarse en el exterior. Allí cambia, por la naturaleza de sus grupos receptores, distribuidos en gran parte del planeta, con todos sus atributos culturales específicos. Su vida, sin embargo, no está necesariamente unida a las formas más estrechas de la solidaridad con la lucha de liberación del pueblo de Chile. Su frente se amplía a otros países en lucha y, por último, subsiste por sus cualidades immanentes, en el mercado de la canción internacional. La alternativa a la cultura oficial llega a ser, principalmente, al interior del país, el "canto nuevo".

2.2.2.- El "canto nuevo" surge en Chile bajo el régimen militar. Esta circunstancia lo hace especialmente importante, pues la adversidad que debe vencer es mayor que la que tuvo que afrontar la "Nueva Canción Chilena". El amplio espectro que representan la música folclórica y la música popular se pudo desarrollar con relativa libertad y equilibrio antes del régimen militar. La forma de ejercer el poder de éste ha reducido drásticamente las posibilidades de expresión, tanto de la realidad misma como de las tendencias, emociones, opiniones, propósitos, juicios críticos, etc. a través del arte popular, en especial del "Canto Nuevo". Que la lucha libertadora siga teniendo expresiones culturales públicas que la censura no alcanza a detectar y a prohibir es mérito de los trabajadores de la cultura en Chile, de entre los cuales cabe destacar muy especialmente a los músicos y poetas, algunos de ellos "cantautores" individuales o en grupos, cuyo prestigio rebasa generosamente los límites del país. El "canto nuevo" refleja con su autonomía una alternativa al orden cultural oficial pese al régimen de censura imperante (2).

3.- CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA CHILENA CULTA CONTEMPORÁNEA AL DESARROLLO DE LA "NUEVA CANCIÓN CHILENA" Y EL "CANTO NUEVO" EN CHILE.

3.1.- La música chilena docta o culta se desarrolló primero, en lo que va transcurrido de este siglo, principalmente en torno al polo de la Orquesta Sinfónica de Chile, cuyo primer director, el maestro Armando Carvajal, siempre supo acoger con interés y calidad técnica. Muchos compositores chilenos de música seria le adeudan una parte significativa de su desarrollo como autores de música para orquesta. El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, que entró en funciones en el año 1940, dió un impulso decisivo a la música nacional, con la creación de la Revista Musical Chilena en 1945, la creación del sistema de Premios por Obras y de los Festivales de Música Chilena en 1947. De estas dos últimas iniciativas pudo entrar a funcionar primero aquella que sólo recompensa una obra terminada sin que medie necesariamente una ejecución. Los Primeros Festivales de Música Chilena, sin embargo sólo pudieron organizarse a fines de 1948. Estos Festivales permitieron desarrollar tanto la música sinfónica como aquella de cámara, las más veces con el incentivo previo de algún Premio por Obra.

Una valiosa información al respecto se puede obtener en la Revista Musical Chilena N°32, Diciembre 1948-Enero 1949, Imprenta Universitaria, 1949, p.7.

3.1.1.- La música culta no se desarrolla en forma monolítica.

En dos direcciones se puede agrupar la producción presentada en la época que va desde 1948 hasta 1969, año en que se acuña la expresión "Nueva Canción Chilena", como expresáramos anteriormente. La primera de éstas apunta a las formas elaboradas y extensas de la música culta, abarcando desde productos de verdadera restauración histórica de estilos pasados, hasta producciones de vanguardia, con carácter experimental. La segunda de estas direcciones indica una tendencia a incorporar elementos tradicionales latinoamericana-

nos, especialmente chilenos a las formas de la música culta. Esto ocurre al principio sin que se adviertan especiales tendencias políticas. A medida que se acerca el año 1969, se nota parcialmente una creciente politización en la música chilena culta, de la que una parte trata de unir algunos aspectos vanguardistas o experimentales a la recuperación de elementos musicales de raigambre folclórica y popular.

3.1.2.- El proceso de síntesis entre la música popular y la música docta tiene lugar en Chile al impulso de la politización general de la cultura de izquierda. Dos direcciones simultáneas tiene este proceso. Por un lado se esfuerzan los compositores de formación académica por dar cabida a temas de agitación. Ejemplo de esto son las obras de Gabriel Brncic "Oda a la Energía" (1958), de Fernando García "América Insurrecta" (1962) con texto de Neruda y "Sebastián Vásquez" (1964), de Gustavo Becerra "Responso para José Miguel Carrera" (1967) con texto de Angel Cruchaga Santa María. Otros, como Roberto Falabella (1926-1958), siguen la ya establecida línea de incorporar el folclore nacional a la música seria. Su obra más importante en este campo son sus "Estudios Emocionales Para Orquesta" (1957), basados en el folclore del Norte Grande de Chile. Con esta obra se alcanza una de las formas más concisas de expresión de esta síntesis conocidas en formas más libres en obras de, por ejemplo, Enrique Soro "Tres Aires Chilenos", Próspero Bisquertt "Nochebuena" (1935), Alfonso Letelier "La vida del campo" (1938), Carlos Isamitt "Canciones Araucanas", entre muchas otras que siguen este camino. Una característica común de los compositores chilenos que incorporan elementos folclóricos consiste en que no por ello abandonan o descuidan otros aspectos de la tradición europea de la música culta o renuncian a experimentar en los distintos campos de la vanguardia occidental y local. Este fenómeno se presenta a veces en obras separadas otras en la misma obra. Incluso existen obras en las cuales se une la presencia del folclore afro-anglo-indo-e iberoamericano, como ocurre con "Nueva York" de León Schidlowsky y con el "Segundo Concierto para Guitarra y Jazz - Combo" de Gustavo Becerra-Schmidt. Ambas obras son de la década de los sesenta. Este fenómeno no se detiene frente a la música electrónica en la que, con distintos signos políticos, se da cabida a elementos de la realidad latinoamericana y de su tradición folclórica y popular especialmente la de Chile. Dos compositores demuestran esto: José Vicente Asuar y Juan Amenábar. En el exterior continúan trabajando en este campo, Gabriel Brncic y Gustavo Becerra-Schmidt. Del primero son importantes sus obras "Destierro y Cielo" (1978-80) y "Chile, Fértil Provincia" (1978), del segundo la música electrónica de su mini-ópera radiofónica "Historia de una Provocación" (1972) y "Balistocata Disparata" (1982), conocida también en su versión para piano solo.

3.1.3.- Por otra parte hay también un acercamiento a las formas de la música docta en la música popular, especialmente la instrumental como ocurre con las "Anticuecas" (década de los 50) para guitarra sola de Violeta Parra y con "Ventolera" (1970) de Víctor Jara.

3.1.4.- Sólo después de 1969 surge la colaboración directa entre los autores y músicos de la "Nueva Canción Chilena" con aquellos compositores y ejecutantes de la música chilena docta o de concierto. Y, finalmente surge con "Los Jaivas" el primer grupo chileno de origen profesional académico, con los hermanos Peralta de Viña del Mar (1969). Desde entonces es cada vez más posible la colaboración entre "músicos de conservatorio" y músicos populares en la música chilena. Esto, precedido por casos en los cuales autores singulares, se desarrollaron también como músicos

populares. Los principales podrían ser Pablo Garrido y Vicente Bianchi, mostrando el primero una tendencia más cercana a la música seria y más a la música popular llamada "comercial", el segundo. Mencionemos la "Rapsodia Chilena" del primero y el arreglo de la "Pérgola de las Flores", de Francisco Flores del Campo y Nené Aguirre, del segundo. Entre los autores singulares que acometen obras de mayor aliento (cantatas), que se relacionan de una manera variable con materiales folclóricos o populares cabe mencionar al sacerdote jesuita Francisco Dussuell que escribe en 1942 una "Cantata Patética" y luego en 1949 su cantata "Arauco" (3). En 1965 surge el "Oratorio para el Pueblo" de la colaboración entre Waldo Aránguiz y Angel Parra que, como serie de canciones ofrece un espectro del folclore nacional, sin alcanzar una unidad en el conjunto formal, lo mismo que obras como "Al Séptimo de Línea" de Guillermo Bascuñán y Luis E. Urquidí y "El Sueño Americano" de Patricio Manns. Un caso especial constituye la musicalización de la "Cantata escénica" de Pablo Neruda "Fulgur y Muerte de Joaquín Murieta", que si bien no subsiste, por lo menos hasta aquí, como obra de concierto (cuestión que podría cambiar más adelante), es una obra señera en las relaciones entre la "Nueva Canción Chilena" y la música seria, al nivel de la creación singular.

3.1.4.1.- La colaboración con músicos de formación académica se plantea primero con fuerza en el grupo "Quilapayún". Luis Advis y Sergio Ortega son los primeros. Sus obras son "Cantata Santa María de Iquique" y "La Fragua", respectivamente (1970, 1973). La colaboración se extiende a Celso Garrido, compositor peruano al que la música popular chilena le adeuda importantes realizaciones, el que es ganado para trabajar, entre otros, con el grupo "Inti-Ilumini". Cirilo Vila, Edmundo Vásquez se relacionan con diversos grupos y producen obras propias y, Gustavo Becerra-Schmidt asiste al nacimiento del grupo "Aparcoa".

3.1.4.2.- El grueso del desarrollo de las relaciones más fecundas entre la música culta ocurre en el desarrollo del repertorio del grupo "Quilapayún" en su producción anterior y posterior al 11 de septiembre de 1973. De su seno surgen en 1970, en viva interacción, la "Cantata Santa María de Iquique", con música y texto de Luis Advis; en 1973, "La Fragua"; en 1978 una nueva versión de la "Cantata Santa María de Iquique"; en 1979 las cantatas "Discurso del Pintor Mata" de Eduardo Carrasco y "Américas" de Gustavo Becerra-Schmidt y, en 1982 la cantata "Un Canto para Bolívar" de Juan Orrego-Salas, ambas con texto de Pablo Neruda. Las dos son "Cantatas populares", como lo es también la cantata "Allende" del primero de ellos, con texto de Eduardo Carrasco. Cabe comentar aquí, que la creciente autonomía creativa del grupo "Quilapayún" adquiere, con el desarrollo de Eduardo Carrasco en el campo de las formas "cultas", una dimensión particular en esta síntesis, la que está dada desde el principio, por ejemplo, para el caso del grupo "Los Jaivas". Existen también ejemplos algo más cercanos a la música culta que a la popular. Tal es el caso de la canción "Biografía Mínima de Salvador Allende para ser leída en voz alta el 11 de septiembre", opus 85, tiempo de tonada, sobre un texto (soneto) de David Valjalo que Juan Orrego-Salas pusiera música en 1983. Lógicamente con la alteración en el título, cambiando la forma verbal "leída" por "cantada".

3.1.4.3.- El caso de "Los Jaivas" es un caso límite en nuestra reflexión. Ellos recogen, como los "Blops", elementos de la línea procesual Jazz - Rock - Beat y Pop, que conduce paralelamente al establecimiento de nuevas posibilidades de la "Gran Forma" y, junto con ella, de un nuevo "Sinfonismo" que no sólo se pueden observar en obras como la ópera "Jesus



PATRICIO MANNNS

«Los tiempos del cantor»
Sociedad de Escritores de Chile

Agosto 1983

Afiche de la Sociedad de Escritores de Chile, recordando a Patricio Manns.

Christ Super Star", sino que en la mayor parte de lo que estos grupos llaman "Conciertos". En ellos se alcanzan las dimensiones que antes sólo eran conocidas en Wagner, Bruckner o Mahler, y esto por la vía de la improvisación, como atributo de las versiones que ofrecen "en vivo" y que son la esencia de su no repetibilidad y, por lo tanto, de su valor histórico. Ciertamente que "Los Jaivas" proceden, en lo decisivo, del ambiente conservatorio pero, las formas que ellos emplean no tienen sus raíces en la tradición académica sino en tradiciones extra-europeas, especialmente provenientes de la cultura andina. La mayor parte de sus obras son productos de creación constante (en Alemania se diría "durchkomponiert" o "durchimprovisiert"), abiertas en procesos de interacción permanente, en desarrollo constante. Que esto ocurra por medio de la composición o de la improvisación es un detalle que no altera el producto que ofrecen. La música de este tipo se está desarrollando, especialmente en torno a los instrumentos electrónicos y computacionales y puede dar origen a un nuevo tipo de música seria, culta o de concierto. Tampoco esto es nuevo. El clasicismo parte de la música popular y opone su simplicidad de canción o danza (véase Lied y Suite) al intrincamiento de la polifonía, que hacía difícil de entender los textos y dificultaba seguir la organización de la forma. Los textos que usan "Los Jaivas" abarcan desde el folclore, pasando por Violeta Parra hasta llegar a Pablo Neruda, apertura en la que no están solos en este movimiento de síntesis.

3.1.4.4.- El desarrollo de la gran forma en la síntesis de la "Nueva Canción Chilena" con la música culta hace posible la integración del cuerpo sonoro de la Orquesta Sinfónica Tradicional, con grupos que hacen música popular, dentro de ésta de aquellos grupos que hacen música en el camino del "Canto Nuevo" o de la "Nueva Canción Chilena". Tres ejemplos corroboran esto, algunos arreglos del grupo Quilapayún, otros de Los Jaivas y finalmente, la "Cantata de

los Derechos Humanos" de Alejandro Guarello para el grupo "Ortiga" con una orquesta clásica (1978) con texto del padre Esteban Gumucio de los Sagrados Corazones.

3.2.- Así como existen caminos que avanzan desde los polos a esta síntesis hay otros que han necesitado desplazarse menos. Luis Advis representa esta situación en forma clara. Viene de un cierto tipo de música popular "de salón", fruto de esa interesante actividad ya perdida, de hacer música en casa. No conoce la "torre de marfil" que encierra a muchos aspirantes a compositores del lado académico. Escribe lo que a él le gusta y toma en serio, si lo que hace, gusta también a sus auditores. De este modo, escribe mucho antes de abordar las disciplinas académicas, una porción de obras singularmente bien hechas y fáciles de oír y no por ello carentes de originalidad. Entre ellas una joya de la literatura musical para niños, "La Princesa Panchita". Estudia entretanto composición y resuelve los problemas que esta disciplina exige con brillo. Escribe luego la música para "El Evangelio según San Jaime", con texto de Jaime Silva y, finalmente, aquel hito definitivo de la síntesis entre la "Nueva Canción Chilena" y la música culta que es su "Cantata Santa María de Iquique", absorbiendo de paso todo lo que el grupo Quilapayún le aportaba. Su "Canto para una Semilla" (1972), una elegía para Violeta Parra, continúa en este camino.

4.- CARACTERÍSTICAS DE LAS INFLUENCIAS MUTUAS ENTRE LA MÚSICA CULTA Y LAS FORMAS DEL CANTO POPULAR COMPROMETIDO ANTES Y DESPUES DEL 11 DE SEPTIEMBRE, 1973.

4.1.- La música culta y el canto popular se interactúan en forma fecunda en torno a metas políticas. La temática extramusical estuvo dada desde mucho antes como amarra que une a estos dos tipos de inmanencia musical, sin necesitar alterarlas. Más adelante se vió la conveniencia de usar los elementos folclóricos o populares, los que con frecuencia no

son idénticos, para así apoyarse en la vigencia de sus significados y alcanzar una expresión más adecuada. Esto es, una expresión que tiende a restringir la ambigüedad consubstancial a la música occidental culta, especialmente cuando ésta no se presenta acotada por elementos extramusicales unívocos. Desde el punto de vista semiótico, se trataba de afinar la semántica de la música por medio de la vigencia de sus expresiones en la práctica (pragmatis). Que esta vigencia tiene también límites temporales o históricos, parecía y parece no interesar demasiado a los compositores de música seria, los que están habituados a trabajar su propia vigencia fundándola de preferencia en factores formales. Todo esto sin excluir a aquellos que no relacionan necesariamente los resultados analíticos con sus juicios de valor. Los músicos populares, en especial Violeta Parra, intuyen la necesidad del desarrollo de la forma en la perspectiva del desarrollo de la música con raíces folclóricas y buscan por ello el contacto con músicos de formación académica y, ocasionalmente, tratan de adquirir esa formación.

5.- SOBRE LAS CIRCUNSTANCIAS QUE POSIBILITAN UNA SINTESIS ENTRE LA MUSICA CULTA Y LA CANCION CHILENAS.

5.1.- Algo de esto trasciende de lo expuesto anteriormente, sólo que esta cuestión merece ser profundizada. Lo habitual en el campo capitalista es que las formas de cooperación surjan al impulso de la optimización del lucro. Tal circunstancia no concurre en este caso. Más bien al revés. Primero existió la cooperación con finalidades de comunicación y de propaganda. Luego el éxito alcanzado interesó a los sellos grabadores y los medios de comunicación masivos. Pero, en la base de esta posibilidad no lucrativa de cooperación hay otro fenómeno singular en Chile.

5.1.1.- En Chile ha existido en el campo de la composición musical, por lo menos en algunos centros decisivos, como en torno al Conservatorio Nacional de Música y posteriormente a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, una tradición de atender, si ello es necesario gratuitamente, a las vocaciones de músicos, lleguen estos por el "conducto regular" o por la vía extraoficial o personal. Esta tradición es más vieja que la Alemania chilena y se remonta a los "maestros cantores" en Alemania, que otorgaban gratuitamente su enseñanza. No creo, sin embargo, que este antecedente histórico haya animado a los que instalaron los dos admirables intentos de las llamadas "Escuelas Vespertinas de Música", en Santiago. La primera de éstas funcionó en el viejo Conservatorio Nacional de Música en la calle San Diego, y la última, en una casa cercana a la que fuera la sede de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, actualmente parte de la Facultad de Bellas Artes, nuevamente unificada. El espíritu rector de ambos intentos fue la extraordinaria promotora de la educación musical de los adultos que fuera Elisa Gayán Contador, que falleciera siendo decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales en 1972. En el segundo período de estas "Escuelas Vespertinas" hubo, desde el principio, abundantes cursos que se relacionaban estrechamente con la composición musical, como armonía, contrapunto, orquestación, instrumentación, los que funcionaron intensivamente, acogiendo en su seno a gran cantidad de miembros de conjuntos que participaban activamente en la "Nueva Canción Chilena". Allí trabajaron sin escatimar esfuerzos y, en un comienzo sin honorarios, Sergio Ortega, Luis Advis, Melikoff Karaian, Celso Garrido y otros que luego les sucedieron. Allí se creó en su concretitud académica y creativa el embrión de una colaboración que tiende a reunificar funcionalmente, con la ayuda de la ciencia y la técnica, campos que sólo la "moda" ha separado (como dice Schiller en su "Oda a la Alegría"), los campos de la música

popular y la docta. Aunque en sus precarias aulas no se efectuaron todos los trabajos, en ellas y en sus pasillos se intercambiaron las informaciones que llevaron a la coordinación de una de las realizaciones más fecundas de la historia musical chilena. Entre ellas está la atención de innumerables necesidades de enseñanza en diversas escuelas municipales en las que surgieron temporadas de conciertos en los que, por primera vez, tendían a equilibrarse los elementos populares con los provenientes de la música seria. El movimiento realizador se abrió paso a lo largo de casi todo el país y alcanzó, casi paralelamente, a todas las artes y las letras. El advenimiento del gobierno militar asestó un duro golpe a este proceso fecundo, pero sus gérmenes sobrevivieron a través de la generación que conoció de sus realizaciones y que encontró otras formas para resurgir pese a todo. Los talleres de este apostolado trabajan dentro y fuera del país, sus obras nos siguen alcanzando. Algún día se investigará el valor histórico, no sólo de estas Escuelas Vespertinas, sino de todo el movimiento de educación de adultos en Chile en los últimos diez años de desarrollo democrático en libertad, que pareciera haber logrado, en aquel entonces, un grado tal de autonomía como para ser calificado de despegue cultural. Esto es de un desarrollo cultural que ya no es reductible a la excelencia de unos pocos grandes creadores por geniales que estos sean.

5.1.2.- La evolución de la síntesis, las formas populares, con o sin raigambre folclórica en la música chilena, se desarrollan necesariamente diferenciadas dentro y fuera del país.

5.1.2.1.- Los grupos que tuvieron que quedarse en el exterior han podido tener otro tipo de "continuidad" que los que cumplen la función de estos al interior del país. Les une el objetivo de reflejar la realidad en sus obras e interpretaciones. Les separa la diferencia de perspectivas, de medios y de recursos posibles, por permisibles, adecuados o convenientes. En el exterior han surgido también, al impulso de la solidaridad con los demócratas chilenos primero y después motivados por cuestiones de intereses estéticos y sociales, grupos mixtos que hacen música chilena relacionada con "La Nueva Canción Chilena", entre los cuales cabe destacar los grupos alemanes e ingleses. Uno de estos últimos fue ganador del concurso de canciones de los "Festivales Víctor Jara", celebrados en Londres (1981). El grupo mixto más estable ha sido, aparentemente el que se desarrolló en torno al "Taller Recabarren", que instalara Sergio Ortega en París (1978). Este grupo es el único de este tipo que, hasta ahora, se destaca por su trabajo en el campo de la síntesis entre la música seria y la "Nueva Canción Chilena".

6.- SOBRE EL PUBLICO RECEPTOR DE LA CANCION CHILENA, Y DE SU SINTESIS CON LA MUSICA SERIA.

6.1.- Existen diversas tipologías sobre la recepción de la música en general. Una de éstas es de origen chileno y surge en los "Festivales de Música Chilena" mencionados más arriba. Ella distingue entre auditores "entendidos" (compositores, musicólogos, críticos), técnicos o realizadores (músicos, ejecutantes) y público raso. Otros criterios aplica Theodor Wiesengrund Adorno en su "Sociología de la Música", encontrando una mezcla de bases de clasificación en la que aparecen "expertos", "resentidos", "consumidores de cultura o educación", "antimusicales" e "indiferentes" (4). Que esta clase de tipologías merece críticas se puede comprobar en los comentarios de Tibor Kneif en su "Sociología de la Música" (5). Para nuestros efectos podemos dejar estos tipos como información disponible, con el ánimo de evocarlos según vaya siendo aconsejable. Es normal que haya además teorías freudianas y marxistas sobre este tema, también de allí nos servirá algo.

6.1.1.- Las estructuras de las capas sociales o de las clases

sociales en Chile son más polares, más distantes entre sí, que las que se encuentran en los países industriales desarrollados. En la República Federal de Alemania, por ejemplo, hay una enorme clase media y unas muy pequeñas clases alta y baja (la llamada "cebolla" alemana). La música en Chile está fuertemente unida a los estratos sociales. Así por ejemplo ocurre con la música popular, que es consumida de preferencia por la clase media baja y por la clase baja y, más aún, la clase baja mantiene, casi exclusivamente, vivo el folclore. Hay naturalmente más libertad en el consumo en la medida que se eleva el nivel social, pero la vida de conciertos y de la música sería en general se basa en la capacidad consumidora de las clases o capas con mejores ingresos.

6.1.2.- La "Nueva Canción Chilena" ha sido conocida especialmente en el cumplimiento de su función política.

Es en este contexto que se explican sus etapas de:

- 1.- Presentación en actos políticos.
- 2.- Apertura hacia programas de radio.
- 3.- Extensión hacia el disco (sellos JJ y Dicap).
- 4.- Inclusión en el medio televisivo.
- 5.- Participación en la vida de conciertos.

Estas formas de contacto con el público, en este orden, revelan también un acercamiento hacia la música culta o seria, lo cual ocurre por causas diversas, siendo una de ellas el cultivo de formas cada vez más cuidadas y el desarrollo de las perspectivas formales hasta incluir dentro de ellas la "gran forma". Desde su contacto con los medios masivos de comunicación adquiere la "Nueva Canción Chilena" una esfera cada vez más amplia de receptores, dentro de los cuales aumenta la proporción de los auditores o espectadores menos politizados, hasta incluir aquellos que no desarrollan especiales actividades políticas. Sus relaciones con el compromiso político se hacen menos exclusivas aunque no llegan a tener esa lasitud que se advierte en la vida tradicional de conciertos. Propio de este proceso, el acceso a una apreciación de la "Nueva Canción Chilena" que conoce cada vez más de instancias en las que se oye sin una funcionalización política que incluya el instante mismo de su recepción. Por lo menos dos clases de efectos se pueden esperar de su "sentido político": 1) Una politización de algunos indecisos o indiferentes y 2) el refuerzo de alguna politización preexistente. Por supuesto todo esto no necesariamente en el sentido positivo del mensaje que se trasmite. Es aquí, por lo tanto, que esta "Nueva Canción" puede hacer verdadero trabajo "proselitista". En este campo tiene una virtud de afianzamiento, el perfeccionamiento y desarrollo de la forma, pues permite captar a parte del público habitual de conciertos y ganar dentro de este el favor de algunos "melómanos", que son el equivalente de los "fans" del ambiente popular internacional (Beat, Rock, Pop, etc.). En este campo conviene relativizar la importancia del concierto, como género de comunicación con participación de la música.

6.2.- Si bien cualitativamente sigue el concierto teniendo una importancia considerable, es indudable que en su arena ya no ocurre necesariamente aquello que decide la marcha de la historia de la música. Antes pueden con mayor facilidad venir los medios de comunicación de masas. En primer lugar la televisión, en segundo lugar la radio. Se puede decir de ambos que no obligan, que sus auditorios no son cautivos, que no están obligados a guardar silencio etc. Si, es cierto, pero no es menos cierto que la práctica en la música en las cortes de la nobleza, donde el concierto surge, no eran menos informales. Millones de auditores pueden escuchar simultáneamente una misma obra y decidir en que plano lo hacen, esto es, si se concentran total o parcialmente, si dejan pasar la música como "ambiente" o si cambian de programa o apagan sus receptores. La selección "puede" ser más fina. Pero, más aún, después de estos medios siguen en importancia, por lo menos

cuantitativa, las distintas formas de grabación y, finalmente, viene el concierto. En él, esto es importante, siguen teniendo lugar la mayor parte de los estrenos, frente a minorías especialmente interesadas. Estas minorías están constituidas por personas que son en una parte significativa "multiplicadores", lo que significa para nuestras reflexiones que tienen influencia sobre grupos de personas que pueden decidirse a asistir a conciertos o a comprar discos o cassettes.

6.2.1.- El público de conciertos no se interesa en bloque por la "Nueva Canción Chilena" o por la síntesis entre ésta y la música seria. La mayor parte de este público sólo llega a conocer las grandes obras de esta síntesis a través de los medios de comunicación de masas. Cuantitativamente menor es la cantidad de auditores de música de conciertos que conoce y aprende a apreciar las "Cantatas" - y "Oratorios" - "Populares" a través del disco y la cinta magnética. Su cualidad es, sin embargo, en extremo importante. De allí se incrementa una verdadera falange de "entendidos" o "expertos" en este tipo de música. Los entendidos no proceden, pese a algunas previsiones, en su mayoría del público habitual de conciertos pues parte de la deserción que afecta a las salas de concierto en todo el mundo se fundamenta en el uso frecuente documentado, en muchas ocasiones, de grabaciones en forma privada. Hay un grupo importante de diletantes que prefiere el disco por una serie de razones, entre las cuales se destacan las que encuentran los programas de concierto como "museales" y, además, por la mejor calidad técnica de las versiones que llegan a ser disco.

Así podemos decir que la "Nueva Canción Chilena" vertida en las formas de la tradición de la música seria, se presenta desde el acto político, pasando por la radio, la televisión, el disco, la cassette, diversas formas de presentarse en teatros además de las del acto político, hasta llegar a su inclusión en diversas formas de concierto. Como tantas cosas en el mundo de la producción, tienen los productos culturales valores de uso y de cambio, son objeto de comercio y aún hay quienes los acaparan o coleccionan. Sin embargo hay que distinguir entre caso y caso. La síntesis chilena entre música culta o seria y aquella popular ha tenido diferentes resultados en el mercado musical nacional e internacional. Eso sí que, para el mundo capitalista es el éxito comercial un importante indicador de eficacia política. De este modo tenemos que establecer, por el momento, que la "Cantata Santa María de Iquique" y la "Cantata de los Derechos Humanos", que hemos mencionado más arriba, ocuparían los primeros lugares dentro del país, respectivamente antes y después del 11 de septiembre de 1973. Sin embargo, la mayor eficiencia pueda ser, tal vez, aquella que une una obra o parte de ella a la tradición, sobre todo cuando pasa a ser algo más que un "evergreen" y para el caso de las canciones, cuando éstas son cantadas por las masas políticamente activas con la función prevista por sus creadores (más arriba hablábamos de una forma de "consumo activo"). Es muy temprano para hacer un balance de este fenómeno cultural respecto de la síntesis que nos ocupa. Sólo sabemos hasta aquí que algunas de las canciones de la "Nueva Canción Chilena" han arraigado así en América Latina y en la Península Ibérica, como es el caso de "El pueblo unido jamás será vencido" surgido de la colaboración entre Sergio Ortega y el grupo Quilapayún.

7.- LOS CONTENIDOS LITERARIOS Y MUSICALES DE LA SÍNTESIS ENTRE LA CANCIÓN CHILENA Y LA MÚSICA CULTA. SOBRE SU SIGNIFICADO.

7.1.- Sobre este aspecto existen investigaciones y evaluaciones muy importantes, aparte de recolecciones de textos que ayudan a forjar una idea más objetiva sobre este tema. Las recolecciones existen en diversas formas, los

“cancioneros” ocupan una situación destacada pero, para nuestro objeto, tomamos algunos trabajos de investigación que se basan en las publicaciones casi siempre espontáneas ya mencionadas y en publicaciones periódicas sobre música popular o sobre música en general. Entre estas publicaciones cabe mencionar a la Revista Musical Chilena, al Boletín Interamericano de Música, a El Musiquero, Araucaria, Mensaje, Literatura Chilena, creación y crítica, y Canto Libre. Nuestro objeto es tratar el aspecto literario de las “Formas Músico - Poéticas Mayores” (6). Si se busca los orígenes surgen diversas tesis para indicar el punto donde se articula el cambio de rumbo de la cultura chilena que posibilita la “Nueva Canción” y la síntesis entre ella y la música culta. Una especie de síntesis, en sus orígenes, estaría dada por los aportes de Pablo Neruda y Violeta Parra, lo que podría equivaler a “enseñar a hablar y a cantar a un pueblo”, según el decir de Sergio Ortega y María Julia Pérez (7). Esto con el imprescindible comentario de que lo que enseñaron es a expresar la realidad de su medio y la voluntad de conquistar un mundo más justo y libre para los chilenos. Pablo Neruda con su afirmación,

“No escribo para que otros libros me aprisionen
sino para encarnizados aprendices de lirio
sino para sencillos habitantes que piden
agua y luna, elementos del orden inmutable
escuela, pan y vino, guitarras y herramientas.”

Violeta Parra con la suya,

“Yo canto a la chillaneja
si tengo que decir algo
yo no tomo la guitarra
para conseguir aplauso.
Yo canto la diferencia
que hay de lo cierto a lo falso.
De lo contrario no canto.”

Víctor Jara nos dice,

“Mi canto es un canto libre
que se quiere regalar
A quien estreche su mano
A quien quiere disparar
Mi canto estalla y abre sus alas
para volar y volar.”

Y Patricio Manns nos informa,

“Las canciones son el brazo armado de la poesía,
no porque disparan, sino porque sangran más.”

Difícil es, sin embargo hacer justicia con un par de citas a los excelentes trabajos de María Julia Pérez y Jan Fairley, que dan una importancia poco común al lenguaje en la “Nueva Canción Chilena”, incluyendo sus formas poético-musicales mayores (8). Otros autores, entre ellos Eduardo Carrasco (que también es poeta) viven tan intensamente la unidad poético musical que, aventuro, tal vez por modestia, olvidan hablar de la importancia del texto en este tipo de música (9).

7.1.1.- Es necesario distinguir entre los textos que surgieron como literatura y que después, bajo distintas circunstancias fueron puestos en música. Ejemplo de esto son todos los textos de Neruda, con excepción de su cantata dramática “Fulgur y Muerte de Joaquín Murieta”, que fuera escrita para ser puesta en música. Otro tanto ocurre con las décimas de Violeta Parra, puestas más tarde en música. Es necesario distinguir estos textos de aquellos que han sido escritos por los mismos autores de la música. Ejemplos de esto son muchas obras de Víctor Jara, Luis Advis, Sergio Ortega, Violeta y Angel Parra, Eduardo Carrasco, Eduardo Yáñez y muchos

otros. Nos acordamos de la tradicional forma de dar esta información en Chile y en otras culturas o tradiciones, en la música popular, cuando se dice “Letra y música de fulano...” Pero, más aún, hay una porción esencial de textos que provienen del folclore. Me refiero a aquellos respecto de los cuales no se ha encontrado el autor, pues existen textos de autor conocido que han pasado a ser tradicionales y que perviven en la práctica en forma funcional, como corresponde al folclore. Algunas canciones de Nicanor Molinare cumplen con esta condición y, para “El Pueblo Unido” ocurre esto en parte, por ejemplo en Portugal. Provenientes de la “gran forma” existen algunos ejemplos, uno de ellos “La donna é mobile” de Verdi. La síntesis chilena parece no haber suscitado aún esta forma de tradición.

Un hecho sorprende, sin embargo, si se compara los textos de las canciones chilenas de este tipo con otras similares en otros países o culturas. Se trata de la abundancia de buena literatura. Esto ocurre tanto en el “Canto Nuevo” como en la “Nueva Canción Chilena”, esto es, la proporción muy grande que proceden de escritores de gran prestigio, también se les puede llamar “consagrados”, que utilizan. Estos textos no sólo proceden de escritores contemporáneos, sino que también de autores históricos (10).

7.2.- Se puede decir que la síntesis entre la “Nueva Canción” o el “Canto Nuevo” y la música sería se comportan en una medida importante como “contenido” las primeras y como “forma” la última. Hemos hablado más arriba de los auditores de música popular y folclórica en Chile y destacado su carácter de clase. La clase media baja, la clase baja y el campesinado se nutren musicalmente de este tipo de música, ella les acompaña en la mayor parte de sus actividades sociales, especialmente en su tiempo libre. Esta música facilita en ellos la evocación de personas y situaciones, de emociones y de informaciones importantes. Les acompaña desde su nacimiento con canciones de cuna, hasta su muerte con música y canciones de difuntos. No es necesario que esta música sea estrictamente “chilena”, América Latina es para este movimiento fuente común de folclore musical (11). Esta música es, por lo tanto, símbolo, signo, expresión de la vida de este pueblo, análogamente para otros, y es por ello portadora de contenidos válidos para los grupos receptores correspondientes.

7.3.- La forma musical de las obras más extensas de la síntesis que nos ocupa se apegan a las tradiciones europeas.

7.3.1.- En Europa se asociaron canciones en ciclos desde muy temprano. La misa gregoriana desde el primer milenio y los ciclos de canciones, a veces con estructura dramática, como “Le Jeu de Robin Marion” de Adam de la Halle (1270), son antecedentes remotos de los primeros “Oratorios” chilenos. La asociación de danzas en series “ordres” como las llamaron los franceses, culminan con la “Forma Suite” en el “Barroco” musical (Siglos XVII y XVIII) y la alternancia dramática entre los momentos de “acción” (recitativo) con aquellos de “reflexión” (aria), surge con la ópera en el curso del Siglo XVII y, despojado de su exterioridad escénica, retorna a la “Cantata” y el “Oratorio” desde el barroco hasta nuestros días. Así pues llegan estas formas o “continentes” a llenarse con canciones chilenas o latinoamericanas (o arias) y con danzas de este mismo origen. No es extraño por ello que aparezcan parentescos con Vivaldi, Bach, Brahms, Orff y otros, aparte de los parentescos con los autores de la gran forma latinoamericanos. Así, por ejemplo, puntos de contacto con Villa-Lobos, Ginastera, Carlos Chávez, Humberto Allende, para mencionar los más importantes de entre los que han desarrollado con éxito una síntesis entre la herencia europea

de la música culta y elementos americanos. Finalmente es importante destacar que las formas religiosas de la música, dentro de ellas también las litúrgicas pesan, junto a la tradición de la Iglesia, en la síntesis chilena. Recordemos el estreno en la Catedral de Santiago de Chile de la "Cantata de los Derechos Humanos", de Alejandro Guarello, que mencionáramos más arriba (1978).

8.- SOBRE LOS MEDIOS INSTRUMENTALES Y LA FORMA DE LA SINTESIS ENTRE LA CANCION CHILENA Y LA MUSICA CULTA.

8.1.- Hay un instrumento que siempre fue común a la música popular y folclórica chilena y a su música seria. Este instrumento es la guitarra. Otros instrumentos derivados, como el guitarrón, la guitarra baja, el requinto, y para no quedarnos en Chile, el tiple, el tres, el cuatro y el charango, por ejemplo, rara vez se encuentran en la música seria, y esto, gracias también al desarrollo de la "gran forma" en la música popular en Chile. Pero casi todos los instrumentos de percusión provienen de la música popular y folclórica afro-indo-iberoamericana. El gran aporte, sin embargo está dado por la síntesis entre la Orquesta Sinfónica y estas formas populares, por una parte, y por aquella que (como dijéramos antes al hablar de "Los Jaivas") procede del instrumentario electroacústico, se aproxima de la corriente Beat-Rock-Pop, trayendo también desde allí las nuevas grandes formas que surgen de la creación constante, con intervención importante de la improvisación y tributarias del "Free Jazz" y menos directamente de la tradición de Indochina e India. Hay, por lo tanto, dos fuentes de la gran forma en nuestra música popular en la línea de la "Nueva Canción" o del "Canto Nuevo", ambas fuertemente relacionadas con determinados tipos de instrumentario. Esto no es nuevo; la forma de estrofa llamada "Zéjel", de origen árabe, pasa a España y a la Europa de los trovadores, junto con el "Ud" árabe, llamado luego en Europa "Laúd". Algo parecido ocurre con la guitarra y las "Décimas" en Chile. Recordemos que música y poesía fueron hasta el Renacimiento una unidad, para luego alcanzar posteriormente momentos de autonomía, cada vez más profundos.

9.- SOBRE EL VALOR HISTORICO DE LA SINTESIS ENTRE LA MUSICA CULTA Y LAS DIVERSAS FORMAS DE LA CANCION CHILENA.

9.1.- Las síntesis han tenido una gran fecundidad en la historia de la música, desde los tiempos bíblicos. Así la música de los hebreos en Egipto. Posteriormente una parte de ella, la primitiva música cristiana, se "heleniza" al cristianizarse Grecia y se vuelve "romana" al cristianizarse el Imperio Romano. Esta síntesis es la base de la música europea. Esta se sigue nutriendo de elementos "exóticos". Primero los turcos, luego los árabes, luego el Lejano Oriente y, finalmente, América, especialmente importante aquella "latina". La mayor influencia de la "anglosajona", resulta, si bien se mira, africana, si se tiene en cuenta el origen islámico y negro del Jazz.

La síntesis entre la gran forma, con sus dos orígenes, el europeo y el afro-asiático, con la "Nueva Canción Chilena", el "Canto Nuevo" y las formas grandes del tipo cultivadas por Los Jaivas, tiene una importancia histórica decisiva en el desarrollo de la cultura musical latinoamericana. Esta síntesis restituye una normalidad perdida por largos años de limitaciones frutos de intereses creados y de los prejuicios, incluso los de clase y de cultura, que desdoblaba a la mayor parte importante de los compositores chilenos de música seria (cosa que aún ocurre con cierto equilibrio creciente) en aquellos que sólo hablaban el idioma musical "metropolitano" de Europa, con todas sus modas, y aquellos que se mudaban a vivir al país que los vio nacer, reconociendo que tenían que empezar desde los

fundamentos. Con ello queremos decir que lo "normal" no es el nacionalismo, sino que una cierta "identidad cultural" que surge de aceptar, para ser usados en cuestiones de comunicación con el medio nacional, tanto los elementos que se originan en lugares o culturas remotas, como aquellos que proceden del lugar en el que se vive. En este cuadro corresponde también el uso de recursos procedentes del folclore, de la música popular y de la música culta. Si la comunicación compuesta de esta manera atiende a necesidades de la cultura musical de la nación, sería esta música, una música nacional. Sus elementos internacionales no harían de ella un producto cosmopolita. Y, si su eficacia e identidad son altas y claras podría ser aceptada por otras culturas sin pervertir su función. Esto es, sería internacional.

10.- CONSECUENCIAS Y PERSPECTIVAS HISTORICAS PARA EL FUTURO.

10.1.- La síntesis entre la música culta y la popular en Chile ha alcanzado formas de valor histórico permanente.

Ello no sólo se reflejará por largo tiempo en la música chilena en general, sino que se seguirá desarrollando, con mayores o menores dificultades, con resultados diversos, hasta que la parte poético musical de la cultura chilena alcance una identidad homogénea. Esto es cuando ésta se encuentre, sin mucho buscar, en cada una de sus obras, sean sus materiales de origen local (o nacional) o no.

10.2.- En el fluir constante de intercambios, interacciones e influencias entre las formas populares y las doctas, serias o cultas, cabe esperar que la fecundación recíproca de estos dos polos de la música, siga dando frutos en todo el planeta, también a través de la cultura chilena al interior y exterior del país. Cabe por lo tanto también esperar que nuestro teatro musical se desarrolle, si no con un lenguaje orquestal tradicional, especialmente por razones de costo, por lo menos con ese "Nuevo Sinfonismo" que emana del uso de instrumentos electroacústicos apoyados por computadores. Estos últimos son cada vez mejores y más baratos y son suficientemente flexibles como para recoger, sin distorsionar las fuentes tradicionales. Ahora, tampoco se puede descartar la posibilidad de un desarrollo cultural no comercial, con financiamiento privado o estatal, que permita conservar algunos aspectos tradicionales importantes para los elementos serios de esta música. Un desarrollo orquestal y de cámara se podría unir al empleo de solistas y coros en este campo. Pero, este tipo de alternativas parecen no poderse alcanzar a corto plazo en Chile, especialmente si su situación política no cambia sustancialmente. Sin embargo, este posible desarrollo debe cumplir con una condición interna, deberá reflejar el mundo "que pasa" por Chile y el "que ocurre" en Chile. ●

NOTAS

- (1) Carlos Rincón, en *Gitarre des dämmernden Morgens/Das Neue Chilenische Lied*, Berlín y Weimar. Editorial Aufbau 1975. pp. 179 y siguientes.
- (2) Luis Mella (entre otros) Ed., *El Canto Popular en el Período 1973-1978*, pp. 1 y siguientes.
- (3) Rodrigo Torres, citando a Sergio Ortega en *Perfil de la Creación Musical en la Nueva Canción Chilena, desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago de Chile. Ceneca 1980, p. 52.
- (4) Theodor Wiesengrund Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Reinbek bei Hamburg. Editorial Rohwohlt, 1968, p. 12 y siguientes.
- (5) Tibor Kneif, *Musiksoziologie*, Köln, Editorial Hans Gerig, 1971, pp. 105 y 106.
- (6) Rodrigo Torres, obra citada, p. 51.
- (7) María Julia Pérez, *Chemins de la Nouvelle Chanson Chilienne (Mémoire de Maitrise)*, París (Université de Paris I Panthéon Sorbonne). 1979. p. 25.
- (8) Jan Fairley, *La Nueva Canción Chilena 1966-1976*, tesis presentada para obtener el grado de Bachiller en Filosofía en Estudios Latinoamericanos, Oxford. Mayo de 1977. La numeración romana corresponde a las 8 primeras páginas antes del Capítulo primero. p.II. También en M.J. Pérez, obra citada pp. 25 y 26.
- (9) Eduardo Carrasco, *La Nueva Canción en América Latina*, Santiago. Editorial Ceneca, 1982. pp. 28 y 29.
- (10) Ignacio Q. Santander, Quilapayún, Madrid. Ediciones Júcar, 1983, pp. 125 y 212.
- (11) Jan Fairley, obra citada (Quilapayún), pp. 88 y 89. ●

PROBLEMAS DEL TEXTO EN LA NUEVA CANCIÓN

● PATRICIO MANNS

El texto ha sido, es y será un problema mayúsculo para los cultores de la Nueva Canción. Casi de una manera natural los textos de las canciones son considerados poemas, lo que suele ser a menudo un error: el texto escrito en connivencia y complicidad con la música tiene leyes particulares y debe observar muchas exigencias —yo diría colaterales— que implican una diferenciación, si no de contenido, por lo menos de forma. Porque desprendidos de la música a la cual están ligados por entrañables lazos no fáciles de cortar, con el propósito de proceder a su análisis o de saborear el placer del texto, tan caro a Roland Barthes, acontece sin solución de continuidad que los textos de las canciones marchan a la zaga de los poemas puros en lo que concierne al rigor de la idea y a la libertad de estructura. Un poema goza y no goza de las alambradas impuestas por la música. Por su lado, las canciones reflejan con gran frecuencia una técnica, una sintaxis, una conceptualización semiótica y una vehiculación del mensaje intrínseco a todo texto poético, trabajosa, confusa, y a veces excesiva, imperdonablemente pobre, en oposición al poeta, el autor-compositor debe enfrentar un doble desafío. Por una parte, organizar una línea melódica e integrarla en módulos armónicos; por otra, componer el texto cuidando de acatar dos exigencias (hablo del autor-compositor ideal) a saber: la primera, que éste se funda sin baches técnicos a la música; la segunda, que los problemas que suponen este fundir, esta doble osmosis, no diluyan ni trastruquen el mensaje. Recordaré aquí que el célebre lingüista Roman Jakobson, observa lo siguiente: "La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje". Lo que equivale a decir: una canción sin mensaje bien definido no es un poema y es todavía menos una canción. La canción es el brazo armado de la poesía. O debe serlo. Esto, que resuena tan perogrullescamente, resulta en extremo complicado cuando uno aborda la elaboración de una canción, y si queremos ser honestos, son muy pocas las canciones reales y muchas las fallidas a causa de esta dificultad. Una canción nuestra, en la hora presente, contradiciendo las apariencias que alimentan su gran difusión, por ejemplo, o su popularidad, no es



Patricio Manns con Matilde y Ernesto Sábato, en Roma en casa de Horacio Salinas, escuchando la banda recién grabada de "La muerte no va conmigo".

siempre una canción: a lo sumo un esbozo, una maqueta a medio hacer, de aire y aire, una tentativa inconclusa o mal resuelta, un muro no saltado, un envión de piedra hacia la altura andina que vence a su andinista. En general, los seres humanos (para ocuparnos sólo de la especie que nos interesa más en este examen) expresan mejor sus emociones con la música que con las palabras. La música es cuadrada, la música es un arte matemático transido por la emoción. Yo reivindico dos impresiones sobre este sujeto: a) La música forma parte del hombre al mismo título y con tanta prosapia visceral como su corazón, su omóplato, su diafragma o su cadera; b) El hombre es un animal matemático; si no fuese así, la música que hacen los grandes maestros analfabetos y anaméricos del mundo no podría existir. Muchos millones de hombres han hecho música de sus vidas; muchos menos millones de hombres han hecho poesía de sus vidas. Esto puede imputarse a múltiples razones, pero especialmente, a que la poesía (hablo de la poesía ejemplar, hablo de la poesía titana, hablo de la poesía hormigón, de la poesía gerundia y totalizante) es menos instintiva que la música en el sentido que reclama la forja de herramientas paradigmáticas para su cultivo. Es verdad que una sola palabra puede adquirir una sugerente connotación poética pero éste es un caso extremo. Normalmente un poeta debe conocer y dominar el sinnúmero de reglas necesarias para escribir su sólido poema coherente, su poema-vallejo, su poema-neruda, su poema-dávila andrade. Sospecho en este punto que los agricultores de la canción desconocemos a menudo el arado semántico, pocas veces hemos oído hablar del rastrillo semiótico, de la pala cadencia, de las horquetas de la rima, de las trilladoras del verso libre, e ignoramos bien seguido cuáles son las semillas que convienen a cada clima y en qué preciso instante de una estación ha de poblarse el surco. Esta Nueva Canción (llamada por unos chilena, argentina, cubana, ecuatoriana, nicaragüense, brasileña, etcétera; por otros, Latinoamericana, y absolutamente por nadie Iberoamericana (falla garrafal que habrá que corregir un día) supone exigencias mayúsculas para quienes quieran adherir a sus postulados, inyectarse en su corriente. Por ello, deseo concentrarme en los problemas que surgen de la elaboración del texto, excluyendo por el instante, el análisis de los problemas que origina la elaboración de la música.

Para oficiar de artista —y puesto que el artista es un médium social— es menester levantarse y acostarse cada día con su cada noche junto a esa vieja arpiá apodada autocrítica. El artista debe valorar los frutos de su cosecha con crítica satisfacción. La arpiá que he mencionado es la quinta rueda de toda creación y su primer postulado es el siguiente: la prisa es la enemiga capital de la creación artística. Ya se ha pesado bien la leyenda bíblica: un mundo como el nuestro, hecho en seis días, no podía sino resultar precario, carente, caótico e incomprensible, como una mala canción. Ahora bien: Hundamos un poco el escalpelo: en el origen de las dificultades tropezamos con el primer elemento singular: la canción, el tipo de canción que englobaré provisoriamente en las acepciones Nueva

Canción (puesto que ella quiere llamarse rabiosamente así) se estructuró con dos vocaciones muy precisas: encarnar la revisión de los valores convencionales arraigados, de una parte, en la canción-costumbre de otra, en lo profundo de la organización intelectual de nuestros pueblos; y al mismo tiempo, se inmiscuyó a causa de la potencia de su impulso, directamente en todas las luchas de liberación a que hemos sido llamados en este fin de siglo, y de las cuales, la lucha contra las dictaduras castrenses, por ejemplo, es tan solo una de sus motivaciones. Tan peligroso como el militarismo es el analfabetismo. Es imprescindible liberarse cada día. Todo esto tiene que ver con una cualidad de la poesía que debemos llamar de inmediato militante. (La música por sí sola no puede vehicular sino ideas estéticas). Toda la poesía (y por extensión, toda la canción) es militante. La cuestión se bifurca en un solo punto, a menudo mal comprendido: sucede que una corriente de poetas y cantores decide militar en el silencio, y otra corriente en el furor y el ruido. El infortunado creador que calla es tan militante como el honesto (y a veces temible) creador que se alza, se rebela, grita, denuncia y hace suya la causa de su pueblo. Porque las únicas causas justas son las causas de los pueblos. Entre el primero y el segundo caso hay el mismo abismo que se decreta insondable entre la cobardía y el coraje, entre el egoísmo y la generosidad, entre la vocación vasalla y la vocación libertaria, entre la indignidad y la dignidad, que terminan por hacerse respectivas costumbres. Todo cantautor deberá admitir esta realidad una vez que haya racionalizado su vocación. Lo grave del caso es que en tales condiciones la improvisación es imposible y las intuiciones sirven de muy poco. La intuición carece de rigor. Ustedes convendrán fácilmente que un cirujano tiene que amaestrar previamente su bisturí antes de aventurarse en las entrañas del paciente. Los cantautores, los juglares de este tiempo, para operar en el cuerpo social de sus pueblos, están obligados a concluir un aprendizaje equivalente, aunque no en las facultades universitarias, sino en dos puntos claves del planeta: las bibliotecas y los caminos de llano y de montaña. El máximo galardón a que puede aspirar un juglar de nuestro tiempo es ser Investido Doctor Honoris Causa de la Universidad de la Soledad, la Lluvia y los Caminos. Añadiendo a su diploma los huesos húmeros y los días jueves. Dije bibliotecas, dije soledad (necesaria para la meditación), dije caminos y dije lluvia. Esto es natural. Sin una información mínima irreprochable, ningún juglar dará con el intento de su martillo en el clavo de su canción. Toda información es política, incluida la gana ubérrima de Vallejo o los estravagarios nerudianos. Hemos escrito hace poco que para nosotros la política es el arte de lo posible, pero a pesar de su substancia poética, la política es también una ciencia. Los juglares deben, pues, ascender hasta los subterráneos donde moran los libros para preparar la perennidad de su canción. Así como no se puede leer en la obscuridad, no se puede cantar debajo del agua. Para cantar es primordial saber. La ignorancia del sujeto cantante se reflejará siempre en el sujeto cantado.

En un texto poético destinado a una alianza con la música, pueden distinguirse varias relaciones estratigráficas. Uno de estos estratos, por ejemplo, tiene que ver directamente con el funcionamiento conceptual de la poesía; otro, con la ideología (esto es, el conjunto de ideas que la canción se propone vehicular); un tercero, debe vincularse abierta o secretamente con la Historia; un cuarto con todas las posibles salidas del laberinto. Cuando examinamos el texto de una canción que pertenece a esta forma ya inevitable designada como Nueva Canción, tropezamos reiteradamente con un verbo enjuto y colijunto, una adjetivación repetitiva y un total más bien venido a menos que ida a más. Colijo entonces que el hombre aquel (en este caso el hipotético juglar examinado) se muestra renuente a penetrar con ánimo de conquista en las rebosantes selvas de los diccionarios y las crestomatías. Así como no se rasguea sin cuerdas, no se escribe sin palabras. La palabra, el conocimiento de las palabras es absolutamente fundamental. Hay que conquistar una decena de palabras cada día; hay que aprender a oler, lamer, pesar, injertar las palabras. Sin comprender el significado de cada palabra (semántica) no hay transmisión de ideas, no hay mensajes, no hay aprendizaje ni enseñanza, no hay denuetos, no hay colusión, no hay conspiración, no hay complicidad, no hay, en suma, ni poesía, ni historia, ni acción posibles. Y la canción es acción. El amor global tampoco existe sin las palabras. La palabra es el fundamento irremplazable de la comunicación en lo profundo. La canción es, entonces, a causa de sus palabras (texto) una forma definitiva e insustituible de la comunicación que procede del lenguaje y excede al poema puesto que enyuga la música y el texto en una misma yunta. Es por esta razón que la canción desempeña una función social preponderante. Y es a causa de su función social que ella no puede ser concebida como solaz. Una canción se escribe para mucha gente y es tal su poder movilizador (puesto que contra las buenas canciones no hay defensa posible) que hoy por hoy, como ayer por ayer y mañana por mañana, es, fue y será un arma multidireccional de enorme potencia constructiva. Cuando Silvio Rodríguez hace gemir a millones de personas con un verso —oído bien: un solo verso— en el cual declara hermosamente: "Vivo en un país libre...", en tres segundos ha dado al traste con miles de mercenariós de la pluma al costo de millones de dólares. De lo cual podemos deducir que la canción es realmente incalculable cuando en ella se ha estrujado un racimo que comprende, naturalmente, un grano de convicción, un grano de poesía un grano de música, un grano de emoción y otros granos. Sabemos al mismo tiempo y por esta causa, que las canciones libres no tienen precio. Yo creo que todas las reservas de oro americanas no bastan para comprar ese verso, pero que ellos lo han soñado.

Ahora bien: para un poema no bastan las palabras. Es menester añadir una cucharada de ideología. Las ideas, aunque se expresan con palabras, no descienden de las palabras. El material de que están hechas las ideas se llama reflexión en sus estadios bajos, se llama filosofía

en el acontecer de los altiplanos del intelecto. Pero no hay ni reflexión ni filosofía sin observación y sin información. Es a partir de un elemento informante que se piensa, que se examina, que se desarrolla, que se asedia, que se comprende, que se rechaza, que se acepta, que se promueve, que se despedaza, que se troncha. Se aprecia entonces sin dificultad cómo deben engranarse las palabras a las ideas, sin lo cual no puede existir el poema y no puede reverberar la canción. El viejo "mester de juglaría" desempeñaba antiguamente las funciones de un periodista. Iba y venía por llanos y montañas cantando las noticias al pie de los castillos o en la taberna del poblado. Para nosotros, juglares de fines del Siglo Veinte, la tarea no es opuesta, sino complementaria. Nuestro tantálico oficio consiste en confabularnos en la perspectiva de una información y una movilización permanente. Esa es la puerta a la cual golpeamos para despertar a los durmientes. Golpeamos a la puerta de cada conciencia con cinco nudillos: la historia, la verdad, la voluntad, el futuro y el combate. Nosotros somos hijos y padres de la historia de nuestro tiempo. Cuando la historia se fatiga, hay que besarle la gana de andar para que avance. Para que avance por nosotros y con nosotros, los pequeñísimos, los exultantes, los tábanos. No sólo descendemos del mono sino también de un viejo combate que es anterior al mono. Pero nuestro tiempo es un dilatado espacio en el cual debemos movernos desde la noche a la mañana, y a menudo, desde la mañana a la noche. Antes había que saber para contar. Ahora hay que saber también para cantar. Este condenado oficio juglaresco, que tanto irrita a los tiranos y a los vendepatria, es un arte muy antiguo, muy secreto, muy prestigioso, muy exigente y muy lleno de peligros. En nuestro tiempo se asesina de preferencia a los libertadores y a los juglares. (El uno es impensable sin el otro.) Siendo pues un oficio mortal, concedámosle una mortal importancia. Dejemos de lado el facilismo inconsecuente, el individualismo exacerbado, la mortífera ignorancia, el quehacer a medias, la maligna tentación de labrar fama y fortuna, escudándonos con bastarda falsía en la terrible y milenaria humillación de un continente. Comprendamos cabalmente que nos será exigido sangrar un siglo para cantar un día. Seamos severos con nuestra memoria y con nuestros sueños. Pongamos la música de la poesía y la poesía de la música al servicio de este hombre substancial y amoroso que somos todos los seres con ganas de crecer, con pasión de comprender. La juglaría moderna debe incitarse a una capital introspección del futuro, y ya sabemos que el futuro será indefectiblemente la historia de mañana. Y sobre todo, y a pesar de todo, saquemos de las heridas un gajo de orgullo innumerable y cantemos. ¿No fue acaso un viejísimo juglar griego, que en sus ratos de ocio se ensarzaba en violentos combates cuerpo a cuerpo con los paralelepípedos, los escalenos, los isóceles y, particularmente, con los teoremas, el que pedía incansablemente: "Dadme una canción en qué apoyarme y moveré el mundo"?

Quito, julio 1984. ●

LA URBANIZACION DE LA CANCION FOLKLORICA

● RODRIGO TORRES

Con la obra de un grupo de compositores entre quienes se destacan principalmente Rolando Alarcón, Patricio Manns, Angel e Isabel Parra, Richard Rojas y Víctor Jara, que se suma a la obra pionera de Violeta Parra, el canto popular chileno se transforma y adquiere una renovada fisonomía. Con ellos el canto folklórico fructifica en nuevas simientes.

Sus obras fundan nuevos caminos para la creación de la música popular chilena.

Con las canciones de estos compositores se desencadenó un proceso de transformación de la tradición musical popular, que significó potenciar, actualizar y proyectar masivamente un canto popular con intención nacional. Los rasgos más visibles y caracterizadores de este proceso son la gradual y creciente politización de la música popular y el paulatino cambio de signo y carácter de ésta: desde una expresión netamente rural y local a una urbana y nacional. Esto último subentendiendo un tránsito, un desplazamiento del campo a la ciudad que por esa época tiene un claro correlato cultural y social. En este sentido, con la obra de estos compositores, cuya base fundamental son formas y ritmos del folklore campesino, se produce un nuevo ensanchamiento de la tradición musical y se da un paso importante en la concreción de una música chilena. En general, los rasgos que identifican las canciones de estos compositores, y en consecuencia a lo que posteriormente se llamó "Nueva Canción Chilena", son: el que a través de ellas el creador busca insertarse crítica y dinámicamente en nuestra sociedad y a sus procesos, es decir, es música con un compromiso social definido, abierta a los grandes temas y problemas de su tiempo (1).

Esto es manifiesto por el gran caudal de canciones que expresan concretamente la realidad social del país. El substrato de esta música es la tradición musical folklórica chilena (del Norte, Centro y Sur del país) y en menor grado, latinoamericana. Sin embargo, es también característico de estos creadores el que consideran el folklore como punto de partida de este modo, el que paulatinamente han integrado a sus vertientes fundamentales otros materiales, recursos y procedimientos (ritmos y sonoridades, etc.) provenientes de distintos contextos musicales. Esto se refleja en la trayectoria creativa de cada uno de estos compositores, caracterizada por su apertura a nuevas experiencias más allá de la tradición.

ROLANDO ALARCON (1930-1973)

Profesor básico. Inició carrera artística en el conjunto de difusión folklórica "Cuncumén", conjunto que creara Margot Loyola en 1955 y del que Rolando Alarcón fuera Director desde su fundación. En 1963 inició de lleno su fecunda carrera de solista y compositor, truncada con su prematura muerte en febrero de 1973. En 1967 representó junto a Angel Parra a nuestro país en el Primer Festival de la Canción de Protesta de Varadero, Cuba. En 1972 obtuvo el primer lugar en el Festival de la Canción de Viña del Mar: su "Canción para Pablo".

Rolando Alarcón es el caso de un compositor que a lo largo de toda su trayectoria creativa (1963-1973) se mantuvo fiel a la tradición popular, extrayendo y reelaborando con relativa exactitud, ritmos y formas musicales y poéticas de ella. De ahí que toda su producción resuma generosa elementos del folklore chileno principalmente, que el conociera en el mismo terreno con la intensa labor de recopilación y difusión que desarrolló con el conjunto.

Por esta característica de acentuada afinidad e identificación de Alarcón y su obra con nuestras tradiciones musicales, se le puede considerar, junto a Violeta Parra, como uno de los compositores populares nuestros cuya sensibilidad estuvo más profundamente abierta y permeada por los sencillos y puros cantos y danzas del pueblo a los que insuflaron un hálito nacional e incluso continental.

Rolando Alarcón fue un compositor fecundo que hasta donde sabemos, escribió canciones solamente. La tónica de su obra la da su substancia poético-musical simple, transparente y directa. La estructura de la música, la configuración de las frases melódicas, se caracteriza por la sincronía respecto de la forma totalmente regular y estrofica del texto poético. La música y la poesía de sus composiciones se enmarcan dentro de las formas breves cerradas, de proporciones internas pronunciadamente simétricas, de las canciones y danzas folklóricas siendo la más usada aquella que se estructura con la alternancia de Coplas y Estribillo.

El canto, el parámetro rector en toda su música, es silábico con una línea melódica predominantemente rítmica, diatónica sin ornamentaciones y de fácil

memorización, la que se apoya en una base armónica simple y reiterativa. El acompañamiento instrumental tiene un rol secundario, de mero soporte rítmico-armónico. Los interludios instrumentales son escasos y poco elaborados.

Las danzas tradicionales, de ritmo vivaz, ejercieron particular atracción sobre este creador y son precisamente composiciones basadas en algunas de estas danzas características las más conocidas de su producción, las que han tenido una presencia sostenida. Entre ellas predominan la resfalosa ('Doña Javiera Carrera', 'Adónde vas soldado', 'Resfalosa del Morro'), el cachimbo y trote nortinos ('Negro Cachimbo', 'Yo definiendo a mi tierra', 'San Pedro trotó cien años', 'Si somos americanos'), la sirilla chilota ('Mi abuela bailó sirilla', 'Niña sube a la lancha'); por otra parte, usó muy frecuentemente el Parabién, de la familia de la tonada ('Parabién de la paloma', 'Mocito que vas remando'). Merece destacarse que sus composiciones contribuyeron notablemente al conocimiento masivo de estas y otras formas de nuestro folklore, y a un eventual "renacimiento" de algunas de ellas que, como la resfalosa, vivían la etapa del recuerdo previa a la muerte, según la expresión del musicólogo argentino Carlos Vega.

En sus textos abarca una gama de temas diversos. Desde la narración de situaciones locales, de Chiloé especialmente, al homenaje a determinadas figuras de nuestra historia o la reflexión sobre problemas sociales, como la guerra, la injusticia, la opresión. En general sus canciones son un canto al amor, a la paz y a la hermandad entre los pueblos.

Alarcón, así como la gran mayoría de los compositores de la Nueva Canción, incursionó en el terreno de la musicalización de poemas de figuras destacadas de las letras nacionales o de otros países. En el último disco que grabó ('El Alma del Pueblo') 1972 hay dos canciones sobre dos poemas del poeta soviético Eugenio Evtushenko y 'La Bandera' sobre un poema homónimo de Pablo Neruda.

ANGEL PARRA (1942)

Es notable el caso de este músico popular por su profunda dedicación y dilatada trayectoria en el duro oficio de ser cantor popular. En él se funden de modo natural, en un todo orgánico, su faceta de compositor con la de intérprete, en un plano de interdependencia en la cual ambas resultan enriquecidas. Su carrera artística se afianza definitivamente con el inicio de los años sesenta. Hasta 1964 permaneció en París donde también se encontraba su madre Violeta Parra, lugar donde desarrolló un importante trabajo como intérprete a dúo con su hermana Isabel, a la vez que adquirió un amplio bagaje de conocimientos prácticos respecto de la música tradicional latinoamericana. De regreso en Santiago, creó junto a su hermana Isabel en junio de 1965 'La Peña de Los Parra', la primera peña folklórica de nuestro país y que es un hito de la mayor importancia en la cristalización de una nueva manera de hacer y difundir la música popular. Desde entonces hasta 1973, Angel Parra desarrolló una intensa y múltiple actividad tanto como organizador, como intérprete solista o a

dúo con Isabel Parra, como director musical y arreglador del conjunto "Curacas" y como compositor. En calidad de tal tuvo una destacada participación representando a nuestro país junto a Rolando Alarcón en el ya mencionado Primer Festival de la Canción de Protesta en Varadero, el año 1967, y en los Festivales de la Nueva Canción Chilena. El mismo es el principal intérprete de sus canciones, pero además éstas forman parte importante del repertorio de otros artistas, como el caso del conjunto "Curacas". Grabó sus creaciones en una nutrida serie de discos LP (tenemos noticia de 2 LP del Sello "Demon" y 5 del Sello "Peña de Los Parra").

El aprendizaje adquirido como intérprete profundo de una gran diversidad de expresiones de la música del folklore chileno y latinoamericano y de muy buenas fuentes como es el caso de su madre Violeta Parra, le premunieron de un vasto caudal de formas, ritmos, instrumentos, etc. que él vierte en su propia creación, constituida fundamentalmente de canciones, siendo ocasionales sus piezas instrumentales. En este plano, de la expansión del área de elementos de la tradición que recoge y reelabora la Nueva Canción Chilena, le cupo a Angel Parra o más bien a Los Parra, el papel de pioneros. Con ellos se introduce más sistemáticamente en nuestro país el uso de instrumentos vernáculos latinoamericanos tales como el charango y quena andinos y el cuatro venezolano y expresiones musicales propias de sus respectivos contextos musicales (huayno, joropo, etc.), con los que se ampliaron las posibilidades tanto instrumentales como expresivas para los intérpretes y compositores.

De esta afinidad por el cancionero tradicional latinoamericano surge el rasgo matriz de la substancia musical e incluso poética de la producción de Angel Parra. Estas formas y expresiones encuentran en su obra nuevas temáticas, algunas de corte netamente personal, autobiográficas y otras que aluden muy directamente a problemas sociales actuales.

A través de toda su obra Angel Parra se muestra como un creador caracterizado por la autenticidad y espontaneidad de su expresión musical, que nos revela rasgos muy personales en un lenguaje directo y sin ornamentaciones. En sus composiciones se deja entrever la huella de su modo de cantar, tienen el sello de su muy particular estilo de decir cantando, que impregna al canto con su propia emotividad y en el que se presiente la poderosa influencia de Atahualpa Yupanqui. Estilo que podemos caracterizar por ser muy expresivo y dramático, por los violentos contrastes, por su tono desafiante, incisivo y a veces agresivo. Estos mismos elementos están presentes en sus canciones, y muy nitidamente en los textos. En ellos el punto de partida es la propia experiencia y siempre aluden a algún aspecto de su realidad social circundante, en forma directa, llana y en un tono coloquial. Es en este sentido, como lo han dicho otros autores, un auténtico trovador que expresa los temas relevantes de su tiempo y su lugar.

En general, su discurso musical está basado en pocos y simples materiales (armónicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos) y todo lo que en él ocurre se resuelve con naturalidad. Comparadas con las canciones de Rolando



Veinte años atrás.
 Ángel Parra, Patricio Manns,
 Isabel Parra, Víctor Jara
 y Rolando Alarcón
 en "La Peña de Los Parra".

Alarcón su canto se distingue por la proverbial variedad de su inflexión rítmica. Las estructuras tanto poéticas como musicales de sus canciones se corresponden mutuamente, y son claras, concisas y periódicas. Ángel Parra ha buscado nuevos cauces a su creatividad, aportando de este modo al conjunto de compositores de la Nueva Canción. Destacamos en este plano de búsqueda de nuevos derroteros para la canción popular su 'Oratorio para el Pueblo' (1965) en que proyecta a la canción de raíz folklórica en el formato más amplio de la liturgia cristiana. Incursionó en la canción satírica con las 'Canciones funcionales' en el estilo de la balada rock (1969) y en nuevos acompañamientos instrumentales como en "Sol, Volantiñ y Bandera" (Canciones de la Patria Nueva", Dicap 1970), donde usa guitarra y bajo eléctricos, bongoes y batería. También incursionó en la musicalización de obras de poetas, como en su trabajo con el gran vate Pablo Neruda en el que musicó, una docena de poemas del libro "Arte de Pájaros" (1966). De la obra de este período (1964-1973) se destacan por su intensidad expresiva "Canción de Amor" (1969) y "Dos veces te ví mujer" (1969). Otra obra cumbre es "Cuando amanece el día" (1971) en la que se expresa magistralmente un sentimiento general de su época, es por ello una canción colectiva de profunda raigambre social. Se cumple en ella el sentido más general de la obra de Ángel Parra, el ser una "voz colectiva", a pesar de ser profundamente personal, o tal vez, lo sea precisamente por ello. Esta es una vocación que comparten los compositores de la Nueva Canción con resultados diversos.

PATRICIO MANNS (1943)

Es un creador multifacético, es a la vez escritor, intérprete y compositor. Reside actualmente en París en el destierro. No sabemos acerca de su formación musical.

Se le conoció a nivel nacional en 1963 en la interpretación de su canción "Arriba en la Cordillera", canción que con el tiempo ha llegado a ser una de las más representativas y conocidas de la Nueva Canción (2). Sin embargo, el punto inicial de su trayectoria como compositor de canciones se remonta a 1957. Según el propio compositor, desde entonces su creación "en evolución permanente" ha estado "transformándose en progresión hacia arriba en relación con nuevas formas de instrumentación, nuevas formas rítmicas, nuevas proposiciones formuladas por la música en general, y nuevas incursiones en la poesía" (Araucaria N°2, 1978, pp.112).

Dentro de esta evolución de la obra de Manns, en su juicio podemos distinguir un núcleo importante de canciones que están circunscritas a formas poético-musicales, compactas y periódicas, propias de la tradición folklórica chilena y latinoamericana. Las formas y ritmos más recurrentes en ellas son los afines a la familia de la resfalosa, la cueca y la tonada, a ritmos chilotos como la sirilla y argentinos como la vidala, chacarera y zamba.

Ya en estas tempranas canciones, se evidencian rasgos matrices que en su producción de los últimos años se acusan más pronunciadamente. Una de ellas es la tónica predominantemente dramática y el acendrado

lirismo del canto de Manns. Sus melodías son elaboradas, con giros melódicos personales, un diseño rítmico más libre y una gran plasticidad para ajustarse al devenir dramático de los textos. Tendencia a rebasar progresivamente los cauces armónicos de las canciones folklóricas introduciendo secuencias acordales más elaboradas y complejas. Esto mismo ocurre al nivel de la forma musical en la que paulatinamente se diluye la simetría y cuadratura habituales de las formas cerradas periódicas dando lugar a planteamientos de estructuración de las obras, más flexibles.

Merece destacarse con especial énfasis un aspecto en que la maestría de Manns se pone de manifiesto en plenitud y que, sin duda, es una de sus contribuciones más valiosas al desarrollo de nuestra canción popular. Nos referimos a la dimensión poética de su obra. En los textos de sus canciones se trasunta en efectivo dominio del oficio. La imaginaria poética que emana de estos textos es, en general, tan nutrida como personal. A lo largo de toda su obra es una constante la calidad poética de sus textos. Las primeras letras de Manns son afines a formas poéticas tradicionales como el romance, de corte más narrativo. En cuanto al contenido, en ellas encontramos toda una gama de personajes hasta entonces marginados de los textos de las canciones populares; expresan las duras condiciones de vida de hombres del pueblo, los arrieros, los mineros, los pescadores, el bandido, el andariego, los niños de la calle.

De este período están entre sus canciones más notables además de la ya mencionada "Arriba en la Cordillera", "Lautaro en el viento", "El cautivo de Til Til", "Elegía a una muchacha roja" y "Canción de Luciano". Patricio Manns también incursionó en un terreno en su época inexplorado prácticamente, con su obra: "El Sueño Americano" (1966) que es un ciclo de 12 canciones sobre distintos aspectos de la historia americana, y que marca un hito significativo. La trayectoria creativa de Manns se perfila como una búsqueda permanente de la autenticidad y calidad músico-poética. El propio compositor definió en una ocasión a sus composiciones como "Canciones de búsqueda y vanguardia, las que para serlo deben tener el atributo de originalidad, tanto musical como de texto, y no deben hacer concesiones de ninguna clase jamás".(3).

VÍCTOR JARA (1938-1973)

Fue un artista múltiple, del mismo modo que Violeta Parra y Patricio Manns. Su potencial creativo lo vertió principalmente en el teatro como director y actor y en la música como intérprete y compositor. Los últimos cuatro años de su vida los dedicó fundamentalmente a desarrollar una intensa actividad como intérprete y compositor que fructificó en una obra que es una de las cimas de la música popular chilena.

Víctor Jara, de humilde origen campesino, no tuvo una formación musical académica. Su madre, cultora natural del folklore, le transmitió cuando niño nuestra tradición musical campesina. Sin embargo, también desde niño tuvo contacto con la música "docta" europea: aprendió canto gregoriano en un colegio seminario y más tarde como integrante del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile en 1957, participó en la ejecución de obras

como "Carmina Burana" del compositor alemán Carl Orff, la "Novena Sinfonía" de L. van Beethoven y el oratorio "El Mesías" de G.F. Haëndel. Desde 1958 a 1962 fue miembro del conjunto "Cuncumén", desarrollándose como solista y realizando labores de recopilación folklórica. Posteriormente fue fundador y director del conjunto de Cantos y Danzas folklóricas de la Casa de la Cultura de Ñuñoa (1963-68). Desde 1966 hasta 1969 fue director artístico del conjunto "Quilapayún". Por otra parte estudió Actuación y Dirección en la Escuela de Teatro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile (1957-1960). Hasta 1969 realizó una intensa y exitosa carrera como Director de Teatro. En 1966 inició su carrera como solista en "La Peña de Los Parra" y con la grabación de su primer LP como compositor y solista, para el Sello Odeón. A partir de 1969 se dedica por entero a la actividad musical, el mismo año en que obtuvo el Primer Premio en el Festival de la Nueva Canción Chilena con "Plegaria a un labrador" (1969), canción-símbolo de este movimiento musical.

La música de Víctor Jara es hasta hoy, junto a la obra señera de Violeta Parra, uno de los aportes pilares, más consistentes y originales surgidos de un cantor popular al desarrollo de la música popular chilena. En su producción musical, cuantiosa y variada, se concentran los elementos renovadores básicos más significativos que en su época se introdujeron en la música popular chilena: la revaloración profunda de la música folklórica y popular, y la asimilación a ella de nuevos valores, de elementos de otras culturas musicales, de procedimientos y recursos compositivos de la música universal, de un modo tal que no distorsione sus peculiaridades locales, no diluya su carácter popular. La obra de Jara es un caso ejemplar de una hibridación positiva, que enriqueció a nuestra música pues se realiza en composiciones en que se absorbe y decanta creativa y concientemente de acuerdo a las propias necesidades de expresión, materiales, patrones y maneras de hacer de otras culturas musicales. En ningún caso es el resultado de un proceso unilateral de imposición acrítica de moldes extranjeros, pues el sentido general de su obra es precisamente el hacer frente a la enajenación y subdesarrollo en la música popular chilena, desintoxicarla de todo aquello que la entraba y achata.

La creciente importancia y proyección mundial que ha adquirido la figura de este músico dentro y fuera del país confirma la vocación de Víctor Jara de encarnar en su creación, las aspiraciones, sufrimientos y reclamos del pueblo, y ser en este plano, una voz colectiva en la que se expresen, se reafirmen, se verbalicen explícitamente los objetivos de su comunidad. Es un artista popular orgánico a esa comunidad.

Su producción está constituida casi en su totalidad por canciones. En ellas se observa diáfananamente el proceso que hemos llamado la "urbanización" de la canción tradicional, transformación que otorgó una nueva fisonomía y que significó una puesta al día de la canción popular chilena en cuanto a su lenguaje y estructura y a su condición de vehículo de comunicación de cuestiones

significativas a la comunidad.

Tanto las estructuras musical y poética, como la sustancia melódica y armónica, y el estilo de interpretación vocal e instrumental de sus primeras canciones, son tributarios del folklore. En ellas se ciñó a las especies de la tradición musical popular que él conoció. Por ejemplo es el caso de sus primeras canciones "Palomita quiero contarte" (1961) y "Canción del minero" (1961), ambas grabadas en 1962.

Avanzando en su obra, hay un progresivo distanciamiento de las estructuras básicas de las canciones folklóricas y de sus elementos más evidentes (ritmos, armonía, melodía, timbres) y no por ello dejan de estar impregnadas por la esencia de la tradición. Simplemente, ésta ya no modela rígidamente a las canciones de Jara. Se operó un desarrollo sustantivo en la creación de nuestro compositor —y obviamente que en muchos otros— en la medida en que a éstas se incorporó una mayor variedad de elementos producto de la combinación de materiales y procedimientos tradicionales; lo heredado con elementos nuevos de otra procedencia. La canción de este modo se fue liberando paulatinamente de patrones rítmicos, armónicos, melódicos que la sometían a un régimen uniforme, tanto al canto como al acompañamiento, y que rigidizaban y limitaban su ámbito de expresión. Se encaminó así su creación a una mayor soltura, plasticidad y expansión de su potencial expresivo. A grandes rasgos esto se reflejó en:

a) una concepción de la estructura musical y poética más libre (ej. "Cuando voy al trabajo"), más extensa, compleja y contrastada.

b) Melodías más variadas y flexibles, tanto en su configuración rítmica como en su trayectoria de alturas, que abarca ámbitos melódicos más amplios. Respecto de su soporte armónico, la melodía tiene un desplazamiento más libre, produciéndose frecuentes retardos, o relaciones de 7a y 9a entre el canto y su base armónica (Ej. "Manifiesto" y "Aquí me quedo").

c) Ampliación de los recursos armónicos: otras tonalidades, secuencias acordales más elaboradas, nuevos acordes más complejos con agrupaciones de 7a y 9a. La 7a. es en gran medida un color armónico característico de sus canciones. También encontramos inflexiones modales, derivadas del canto a lo humano ("Paloma quiero contarte").

d) Una mayor versatilidad de los acompañamientos instrumentales. Estos adquieren mayor independencia respecto del canto. Se logran estructuras de acompañamiento más ricas, variadas y más contrastadas.

e) Una preocupación mayor por el color. Aprovechamiento de los recursos vocales e instrumentales. Hay un notable desarrollo del lenguaje instrumental de la guitarra como instrumento de acompañamiento.

Tales son los rasgos generales más sobresalientes de sus canciones, especialmente las posteriores al año 1969.

Dado que no será posible en esta oportunidad ver ejemplos concretos de cada uno de ellos, mencionaremos un grupo de canciones representativas de su trayectoria creativa: "Paloma quiero contarte", "El cigarrito", "El arado", "El aparecido", "Te recuerdo Amanda",

"Preguntas por Puerto Montt", "La plegaria de un Labrador", "Quién mató a Carmencita", "Angelita Huenumán", "Canto Libre", "El derecho de vivir en Paz", "El alma llena de banderas", "Ni chicha ni limoná", "Luchín", "El hombre es un creador", "Herminda de la Victoria", "Cuando voy al trabajo", "Manifiesto", "Vientos del pueblo".

La riqueza de expresiones, de asuntos y tonos afectivos presentes en las canciones de Víctor Jara es proverbial. Del canto de amor a la denuncia, de la plegaria y la canción de anuncio a la sátira cantada, de la vivencia cotidiana a los grandes problemas actuales, e incluso de la canción manifiesto al homenaje musical. En todos los textos, la expresión poética es auténtica, intensa y personal y se vierte en un lenguaje claro y directo. Están impregnados de la profunda preocupación del autor por los problemas sociales que afectan a los pueblos y de la fe en su porvenir.

En general, se nota en muchas de las últimas canciones, una mayor preocupación del compositor en la elaboración de los otros parámetros musicales (armonía, ritmo, timbre, contrapunto) contrarrestando en parte el imperio de la melodía, que sigue siendo el elemento predominante de todos modos.

Víctor Jara con su obra musical, que además de canciones comprende obras instrumentales inauguró y abonó nuevos surcos para el desarrollo de la música y la creación musical. Por este carácter "fundacional" de su obra, Víctor Jara, al igual que Violeta Parra se confunde en la obra de muchos. En él se encarna todo un movimiento musical, que ha seguido desarrollándose. Su arte es un arte dinámico, en evolución permanente, que partió de la tradición y la trascendió. Pertenece en propiedad al arte popular, es un capítulo fundamental de la música popular chilena. Es, como precisa el compositor Gustavo Becerra "un personaje clave en el desarrollo de la música chilena, por su relación, podríamos decir, con nuestras dos columnas: por un lado el folklore (. . .) y por otro lado la música culta". Víctor Jara, logró reunir ambas cosas.

Antes de ver otros aspectos de la creación musical de este movimiento debemos mencionar los aportes fundamentales de este terreno de la canción popular (su "urbanización" y "renovación") de un vasto núcleo de compositores que se incorporará después de estos que acabamos de analizar al trabajo creativo. Los más destacados de ellos son Isabel Parra, Gonzalo 'Payo' Grondona, Osvaldo Rodríguez, Kiko Álvarez, Richard Rojas, Fernando Ugarte, Marta Contreras, Héctor Pavéz, Tito Fernández, Homero Caro, Julio Numhauser Nano Acevedo y otros. ●

NOTAS

(1) Entendemos que el compromiso en un sentido amplio es una calidad inherente a toda la música, a toda auténtica creación, a toda acción humana en la sociedad, presente en grados y orientaciones diversos. Es una verdad absoluta el que "el artista sin raíces en el tiempo y en su suelo, el artista sin sueños, sin distancia, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin causas, sin compromisos, es un ser encerrado en su propio desierto" como lo expresó el compositor chileno Juan Orrego Salas.

(2) En rigor, esta canción surgió ligada al auge del neofolklore, así como muchas canciones de Rolando Alarcón. Sin embargo, pensamos es representativa de la Nueva Canción por sus características musicales y por el hecho de que ha sido incorporada al repertorio de intérpretes de la Nueva Canción.

(3) Entrevista a Patricio Manns. En "El Musiquero" No. 189. ●

OBSERVACIONES ACERCA DEL CANTO NUEVO CHILENO

● NANCY MORRIS

Aunque en la mayoría de los países de América Latina los términos "canto nuevo" y "nueva canción" se usan intercambiamente para describir un mismo movimiento, en Chile "nueva canción", específicamente, indica la música realizada antes de 1973, y "canto nuevo" se refiere al movimiento desarrollado desde el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973. El canto nuevo chileno es la continuación consciente de la nueva canción en ese país. La música de la nueva canción chilena fue prohibida por la dictadura después del golpe militar de 1973. No obstante, el canto nuevo ha evolucionado desde entonces, expandiéndose e incluyendo una gran diversidad de estilos musicales. Bajo la dictadura militar, la tarea del canto nuevo ha sido la de expresar la realidad y los sentimientos de un pueblo cuyas posibilidades de expresión colectiva e intercambio social han sido deliberada y sistemáticamente restringidas. Como tal, el canto nuevo ha sido disidente por naturaleza y, por eso, reprimido y marginado desde su inicio en 1975.

En 1981, el canto nuevo todavía era una expresión minoritaria, pero se hizo más visible y se puso al alcance de un público mayor mediante los medios usuales de comunicación. Para aprovecharse de este "boom", los músicos jóvenes empezaron a llamar lo que hacían como "canto nuevo". Otros intentaban distanciarse de la imagen marginada y censurada que tenía esta manifestación, pero se cobijaban en este auge, por el hecho de etiquetar a su música como "canto joven" o "canto popular". Todo esto provocó reacciones y contra-reacciones en cuanto al asunto de las definiciones. Un resultado fue la pérdida de claridad en cuanto a su contenido disidente. Hoy día en Chile, los términos "canto nuevo", "canto joven" y "canto popular" se usan casi indiscriminadamente para nombrar la música hecha por los jóvenes compositores. El término canto nuevo ha perdido la precisión y el impacto que tenía como plataforma de orientación y de valores socio-políticos.

Así, para hablar del canto nuevo hay que definirlo primero. Claro está que no se puede definir, tal como se hizo con la nueva canción, sólo como un estilo musical. Ricardo García, quien ha estado involucrado de manera importante con toda la historia de la nueva canción en Chile, definió el canto nuevo como una actitud humanista. (New York Times, 3 julio 1983, p.1)

Para este informe la mejor definición sería, aquella música que se considera como la continuación de la nueva canción chilena de antes de 1973, o sea, la definición pre-boom del canto nuevo. Los rasgos importantes de esta definición son un compromiso de expresar la realidad chilena en vez de producir música de consumo, y un reconocimiento de la nueva canción chilena como la base del canto nuevo. El compromiso con la expresión popular honesta y la oposición a la búsqueda sólo del éxito comercial, corresponden a la definición de Ricardo García de canto nuevo como una actitud hacia la vida y hacia el proceso de hacer música.

Esa actitud es simultánea —en este período de la historia chilena— con la oposición política. La razón más importante de parte de la marginalización del movimiento ha sido su precaria posición frente al gobierno, el cual mediante el Ministerio del Interior y la Secretaría de la Cultura, ha desarrollado tareas incluso policiales con el fin de impedir el crecimiento del canto nuevo, como también de otras expresiones artísticas.

En la búsqueda de información sobre sanciones legales para el canto nuevo, revisé la prensa de los últimos 10 años en Chile. Sin embargo, apareció muy poca información al respecto que presentara un específico patrón de represión.

Esto se debe tanto a la censura de la prensa como al hecho de que las acciones del gobierno han sido subterráneas y amenuo no-oficiales. Un funcionario "sugiere" al jefe de una estación de televisión que "tal vez será mejor" el evitar la presentación de un cantante. El jefe luego "sugiere" al productor y así sucesivamente. No ha habido entonces, un diseño coherente de los mecanismos represivos del canto nuevo. Numerosos creadores se manifestaron frustrados en este "juego donde se cambian las reglas" y de hecho parece que la estrategia del gobierno es la represión inconsistente, junto con esfuerzos gubernamentales para imponer intérpretes considerados "no-peligrosos" en vez de cantantes disidentes.

A través de entrevistas realizadas a personas que conocen el canto nuevo y que han sufrido los altibajos de este no-sistema, y luego de examinar los pocos documentos legales existentes al respecto salieron a luz los siguientes aspectos del proceso:

1.-) Hay una lista negra de cantantes que no pueden aparecer en la televisión o actuar en la radio. Esta prohibición tiende a no extenderse a algunas de las composiciones de esos cantantes, interpretadas por otros "permitidos". Como todo en Chile, el obviar la lista negra por parte de un productor atrevido, no necesariamente implicará una sanción.

2.-) La prohibición de recitales de canto nuevo en auditorios grandes con capacidad de 1000 a 7000 personas, que se inició con la revocación del permiso para el Segundo Festival del Canto Nuevo en agosto de 1978 —y que continuó hasta fines de 1983— era el resultado de una evaluación por parte del gobierno del costo político de clausurar tales funciones, contra el riesgo de permitir una función grande de naturaleza implícitamente disidente.

3.-) Para producir un concierto en auditorios de gran capacidad el patrocinador tiene que solicitar permiso a las autoridades policiales y entregar numerosos informes, que a veces hasta incluyen una copia de las letras de las canciones y una lista de los intérpretes. La policía puede negar el permiso de actuación a cualquier cantante, prohibir la interpretación de una canción determinada, o suspender completamente la función programada. Frecuentemente han demorado en dar permiso hasta el último momento, dejando a productores, músicos y público en un estado de inseguridad; o se ha negado o revocado el permiso a último momento. Negación repetida del permiso —en vez de una prohibición total— es la manera empleada con efectividad hasta hace poco y que acabó con los conciertos de gran público.

4.-) La presión económica es otra táctica del gobierno. Eventos clasificados como culturales están exentos de ciertos impuestos. Cambios en las reglas en cuanto a qué constituye un evento cultural hicieron quebrar a la productora Nuestro Canto, que se especializaba en el canto nuevo en 1982.

5.-) Inmediatamente después del golpe, el gobierno ordenó a la industria fonográfica a ejercer la "autocensura" y a retirar de las distribuidoras numerosos discos, fundamentalmente los de la nueva canción. La música grabada desde entonces no ha sido sujeta a una censura formal, pero la situación chilena ha exigido mucha autocensura. Además, el gobierno ha actuado en diversas maneras para prevenir la venta de música considerada "subversiva" o "conflictiva".

Estos métodos de control del canto nuevo consisten en evitar que la música alcance grandes públicos, sea por los medios de comunicación masiva o en conciertos en grandes auditorios. A fines de los años '70, mientras el canto nuevo se hacía más popular y demostraba que era capaz de atraer a un público numeroso, este tipo de represión se incrementaba ostensiblemente.

La naturaleza arbitraria y esporádica de la represión ha

llevado a todas las artes a la autocensura, la cual es vista por los artistas como una tremenda inhibición a la creatividad. Sin embargo, también ha conducido a la evolución de un rico lenguaje metafórico que en un principio se valoró como un beneficio inesperado de circunstancias lamentables, pero ahora es percibido como un impedimento para alcanzar un mayor público con el mensaje.

A pesar de la represión, las dificultades financieras constantes, y la falta de acceso a los medios de comunicación, el canto nuevo está creciendo. La tesis de que los cambios musicales se relacionan estrechamente con los cambios sociales hace necesario un examen de este "boom". ¿Cómo fue que esta corriente musical marginal apareciera de repente, aunque todavía en forma limitada, en la radio, en la prensa y desbordara su previamente limitado territorio? Hay muchos factores que se interrelacionan de manera compleja. Entre los más importantes tenemos:

1.-) La recesión económica de 1981-82 hizo que la televisión chilena —una fuente importante de difusión— no pudiese contratar estrellas extranjeras. Las emisoras se vieron forzadas a contratar al considerablemente más barato talento local.

2.-) El Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar —el evento anual más grande de Chile— incluía una presencia creciente del canto nuevo entre 1980-1983, sacando a la luz pública y legitimando el canto nuevo como un tipo de música popular chilena.

3.-) La saturación de las radioemisoras con música 'disco' a fines de los 70 hizo que muchos jóvenes rechazaran la superficialidad predecible de la música comercial. La nueva receptividad de los jóvenes a música diferente y tal vez más significativa, abrió el camino al canto nuevo y contribuyó al llamado "fenómeno Silvio Rodríguez" y la popularidad súbita y espectacular de este músico cubano. El 'fenómeno Silvio' alimentó y coincidió con la emergencia del canto nuevo.

4.-) El factor más importante del auge es que se han relajado algunas restricciones de la sociedad chilena, haciendo cambiar el papel del canto nuevo. Mientras el canto nuevo se manifestaba como una de las únicas maneras de expresar la disidencia, era una corriente musical estrictamente definida. Cuando se permite que la gente se reúna en distintos lugares —sindicatos, organizaciones comunitarias, etc.— la cultura ya no cumple ese papel. La apertura de otros canales de interacción y expresión ha permitido que el canto nuevo diversifique su enfoque y así expanda su público. El canto nuevo chileno está establecido. La calidad musical es excelente, y la diversidad estilística no tiene límites. La actual tensión política en el país sin duda afectará de diversas maneras este modo de expresión y lo único que se puede decir con certeza es que el movimiento seguirá creciendo. Los músicos enfatizan que el canto nuevo es producto de las difíciles condiciones en el territorio y que su tarea —la de expresar la realidad chilena y de defender su propia identidad cultural— no se abandonará. ●

Albuquerque, New Mexico, Mayo 1984.

OBSERVACIONES

QUILAPAYUN LA REVOLUCION Y LAS ESTRELLAS



Primer capítulo del libro inédito "Quilapayún, la revolución y las estrellas", sobre la trayectoria del conjunto que este año de 1985, cumplió veinte años de trabajo artístico.

LOS ORIGENES

Es difícil precisar la fecha exacta en que comenzó nuestro grupo; en el recuerdo se amontonan las imágenes que uno podría tomar como un inicio, pero la verdad es que todas ellas presuponen ya un comienzo. Uno diría que el Quilapayún entró sigilosamente en nuestras vidas, y que cuando tomamos conciencia de su existencia, ya hacía rato que estaba allí, entre nosotros, reuniéndonos y entregándole una orientación precisa a nuestro canto.

● EDUARDO CARRASCO

Comenzamos, si mal no recuerdo, en un mes de invierno del año 65, pero no podría decir cuál. Más adelante, cuando quisimos festejar tan memorable acontecimiento, no tuvimos más remedio que fijar arbitrariamente un día cualquiera del mes de julio y elegimos el 26. La verdad es que es perfectamente posible que hayamos nacido en esa fecha, pero no tenemos pruebas ni siquiera para convencernos nosotros mismos. Lo que más pesó para elegir el 26 fue nuestra admiración por la revolución cubana, sueño siempre entreverado en nuestra utopía, aunque en realidad, puede ser que hayamos comenzado a cantar algunas semanas antes o algunos días después.

Lo que sí recuerdo perfectamente es que una mañana fría de esas en las que el sol, después de muchos días de lluvia, vuelve a desentumecer las calles de Santiago, llegaron a mi casa los dos Julios, Julio Numhauser y mi hermano, Julio Carrasco, ambos vagamente interesados en la música folklórica y

convencidos de que lo único capaz de terminar con lo neblinoso de nuestras tres vidas era el proyecto de formar un grupo musical. Desde hacía varias semanas se les veía complotar, buscando por aquí y por allá hipotéticos integrantes que no llegaban a interesarse verdaderamente en el asunto. Como sabían que mis intereses ya se habían alejado bastante de la música, no habían pensado seriamente en mí: yo aparecía como un taciturno estudiante de Filosofía, con una promisoría carrera universitaria que ya había iniciado como ayudante en varias cátedras, y mi vida parecía definitivamente orientada hacia la enseñanza. Era normal entonces que ninguno de los Julios se atreviera a proponerme un cambio tan drástico de mi docto destino, incitándome a colgar la toga académica para tomar el poncho y la guitarra.

Pero habían sido tan infructuosas sus búsquedas y tan desalentadoras sus averiguaciones que, para no echar por la borda todos sus proyectos, me pidieron que colaborara con ellos durante un tiempo, únicamente con el objeto de echar a andar el asunto. No se contentaban con ser un dúo y, aunque sus planes eran bastante más ambiciosos, un trío podría servirles para comenzar. Después ya veríamos, por el momento lo único que me pedían era que cantáramos juntos durante algunas semanas, mientras ellos seguían buscando los integrantes "definitivos". La cosa duraría algún tiempo y mientras tanto podíamos comenzar a montar algunas canciones que servirían después para el trabajo futuro.

La idea no era descabellada: las vacaciones universitarias estaban comenzando y la posibilidad de ocupar mis momentos libres cantando y haciendo música era como para considerarla. Eramos un trío bastante alegre y cada vez que nos juntábamos nuestra potencia humorística se multiplicaba en una proporción no desdeñable; no eran raros los momentos de tan desmesurada hilaridad que nos veíamos obligados a solicitar la clemencia del silencio para no terminar la tarde en verdaderos ataques convulsivos. Por esta razón, o más bien, por esta tentación, que era la única verdaderamente poderosa para quien pasaba sus días discutiendo arduamente con sus compañeros acerca del relativismo de Protágoras, me decidí a pasar unos días de esparcimiento y acepté la singular proposición.

No me equivoqué: recuerdo esos primeros momentos como los más divertidos en la vida del conjunto. Los dos Julios eran un dúo de cómicos imbatible. Había que verlos cantando una Opera dramática en un idioma extrañísimo, mezcla de ruso y alemán, en la que se iban produciendo las más inéditas situaciones que jamás libretista alguno imaginó, y que ellos con inagotable ingenio iban inventando sobre la marcha para mayor admiración del auditorio. Brunilda, a punto de ser asesinada por el traidor Idomeo era salvada justo a tiempo por el cacique Charquicán, que aparecía en escena bailando una danza de amor araucana acompañada por todo el repertorio de ollas y sartenes de la casa. Al final, Charquicán partía a la guerra contra "el turco" y Brunilda se quedaba llorando por no haber podido terminarle el chaleco de lana "Jazmín" que el héroe le había encargado en el segundo acto. Idomeo herido telefoneaba a la ferretería "Banderas" para encargarse del sacacorchos con el que se vengaría definitivamente.

Naturalmente, del conjunto propiamente tal, no hubo nada hasta mucho tiempo después, pero eso no impedía que nos juntáramos dos o tres veces por semana a "ensayar", como decíamos, es decir, a continuar nuestra Opera interminable y a desternillarnos de la risa con todas las locuras que éramos capaces de inventar. En realidad no teníamos nada que "ensayar", a menos que consideráramos ensayo la repetición de los números más celebrados del improvisado cabaret que comenzaba justo cuando se vaciaba la botella de pisco que a veces alguno traía. Entonces Numhauser, con delantal blanco y rubias trenzas de cáñamo nos recitaba sus poemas patrióticos

para conmemorar el "día de la maestra" y el otro Julio, que lo acompañaba tocando en la guitarra una larguísima versión de "Juegos prohibidos", concluía el programa cantando alguna de sus eximias especialidades, la famosísima canción del elefante "que tapóse con la trompa el orificio", "la cueca del piojo en el c...", obra de recopilación folklórica o la edificante tonada anónima cuyo estribillo dice: "no me puedo peer, no me puedo peer... suadir, de que tu no meas, de que tu no me has de querer..."

De repente menguaba el jolgorio, nos poníamos un poco más serios y en medio de la angustia hamletiana derivada más del pisco que de un verdadero interés, comenzábamos a discutir sobre la "línea" que debía tener el grupo. Esta "línea" parecía perpendicular a la superficie de la tierra porque se arrancaba rápidamente hacia el infinito en conversaciones inagotables sobre lo que había que hacer y no hacer, sin que quedara nunca claro para nosotros qué íbamos a cantar en definitiva y de qué manera. Felizmente esta escolástica de la "línea" nos hacía derivar inevitablemente hacia el sesudo jeroglífico que en ese momento resumía todas nuestras tribulaciones: ¿cómo nos íbamos a llamar? Un conjunto que se preciara debía tener un nombre adecuado, sin nombre no llegaríamos a ninguna parte. Después de entregar cada cual alguna que otra idea seria sobre esto, comenzábamos a precipitarnos inconscientemente por la pendiente del humor, que era, sin lugar a dudas, el gran obstáculo para llegar a algo concreto y que a los pocos minutos daba de nuevo cuenta de nosotros. Bastaba que alguno propusiera por ejemplo, que nos bautizáramos "Trío Tetraciclina" para que se desencadenaran los espasmos que después de tres o cuatro proposiciones como esta nos mandaban a la lona. Los "Tres Amperes", el "Trino cantimplórico de los Andes", "De arriba vengo, p'abajo voy, ábreme la puerta que soy cantor" y otras linduras semejantes. Un día se nos ocurrió buscar en un diccionario mapuche alguna palabra que nos cuadrara. En esa época, la mayoría de los conjuntos folklóricos chilenos en boga llevaban nombres como "Los de las Condes", "Los de Ramón", "Los de Santiago" y este tipo de apelativo no nos sonaba bien. Nos parecía siútico, de mal gusto, y poco original encuadrarnos en esta corriente que incluso en lo musical encontrábamos mediocre. Aunque todavía no supiéramos definir con exactitud lo que nos proponíamos hacer, teníamos muy claro lo que "no" queríamos y este tipo de música "folklórica" entonces muy de moda, no nos gustaba nada. Por eso, para desmarcarnos de ella buscábamos un nombre indígena. Sabíamos que tenía que ser una palabra sonora, aguda, como esos hermosos nombres de nuestros legendarios héroes indígenas: Caupolicán, Tucapel, Cayocupil, Perteguelén y tantos otros que recordábamos haber leído en "La Araucana"; pero en nuestro diccionario había tantas palabras y con reminiscencias tan diferentes que nos perdiíamos buscando entre sus páginas. Como la mayoría de las palabras de nuestro enorme libro nos parecían demasiado insignificantes como para encerrar en ellas la descomunal idea que teníamos de nuestro escurrizado grupo, comenzamos a buscar combinaciones más complicadas. Así llegamos a definir que "Quila", que en mapuche significa "tres" podía ser un buen comienzo. ¿Pero tres qué...? Era difícil decidirlo. Comenzamos entonces a buscar durante largo rato en la lista de los pájaros, plantas y animales que pudieran servir de símbolo a nuestro proyecto, agotando toda la flora y la fauna del gordo diccionario sin ningún resultado. Ya estábamos a punto de abandonar, perdidos entre los queleuqueles, los maquis y las quiacas, cuando alguno pronunció casi inadvertidamente la combinación "Quila... payún". Quila... payún. Quilapayún Quila... payún, repetimos varias veces y cada nueva vez que escuchábamos nos iba pareciendo mejor.

Quilapayún . . . Además el nombre nos sugería una idea que inmediatamente nos cautivó: así como los Beatles se habían hecho famosos por sus melenas, nosotros, como los revolucionarios de Cuba, nos haríamos famosos por las barbas. ¡No faltaba más! Lo único malo es que después de algunas bromas como ésta, el nombre se nos olvidaba y había que volver a buscar las palabras mágicas en el diccionario. Tuvimos que repetir las muchas veces y con diferentes entonaciones para comenzar a aprenderlas definitivamente: soñábamos con los anuncios y los afiches en los grandes teatros del mundo: "Hoy Quilapayún Hoy", "Quilapayún, el conjunto chileno", y nuestras fotografías en las portadas de diarios y revistas, "los famosos barbudos llegan hoy a nuestra ciudad". Cuando se trataba de soñar no nos quedábamos en chicas y como del sueño se pasa rápidamente a la alegría y como nosotros teníamos vocación de payasos más que de músicos, el Quilapayún se transformaba rápidamente en Quilapollón, o en Quién la apoyó y de ahí se pasaba al pollón de la chiquilla, o a quién paga el pollo y nuestra gran conquista no escapaba al festín de carcajadas.

Pero la verdad es que el nombre existió antes que el conjunto, y tal vez, por una especie de superstición nominalista, él nos convenció de que la "cosa" que llamábamos así podía existir. En los hechos, muy poco tiempo después, la "cosa" comenzó a existir, un nombre tan convincente no podía dejar de pertenecer a algo real y así, el Quilapayún comenzó poco a poco a transformarse en una suerte de cuarto camarada del que uno podía hablar, opinar y hasta reírse, lo cual le fue entregando con el tiempo, una misteriosa independencia.

Después del nombre vino la idea, aunque tal vez en el hallazgo de la palabra se hallaba incluido en una cierta manera el contenido que no tardó en hacerse presente. Quilapayún era una palabra indígena de sonido recio y abierto como el canto que inconcientemente andábamos buscando, pero al mismo tiempo su significado señalaba hacia Cuba, que para nosotros como para toda nuestra generación estudiantil de los años sesenta, se alzaba como la naciente esperanza de una revolución verdadera en el continente latinoamericano. De esa manera, a tanteos, por aproximaciones, los matices de nuestro proyecto artístico se fueron aclarando hasta constituir una dirección clara y definida que por supuesto, en ese momento de inicios, sólo quedaba expresada muy en bruto: todo eso no era más que un germen, una semilla, que dependía de nosotros, de nuestro trabajo, transformar en flor o en fruto. Y desde entonces, felizmente, este cuarto camarada cuyo nombre nos costó tanto encontrar y aprender no terminó nunca de nacer. Aún hoy día, a veinte años de esos días parturientos, todavía tengo la impresión de que recién estamos comenzando y de que todavía quedan significaciones sin desentrañar en esa extraña palabra que nos unió a la guitarra, tal vez todavía podamos encontrar nuevos frutos y flores encerrados en ella. Lo que nació en esos primeros momentos de nuestra vida artística fue el impulso inaugural; sería completamente absurdo pensar que los que iniciamos ese primer movimiento teníamos ya en la mente lo que ocurrió después. En nuestros vagos sueños no estaba todavía ese camino real de trabajos y esfuerzos que es en realidad lo único capaz de engendrar lo nuevo. Por eso, la verdad es que cada uno de los que después se han integrado al grupo, ha participado por igual en su nacimiento; el Quilapayún, felizmente, no ha cesado nunca de transformarse, porque un cometido como el nuestro vive del constante esfuerzo por ir más allá de lo hecho. Y no sólo los que más cerca han estado de esta obra colectiva han aportado a su generación sino muchos otros que nunca cantaron ni nunca cantarán, pero que por su generosidad y amor a la canción dejaron su huella en nuestra huella. "Para nacer he nacido", dice Neruda; algo así ha ocurrido con nosotros y por eso esta historia es la simple historia de un nacimiento que tiene

como protagonista a un recién nacido.

En esos momentos de parto nunca pensamos seriamente que algún día íbamos a poder llegar a ser un grupo de verdaderos artistas profesionales. Nos imaginábamos como un conjunto estudiantil que tomaría la música como un pasatiempo y cuya máxima seriedad podía provenir del deseo de cantar lo mejor posible en la corriente de música folklórica que por entonces era el gran descubrimiento en los ambientes universitarios. Así pues, comenzamos, y estos inicios fueron como todos los inicios, desordenados, desorientados, ciegos, derrochando tiempo y esfuerzos y sin que pudiéramos ver ningún resultado interesante hasta mucho después, cuando comenzaron a nacer las primeras canciones.

Nuestros primeros encuentros con la música fueron en una habitación de la casa de Numhauser habitada especialmente por nosotros como "sala de ensayos". La llamábamos así, no porque en ella tuviera lugar con exclusividad nuestra actividad musical, pues ésta, una vez que se echaba a andar y prendía el entusiasmo, podía llevarnos a cualquier parte. Era simplemente para autoconvencernos de que la cosa iba en serio; pero bastaba que descubriéramos una nueva armonía que nos gustaba, para que rápida y bulliciosamente nos trasladáramos a los pasillos del edificio, en un rincón bajo las escaleras, donde había un eco tan exagerado que hasta nuestros desafinados coros sonaban bien. Allí cantábamos a nuestra guisa deleitándonos con las desarmadas armonías que íbamos echando al aire, ese era el lugar de prueba, por decirlo así, y nos sirvió hasta que los infaltables enemigos de la música, en este caso los vecinos que vivían en los departamento del lado, comenzaron a deshilar nuestras canciones con sus destemplados llamados al silencio. En otras ocasiones, para terminar la discusión acerca de si el acompañamiento de la samba o de la cueca era así o asá, nos veíamos obligados a desplazarnos al salón donde estaba el tocadiscos y como allí también estaba el pisco y demás tragos regionales, y como no hay nada mejor que el pisco para saber en definitiva cómo se toca la cueca, la cosa volvía a terminar en fiesta y la escena con la que se encontraba la mujer de Numhauser al abrir la puerta de vuelta del trabajo no es para describirla.

La verdad es que nuestra "sala de ensayos" que al principio era la pieza de planchar y colgar la ropa, sin la ropa y sin la tabla de planchar, fue transformándose poco a poco en una verdadera sala de trabajo, pues se fue llenando de instrumentos folklóricos, de libros, de partituras, de sillas de paja, de botellas vacías y de colillas de cigarrillo esparcidas por el suelo. Como al dueño de casa le gustaba coleccionar instrumentos, en los muros se fue acumulando el más amplio repertorio de flautas indígenas, quenás, pinquillos, tarcas y demás, junto a charangos, tiples, cuatro y otros, cada cual de más rara procedencia y factura, y hasta una especie de violín chino de muy pocas cuerdas, al cual, a pesar de gastar horas en su estudio, jamás conseguimos sacarle un sonido que se pareciera a la música. Teníamos también —y esto constituyó nuestro mayor orgullo durante ese tiempo— una enorme rueda de carreta que apenas nos dejaba espacio para sentarnos a su alrededor pero que nosotros considerábamos el colmo de lo folklórico y la prueba más ostensible del enraizamiento de nuestro grupo. En los rincones, que eran los únicos espacios que quedaban libres una vez que nos sentábamos a trabajar cada uno en su silla, se acumulaban las trutruacas, los erkes y otros instrumentos araucanos que jamás utilizamos, aunque nunca faltó la proposición de incluirlos en el próximo arreglo. Como en ese tiempo se habían puesto de moda las "peñas folklóricas", de las que más adelante tendremos que hablar, imitando su estilo, iluminábamos nuestras reuniones con velas incrustadas en el gollete de las botellas de todo tipo, las cuales, una vez llenas de esperma por todos lados, le daban a nuestros ensayos

el carácter de escenario de alguna lejana aventura de piratería. En esas penumbras comenzamos a cantar, a veces imitando sonido de grupos conocidos, a veces encontrando nuestra propia manera, que fue paulatinamente perfilándose con mayor claridad para nosotros.

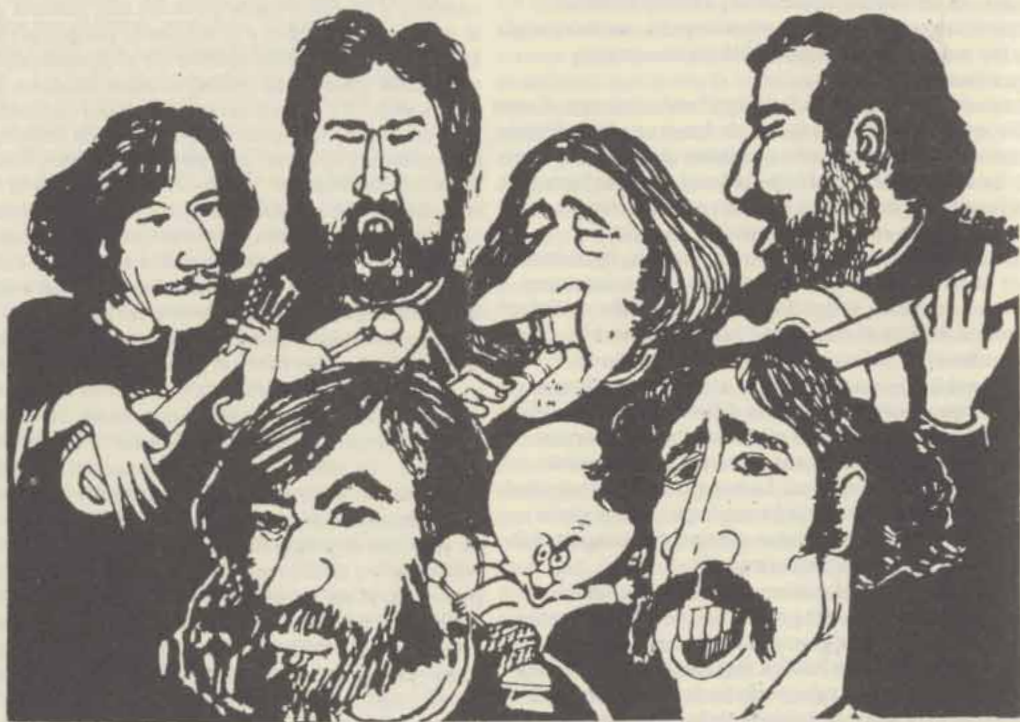
Discutíamos mucho todavía sobre la "línea" del conjunto. Como ya lo he dicho, en esa época la mayoría de los grupos folklóricos populares estaban influenciados por una corriente que a nosotros no nos gustaba. Se trataba de grupos de cuatro o cinco integrantes, que parecían productos de una fabricación en serie porque siempre tenían la misma estructura musical y la misma apariencia. En sí mismos no eran muy interesantes, pero habían logrado atraer la atención del gran público hacia las canciones folklóricas, cosa que no era insignificante en un medio artístico tan influido por la música comercial como era el nuestro. Desde hacía bastante tiempo la juventud chilena únicamente se interesaba en la música extranjera, especialmente la norteamericana, la cual, por eso mismo, era la más difundida por las radios nacionales. Estas estaban todas o casi todas controladas por monopolios nacionales o extranjeros, y no poseían ninguna conciencia de su influencia cultural. La ausencia de autenticidad era tal que muchos artistas interesados en la canción popular, como reacción, comenzaron a intentar un tipo de creación más fiel a lo que entonces ocurría en nuestro país.

Vivíamos en los comienzos del gobierno demócratacristiano y todavía se respiraba la euforia del triunfo electoral de Eduardo Frei, que había producido una gran consternación en las filas de la izquierda (1). Los ganadores habían logrado imponer la idea de que con ellos se iniciaba un largo período de transición pacífica hacia una sociedad más justa; se hablaba de los futuros cincuenta años de poder demócratacristiano y el movimiento ascendente que se había unido en torno al nombre de Salvador Allende parecía obligado a postergar sus ilusiones hasta un futuro muy lejano. Pero en realidad, como en el despliegue populista del freísmo había muchas ambigüedades la "revolución en libertad" muy apoyada por el gobierno norteamericano de la época, pronto comenzó a mostrar sus limitaciones, que sobre todo agudizaron las contradicciones que pretendían resolver. El gobierno de Frei sembró nuevas expectativas de justicia sin entregar soluciones definitivas y al final resultó ser una especie de compromiso entre la verdadera revolución que venía fraguándose desde hace tiempo en las entrañas de Chile y las fuerzas que se oponían a ella, espantadas ante el posible desborde popular. A pesar de esto, este período no estuvo únicamente marcado por lo negativo: la reforma agraria realizada en esos años fue una medida bastante profunda y progresista que modificó completamente las relaciones de producción agrícola, la sindicalización campesina alcanzó un grado nunca antes vistos cambiando radicalmente la conciencia de los campesinos chilenos (2). Por otra parte, lo que se llamó "chilenización" del cobre, que fue una suerte de acuerdo con las compañías norteamericanas que explotaban este metal con vistas a una nacionalización futura, aunque era una solución intermedia, preparó la verdadera nacionalización que se realizaría más adelante durante el gobierno popular (3). Del mismo modo, los esfuerzos de "promoción popular", que eran medidas que favorecían a los más desposeídos, aunque basados en la caridad más que en formas de atacar el mal por la raíz, aligeraron la carga de innumerables familias de los sectores marginales de las ciudades.

El gobierno de Frei quiso mantener un purismo centrista que al final le costó la derrota de 1970 y que caracterizó todo su sexenio. Por mantenerse alejado de toda verdadera alianza hacia la izquierda o hacia la derecha, todo este período fue como una especie de equilibrismo entre la revolución y el conservantismo que no logró dar la impresión de un verdadero cambio ni de una verdadera continuidad. Por eso al final todo

el mundo terminó descontento: la derecha, porque los cambios y las reformas le parecían una audacia que empujaba al país al comunismo, y la izquierda porque el reformismo en la continuidad no solucionaba los problemas del pueblo. Por esta razón, después de los éxitos espectaculares de los primeros años (4), la Democracia Cristiana comenzó a ser derrotada en todos los frentes pasando a ser la tercera fuerza entre la izquierda y la derecha; y por eso también, frente al triunfo de la Unidad Popular, sus ilusiones centristas la fueron empujando hacia posiciones cada vez más reaccionarias. Un centrismo de izquierda, como el que preconizaba Tomic, tal vez nos habría ahorrado la terrible época que estamos viviendo, en la cual, el centro y la izquierda, cada cual a su manera y con la misma ceguera, le han abierto las puertas al fascismo. Pero dejémosnos de historias que no han ocurrido y volvamos a la nuestra que sí es real: el gobierno demócratacristiano, con su ambigüedad característica también tuvo sus medias tintas culturales, las cuales no dejaron de tener un cariz positivo pues contribuyeron a comenzar a levantar el caído sentimiento nacional. En efecto, las conmociones del verdadero parto que se gestaba en el seno de nuestro pueblo —y no se entienda esto en un sentido estrecho político-partidista, como si el resultado de esto que se preparaba fuera necesariamente el gobierno de Allende— no podían ser del todo ignoradas por un gobierno populista, el cual, por lo demás, había nacido de una cierta conciencia de esta situación germinal aunque para darle una dirección determinada. "Cambiar todo para que no cambie nada" parecía ser la divisa de los dirigentes derechistas demócratacristianos, que fueron los que al final le impusieron el ritmo al proceso, y si bien esta idea no bastaba para conducir revoluciones culturales, sí fue suficiente para impulsar algunas iniciativas artísticas que pronto comenzaron a dar frutos. En el ámbito de la música popular, que es el que a nosotros nos interesa, comenzaron a escucharse voces nuevas y algunos artistas, hasta entonces completamente ignorados, comenzaron a tener un tímido reconocimiento público; el caso más notable es el de Violeta Parra, que desde que había vuelto de Europa trataba de hacerse un lugarcito en la programación de las radios nacionales. Sin embargo, lo que en esa época tuvo mayor acogida en todos lados fue una corriente que sin ser expresión auténticamente popular, comenzó a ser ampliamente difundida, tal vez por el hecho de representar más o menos fielmente en el terreno de la música lo que la democracia cristiana era en el plano político. Esto es lo que comenzó a llamarse "neofolklore" y en lo cual nos vemos obligados a detenernos porque tiene una cierta importancia en la definición inicial de nuestro grupo y sobre todo en el nacimiento de lo que después se llamó "Nueva Canción Chilena".

El "neofolklore" fue como una versión del folklore para las capas medias, es decir, un intento de tomar la música folklórica en sus aspectos más inofensivos y tranquilizadores y de vestirla al gusto de los sectores intermedios de la sociedad chilena, la cual durante este período pasó a ser la clase dirigente. Había algo de impostura en este fenómeno pero tampoco faltaba algo de autenticidad. Tal vez lo que pueda dar una idea casi caricatural de esta tendencia es el carácter de los grupos de esa época, todos ellos formados por jovencitos muy compuestos que salían al escenario peinados a la gomina y vestidos de "smoking" con corbata "de humita" y todo. Así, con extraordinario éxito, eran estos conjuntos los portavoces de una imagen idílica del hombre de la tierra, de su vida y de sus virtudes, siempre cantadas con exageraciones románticas y patrióteras. Esta línea de canciones de tarjeta postal hablaban inofensivamente del arriero, de la lavandera y del huaso y eran interpretadas con voces dulces y entonadas por estos jóvenes de zapatos impecables. Estos grupos a nosotros no nos gustaban nada, musicalmente eran más o menos como su



Caricatura de los Quilapayún publicada en un diario durante la Unidad Popular.

aparición: rebuscamientos vocales, armonías alambicadas y un limitadísimo número de recursos expresivos que se repetían hasta el cansancio pero que se impusieron como rasgos estilísticos propios del movimiento y por esta razón nadie dejaba de utilizarlos. En alguna estrofa de la canción siempre tenía que aparecer un solo de bajo, cuya intención, más que una necesidad musical, parecía una demostración virtuosística de los registros graves del cantante. En los medios especializados, este malabarismo se tomaba como la prueba irrefutable de las calidades de un conjunto. La otra cosa que no podía faltar era el famoso "bomborom bom", es decir, la imitación con la voz de los ritmos del tambor o los rasgueos de la guitarra, imitación que a veces llegaba a ser tan exagerada y complicada que daba la impresión de que nuestras tonadas campesinas estaban a punto de despeñarse hacia el "bibop" del jazz americano. Se llegó a abusar de tal manera de estos recursos que se transformaron rápidamente en el rasgo predominante de la música de esa época y durante bastante tiempo estos "bomborombóm", "bimbirimbím" y "bambarambám" se descargaron como ráfagas sobre los oídos del inocente radioescucha chileno.

Lo positivo de este movimiento fue que en medio de este inquietante formalismo, estos mismos grupos comenzaron a incluir verdaderas canciones creativas en su repertorio y fueron ellos los primeros intérpretes de esos grandes compositores y poetas populares que comenzaron a asomar la nariz en el ambiente artístico, primero confundidos con este movimiento "neofolklorico" y después cada vez más distanciados de él: me refiero a Violeta, a sus hijos, a Víctor Jara, Rolando Alarcon, Patricio Manns y tantos otros.

A nuestro pueblo le gustó el "neofolklore" y esto es perfectamente explicable: en primer lugar, porque nunca había habido en Chile una tal valorización de la música popular nacional, la cual, aunque aparecía vestida con un ropaje

estéticamente discutible, no dejaba de tener una cierta fuerza cultural; en segundo lugar, porque esta música de contenido nacionalista buscó su éxito a través de la reviviscencia de tradiciones con un gran arraigo popular y se las arregló para ir incorporando en su temática los grandes temas de la historia de Chile. De este modo, de una ingenua comprensión de las luchas patrióticas se fue pasando a una visión cada vez más profunda de Chile y de su pueblo. Por eso, no hay relación de continuidad entre este movimiento del "neofolklore" y lo que surgirá más adelante como Nueva Canción Chilena. Aunque en algunos casos las canciones "neofolkloricas" le daban al pueblo un falso retrato de sí mismo, este vió en ellas sobre todo su carácter nacional y no se equivocó valorando positivamente este movimiento y viendo en él, por encima de las falsificaciones, la fuerza que tendía a nacer y que exigía expresarse en canciones auténticamente nacionales y verdaderamente populares. Esto bastó para que todo nuestro país cantara con estos artistas, los cuales sin tener plena conciencia de ello, estaban contribuyendo a despertar profundas raíces, de las que saldría buena parte de lo que se hizo después en este campo.

Por otro lado, y como ya queda dicho, incluido en este movimiento estaba la matriz verdadera de la música popular chilena, todos esos grandes artistas que con sus creaciones construirían el surco más fructífero de nuestra canción popular. El neofolklore dió frutos: casi todas las radios comenzaron a abrirse a este tipo de música y los mejores artistas del movimiento, muy pronto pasaron a ocupar los primeros lugares en las preferencias del público chileno. Se hablaba mucho de los hermanos Parra, especialmente de Angel, quien pasó a ser una de las figuras más importantes del ambiente musical de esa época. Rolando Alarcón y Patricio Manns también tuvieron estruendosos éxitos, el primero con su canción "Si somos americanos" que se transformó en una de

las manifestaciones masivas de ese nuevo espíritu bolivariano que por todas partes hacía escuchar su voz, el segundo con "Arriba en la cordillera", tal vez la canción más escuchada en toda la historia de la canción chilena. Isabel y Víctor todavía no eran suficientemente conocidos, a pesar de que ambos ya se habían lanzado a la aventura de componer sus propias canciones.

Pero no sólo el "neofolklore" hizo irrupción en esa época. También se hizo presente otro fenómeno no menos masivo que éste y que rápidamente inundó las ondas radiales y ocupó interesantes lugares en los "rankings" comerciales. Se trata de esa música que se ha dado en llamar "género internacional" y que tiene efectivamente representantes en todos los países, música de contenido bastante insulso y a través de la cual, la canción se ha transformado en un verdadero producto de consumo. Con estas baladas, que multiplicaban hasta el infinito las versiones de "te quiero mi amor, mi vida vamos a la playa" y otras piezas de antología del mismo valor, apareció en nuestro ambiente musical el complejo fenómeno de la comercialización de la Canción, con todas sus distorsiones y excesos. Las particularidades que esto tuvo en Chile no son muy interesantes de señalar aunque para comprender nuestros inicios es importante dejar aquí anotada la repulsa que provocó en nosotros este tipo de degradación del arte popular. Una de las cosas que más nos molestaba era ese aspecto de superchería que contiene todo esto y que hoy día parece haberse instalado en todo el mundo hasta el punto de pasar a ser una connotación de autenticidad que conlleva todo éxito en la música popular. Una de las formas más visibles de esto que decimos es el "idolismo".

El "idolismo" es el resultado de las relaciones mercantiles introducidas en el dominio de la canción y que consiste en hacer creer o intentar hacer creer que los artistas de este género son unas especies de semidioses con extraños poderes sobre el público. Su arte no es el producto de un trabajo y un talento creativo sino una cualidad casi divina. Como ni los empresarios disqueros, ni los representantes o agents de espectáculos, ni los propios artistas pueden explicar las complicadas causas por las cuales una insignificante musiquilla con palabras medianamente bien hilvanadas se transforma de la noche a la mañana en un producto de consumo masivo, igual que en los tiempos de ignorante salvajismo, se interpreta este prodigio como manifestación mágica de un oculto poder que residiría en algún misterioso rincón del cerebro del creador. Es verdad que el fenómeno del éxito de las canciones populares es bastante extraño y se presta para todo tipo de elucubraciones, controlar las potencias de la creatividad humana se ha revelado desde siempre una cosa imposible, pero de ahí a creer que un autor de canciones es un genio porque ha logrado agradar con su música a las masas, hay una evidente exageración. Esta se explica por el interés de transformar a un intérprete en un producto de gran consumo, de donde los descomunales esfuerzos de promoción que se hacen en torno a ciertos nombres cuyo talento verdadero está lejos de ser probado. Lamentablemente todo esto es un malabarismo que juega con un real misterio pues aunque las cosas, en este humilde terreno de la canción popular, parecieran más claras que en el campo del arte más desarrollado, en el fondo las explicaciones puramente sociológicas que se ha intentado dar se han revelado insuficientes. El maquiavelismo de las grandes internacionales del disco es más irresponsable de lo que se cree comunmente y la prueba de ello es que lo que termina teniendo éxito siempre sorprende a todo el mundo. Las empresas, cada vez con medios más sofisticados intentan prever lo que gustará o no gustará en el futuro próximo, pero los vendedores de augurios por lo general quedan en el más completo ridículo. El éxito es cosa muy difícil de comprender y muchas veces su valor no es otro que el que se puede medir

por la cantidad de dinero ganado. Éxito y valor artístico no son lo mismo. Nuestra época ha demostrado muchas veces, tal vez demasiadas, que el éxito no implica siempre calidad, del mismo modo como la calidad no siempre conlleva el éxito. El artista profundo sabe que en todo éxito hay mucho de falsificación y que con él, arma de doble filo por excelencia, llega el peligro más riesgoso.

En Chile, como en otras partes, las empresas de discos comenzaron a trabajar hacia los medios de prensa y así fueron naciendo algunas revistas especialmente creadas para "idolizar" artistas. Se organizaron verdaderas campañas "a la americana" para imponer algunos nombres que a juicio de estos organizadores de éxitos iban a dar las ganancias más suculentas. No estaban equivocados pues estos semanarios alcanzaron un gran tiraje y las ventas de discos niveles records en el mercado chileno. Lo triste es constatar que estas gananciosas iniciativas, ampliamente apoyadas por el gran público, pasaron por el lado de lo que nuestro ambiente musical tenía de más creador y profundo, sin descubrir su fuerza ni su importancia. El hombre se pierde fácilmente en la ilusión de lo percedero y pierde de vista lo esencial que por lo general pasa por su lado invisiblemente.

Desde nuestra situación, muy exterior a todos estos fenómenos empresariales, estas operaciones nos parecían maquiavélicas y como no podíamos compartir las favorables opiniones que despertaba la mediocridad reinante nos volvíamos cada vez con mayor decisión hacia la autenticidad del canto campesino o indígena, que frente a toda esta superchería de mal gusto era como un aire fresco y primaveral, aunque los que amáramos respirarlo, siguiéramos siendo solamente unos pocos. A todos estos "realistas" del mercado musical la sola mención de que la canción implicaba un problema cultural les habría sorprendido: a ellos les importaba más lo que se ponía de moda en Miami o Nueva York que los medios que pudieran ayudar a nuestros pueblos a salir del subdesarrollo cultural, lacra tal vez más horrible y aplastante que todos los subdesarrollos que se acostumbra denunciar. Los artistas del "neofolklore" no pudieron sustraerse completamente al exitismo y al idolismo porque en la época no había otra manera de llegar al gran público. La influencia del modo americano fue general y trajo consigo todas las distorsiones que lo economicista puede llevarle a las iniciativas culturales. El lado positivo de todo esto es que se inició un crecimiento importante de la industria discográfica nacional y un desarrollo de las formas de comunicación ligadas a la difusión de la música popular. Las ideas que éstas difundieron son bastante discutibles, pero alguna que otra cosa positiva no dejó de haber. Por este motivo el sello que marca todas estas realizaciones es la ambigüedad. Los artistas nacionales tuvieron que inclinarse ante el poder de las empresas del disco y de las radios privadas que cada día fueron tomando más fuerza; ante todo este despliegue de medios, los alegatos de orden cultural y artístico quedaron postergados. Por supuesto que en esta ola de relativo progreso hubo muchos individuos que tomaron este campo de actividad como una simple oportunidad de ganar más dinero: no faltaron los oportunistas que se lanzaron a la eterna caza de novedades esquilmando y engañando a muchos artistas que por grabar o por salir rápidamente a disponer de las ventajas de la popularidad hacían la vista gorda frente a estos abusos. Felizmente tampoco faltaron los otros, que con mayor conciencia nacional, nunca perdieron de vista la responsabilidad que tenían y jugaron un importante rol en la difusión de los nuevos creadores.

Nosotros éramos espectadores de todo esto, formábamos parte de los que buscaban todavía silenciosamente lo que este movimiento de resurgimiento de la música popular podía tener de auténtico, nos emocionaba ver que la música folklórica podía

también atravesar las fronteras del pequeño núcleo que la había cultivado hasta entonces, y especialmente, apreciábamos la altura poética y musical que iba adquiriendo. Hoy día sabemos que este fenómeno no estaba ocurriendo solamente en Chile sino que era común a las preocupaciones de los nuevos creadores de casi todo el continente. La verdad es que en toda Latinoamérica se estaba reproduciendo con diferentes grados y matices lo mismo que estábamos viviendo nosotros, pero de lo que pasaba más allá de nuestras fronteras nosotros sabíamos muy poco. Chile siempre ha sido una isla, la más insular de todas las islas y nuestra visión del mundo es casi siempre muy poco abierta hacia el exterior. En todo caso y de ello tendremos que hablar más adelante, en todo lo que en ese momento ocurría en Chile había un poco de influencia argentina, país donde el populismo peronista había traído un importante avance de las expresiones folklóricas nacionales.

Nos molestaba el exitismo y el vedetismo de los cantantes "idolizados", veíamos en todo eso un grado no pequeño de impostura y, aunque seguramente éramos injustos en nuestro rechazo categórico de todo lo que asomaba la nariz como música comercial, sentíamos un profundo malestar ante la confusión creada por la distorsión anglosajona en nuestra música. El espectáculo de ciertos cantantes agringando sus nombres y buscando darle a su pronunciación del español un cierto tinte norteamericano era una impostura que despertaba en nosotros la piedad y por eso, cada vez que podíamos nos íbamos a escuchar a esos otros artistas, los verdaderamente renovadores, que muchas veces tenían grandes dificultades para hacerse oír por encima del griterío superficial de los múltiples imitadores de la música de moda. Lo triste es que nuestro público, siempre engañado, no siempre comprendía el mensaje de belleza y ternura que traían estas canciones nuevas; algunas sonoridades de Violeta por ejemplo, aparecían entonces difíciles de aceptar por el gran público y el sonido nostálgico y profundo de los instrumentos nortinos, que por esa época comenzaron a hacerse escuchar, eran para muchos, intromisiones bolivianas o peruanas en nuestras tradiciones. A pesar de estos malentendidos, algo palpitaba en esas salas donde sonaba por primera vez la música folklórica elevada al rango de arte verdadero, allí se respiraba un aire nuevo y las palabras poéticas de esas hermosas canciones de un movimiento naciente iban desgranándose como frutos primerizos desde olvidados rincones de nuestra conciencia nacional. También nosotros queríamos hacer algo así, cautivar a nuestro público con algo auténtico, algo que yacía dormido en él mismo y que una canción podía despertar.

En este ambiente, en esta situación, discutíamos nuestra "línea" y por fin, después de larguísima reflexiones y discusiones llegamos por fin a algunas decisiones que entonces nos parecieron definitivas: no queríamos nada que tuviera que ver con los conjuntos de música neofolklórica entonces en boga, queríamos poner el acento en la expresividad del canto y huir de todo formalismo estéril, queríamos más búsqueda, más arte, más poesía y nos dispusimos a hacer como grupo lo que los creadores solistas ya estaban haciendo, un canto de raigambre más profunda y una proyección más fiel a lo que hacían nuestros verdaderos cantores populares, esos que forjaban la cultura latinoamericana desde hace decenios y para los cuales jamás el fin tendría que ver con radios, medios de prensa, periodistas, agentes, empresarios; esos que extrañan la fuerza de su inspiración del fondo de la tierra, esos para los cuales el canto es ceremonia, culto, tradición. No queríamos hacer concesiones a lo comercial y rechazábamos la ausencia de conciencia nacional de una buena parte de los medios que tenían que ver con la cultura, rechazábamos también la penetración anglosajona en nuestro medio y aunque en esto

durante mucho tiempo llevamos nuestro latinoamericanismo hasta el exceso, no faltó un cierto reconocimiento a algunos de los aportes incontestables de esta música a la canción popular de nuestra época.

Para cumplir con este ambicioso programa, que en ese momento no era más que una acumulación de posiciones acerca de todo —no cabe duda de que éramos los tipos más pedantes del ambiente cancionístico— nos volvimos hacia lo autóctono y hacia lo estrictamente indígena, que hasta ese momento era prácticamente desconocido en Chile. Sólo los Parra habían desenterrado este tipo de música pero no había todavía ningún conjunto que se dedicara a difundir en nuestro país estas canciones. Sentíamos una necesidad enorme de encontrar nuestras raíces, de saber de nuestros orígenes, de conocer lo que éramos y lo que habíamos sido, y esto no lo entendíamos únicamente como una solidaridad romántica hacia las ruinas del pueblo que habían encontrado los españoles a su llegada al continente, sino como una verdadera respuesta a nuestra propia inconsistencia cultural. ¿Qué éramos nosotros en definitiva?; ¿en qué tradiciones culturales podíamos verdaderamente reconocernos?; ¿cuál era en definitiva nuestra música?

Todas estas preguntas podrán parecer extrañas, sobre todo vistas desde la experiencia cultural de los países europeos, en los cuales el problema de ser o no ser se da dentro de un contexto de muchas cosas ya definidas. Para nosotros el asunto era concreto y dramático al mismo tiempo, no era posible soslayar esta necesidad de respuesta, no era posible quedarse con expedientes que al final dejaban todo como estaba, sin decidir lo esencial, sin suelo donde cosechar, sin territorio donde plantar las semillas de nuestro propio arte. El artista necesita ser hijo de una tradición, el que quiere crear, sabe que no puede crearlo todo a partir de sí mismo, busca en cambio, prolongarse y prolongar las raíces de su arte, no le basta con expresar simplemente los recovecos de su propia individualidad, quiere ser cola de león en vez de cabeza de ratón, quiere subirse en una historia, participar en ella porque sabe que sólo lo que se hace historia existe como verdad. Por eso tiende lazos hacia su pueblo y entrevera su obra y sus aspiraciones con las realizaciones de su patria, su patriotismo es unirse a la cadena de los que ya han construido, a la historia más viva de su pueblo.

Se me dirá: pero todo este tremendo blablablá filosófico es desproporcionado con respecto a la modesta iniciativa de formar un conjunto de música popular. Es verdad, pero este desequilibrio no muestra otra cosa que lo extremadamente problemático que era para nosotros ser chileno; en realidad, no sabíamos lo que éramos y creo que esta sensación la hemos compartido con toda nuestra generación, la cual aún hoy día se mueve entre una miopía nacionalista y una hipermetropía latinoamericanista. ¿Cómo se concilian todas nuestras pertenencias? ¿Cómo se concilia lo europeo con lo latinoamericano? ¿Cómo se concilia lo español con lo indio y lo africano? ¿Cómo se concilia lo norteamericano con lo nuestro? Todas estas preguntas forman el trasfondo de todo el arte de nuestro continente, desde el más modesto hasta el más ambicioso. Seguramente esta situación de multiesquizofrenia no variará hasta mucho tiempo más; hasta el momento todavía lejano en que podamos ser lo que verdaderamente somos; hasta el día en que nos dejen y seamos capaces de hacer la síntesis de todo lo que somos, síntesis en la cual los elementos no sean polos en conflicto sino fuerzas nutriéndose mutuamente de su enfrentamiento y de su diferencia. Lamentablemente todavía estamos lejos de esta situación y seguimos todos, cada uno a su manera, viviendo este desgarramiento cultural que somos: ser lo que no somos y no ser lo que somos.

Esto que parece tan metafísico y tan abstracto, lo vivíamos

nosotros como problema musical con gran fuerza, era el fondo de nuestras discusiones y casi todos nuestros desconciertos venían de allí. Lo que veíamos a nuestro alrededor era más perturbador que orientador. El espectáculo de la inautenticidad ambiente, que caracterizaba las expresiones populares más difundidas, era desolador. Era triste saber que los Carr Tween se llamaban en verdad Carrasco o que William Reb era en realidad Guillermo Rebolledo y Pat Henry, Patricio Henríquez. Todos ellos habían elegido la mala conciencia, ayudados por los maquiavélicos comerciantes del mundo del espectáculo que veían en esto una manera de acrecentar sus ganancias echando mano a estos rockers criollos más baratos, y más disponibles que los originales.

Pero por otra parte, cuando nos volvíamos hacia las ideas imperantes sobre lo que debíamos o no considerar como "nacional" nuestra confusión aumentaba; la idea que operaba en los ambientes musicales era pobre e insuficiente, ni siquiera tomaba en cuenta la diversidad característica de nuestro país, cuyos límites habían sufrido variaciones y cuya historia particular necesitaba de una reflexión más profunda. El centro del país había impuesto su música folklórica como música característica nacional y sus dos aires básicos, la cueca y la tonada valían como símbolos musicales de todo Chile. Las canciones del norte o del sur del territorio no estaban todavía asimiladas al concepto de música chilena a pesar de los esfuerzos hechos por algunos investigadores que con gran faena habían tratado de sacar a la luz este tipo de ritmos. El trabajo de la propia Violeta Parra, verdadera precursora en esto se unía a la de otros grandes cultores de la canción de las raíces, como Margot Loyola, infatigable descubridora de cantos, bailes y leyendas escondidas en antiguas tradiciones de campesinos e indígenas, y Héctor Pavez y su mujer Gabriela Pizarro, quienes dedicaron su vida a la reactivación de la cultura popular de la Isla de Chiloé, en el extremo sur del país. De la cueca y de la tonada en sus versiones más comerciales y menos genuinas se hacía uso y abuso en las fiestas dieciocheras, durante el mes de setiembre, mes de las festividades de la Independencia Nacional, pero durante el resto del año, este tipo de música permanecía completamente olvidada. En las proximidades de estas fiestas se llenaban las ondas radiales de esta "música nacional" cantada por huasos y chinas acompañados de guitarras o de arpas. Estas canciones hechas para bailar en las populares "fondas", improvisadas salas de baile construidas como se pudiera en algunos parques o terrenos baldíos, eran una forma de reencontrar el perdido sentimiento nacional bajo el aspecto más chovinista, y en medio de una tomatera tan general que creo que ningún chileno está exento de alguna historia de borrachera en el mes de setiembre. "Tomemos, tomemos, antes de que nos curemos" parecía ser la consigna general, consigna que por lo demás se cumplía casi siempre con extrema estrictez. Lo malo es que esta precaria idea de la nacionalidad expresada en tonadas que cantaban alegremente "Chile, Chile lindo, como te querré, que si por vos me pidieran, la vida te la daré..." no permitía ir más allá de ese entusiasmo pasajero y una vez que pasaban las fiestas, a los pocos días, todo el mundo se olvidaba rápidamente de su patriotismo, sumidos como era imprescindible, en el Chile real, que nada tenía que ver con los idílicos textos en los que se loaban las bellezas del paisaje o los encantos de la vida campesina. El país volvía a su verdad y las ondas de nuevo transmitían las últimas novedades del ranking norteamericano.

Éramos todos víctimas de un lamentable malentendido: lo que éramos no lo conocíamos suficientemente como para basar en ello nuestros festejos y lo que no éramos nos servía para pasar un buen rato, pero no para levantar una verdadera cultura popular que acompañara a un auténtico sentimiento

nacional. Habíamos sido engañados, algo en todo esto no funcionaba: después, más adelante, descubriríamos que los ideales que más se agitaban en estas fiestas de la patria, el honor de nuestros militares, su fidelidad a las instituciones del país y tantos otros mitos eran pensamientos nacidos en la cabeza de Judas. En realidad todo esto no era otra cosa que pruebas de una debilidad profunda que no tardaría en manifestar toda su fuerza terrible y de la que eran víctimas no sólo las derechas interesadas en asentar la enajenación del pueblo, sino también las izquierdas que pretendían liberarlo; cuando los mitos de un pueblo no tienen verdadera solidez y no están apoyados por una reflexión profunda que les dé verdad, todo se puede desmoronar fácilmente. De ahí la necesidad de elaborar la verdad de sí mismo, la imperiosa necesidad de buscarse y conocerse para poder construirse dentro de una fidelidad consigo mismo, la urgencia de tomarse en serio, incluso allí donde las elaboraciones de una cultura son más modestas, para que la autenticidad en todas sus posibilidades se transforme en verdad histórica.

Hay que decir que este imperativo de autenticidad estaba en ese momento en el corazón de muchos, y en especial de todos aquellos que estaban tratando de crear un verdadero movimiento de música nacional. Estas ideas eran en el fondo las que nos impulsaban a todos aunque en ese momento hubiera sido difícil expresarlas con la claridad que podemos hacerlo hoy día. Y esto no es sólo válido para los creadores, también en el seno del pueblo, entre los trabajadores y campesinos que despertaban a una nueva utopía se podían observar los primeros rasgos de una nueva conciencia nacional, ésta comenzaría con el gobierno de Frei para asentarse más tarde bajo el gobierno de Salvador Allende, con el destino que se conoce.

Haciendo la síntesis de nuestras preocupaciones de esa época llegamos a una suerte de idea general de lo que queríamos hacer, es decir, un conjunto que hiciera una música expresiva, sin rebuscamientos ni alambicamientos y que se lanzara, junto a los nuevos creadores de la canción, a la búsqueda de las raíces de lo nuestro. A esto, y porque éramos muy permeables a lo que estaba ocurriendo en la sociedad chilena, se unió de inmediato una nueva idea que sería más adelante una de las determinantes de toda nuestra creación y que en esos primeros momentos se presentaba como una intención muy brumosa pero bastante poderosa como para definir nuestro proyecto: queríamos hacer música revolucionaria. ¿De dónde sacamos esto? ¿Qué sentido tenía esto para nosotros en ese momento? ¿Por qué la llamábamos música revolucionaria? Para responder estas preguntas escribamos un segundo capítulo. ●

NOTAS

(1) Es necesario agregar que este triunfo electoral se debió al retiro del apoyo de los partidos tradicionales de la derecha a su candidato "oficial", dejándolo desamparado. Esto fue producto del 'naranjazo' (elección complementaria del diputado Naranjo, que insinuaba en esa fecha —1964— el triunfo de Allende). La derecha tradicional procedió con la estrategia de 'Frei a la fuerza', o sea, votar por Frei de malas ganas ya que no era de su agrado, porque no tenía otra salida para evitar el seguro triunfo de Allende.

(2) Esta legislación fue aprobada con el apoyo de la izquierda en el Congreso Nacional que, sumando su votación a la del gobierno demócrata cristiano, dió amplia mayoría en ambas cámaras, lógicamente produciendo las iras de la derecha tradicional.

(3) La 'chilenización' en el hecho fue la adquisición por parte del Estado del 51 por ciento de las acciones de las compañías de la Gran Minería (léase Chuquibambata, El Salvador, El Teniente, etc.). El pago a las compañías norteamericanas fue producto de préstamos de la alta banca del mismo país al Estado. En otras palabras la 'chilenización' se hizo cancelando su valor a las compañías cupreras y el Estado quedó debiendo estos valores a la banca norteamericana, préstamos que por supuesto hasta la fecha no han sido cancelados.

(4) Sin lugar a dudas, estos éxitos del gobierno de la DC se debieron a la grande y profusa cantidad de créditos norteamericanos. Hasta esta fecha, nunca gobierno alguno había recibido con tanta generosidad toda clase de préstamos. Esto mismo, algunos años más tarde, fue el argumento preferencial de la banca internacional para negar los créditos elementales al gobierno de la Unidad Popular, diciendo que la capacidad de crédito del Estado estaba 'copada'. No sólo no hubo créditos, sino que no se le permitieron las prórrogas habituales en esta clase de negocios internacionales. Recuérdese el famoso Club de París, nombre de fantasía en que se agruparon los acreedores del país, negando hasta la más mínima facilidad por las deudas contraídas por los gobiernos anteriores. ●

DISCOGRAFIA DE QUILAPAYUN

- 1 - **QUILAPAYUN**. Odeón, Chile, 1966.
Canciones: 1 La paloma; 2 El forastero; 3 El canto de la cuculi; 4 El pueblo; 5 La boliviana; 6 La cueca triste. Lado B: 1 La canción del minero; 2 Dos palomitas; 3 Por una pequeña chispa; 4 La perdida; 5 El borrachito; 6 Somos pájaros libres.
- 2 - **CANCIONES FOLKLORICAS DE AMERICA** (con Víctor Jara). Odeón, Chile 1967.
Canciones: 1 Hush-a-bye; 2 Bailecito; 3 Palomas del palomar; 4 Duerme negrito; 5 El llanto de mi madre; 6 El carrero. Lado B: 1 Mare-mare; 2 Noche de rosas; 3 Tres bailecitos; 4 Gira, gira, girasol; 5 Peoncito del mandiocal; 6 El tururururú; 7 El conejito.
- 3 - **POR VIETNAM**. Dicap, Chile, 1968. JJ01.
Canciones: 1 Por Vietnam; 2 Que la tortilla se vuelva; 3 Canción fúnebre para el Ché Guevara; 4 Mamma mía dame cento lire; 5 La samba del riëgo; 6 Cuecas de Joaquín Murieta. Lado B: 1 Himno de las Juventudes Mundiales; 2 El tururururú (segunda versión); 3 Qué dirá el Santo Padre; 4 Canto a la pampa; 5 La bola; 6 Los pueblos americanos.
- 4 - **QUILAPAYUN TRES**. Odeón Chile 1968.
Canciones: 1 Dicen que mi patria es . . . ; 2 A mi palomita; 3 El árbol; 4 Duerme negrito; 5 Nanchahuazú; 6 Contrapunto entre el águila americana y el cóndor chileno. Lado B: 1 Elegía; 2 En qué nos parecemos; 3 Yaraví y huayno de la quebrada de Huamahuaca; 4 El soldado; 5 La fortuna; 6 Manuel Ascencio Padilla.
- 5 - **BASTA**. Dicap, Chile, 1969. JJ04.
Canciones: 1 A la mina no voy; 2 La muralla; 3 La gaviota; 4 Bella ciao; 5 Coplas de baguala; 6 Cueca de Balmaceda. Lado B: 1 Por montañas y praderas; 2 La carta; 3 Carabina treinta treinta; 4 Porque los pobres no tienen; 5 Patrón; 6 Basta ya.
- 6 - **QUILAPAYUN CUATRO**. Odeón, Chile, 1970.
Canciones: 1 Plegaria de un labrador; 2 El buen borincano; 3 Huayno 1-2-3-4; 4 El Polo salió de España; 5 Cancion del agua; 6 Tierra de Artigas. Lado B: 1 Zamba de las tolderías; 2 Milonga de andar lejos; 3 Canción de Frondoso; 4 Gringa; 5 Guitarra y noche; 6 Tío caymán.
- 7 - **CANTATA SANTA MARIA DE IQUIQUE**. Dicap, Chile, 1970.
Pregón - Preludio instrumental - Relato - Canción - Interludio instrumental - Relato - Canción - Interludio instrumental. Lado B: Relato - Interludio cantado - Relato - Canción - Interludio instrumental - Relato - Canción letanía - Canción pregón - Canción final.
- 8 - **VIVIR COMO EL**. Dicap Chile 1971. JJ-L-12-A.
Vivir como él. Cantata popular. Lado B: 1 Venceremos; 2 Segunda Declaracion de La Habana; 3 Soy del pueblo; 4 Comienza la vida nueva; 5 Marcha de la producción; 6 La batea.
- 9 - **QUILAPAYUN CINCO**, Odeón, Chile 1972. LDC-36804.
Canciones: 1 Ausencia; 2 Las obreras; 3 Tú; 4 Guarén; 5 Como la flor; 6 Voy y vuelvo. Lado B: 1 Tan alta que está la luna; 2 Sol del Perú; 3 Amanda-Ortiga; 4 Preludio; 5 Vals; 6 Cueca de la libertad; 7 La última cuerda.
- 10 - **LA FRAGUA**. Dicap, Chile, 1973. JJJ17 (disco doble).
1 Las claves: Recitado 1, Sol luminoso, Hondo desierto, Recitado 2, Norte Grande, pobre Norte.
2 Las luchas: Recitado 3, Romance de Marga-marga, Recitado 4, Marcha de los mineros del carbón, Recitado 5, La represión, Recitado 6, Los talleres.
3 La herencia: 1 Niño araucano; 2 Recitado; 3 Lautaro y Valdivia; 4 Recitado 8; 5 Pregón; 6 El campo.
4 El puño del pueblo: 1 Recitado 9; 2 En la entraña del volcán; 3 Recitado 10; 4 Los trabajos de la patria; 5 Recitado 11; 6 El puño del pueblo.
Lado B del disco 2: Canciones contingentes: 1 Las ollitas; 2 El enano maldito; 3 La tribuna; 4 Vox populi; 5 La merluza; 6 No se para la cuestión.

11 - NO VOLVEREMOS ATRAS. Dicap, Chile, 1973. DCPUP-01 (disco hecho en parte con otros artistas. Damos sólo las canciones de Quilapayún.)

Canciones: 1 Este es mi lugar 2 Por siempre muy juntos; 3 No vamos hoy a bailar; 4 Conchalí; 5 Cueca negra. Lado B: 1 Nuestro amor; 2 Onofre Si-Frei; 5 Frei ayúdame; 6 Cueca roja.

12 - EL PUEBLO UNIDO JAMAS SERA VENCIDO. Pathé Marconi, París, 1975. C064-81827.

Canciones: 1 Compañero Presidente; 2 Elegía al Ché Guevara (nueva versión); 3 Canción de la esperanza; 4 El rojo gota a gota irá creciendo; 5 Chacarilla. Lado B: 1 Con el alma llena de banderas; 2 Titicaca; 3 La represión (tomada de La Fragua. Nueva versión); 4 La represión; 5 El pueblo unido, jamás será vencido.

13 - ADELANTE Pathé Marconi, París, 1975. C066-97207. Canciones: 1 Susurro; 2 Malembe;

3 Pido castigo; 4 Contraste; 5 El plan Leopardo; 6 Fiesta en la Cocha. Lado B: 1 Premonición a la muerte de Joaquín Murieta; 2 Sonatina; 3 La batea (nueva versión); 4 Otoño; 5 Cueca de la solidaridad; 6 Marcha por la unidad.

14 - PATRIA. Pathé Marconi, París, 1976. C068-98285. Canciones: 1 Mi patria; 2 El paso del ñandú; 3 Te recuerdo Amanda; 4 Vals de Colombres; 5 Continuará nuestra lucha; 6 Recitativo y cueca autobiográfica. Lado B: 1 Ventolera; 2 Padre, hermano y camarada; 3 Macchu-Picchu; 4 Un son para Cuba; 5 Patria de multitudes.

15 - LA MARCHE ET LE DRAPEAU. Pathé Marconi, París, 1977. C 150-99461/2 (disco doble. Como se trata de una antología sólo daremos aquí las canciones o versiones que no se encuentran en otros discos). Disco 2. Lado A: 1 Venceremos (versión orquestal); 2 Nuestro cobre; 6 Tío Caimán (versión nueva). Lado B: 1 Dónde están; 2 Himno de la CUT; 3 General Prats, usted tenía razón; 4 Cuando sales de tu casa; 5 El pueblo unido, jamás será vencido (versión grabada en directo en el estadio Chile de Santiago en 1973); 6 Las ollitas (versión grabada en directo en el mismo lugar).

16 - ENREGISTREMENT PUBLIC. Pathé Marconi, París, 1977. 2C 066-14402 (grabación en directo desde el teatro de la Ville).

Canciones: 1 Patria de multitudes; 2 Venceremos; 3 Chacarilla; 4 Duerme, duerme negrito; 5 La bola. Lado B: 1 Mi patria; 2 Vals de Colombres; 3 Qué lindas son las obreras; 4 Angola; 5 Libertad, libertad.

17 - CANTATA SANTA MARIA DE IQUIQUE. Pathé Marconi, París, 1978. 2C068-14578. Versión nueva grabada en los estudios de Pathé Marconi.

18 - UMBRAL. Pathé Marconi, París, 1979. 2C 070-14812. Canciones: 1 Arriba en la cordillera; 2 El árbol; 3 Ronda del ausente; 4 Paloma quiero contarte; 5 La vida total. Lado B: Discurso del pintor Roberto Matta pronunciado en el foro sobre la cultura

chilena que tuvo lugar en Torum, Polonia, en mayo de 1979 y en el que participaron connotados intelectuales; 2 Canción para Víctor Jara; 3 Américas (cantata popular).

19 - ALENTOURS. Pathé Marconi, París, 1980. 2C 070-63668. Canciones: 1 Mi patria (versión orquestal); 2 Canto negro; 3 La vida total; 4 Vals de Colombres; 5 Patria de multitudes (versión orquestal). Lado B: 1 Quand les hommes vivront d'amour; 2 Oguere; 3 Te recuerdo Amanda (versión en inglés); 4 Vamos mujer; 5 Solidaritats Lied (en alemán).

20 - DARLE AL OTOÑO UN GOLPE DE VENTANA, PARA QUE EL VERANO LLEGUE HASTA DICIEMBRE. Pathé Marconi, París, 1980.

2C070-72248. Canciones: 1 Entre morir y no morir; 2 Balada del hombre que se calló la boca; 3 Playa del sur; 4 Lunita de lejos; 5 Caminante, sigue. Lado B: 1 Cuando Valparaíso; 2 Memento; 3 Monólogo de la cabeza de Murieta; 4 Locomotora; 5 Niño araucano (tomado de La Fragua).

21 - LA REVOLUCION Y LAS ESTRELLAS. Pathé Marconi, París, 1982. 2C070-72562.

Canciones: 1 Luz negra; 2 Retrato de Sandino con sombrero; 3 Trompe; 4 Eclipse de sol; 5 Las estrellas. Lado B: 1 El gavilán; 2 Dispajarate; 3 La primavera; 4 Un canto para Bolívar (cantata popular).

22 - TRALALI TRALALA. Pathé Marconi, París, 1984. 1728581 PM261.

Canciones: 1 Papaya Rock; 2 Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela; 3 Sencillo; 4 Canción del llamado; 5 Revolver. Lado B: 1 Transiente; 2 Tutti Frutti; 3 Complainte de Pablo Neruda; 4 Rondeau de Bach; 5 Oficio de tinieblas por Galileo Galilei.

23 - QUILAPAYUN CHANTE NERUDA. Pathé Marconi, París, 1983. 1727681.

Canciones: 1 Complainte de Pablo Neruda; 2 El árbol; 3 Pido castigo; 4 Playa del sur; 5 Entre morir y no morir. Lado B: 1 Premonición a la muerte de Joaquín Murieta; 2 Son para Cuba; 3 Continuará nuestra lucha; 4 Monólogo de la cabeza de Murieta; 5 Dos sonetos.

24 - QUILAPAYUN EN ARGENTINA, volumen uno. EMI, Buenos Aires, 1983. Grabado en vivo en el Estadio Luna Park los días 24, 25 y 26 de noviembre de 1983. Canciones: 1 Plegaria de un labrador; 2 Contraste; 3 Luz negra; 4 Tío caimán; 5 Discurso de Matta. Lado B: 1 La carta; 2 Pido castigo; 3 Vals de Colombres; 4 La muralla; 5 Malembe; 6 El pueblo unido.

25 - QUILAPAYUN EN ARGENTINA, volumen dos. EMI, Buenos Aires, 1985. Grabado en vivo en el Estadio Luna Park los días 24, 25 y 26 de noviembre de 1983. Canciones: 1 El árbol; 2 Vamos mujer; 3 Revolver; 4 Canto negro; 5 Mi patria. Lado B: 1 Retrato de Sandino con sombrero; 2 Dispajarate; 3 Memento; 4 Con el alma llena de banderas; 5 La batea. ●

REFLEXIONES SOBRE UN CANTO EN MOVIMIENTO

● JUAN ARMANDO EPPLE

JUAN ARMANDO EPPLE: En los últimos diez años se ha ido produciendo un estimable trabajo de recuento y análisis de la llamada "nueva canción chilena". "La guitarra indócil" (1977), de Patricio Manns, "La nouvelle chanson chilienne" (1975), de Jean Clouzet, "Víctor Jara (1976), de Galvarino Plaza, "La nouvelle chanson chilienne en exil" (1980), de Bernard Bessiére, "Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973" (Documento de trabajo Ceneca, 1980), de Rodrigo Torres y equipo, "Víctor Jara, un canto truncado" (1983), de Joan Jara, "Quilapayún" (1984), de Ignacio Q. Santander, y recientemente tu libro "Cantores que reflexionan" (Madrid: Ediciones LAR, 1984). Un antecedente muy anterior en esta línea de trabajo es el libro de Fernando Barraza "La nueva canción chilena" (Santiago: Editorial Quimantú, 1973). ¿Cómo se gestó tu libro?

OSVALDO RODRIGUEZ: Los primeros acercamientos al tema son un artículo que publiqué en la revista "La Quinta Rueda, en Chile, en tiempos de la Unidad Popular, un diario de vida que empecé a escribir en Argentina cuando salí al exilio, en 1974, y una "brevisísima autobiografía" que me pidieron en Praga para acompañar la edición de un disco mío. Luego empecé una especie de novela, en Rostok, con recuerdos de infancia, y como en ese momento apareció un disco de "Tiempo Nuevo", un disco muy malo, decidí escribir una crítica sobre el disco, lo que me llevó luego a reflexionar sobre lo que yo creía que era la nueva canción chilena. Esto coincidió con un estudio que estaba haciendo sobre las décimas de Violeta Parra. Creo que a partir de todo esto se fue gestando el libro, a partir de 1974.

JAE: ¿Qué aspectos de la nueva canción chilena te interesaba destacar en el libro?

OR: Yo no sé si eso lo tenga claro hasta el día de hoy. No creo que haya algún aspecto específico que quiera destacar en el libro. Es más bien un deseo de historiar lo que fue inicialmente ese movimiento, a través de reflexiones dispersas. Nicolás Vega decía que el texto debería tomarse como una cantera para futuras investigaciones, porque no es un libro unitario, sino bastante desordenado en ese sentido.

JAE: Además es un texto bastante personal, y que tiene varias líneas: una dimensión autobiográfica, elementos para un análisis de ciertas características de la nueva canción, y luego una reflexión más general sobre ese movimiento artístico.

OR: Sí, y yo creo que si hay una intención en el libro, un tanto escondida, es una actitud crítica frente a los autores, para que pongan más atención a la letra, a los

textos de las canciones. Es por eso que rescato una obra no tan difundida de Patricio Manns, "El sueño americano", que es un texto fundamental. Yo creo que esta es una obra que debería volverse a grabar porque allí están todos los elementos básicos, de principio, para hacer un texto con sentido creador.

JAE: Quizás esta pregunta es todavía prematura, pero ¿qué recepción crees que está alcanzando tu libro?

OR: Un gran amigo, Rodrigo Bascuñán, tuvo la idea de mandar el libro a Chile desde Rotterdam, pero no a los circuitos conocidos, a los críticos, sino que lo mandó por ejemplo a comunidades de pescadores o a gente de algunas poblaciones. El otro día pasé por Rotterdam y me mostró cartas de gente joven de Chile, de pescadores de Ancud por ejemplo, gente que en el momento del golpe tenían 10 o 15 años, y en ellas ponen de manifiesto el impacto que les produjo la lectura del libro como trozo de una historia que ellos desconocían. Esa es la mejor recepción que podría esperar en Chile. Fuera del país, ya conozco la reacción de algunas personas cuya opinión me interesa muchísimo, porque impulsaron el libro, como Jorge Enrique Adoum, a quien la obra le gustó mucho, Luis Bareiro Seguer, Luis Bocaz, Waldo Rojas, el mismo Omar Lara, que por algo editó el libro. Me gustaría tener la opinión de Eduardo Galeano, pero no lo he visto últimamente. Hay como veinte personas que me han escrito sobre el libro, gente cuya opinión valoro mucho. Lo hermoso es que también he recibido cartas de gente que no conozco, o que sólo he visto en algún concierto o congreso, y que han demostrado un interés especial en este trabajo. Seguramente cuando el libro se conozca más, porque recién se está distribuyendo, tendré opiniones críticas de un sector más amplio. Pero me siento muy contento con la recepción que ha tenido el texto.

JAE: Una de las tareas ineludibles en un trabajo de recuento y análisis del movimiento de la nueva canción chilena es definir el rol que tuvo Violeta Parra como precursora. ¿Tú crees que en tu libro has podido enfrentar este tema en forma más o menos satisfactoria, o que quedan cosas por re-evaluar todavía?

OR: Naturalmente que sobre Violeta hay infinidad de cosas por decir. Yo ni siquiera me planteé como proyecto decir algo específico sobre Violeta. Patricio Manns dice en su libro algo muy importante: dice que Violeta era martiana sin saberlo. Y entiendo bien lo que Patricio quiere señalar. Pero yo llamaría la atención al hecho de que todavía se están investigando las obras del propio Martí. Violeta recién se está empezando a

investigar. Algún día vamos a tener que fundar el instituto violetano, o violetaparriano, algo similar al Instituto martiano de Cuba.

JAE: Un Centro de Estudios de Violeta Parra.

OR: Algo así. Porque, por ejemplo, sobre la obra plástica de Violeta Parra aún no se ha dicho nada. Sobre las Décimas recién se está empezando a decir algo. Tú mismo has escrito ya un par de artículos, pero son bastante generales. Pero no hay un estudio profundo de la 'poética' de Violeta Parra. O no hay un estudio de su obra etnofolklórica, donde se compare el método de Julio Vicuña Cifuentes para investigar el romance y el de Violeta Parra, o los de Danneman e Inés Dolz Henry y el de Violeta Parra. José María Arguedas la llamó "Midas popular", y hay un gran acierto en esa definición. Pienso que lo que yo aporté, modestamente, al acercarme a la vida de Violeta Parra, es una desmitificación, mostrando, en las palabras del gringo Favre, de Adela Gallo, de Carmen Luisa, una suerte de viola terrestre. Leyendo el artículo sobre la décima espinela que presentó Raúl Silva Castro en el Primer Congreso de Cantores y Poetas Populares, en 1954, me llamó la atención que señale que sólo tres personas habían estudiado la colección de ocho tomos de la lira popular que obsequió Rodolfo Lenz a la Universidad de Chile en 1933, y una de ellas era Nicanor. Entonces cuando éste le sugiere a Violeta Parra, en los años cincuenta, que vaya al campo a investigar, estaba seguro de la importancia que tendría este paso en su formación. Porque sin ese contacto con la cultura popular campesina, orientado por una perspectiva de trabajo especializado, Violeta no habría alcanzado el gran desarrollo que tuvo. En ese sentido Violeta es irrepetible. Porque para integrarse al mundo campesino, impregnarse de su cultura popular y darle a esa tradición un sentido renovador, convirtiéndolo en nueva poesía, habría que hacer el mismo camino, y poseer además su genio. Y eso es imposible. Si es que puede haber un aporte en mi libro en relación a la visión de Violeta es también una llamada de atención hacia la calidad poética de su obra y el influjo que tuvo en la nueva canción.

JAE: En el aspecto personal, ¿qué crees que le debes tú a Violeta?

OR: Lo primero que se me viene a la cabeza es una frase que dijo Gastón Soublette en una entrevista que le hicieron en Santiago, y quiero recoger el espíritu de la respuesta que dio esa vez. Dijo "yo no sé si estuve enamorado de Violeta Parra, pero fue un sentimiento muy parecido el que tuve". A mí Violeta me cautivó. Yo le tenía al mismo tiempo un miedo terrible y una admiración muy grande. Si hubiera tenido la oportunidad de conocerla más, porque la conocí muy poco tiempo, habría aprendido mucho de ella. Yo comencé a escribir estimulado por la poesía de la generación española del 27 (García Lorca, Alberti, Cernuda, Altolaguirre) y por Huidobro. Porque yo partí haciendo una poesía huidobriana. Tomé clases con Nelson Osorio y Luis Iñigo-Madrugal y a través de ellos adquirí un gran respeto por la poesía, que luego ví confirmado en el ejemplo práctico de Violeta Parra. Después de haber escuchado a Violeta y de empezar a interpretar sus canciones, porque yo gané

mis primeros concursos cantando versos a lo humano y a lo divino que le pedía prestados a la Violeta sin conocerla, allá por el año 62, encontré un ejemplo del respeto por la poesía en las canciones. Mi primer repertorio fueron las canciones que ella recopiló, y luego sus canciones comprometidas. Cuando conocí a Violeta, en el 65, ya cantaba sus canciones, y ella me ayudó a corregir la forma de cantar. Me retaba mucho. Recuerdo que me dijo que ensayara siete horas al día, tendido en una cama y con la guitarra en el pecho, y cantando cuecas. Esto es increíble: se lo conté hace poco a un músico colombiano, en Alemania, y me dijo que en los cursos de experimentación sonora que hacen para sacar la voz habían llegado a una fórmula muy parecida. Cuando comencé a cantar las cosas de la Violeta, sus canciones eran ya conocidas, y aunque yo lo hacía con un estilo muy diferente, eso me ayudó mucho. Después de su muerte y como ya esas canciones habían sido grabadas, me quedé sin repertorio, es decir, opté por dejar de cantarlas. Ahora he retomado parte nuevamente. En ese tiempo me encontré con Paco Ibañez, que cantaba precisamente la obra de la generación del 27, con la que me había formado, y con esto se cerró un círculo de aprendizaje. Entonces cuando comencé a componer mis canciones la única influencia decisiva que tuve de Violeta Parra fue ese respeto por la poesía.

JAE: ¿Pero tú te relacionaste directamente con el trabajo que desarrolló la Violeta? ¿Participaste en los eventos de la Carpa?

OR: Nosotros la invitamos a cantar a las dos peñas que tuve en Viña del Mar y Valparaíso, y luego tuve el privilegio de formar parte del elenco de la Carpa.

JAE: Se dice que ella tenía una personalidad difícil. ¿En qué sentido podía ser "difícil" tratar con ella?

OR: Violeta tenía una personalidad a la vez muy delicada y explosiva, dueña de una ternura muy grande pero que de pronto podía estallar, y uno no sabía en qué momento estaba "metiendo la pata" con ella. Pero, curiosamente, uno no se podía sentir mal con la Violeta. A veces me retaba por alguna cosa y estaba a punto de echarme de la Carpa, pero otras veces, después de retarme por haber cantado las cuecas mal, se ponía a acompañarme con la guitarra, y luego de las actuaciones me invitaba a quedarme a comer y charlar hasta altas horas de la madrugada. O cuando iba a Valparaíso nos daba consejos sobre cómo cantar, nos enseñaba los pasos de algunos bailes etc. Tenía un gran sentido de maestra y una gran dulzura en la comunicación de su saber... a la gente que la respetaba, porque ¡cuidado! si había alguien que le 'alzara el moño' Violeta se enfurecía y llegaba hasta ahí no más la lección.

JAE: ¿Crees que el trabajo de investigación folklórica que realizó la Violeta tuvo una incidencia directa en los inicios de la nueva canción?

OR: Creo que sí y no, es decir, depende de cómo se mire esto. Cuando ella comenzó su trabajo de recopilación folklórica lo hizo prácticamente con las manos vacías, y sin estar guiada por un método. Podríamos decir que por fortuna fue así, porque si hubiera comenzado con un método estricto quizás no habría llegado a rescatar todo lo que rescató. Pero tenía una intuición genial, y sobre todo un gran respeto por la cultura

popular, que le permitió ver aspectos claves de esa cultura. En una entrevista que le hicieron a los Parra ellos cuentan que Violeta iba a la Estación Central a estudiar la vestimenta de los campesinos que llegaban a Santiago y luego iba a enseñarle a los conjuntos cómo deberían vestirse para sus actuaciones. Antes, y esto puede parecer contradictorio, se había presentado en París con Angel vestido de huaso e Isabel vestida de china. Aparentemente no hay una rigurosidad en esos comienzos, pero lo que sí hay es un proceso de impregnación de la cultura popular que va alcanzando en su recorrido por todo Chile. Y es esa actitud, esa mirada alerta y desprejuiciada hacia la realidad popular la que va a tener importancia más tarde, cuando los cantantes posteriores empiecen a crear su obra.

JAE: ¿Y qué papel cumplió la Peña de los Parra en el inicio de la nueva canción chilena?

OR: Yo he declarado varias veces que el proyecto de la Peña de los Parra fue el punto de partida de la nueva canción chilena. Quizás sin la Peña hubiéramos tenido una canción chilena, porque las condiciones estaban dadas, pero no habría tenido la base fundamental que le dieron los Parra. Incluso desde el punto estratégico. Cuando ellos vuelven de París, y abren ese local en el centro de Santiago, adaptado un poco de lo que era La Candelaria o L'Escafe, crean un punto clave de reunión y difusión. Las primeras peñas se hicieron en un local antiguo, frío, en que se te helaban los pies, pero sin embargo eso estaba siempre lleno, con gente que quería escuchar la nueva expresión musical. Joan Jara recuerda que había tal interés en escuchar a los Parra que se tenían que hacer dos funciones por noche. Yo creo que la base que establecieron con esa Peña fue fundamental.

JAE: Cuando empezaste a cantar, te hiciste muy conocido por tu canción "Valparaíso". ¿Cuándo escribiste esa canción?

OR: Yo rectificaría un poco. Yo empecé a ser conocido en mi zona, en mi ciudad, cantando canciones de Violeta y luego de Paco Ibáñez, antes de empezar a componer. De hecho estuve en una obra de teatro por más de un año, con Marcos Poryoy, cantando canciones de Violeta, de Viglietti y de Paco Ibáñez. Respecto a "Valparaíso", el poema lo escribí el 61 ó 62 para una exposición organizada por Nelson Osorio y que se llamó "Valparaíso: diez poetas y diez pintores". Era un poema muy ambicioso. Decía "Valparaíso" (fragmento), pero nunca escribí el resto. El año 68 Thiago de Melo vio el poema y me impulsó a escribir la música. Antes había escrito tres canciones: la música para el poema "Defensa de Violeta Parra", y una canción basada en un poema de Lope de Vega y otra sobre uno de Sara Vial.

JAE: Pero esta canción, que has tenido que interpretar tantas veces, porque el público te identifica más a partir de ella, debe tener un significado especial para tí.

OR: Yo no tengo todavía —y quizás nunca la tendré— la distancia suficiente como para mirar esa canción como si fuera de otro autor. A veces la repaso mentalmente, y me parece una canción extremadamente triste, y hasta premonitoria de lo que ha llegado a ser Valparaíso. Hay alguna gente que me cuenta que la ciudad se ve ahora medio destruída. Otros me dicen que no, que no

podrá ser destruída jamás. En la primera versión aparecían incluso las prostitutas del puerto. Decía: "Y la nocturna miseria que en la esquina / te espera disfrazada de mujer". Se trata de una visión melancólica del puerto, y creo que la canción "ha pegado" ahora porque se la oye desde la actitud del exilio. Sin embargo, ahora se vuelve a cantar en Chile. . .

JAE: Y se volvió a hacer muy popular allá, cuando empezaron a cantarse de nuevo algunos temas anteriores al golpe.

OR: Sí, es todavía bastante popular. Tal vez se debe a que tiene una cierta unidad estructural, con un poema muy pulido formalmente, y un ritmo (el vals) que la hace fácilmente comunicable.

JAE: Además de escribir temas para canciones, tienes una obra poética estimable, con dos o tres libros publicados. ¿Qué influencias reconoces en tu poesía?

OR: Primero, como te decía, la generación española del 27. Luego vino Huidobro. Pero recuerda que cuando apareció "Estravagario" de Neruda se dió un tremendo remezón poético y nos hicimos todos estravagaristas. Sin embargo, quien me sacó del estravagario y me metió en el ritmo de la poesía fue Nicolás Guillén, Guillén "el super bueno". Vino después la lectura de Rimbaud, Saint John Perse, Verlaine, en esa hermosa colección en traducción que llegaba de México. (Cuando les cuento esto a los franceses, se extrañan mucho.) Finalmente, está toda la poesía lárca, especialmente la de Teillier. Yo me considero un poeta lárca. Hay también una influencia, pero esto es ya más reciente, de poetas como Idea Vilariño, una gran poeta, y de Constantino Kavafis.

JAE: Hay un aspecto de la nueva canción chilena que se ha analizado muy poco: es la relación entre el texto, como creación poética, y la composición musical. ¿Cómo ves tú esta relación?

OR: Se trata de un tema bastante amplio, y sólo puedo responderte en forma muy general. Un solo libro, la antología de Bernard Bessière, incluye 190 canciones, la mayoría creadas después del golpe. En primer lugar, a Violeta habría que dejarla aparte, porque ella sola exige un trabajo especial. Y la obra de los que vinieron después, la de los Parra, Patricio Manns, Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa, etc. muestra diferencias muy grandes, altibajos que se parecen a la geografía nacional, donde junto a la cordillera de los Andes se encuentran pequeñas colinas y hasta fosas como las de Taltal. Y esto se ha debido, a mi juicio, al apresuramiento o al "engolosinamiento" por una poesía urgente, o lo que llamaba Clouzet "una contingencia demasiado exacerbada". Y la poesía urgente no siempre ha resultado buena. Si ponemos un oído atento a lo que recopiló García Lorca, o si ponemos un ojo atento a la defensa que el mismo García Lorca hizo de Góngora, veremos que el lenguaje popular es muchas veces barroco, y puede tener una sofisticación extraordinaria. El romancero, por ejemplo, resume una tradición popular de siglos. Y si tenemos respeto por la poesía popular, debemos tratar de crear una poesía que llegue por lo menos a la altura de esa tradición. Pero los que venimos de la pequeña burguesía en Chile (y recuerda que entre los autores de la nueva canción chilena casi no

hay campesinos u obreros), sin un conocimiento íntimo de la tradición popular, sin un rigor poético en otros casos, produjimos también cosas que son cuestionables. Quien se separa de eso es Angel Parra en su primera etapa, con canciones como "Buscando camino y luz", "Valparaíso en la noche", "Canción de amor", "Dos veces te ví mujer", que son canciones extraordinariamente equilibradas. Y luego Patricio Manns, que todos reconocemos como un excelente poeta. No me atrevería a nombrarte otros autores para no ser demasiado injusto, porque hay muchos aciertos meritorios en otros compositores. Cuando el cantautor —un término acuñado al parecer por los españoles— se preocupa de la relación entre el texto y la música, cuando "da en el clavo", la obra pasa a integrarse con naturalidad a la memoria popular. Un ejemplo notable es la "Cantata Santa María de Iquique". La relación forma contenido que hay en la obra de Luis Advis (¿y quién lo conocía antes como poeta?) es de una eficacia tremenda. ¿Y a qué se debe esto? A que Lucho se preocupó de buscar una fórmula expresiva que une el endecasílabo a la cueca. Tiene forma de seguidilla. El equilibrio poético-musical que logra la hace fácilmente comunicable, como para aprenderla de memoria de modo muy natural. Este aspecto de la obra debería ser estudiado (aquí te estoy dando otro tema). Y es por eso que la Cantata es insuperable hasta ahora. Patricio Manns tiene textos bellísimos en "El sueño americano", de gran equilibrio, como la chacarera o la bolivariana. Un ejemplo más reciente es el "Canto para Bolívar", de Juan Orrego-Salas, que interpreta Quilapayún.

JAE: En relación a tu desarrollo personal después del golpe militar ¿qué experiencias valiosas te ha dado el exilio?

OR: Yo dividiría esto en dos campos. Uno, la experiencia terrible de tener que cantar para gente que desconoce tu idioma, que no entiende lo que estás cantando. Esto obliga a una selección muy cuidadosa del repertorio y de la intencionalidad de la canción, para que la gente se interese por tu música, pagando una entrada al concierto o dejándote unas monedas si tienes que pasar el sombrero. Esa ha sido una experiencia muy importante. Y la otra es la del estudio. Recordando las clases y las enseñanzas de Nelson Osorio me dediqué a estudiar por mi cuenta en el exilio. Después está la influencia de Roberto Fernández Retamar, no sólo de su poesía, sino que además tuvo el gesto hermoso de mandarme un cajón con libros. En París tuve la oportunidad de asistir al seminario de Luis Bocaz en la Escuela de Altos Estudios. Y luego mis estudios con el profesor Oldrich Belic en Praga, con quien he aprendido la mayor parte de lo que sé en literatura. Entonces está por una parte la experiencia de tener que sobrevivir cantando, y por otra el estudio.

JAE: ¿En qué países has vivido desde que saliste de Chile?

OR: Alemania del Este, Francia, España, Checoslovaquia y Alemania Federal. (Nota: ahora el gitano reside en Italia.)

JAE: ¿Y en todos esos países has dado recitales?

OR: He hecho presentaciones en toda Europa (en los países escandinavos, Europa central, Inglaterra), el norte de África, el centro de África, y ahora Estados Unidos. Pero no quiero decir con esto que sea el cantor chileno más viajado. Nunca he estado en Japón, la Unión Soviética, China, no he vuelto a América Latina lo cual es una barbaridad, no he estado nunca en Australia, no conozco todos los países africanos del norte. No he estado nunca en Andalucía, imagínate. Lo más cerca que he estado es en Ubeda, una ciudad muy hermosa que queda en la frontera con la región andaluza. He cantado en muy pocas partes donde hay música celta, y yo creo que nosotros tenemos mucho que ver con la música celta. Ese contacto me ha hecho mucha falta.

JAE: ¿Crees que el exilio ha contribuido a reformular la orientación de tu música?

OR: Es muy difícil decirlo. Me pregunto qué habría pasado si no hubiera tenido que salir nunca de Chile. Hay poetas que no han salido nunca de su país y son capaces de escribir sobre otros países, o que salen al extranjero y escriben sobre un mundo todavía más lejano. Es el caso de José Martí con "Los enemitas", por ejemplo. Hay poetas que no salen de su región nativa y escriben cosas maravillosas sobre otros continentes, como el caso de Horacio Quiroga y sus cuentos sobre África central. Quiroga lo más que se alejó del Chaco fue a Buenos Aires. Yo no podría imaginarme qué habría hecho si nunca hubiera salido de Valparaíso. Y es quizás porque nunca he salido de esa ciudad. Yo ando buscando Valparaíso, como una obsesión, por todas partes. Creo que en el exilio he aprendido mucho. He aprendido, en primer lugar, a tener mucho respeto por los demás. He visto tanta envidia, desconfianza, aspectos mezquinos en alguna gente, que por una reacción de gitano porfiado he decidido no ser así. Tratar de sacarle el cuerpo a esa aseveración extraordinaria de Arteaga Alemparte que decía: "Si las manchas del sol no existieran, el chileno las habría inventado". Y yo he visto que los chilenos son grandes inventores de manchas solares. Incluso la voluntad de mi libro fue en parte eso. Paco Ibáñez, que hubiese querido que dijera algunas cosas más duras, dijo que mi libro era demasiado generoso. Es parecida a la opinión de Alejandro Lazo, que dice "Osvaldo en su libro no dice todo". Yo he querido llamar la atención sobre esa actitud, porque creo que es algo grave. Cuando le pregunté a Adela Gallo, y eso está en el libro, ¿por qué los chilenos somos tan envidiosos?, ella dijo no, son todos los latinoamericanos; si no ya habríamos hecho la revolución. El exilio me ha enseñado a valorar una actitud opuesta. Las pocas actividades en común que he podido incentivar (una reunión de poetas, alguna conferencia, etc.) me han llenado de satisfacciones, mostrándome que es posible cambiar esta imagen negativa.

JAE: ¿A qué cantantes has conocido en tus recorridos por Europa? Me refiero a creadores que no conocías en Chile.

OR: He conocido a mucha gente y estoy tratando de pensar en aquellos que me impactaron en forma especial. Uno de ellos es Luis Llach de Cataluña. Creo que es un cantante e intérprete de sus propias cosas, de un extraordinario equilibrio, me refiero al equilibrio entre calidad de texto y calidad musical. Hannes Wader en Alemania es alguien de una tremenda comunicación, además canta cosas interesantes y entretenidas y de contenido antibélico, por ejemplo. Los franceses Pierre Alarabon, Jacques Bertin y especialmente Jacques Florencie* a quien conocí hace poco y con el cual tengo muchas coincidencias ya que canta a los poetas. La obra de Jacques Brel, a quien encontré una sola vez, me interesa mucho. Creo que Brel y Brassens son lo más grande que ha producido la canción francesa. He conocido a un montón de gente que canta, en los festivales, en conciertos en casa de amigos. No podría nombrarlos a todos pero algo de la mejor música y poesía cantada que me ha tocado oír y ver es el extraordinario grupo Djur Djura, grupo de mujeres argelinas. Ellas, con una elegancia, una finura y una belleza espléndida (tanto física como musical) defienden los derechos de la mujer árabe en general y también de las mujeres en todo el mundo. He tenido el privilegio de compartir varios festivales con este grupo, como el Festival de Bourge y en el Anfiteatro de La Sorbonne, por ejemplo.

Y algo muy importante, no podría terminar esta respuesta sin referirme a la constatación del impacto que Silvio Rodríguez y Pablito Milanés han tenido en Europa. A ellos los conocí en Chile, pero los debo nombrar ya que ellos se distinguen justamente con una obra que lleva en sí un profundo respeto por la poesía. Y a propósito de eso, claro está he profundizado mi amistad con alguien a quien le debo casi mi condición de músico: Paco Ibáñez.

JAE: ¿A él lo conocías antes, verdad?

OR: Lo conocí en Chile donde nos presentó Angel Parra. Luego lo encontré en mi primer viaje fuera de Chile en Europa antes del golpe y más tarde Paco me ha ayudado mucho. Yo creo que de él hay muchas cosas que aprender. No hace mucho me honró con una invitación: me invitó a leer dos poemas míos en la noche de clausura de su temporada en el Teatro Silvia Monford en París, era la noche dedicada a la memoria de Federico García Lorca.

JAE: ¿En qué tema estás trabajando ahora?

OR: Estoy terminando un trabajo sobre la relación entre la canción popular y la poesía popular. Es decir, trato de desentrañar un poco el problema de los orígenes de todo el movimiento musical chileno y sus diversas corrientes. Mi postulado es que toda la canción chilena tiene un sentido político o un sentido de tendenciosidad, aunque esté oculto, y con esto no estoy diciendo nada nuevo, pero creo que hay mucho que decir aún. Claro que es un trabajo académico, lento y difícil.

JAE: ¿Es tu tesis de doctorado?

OR: Sí, es mi tesis para la Universidad de Praga donde me licencié. El problema es que yo no soy académico, de manera que las cosas van un poco lentamente.

JAE: ¿Hay otras preocupaciones?

OR: Mi obsesión, ya sabes, es Valparaíso. Hay una

gran cantidad de canciones sobre mi ciudad. Tengo recopilado material gráfico y poemas con los cuales quisiera un día montar un espectáculo audiovisual.

JAE: ¿Cómo te ha ido en tu primera gira por los Estados Unidos?

OR: Muy bien, he encontrado tanto entre los norteamericanos como los chilenos y de otras nacionalidades, un público de lujo, de una atención y un interés extraordinarios. Y sobre todo he encontrado una inmensa generosidad, que estimula lo que yo había dicho que buscaba mi "proyecto de generosidad". Gente que no me conocía y que nos reciben (a mi y a mi mujer), nos llevan a sus casas, nos acompañan, todo por el único mérito de haber escrito unas cuantas canciones y haber publicado un par de libros.

JAE: Yo he notado en los últimos años un interés creciente por la Nueva Canción chilena aquí en Estados Unidos. ¿Qué impresión has tenido tu en esta gira? Seguramente en Europa este desarrollo fue distinto.

OR: En Europa esto ocurrió desde el comienzo, desde los primeros tiempos del exilio. Aun no se ha contabilizado el impacto de la música latinoamericana en Europa. Habría que citar, además de los libros que nombraste en el comienzo, el libro de Reginé Mellac, publicado en ediciones Cerf; los estudios de Robert Pring-Mill de Oxford; la tesis de Collette Campa en Toulouse; la de Jean Firlay en Oxford; la de Gina Cánepa Hurtado en Berlín; el trabajo del Dr. Karel Lachouts en Praga; el trabajo —en el cual me tocó participar— de recopilación y documentación de Manfred Engelbert en la Universidad de Göttingen; el libro "Cantaré" de Carlos Rincón, que es el primer libro de una investigación totalizadora que abarca toda América Latina. Se me escapan nombres y nombres, qué le vamos a hacer, pero quiero decirte que el impacto ha sido grande. Quizás en los Estados Unidos se ha producido en forma más tardía. Pero si nosotros tenemos la preocupación de estimular esta recepción y de apoyar a la gente que está comenzando a estudiar esta área, la nueva canción latinoamericana va a ser cada vez más conocida y valorada en este país.

JAE: Creo que se nos está acabando el cassette. Por suerte alcancé a hacerte casi todas las preguntas que tenía pensadas. ¿Cómo podríamos terminar?

OR: En Chile se acostumbraba a terminar con un saludo a los estimados oyentes y a mi familia que me está escuchando. . .

JAE: Y además está la afición, la fiel y solidaria afición que acompaña al jugador alentándolo, celebrando sus honrosos empates y hasta las derrotas, porque lo que importa es el desempeño en la cancha. O haber salido por lo menos a la cancha.

OR: Sí es muy importante el saludo a la afición. Y por favor, deja bien indicado que yo soy de Playa Ancha, y por lo tanto siempre he estado con el Wanderers.

Eugene, Oregon, octubre de 1984. ●

* Nota del Editor. En agosto de 1985 Florencie muere prematuramente en París, con él desaparece unos de los autores franceses contemporáneos más interesantes.

INTI-ILLIMANI O EL COSMOPOLITISMO EN LA NUEVA CANCIÓN

● ALFONSO PADILLA

Inti-Illimani (Sol del Illimani) se formó en 1966, aunque "oficialmente" ellos mismos hablan de 1967, un año después que Quilapayún. La mayoría de los miembros del Inti eran estudiantes de la Universidad Técnica del Estado, uno de los centros más convulsionados por la Reforma Universitaria de los años sesenta. La vida cultural y musical universitaria por entonces es muy activa. En las peñas se forman muchos solistas y grupos. En ese marco nace Inti-Illimani. Primero son conocidos en el medio estudiantil y luego su actividad se extiende hacia los centros populares, sindicatos, poblaciones, barrios obreros, provincias. Luego vienen los discos, actuaciones en radio, televisión y festivales que interesan al gran público. El Inti, así como los demás integrantes del movimiento, se transforman en uno de los artistas de mayor popularidad. El camino estaba ya previamente pavimentado por la corriente progresista del neofolklore, pero de ningún modo era fácil recorrerlo.

Durante el Gobierno Popular las puertas de los medios de comunicación se abren para la Nueva Canción Chilena casi en igualdad de condiciones que para la música comercial. En esta época este movimiento alcanza una trascendencia cultural-social-musical desconocida anteriormente en el país. El golpe militar de 1973 sorprende a Inti-Illimani en el extranjero y desde entonces comienza una etapa muy larga de exilio que aún continúa. Viven desde entonces en Roma, pero han recorrido 40 países de los cinco continentes. A su haber hay una producción y una actividad impresionante, similar a la de los más conocidos exponentes del movimiento. Hasta ahora ellos han grabado unos 15 LP (y regrabado varios otros), han filmado varios documentales y programas de televisión, aparte de la enorme cantidad de conciertos. Desde sus comienzos Inti-Illimani encontró una personalidad propia que ha mantenido y desarrollado hasta hoy. Los dos primeros LP están dedicados a temas tradicionales de varios países latinoamericanos, pero especialmente de la región andina; sólo una que otra canción tiene un contenido social o social-histórico,



Los Inti-Illimani con Matricio Manns.

pero no abiertamente político en el sentido panfletario del término. En ellos hay sólo tres o cuatro temas propios; si bien en sus comienzos el grupo era más bien intérprete, la situación varía en el exilio donde se transforma en un grupo esencialmente creador. A menudo se han hecho comparaciones entre Inti-Illimani y Quilapayún. A veces estas comparaciones se hacen con fines no muy santos, más bien odiosos; de eso no es necesario ocuparse, sólo hay que lamentarlo. Sin embargo, cuando se intenta ver el movimiento como un todo, hacer una valoración del aporte de cada cual, definir o comprender el "estilo" de un creador o grupo, las comparaciones pueden ser adecuadas, sin que ello implique emitir juicios de valor. La línea artístico-estética del Inti elegida ya en sus primeros trabajos discográficos será diferente (y en hora buena, pues la uniformidad del hormiguero hubiera significado posiblemente la muerte temprana del movimiento) a la adoptada por Quilapayún. Si éste canta abiertamente canciones políticas (no sólo, pero en buena dosis), Inti se inclina por el folklore o aquellas de contenido social tratado de soslayo. Si Quila es fuerte en lo vocal, el Inti pone más atención a lo instrumental; el Quila trabaja más la polifonía vocal y la búsqueda de la disonancia armónica, el Inti se inclina por la simpleza del unísono o a la armonía a dos voces; Quilapayún es fuerte y vigoroso, Inti es fino y delicado. Estas diferencias, notables en un comienzo, no lo serán tanto posteriormente, pero sin embargo indican una tendencia, una cuestión de énfasis.

En 1970, después del triunfo de Allende, Inti-Illimani hizo una excepción a su línea artística grabando un LP titulado Canto al Programa, con una docena de canciones cuyos textos están basados en el programa electoral de Allende. Ni el texto, ni la música ni los arreglos son de Inti-Illimani; ellos sólo fueron los intérpretes. De esas canciones sólo una sobrevivirá algunos años después de su aparición. El disco no ha sido reeditado ni grabado en el exilio. Durante sus primeros años fuera del país el grupo incorporó a su repertorio una media docena de canciones de claro y abierto contenido político, incluso panfletario, pero nunca este aspecto de su canto ha ocupado un lugar central de su quehacer. Esto le ha permitido hacer llegar su mensaje poético-musical a muy amplios sectores sociales, mucho más allá de los "convencidos". Por ello mismo el Inti no es un grupo polémico. Aquí se establece otra diferencia con Quilapayún. Cuando éste canta canciones abiertamente políticas (desde el LP Por Vietnam en adelante) o contingentes durante el gobierno de la UP, recibe el aplauso de millones y el rechazo de otros tantos. Crea polémica. Si ahora no canta tales canciones, también crea polémica. Inti-Illimani tiene "licencia" para cantar de todo y a todo. A Quilapayún muchas veces "se le exige" que cante tal o cual o no lo haga. Parece ser difícil terminar con este círculo vicioso.

En 1971 apareció un LP decisivo para Inti-Illimani y para todo el movimiento: Canto de Autores Chilenos. Allí se define el "sonido Inti-Illimani", que pasa a ser después uno de los sonidos distintivos de toda la Nueva

Canción Chilena. Por una parte, el grupo trabaja en este LP con el compositor Luis Advis, quien influyó mucho en la dirección musical que seguiría la Nueva Canción. Luis Advis impone un tratamiento armónico, contrapuntístico e instrumental que hasta hoy es manifiesto en la labor creativa de muchos jóvenes y no tan jóvenes compositores y grupos. Por otra parte, la NCCh da un paso trascendental en este LP en su línea de apertura hacia otras culturas musicales del continente. El cosmopolitismo —al principio intuitivo y luego muy conciente— pasa a ser un rasgo distintivo de todo el movimiento. El cosmopolitismo no se expresa sólo ni tanto en la interpretación de canciones de otros países, sino en la adopción de instrumentos y ritmos provenientes de diversas culturas musicales y su mezcla creadora. No hay una simple suma de elementos, sino que un sonido realmente novedoso, aparece en el continente. Una misma canción podía juntar al cuatro venezolano con las flautas andinas, al bombo legüero argentino con el guitarrón mejicano, al tiple colombiano con el charango del altiplano, y todos estos instrumentos tocando músicas a veces bastante lejanas de las que en su lugar de origen se pueden escuchar.

En 1970 Luis Advis compuso la obra, tal vez, más importante de la NCCh, la Cantata Santa María de Iquique. Con esta obra nace un nuevo género musical, la cantata popular, que aspira a tender un puente entre la música indígena, folklórica, popular y erudita. Luis Advis compuso en 1972 otra obra de largo aliento, "Canto para una semilla", cuyo texto está basado en la autobiografía poética de Violeta Parra. La "Cantata Santa María" fue compuesta y dedicada a Quilapayún; "Canto para una semilla", a Isabel Parra e Inti-Illimani. Cuando esta última ve la luz, el agitado e irrespirable clima político del país no permitió la tranquilidad necesaria para que el público la apreciara. Salvo pequeñas excepciones, en verdad lo único que Chile ha "exportado" en un sentido musical ha sido la Nueva Canción. Es decir, no ha sido una fórmula métrica y rítmica, sino muchas; no una danza determinada, sino muchas —aunque no están principalmente destinadas a ser bailadas, sino "escuchadas"—; no un sonido fijo, determinado, sino uno polifacético; no algo localista, sino cosmopolita. La carencia de un ritmo-baile modelo obligó a que los compositores buscaran fórmulas métricas y rítmicas de muchas culturas, al mismo tiempo que iban inventando nuevas. En este aspecto se ha destacado especialmente Horacio Salinas, compositor y director artístico de Inti-Illimani. En este mismo sentido han trabajado Patricio Manns, Sergio Ortega, Eduardo Carrasco y Patricio Wang, por mencionar sólo a algunos. Estas "desventajas" de la música chilena si se la compara a otras del continente, llevó a que los miembros de los grupos sean multi-instrumentalistas, aunque rara vez se encuentran verdaderos virtuosos de algún instrumento determinado. Si se escucha con atención un disco de Inti-Illimani, o de cualquier otro grupo se constatará la diversidad de recursos, la variedad de caracteres y perfiles de que hacen gala. No es común que un cierto padrón rítmico

se repita dos veces en un mismo LP. Por la misma razón sus conciertos logran mantener constantemente la atención del público pues su desarrollo es impredecible. En un mismo concierto pueden haber solos de quena, charango o cuatro; pueden tocar en dúos, tríos o todo el grupo. Solista vocal puede ser cualquiera; un tema puede tener una armazón vocal polifónica y la siguiente es cantada al unísono. Otra pieza puede tener un envolvente ritmo afroperuano y la siguiente un lirismo poético y finura instrumental insospechada. Hay canciones que obligan al público a una activa participación y otras que exigen un religioso silencio. Un grupo de son cubano toca sólo son, uno de tango, sólo tango, uno de rock, sólo rock. Inti-Ilmiani, como otros grupos, es multifacético, no es definible de una manera unívoca.

La NCCh tiene muchas similitudes con sus congéneres de América Latina, pero también sus diferencias, de las cuales ya hemos mencionado algunas. Otra muy significativa es que la nueva canción en otros países es ante todo "canto", es decir, el texto ocupa un lugar más central que la música. En la NCCh la música es a lo menos tan importante como el texto. Alrededor de un tercio del repertorio del Inti, Quila, Illapu, Los Jaivas o de los grupos nacidos en Chile después del golpe de estado, son piezas instrumentales. Violeta, Víctor, Angel, Chabela y otros solistas tienen varias obras instrumentales. Y es éste justamente el aspecto más fuerte de Inti-Ilmiani. No es casualidad que ellos hayan hecho la música para numerosos filmes, como la celebre serie de la BBC sobre América Latina, y para varias obras de teatro en Italia. Indudablemente Inti-Ilmiani es uno de los grupos musicales más finos, sensibles y delicados que se encuentran en todo el continente.

¿Qué ha significado el largo exilio para la obra de Inti-Ilmiani? ¿En qué medida y de qué manera la lejanía de la patria y el contacto con numerosas culturas afectan e influyen en la visión artística del grupo? Esta compleja problemática excede con creces los marcos de un solo grupo musical. Dentro del millón de chilenos repartidos en cincuenta países de todos los continentes se encuentran más de mil artistas profesionales (escritores, dramaturgos, actores, plásticos, bailarines, cineastas, músicos, etc.) y varios miles de aficionados. Por lo menos 200 grupos musicales chilenos aficionados se han formado en diversos países. La problemática afecta a todos. También a los chilenos "de Chile". Pero vale la pena escarbar en la experiencia de Inti-Ilmiani. Inmediatamente después del golpe surge en todo el mundo un inmenso movimiento de solidaridad con el pueblo chileno. Miles de mitines, reuniones, marchas, festivales, jornadas culturales solidarias ocurren por doquier. Los músicos chilenos —y no sólo músicos— son requeridos en todas partes. Inti-Ilmiani llega a tener más de 200 conciertos en 1973-74. No hay tiempo para la creación, se va de un hotel a otro, de un aeropuerto a otro, de un escenario a otro. Recién en 1975 hay momentos de reposo que permiten crear. ¿Y componer qué y para quién? Hay músicos chilenos que creen que se debía componer "pensando en Chile y en los chilenos",

es decir, hacer canciones "para el interior", con textos políticos manifiestos, movilizadores o presumiblemente movilizadores, para ser divulgados por las radios internacionales que llegaban por onda corta a Chile. Otros músicos alegan por una actitud más realista. El público que directamente escucha a los músicos no es chileno sino francés, italiano, japonés o sueco. Conclusión: hay que componer para un público no chileno. Inti-Ilmiani tiene una opción particular; hay que componer todo lo mejor que se pueda; si una canción es de calidad, servirá en Chile y en cualquier parte; si es mediocre no servirá a nadie en ninguna parte.

La lejanía del país permite analizar las cosas de una manera desapasionada, confrontando las visiones sostenidas hasta un momento con lo que la vida y la experiencia de muchas realidades distintas —incluida la chilena— van entregando. El tema central de las preocupaciones sigue siendo el de la identidad cultural. Tal vez a los ojos de un europeo esto parezca obsoleto, fuera de época, pero lo cierto es que en América Latina tal cuestión interesa hoy más que hace un siglo atrás. En el fondo, la razón de ser de los grandes movimientos sociales, políticos y culturales del continente es justamente la consecución de una identidad cultural nacional y continental, la construcción de formas económico-sociales-políticas que permitan un desarrollo nacional, popular, libre democrático, realmente independiente, respetuosas de las tradiciones pasadas y presentes. ¿Qué es lo chileno en música? ¿Qué es lo latinoamericano en el arte? ¿Cerrarse a las influencias de otras culturas o abrirse totalmente aceptando todo acríticamente? En el exilio Inti-Ilmiani se abre a las experiencias de otras culturas musicales, primero para conocerlas, luego para asimilarlas en la medida de lo posible, después para sacar de cada una de ellas lo que tenga valor para una expresión artística individual, para una manera "intiilmianezca" de comprender su propio cometido. Por ello no es extraño que las fuentes musicales de Inti-Ilmiani estén hoy en muchas partes al mismo tiempo. Mahler y Stravinsky, Luigi Nono y la vanguardia europea, la música del Mediterráneo o de la Italia renacentista, la África negra y el pop inglés son puntos de referencias en el trabajo creativo del grupo. Latinoamérica y Chile, que son el punto de partida y de llegada, tienen aún muchos tesoros musicales por descubrir, redescubrir y recrear. El estilo que hoy es predominante en el grupo, pudiera definirse como "música popular de cámara", llena de finos detalles, matices, contrastes, que dan lugar a un todo muy convincente.

Inti-Ilmiani tiene casi dos décadas de existencia. Ya no tienen la apariencia juvenil de la época aquella del Ché Guevara, pero su música es tan fresca y jovial como la de entonces. Es también más madura. Su música es para jóvenes, adultos y ancianos. Es juvenil, pero no en el sentido peyorativo que este adjetivo ha adquirido en Europa. Es una música atemporal que no conoce ni necesita de modas ni "hit parades", aunque a veces haya estado en él. ●

CON EL GRUPO LOS JAIVAS A TRAVES DE EDUARDO PARRA



● OSVALDO RODRIGUEZ

En rigor, el grupo Los Jaivas no pertenece al movimiento de La Nueva Canción chilena —si tomamos como principios aquellos señalados por Rodrigo Torres en su completo y documentado trabajo en Ceneca sobre la Nueva Canción, a saber: “tendencia generalizada a poner énfasis en lo crítico, el poner al descubierto la injusticia social y las taras propias de la sociedad latinoamericana” (1). Sin embargo, dentro de la gran etapa de renovación de la música chilena, Los Jaivas son compañeros de generación de los componentes de La Nueva Canción y, como amenuado ocurre en el desarrollo de una misma etapa, hay muchos momentos coincidentes. De hecho, lo que une a Los Jaivas con la Nueva Canción, es la utilización de ciertos instrumentos que son introducidos por ésta en la música chilena, tales como el charango, el bombo leguero, la quena y otros. En los últimos años, este grupo calificado en general como “rock andino” ha revolucionado el ambiente musical en el país y en la inmensa comunidad de chilenos que viven repartidos por todo el mundo por razones de todos conocidas. En realidad esto no es nada nuevo en el grupo. Desde que hace ya muchos años decidieron cambiarse el nombre de High Bass por el de jaivas (con v corta).

Su aporte de aires y sonidos nuevos en una búsqueda inquieta y moderna que los llevó a experimentar con las guitarras y bajos electrónicos, el piano, los sintetizadores, los emparentó a la vez con el resto de la música de una gran área de latinoamérica, con el uso de charangos y bombos y los llevó —cosa única en su generación— a incorporar en su música los instrumentos mapuches, en especial la trutruca, esa difícilísima trompeta indígena de nuestros antepasados.

Los Jaivas, OBRAS DE VIOLETA PARRA. Album Doble. CBS.LMIA 0215.

Disco 1. Lado A: Arauco tiene una pena
El Guillatún.

Lado B: Mañana me voy pal norte
Y arriba quemando el sol.

Disco 2. Lado A: Un río de sangre
El gavián.

Lado B: Run-run se fue pal norte
En los jardines humanos
Violeta ausente.

Los nueve temas son recreaciones y arreglos de canciones de Violeta Parra realizados e interpretados por Los Jaivas, excepto “Un río de sangre”, arreglo de Patricio Castillo y Los Jaivas, interpretado por Patricio Castillo, Isabel Parra y Los Jaivas.

Grabado y remixado en los estudios Pathé Marconi, París, julio-octubre de 1984.

OSVALDO RODRIGUEZ: La primera pregunta podrá parecer un poco obvia, pero es necesaria. ¿Cuál es el proceso que se produce para que Los Jaivas vuelvan los oídos a Violeta Parra?

EDUARDO PARRA: Creo que para cualquier músico chileno de los años sesenta, que se haya interesado o no en el folklore, como para nosotros, Violeta Parra fue un vocabulario, un abecedario del cual se aprendió tanto musical como literariamente y también desde el punto de vista de lo chileno, de la idiosincracia chilena. Para el grupo, Violeta Parra representó siempre un pilar importantísimo, una de las voces que había que escuchar y hacerle caso. Y esto viene de bastante tiempo atrás, viene justamente de finales de los años sesenta, cuando nosotros andábamos en la búsqueda de una música que tuviese un auténtico valor nacional,

se nos ocurrió que nuestro grupo —que era considerado como un grupo de rock and roll y hasta el día de hoy sigue siendo considerado así por mucha gente— pudiera mezclarse, digámoslo así, nada menos que con el canto de Violeta Parra, representante máxima de la chilenidad en ese momento, y hasta el día de hoy. En ese tiempo nosotros aún no habíamos editado. Estábamos a punto de editar “El Volantiñ”, pero también buscábamos ideas. Es decir, nosotros tuvimos la idea y la conversamos con DICAP, pero no se concretó nada y lo hablamos también con Víctor Jara, pero Víctor estaba tan ocupado en ese momento que no se pudo. La idea era que él hiciera alguna primera voz, alternándose con el Gato. Pero en realidad ése no era el mismo proyecto que hicimos ahora. En ese tiempo nos interesaba grabar dos o tres canciones de Violeta Parra para trascender en el sonido. Finalmente luego de casi doce años llegamos a realizar ese proyecto que nos tenía muy preocupados. Y un día, aquí en París dijimos, bueno este proyecto no se nos va a quedar en el archivo del olvido sino que vamos a sacarlo a la luz inmediatamente.

O.R.: ¿O sea que la cosa no partió del gran programa de Radio France con Eve Grilliquez? ¿La cosa es más antigua?

E.P.: Sí, es bien antigua, pero lo de Eve Grilliquez fue la motivación a pesar de que nosotros ya habíamos comenzado a trabajar con los materiales de Violeta. ¿Recuerdas que tu pasaste por la casa hace mucho tiempo, en París y nosotros ya teníamos “Arriba quemando el sol”?

O.R.: Sí, lo recuerdo y también tenían “El Guilatún”, si no me equivoco.

E.P.: Sí, claro. Y es que nosotros habíamos comenzado ese trabajo y en el intertanto conocimos a Eve Grilliquez. Se lo propusimos a ella y se entusiasmó con la idea y ofreció entonces lanzarlo al aire por Radio Francia.

O.R.: La segunda pregunta que viene también es algo elemental pero necesaria. ¿Qué criterio primó en la selección de los temas de Violeta Parra?

E.P.: Una de las primeras canciones que teníamos era “La Carta”. Nos gustaba por el ritmo y la manera de la propia Violeta de expresar su canción. Finalmente, como ves, ese tema no viene en el disco y no llegamos siquiera a hacer el arreglo. Entonces el primer arreglo fue “Arriba quemando el sol” y fue como para decirnos, bueno, esto nos va a servir de primer pilar para armar el resto. Para saber cómo íbamos a tratar los temas. En realidad nosotros queríamos tratar todos los temas como una sinfonía, cosa de locos porque eso llevaría a la necesidad de unos seis discos. Sin embargo, hay varios temas que conservaron esa intención, la intención de un trabajo más o menos grandioso, magno. Nosotros quisimos darle esa magnitud porque creemos que esa es la dimensión de Violeta y también, porque nosotros tratamos de representar en cada canción el paisaje que tiene cada una de ellas porque Violeta, sin decirlo muchas veces, va presentando el paisaje donde se desarrollan los hechos.

O.R.: Bueno, en “El Guilatún” hay incluso un amanecer.

E.P.: Sí, pero antes, es decir yo te estoy hablando exclusivamente de lo que vimos en la Violeta. Luego nosotros, por cierto, le pusimos de nuestra propia cosecha, aunque respetando siempre su inspiración original. Es el caso de “Arriba quemando el sol” y “El Guilatún” que son dos temas muy paisajistas fuertes en la letra, pero sin embargo, donde el paisaje siempre está presente y es lo que nosotros buscamos desarrollar principalmente, porque si no ¿qué podíamos hacer? Si ya estaba la letra y estaba la música. Solamente quedaba hacer un arreglo.

O.R.: Creo notar algo, con respecto a esto. Me parece que la mayoría de los grupos que han interpretado canciones de Violeta —grupos chilenos— tienden a parcializar sus canciones, o introducen arreglos que varían sustancialmente la versión original. En el caso de ustedes lo primero que me llamó la atención es que no hay modificaciones.

E.P.: Solamente hay ausencias.

O.R.: Claro, solamente ausencias como en el caso de la letra en “El Gavilán”, pero ya hablaremos de eso.

E.P.: Bueno, eso es el respeto que nosotros sentimos por la autora, por la creadora y es justo que tú lo digas porque eso trasciende en la música.

O.R.: Pero volvamos al criterio de selección.

E.P.: Nosotros teníamos también “El mundo al revés”, pero no lo hicimos. Tuvimos la tendencia de no hacer lo que ya se había hecho. Es decir, nos dimos cuenta —a pesar de haber sido de los primeros que nos propusimos este trabajo— que cuando íbamos a empezar lo ya había varias interpretaciones de Violeta. Como “Volver a los 17” por ejemplo, nosotros no íbamos a repetirla y fue así como decidimos partir por el lado de los temas menos interpretados pero que también eran famosos. Por ejemplo, nos interesó “Arauco tiene una pena” porque nuestro trabajo siempre ha sido indigenista, si se quiere. Nuestra música siempre ha tendido a buscar leyendas en el mundo americano antiguo, por eso Macchu Picchu (2).

O.R.: Eso me lleva más que a una pregunta a un comentario. Frente a una preocupación de Juan Armando Epple respecto a la posible influencia de Violeta en la Nueva Canción yo respondía que a mi parecer más que influencia de Violeta, lo que hay es un impulso moral. Y si hablásemos de influencia sería necesario pasar por Los Jaivas precisamente por el aspecto indigenista. La pregunta sería si ustedes han tenido contacto semejante al que tuvo Violeta con los mapuches, si les ha interesado ese contacto y si han tenido alguna impresión en ese sentido.

E.P.: Bueno claro que sí, a nosotros nos tocó visitar a los mapuches en los dos lados, en el chileno y en el argentino y en ambas zonas tuvimos muy buena aceptación. Creo que por razones obvias porque llega de pronto un grupo que viene de la ciudad, de la capital por decirlo así, y aparece tocando trutruca, las trutruucas tocadas sin falta de respeto, ¿ves? Las trutruucas están puestas de una manera íntima, sobria y sobre todo, creyendo en el asunto.

O.R.: Lo de “creyendo en el asunto” me interesa especialmente por la imagen que da. No hace mucho

lo discutí con un amigo en Berlín. Me decía que las trutruucas en Los Jaivas estaban mal empleadas o empleadas según él "no en propiedad, como fuera del contexto". Ahora bien, mi amigo estaba entusiasmado con una grabación reciente de Illapu, en la cual el conjunto toca un son verdaderamente maravilloso que ellos mismos escribieron para un poema de Roque Dalton y en el cual emplean las quenas como flauta travesa. Entonces yo le decía, bueno, pero ¿en qué quedamos? ¿Tú estás de acuerdo en que Illapu emplee la quena como flauta travesa y el tiple como tres, pero no estás de acuerdo en que Los Jaivas empleen la trutruuca como trutruuca? La verdad es que ustedes son los primeros que emplean la trutruuca, mucho antes que el grupo Karaxú, por ejemplo. (Es muy probable que haya otros grupos, pero esto es lo que se me viene a la cabeza.) Por lo demás, la polémica con mi amigo no condujo a nada. Sirvió al menos para reflexionar sobre el hecho. ¿Qué puedes decir tú al respecto?

E.P.: A tu amigo le diría dos cosas. En primer lugar estoy seguro que nosotros somos el primer grupo mestizo (o de más cercano origen español) que "se atreve" a usar la trutruuca. Porque antes se había escuchado y visto en fiestas en el Caupolicán, a grupos de mapuches que llegaban y tocaban sus trutruucas y se decía: bueno, este es un instrumento chileno y claro está bien, y cosas por el estilo. En cambio nosotros no sólo la usamos sino que la empleamos en forma variada. Por ejemplo, en "Arauco tiene una pena" nada menos que toca la melodía. ¿Que más se le puede pedir a una trutruuca, no crees?

O.R.: Me parece que no se le puede pedir más. . .

E.P.: Además le hubiese dicho a tu amigo que cuando fuimos al lado mapuche argentino, a Comodoro Rivadavia, tuvimos una experiencia bien linda. Una señora, después del concierto nos invita a almorzar el día siguiente a su casa. Era una señora que tenía evidentemente el pelo teñido de rubio, acompañada de unos señores así como vestidos de negro con corbata blanca pero no con el pelo teñido. Nos van a buscar al hotel allí en Comodoro Rivadavia donde hay un viento impresionante y nos llevan a una especie de población. En el transcurso del almuerzo, que en realidad era un banquete, nos dimos cuenta que esa señora era la machi de una tribu entera. Ellos mismos, entre ellos, hablaban en mapuche y se reían y finalmente fuimos condecorados por la propia machi con diversos amuletos para cada uno. Nosotros sentimos que de la forma más sutil nos estaban diciendo "qué bueno que están ustedes y que tocan esa música", o algo así. Yo creo que nosotros tocamos la trutruuca en propiedad, no con sentido de extravagancia o efectista y por eso es que la empleamos. Creo sin mentir que por lo menos la tenemos en siete temas y de diferente forma, además. Claro que nuestra preocupación por el problema indígena no termina con el empleo de los instrumentos. Esto va mucho más allá y por cierto, esto no comenzó con Los Jaivas.

O.R.: A mí me parece que esto es importante porque viene a llenar un hueco en la música chilena. Me refiero a todas aquellas sinfonías u oratorios o diversas composiciones de los músicos doctos que leemos que existen o

existieron, en los libros de música pero que no hemos escuchado jamás. Por ejemplo, ¿conoces tú la cantata "Arauco" de Francisco Dussuel?

E.P.: Justamente, yo siempre he tenido como ejemplo el caso de Enrique Soro músico importante, pero son privilegiados quienes lo han oído. En nosotros está eso, esa búsqueda, esa identificación con nuestra América, que comienza en los años 50 creo yo y se abre en los sesenta. Hay pilares como Ginastera o Francisco Dussuel que tu has nombrado. Por ejemplo el caso del "Pequeño tren rural" de Villalobos que es conocido a nivel académico pero no a nivel popular. Nosotros, en nuestra canción "En la cumbre de un cerro", hacemos una réplica de eso; hay un tren que va subiendo y tiene hasta letra. Es nuestra preocupación por popularizar ese tema, como sentimiento americano.

O.R.: Me parece que ustedes tienen razón y que para acercarse a la tierra, para acercarse a nuestros ancestros, es necesario acercarse al pueblo mapuche puesto que el pueblo mapuche viene a ser desde todo punto de vista, mucho más chileno que el pueblo aymará o el pueblo diaguita, cuyas músicas, por diversos motivos, han estado mucho más presentes en la Nueva Canción que la música del pueblo mapuche. Y para poder hacer eso es necesario acercarse a Violeta (para volver sobre el tema central de nuestra conversación). Aunque lógicamente sería necesario también el acercamiento a Margot Loyola, quien en este caso sería la intérprete de la música mapuche frente a Violeta que es quien la recrea. Concretamente: ¿Influyeron en este disco "Obras de Violeta Parra" los viajes de Los Jaivas a Chile y a las zonas mapuches?

E.P.: Ya lo creo. La mayor influencia fue en el paisaje. En todo nuestro trabajo sobre Violeta hay un enorme deseo de expresar el paisaje, ese paisaje nacional que está inmerso en sus canciones. Y, aparte de la aceptación que tuvimos en la Araucanía, nosotros con este trabajo nos sentimos firmes, nos sentimos con fuerza para lanzarnos con nuestra música. Por ejemplo el amanecer que existe en "El Guillatún" está copiado al pie de la letra de las montañas del sur de Chile. Si hay gente que considera a veces un poco "ligera" nuestra música, no se han dado cuenta que no es fácil expresar un paisaje a través de la música. Sí, es verdad que hay ciertos efectos, pero no son efectos sacados de la nada, son siempre efectos que van con el tema.

O.R.: A propósito de efectos. Una cosa que ha sorprendido a los auditores del disco "Obras de Violeta Parra" es la utilización del piano como arpa. Yo diría que tanto esto como el diálogo doble de dos pianos en "Run-run se fue pal norte", hay algo que en general está ausente de la Nueva Canción chilena. Me refiero al trabajo del piano y tocado además, con conocimiento y aplicación recibidos en el conservatorio. (Es necesario claro está, hacer un paréntesis para nombrar el piano de Marcelo Fortín en el Aparcoa tardío; el piano de Patricio Wang en Quilapayún actual; el piano de Matías Pizarro en los Parra; el de Reginald Boyce en Patricio Manns o el de Christian Vila en Patricio Castillo; el de Cristóbal Santa Cruz en Alejandro Lazo; el de Cintolessi en

Homero Caro antes que dejara de cantar y muchos otros pianos que se me escapan de la memoria en este momento, pero la verdad es que ustedes lo han usado desde el inicio del grupo.) Concretamente: no se puede tocar el piano como arpa sin antes haber estudiado mucho piano, a eso me refiero.

E.P.: Son exigencias que se le van produciendo al músico. Bueno es que a un pianista que ame el arpa se le ocurra trabajar hasta sacarle sonidos de arpa al piano. Y de tal credibilidad que tú te dices de pronto, pero ¡que bien que suena el arpa! Aunque sepas que el truco está, ¿ves? pero te dices: es un piano, pero ¡que parecido al arpa que suena! Ahora bien, nosotros poseemos un nuevo sintetizador que trae el registro de arpa, por lo tanto ya no tenemos necesidad de imitar el arpa sino que directamente la tenemos. En el caso del disco, a mí se me ocurrió estudiar los intervalos del arpa para poder intentar sacarle un sonido de arpa al piano, pero fue Claudio quien lo interpretó gracias a su maestría.

O.R.: Ya que hablamos del color de cada instrumento y sus posibilidades, ahora la pregunta que viene se refiere obligadamente a "El Gavilán" ya que la utilización que allí se hace de la flauta runrunera es tal que en ciertos momentos reemplaza la voz humana. Pero ésta es una consideración aparte, la pregunta fundamental frente a esto es: ¿cómo se decidió no cantar "El Gavilán"?

E.P.: El motivo principal es que la letra la canta una mujer y es evidente que la letra es femenina. Entonces si Gato la cantaba sin modificar la letra era como transfigurar el asunto. No la podemos cantar, nos dijimos, pero si la queremos tocar. De este modo transportamos la voz a diferentes instrumentos y así comienza un especie de oboe o bazón, después se le pasa a la flauta, luego la toma la guitarra y así...

O.R.: Tal vez ustedes no se dieron cuenta de un hecho fortuito. Al no cantar una pieza de Violeta Parra para voz y guitarra, con todo ese colorido de los diversos instrumentos que reemplazan la voz, hace que el auditor pueda soltar mucho más su vuelo imaginativo y, le estaban regalando al futuro de la música chilena por primera vez, la posibilidad de hacer un ballet con esta pieza. Justamente como habría sido concebido por Violeta.

E.P.: Tú das en el clavo en una cosa, puesto que nosotros tuvimos en cuenta este hecho. Sabiendo que era un ballet inconcluso de Violeta nos dijimos que esto tiene que ser como una orquesta de cámara que esta tocando, para darle aun más el sentimiento o el sentido de ballet clásico. Buscamos entonces un ambiente de orquesta de cámara.

O.R.: Intentemos una pregunta no tanto fuera del tema, pero algo fuera de la realidad. Cuando ustedes filmaron 'Alturas de Macchu Picchu' hay un momento en que aparece un diablo bailando, ¿verdad? bailando además en cámara lenta, es decir un elemento un poco fuera de la realidad pero muy efectista y de gran colorido plástico. En el caso que se filmara alguna vez "Obras de Violeta Parra", ¿cómo te imaginas el ballet?

E.P.: Nosotros no nos aventuramos más allá, a pesar que hemos tenido la intención varias veces de incluir danza. En Buenos Aires incluimos baile varias veces, pero sin intenciones de ballet. De pronto era como una alegoría dentro del concierto, de pronto un tema se bailaba.

O.R.: ¿Y quien lo bailaba?

E.P.: Diferentes gentes, gente profesional y gente no profesional, pero nunca llegamos a hacer un ballet, aunque el proyecto ballet también está encarpetaado y viene desde hace tiempo.

O.R.: Ahora otra pregunta un tanto clásica. Ustedes han tocado canciones de Violeta en los más diversos escenarios digamos que el arco es muy amplio desde Santiago de Chile a Nueva York, desde París a Leningrado. ¿Podrías tú hacer algo así como un abanico de calidades de recepción de esta obra?

E.P.: Bueno, nunca lo hemos presentado completo salvo en París en el trabajo que tú conoces, en la radio. Ahora en las giras nosotros incluimos varias canciones de Violeta, concretamente. "Arauco tiene una pena", "El Gavilán", "Run-run se fue pal norte", este último ya incluido para siempre en el repertorio... y "Arriba quemando el sol". Esos cinco temas los llevamos a Chile y a Argentina. En Argentina nombrar a Violeta Parra, el solo hecho de nombrarla produce una ovación cerrada, larga, tan larga que hay que parar a la gente para poder empezar a tocar. En Chile la reacción es un poco menos explosiva y es natural porque para los chilenos es natural que se toque a Violeta. Claro que la recepción es muy buena tanto a nivel popular como de gente adinerada. Nosotros hicimos un concierto en el Oriente y cobrabamos bien caro. Tres funciones creo que fueron y allí el respeto y la recepción con que se recibía "El Gavilán", por ejemplo, era como si estuviese tocando la Sinfónica, ¿ves? Así lo sentíamos nosotros. Claro que lo mismo sucedía en el Caupolicán, es decir, el mismo respeto y mucha euforia al final. En el resto del mundo, en Europa concretamente, la gente no está capacitada para diferenciar un tema de Los Jaivas con uno de Violeta. Sin embargo, nos hemos dado cuenta que ella es reconocida en varios países europeos.

O.R.: ¿La elección e inclusión de la canción "Violeta Ausente" responde en el grupo a una sensación de exilio?

E.P.: En primer lugar nosotros necesitábamos una cueca porque nos dijimos: si estamos haciendo una obra de Violeta Parra y hay tanta chilenidad en el asunto, ¿cómo no vamos a incluir una cueca? Y fue el Gato que dijo, miren, ésta no es cueca, pero la podemos tocar igual y además tiene una letra de candente actualidad. Es decir, hubo dos razones, una de equilibrio de la obra misma y, por esa actualidad del exilio de interpretación de aquel que por una u otra razón está ausente de Chile. ●

NOTAS.

París, 11 de septiembre, 1985.

(1) Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973. Ceneca, Santiago de Chile, 1980.

(2) Referencia al excelente disco anterior de Los Jaivas, "Alturas de Macchu-Picchu", de Pablo Neruda, musicalización de Los Jaivas. CBS 25407. Ver comentario en "Cantores que reflexionan" de Osvaldo Rodríguez, Ediciones Lar, Madrid, pp.214-217. ●

EL GRUPO ILLAPU

El grupo chileno ILLAPU —rayo en lengua quechua— nació en 1970 en la ciudad de Antofagasta. Desde sus inicios el grupo ha tenido diversas formaciones, pero siempre se ha estructurado en torno a los hermanos Márquez, cinco de los cuales han sido sus integrantes en diversos períodos.

Illapu nació en momentos de grandes convulsiones sociales y culturales que sacudían toda la sociedad chilena. En la década del 60 numerosas manifestaciones culturales tuvieron un desarrollo y auge hasta ese entonces desconocidos en el país. En particular, la canción popular con raíces musicales folklóricas había alcanzado gran madurez.

Violeta Parra es la figura central de este movimiento renovador de la canción popular. Pero no es la única. Sus hijos Isabel y Angel, Patricio Manns, Víctor Jara y Rolando Alarcón, entre otros, son trovadores que dejan una profunda huella en la música popular. A ellos se suman más tarde los grupos Quilapayún, Inti-Illimani y Aparcoa, entre otros, generándose un movimiento que desde 1968 se conoce como Nueva Canción Chilena. Illapu sale a la luz cuando el movimiento alcanza una popularidad indiscutida en el país y por doquier surgen grupos y solistas que siguen la misma línea cultural. Por tanto, se puede considerar a Illapu como el más joven de los grupos de la Nueva Canción.

Cuando Illapu nace, sus integrantes son jóvenes de 13 a 20 años de edad que aún estudian en liceos o recién ingresan a la Universidad. Como todo grupo que nace, en su trabajo hay fuertes influencias de sus inmediatos antecesores, pero a poco andar ellos van descubriendo que tienen condiciones más que suficientes para entregar una visión individual de la música popular de su región, la música andina. Es importante remarcar el hecho de que la música andina era casi desconocida en Santiago y en toda la zona central y sur del país.

● ALFONSO PADILLA

Los Parra son los primeros que llevan instrumentos andinos a la capital y allí constituyen una novedad tan extraña y atractiva como lo que ha ocurrido en numerosos países europeos. Quienes interpretan música andina en Santiago lo hacen desde una "visión urbana". Illapu, en cambio, trabaja con una música que le es familiar desde siempre, debido a su vecindad con el Altiplano. Para ellos música andina no es sólo quena, zampona, charango y bombo, sino también múltiples instrumentos que se ejecutan en los más apartados rincones de Los Andes nortinos de Chile y sobre todo en las fiestas y carnavales pagano-religiosos que se celebran desde hace muchos años en numerosos poblados. Puesto que Illapu interpreta una música que le es propia, sus interpretaciones denotan una naturalidad, veracidad y facilidad que no es común encontrarlas en grupos profesionales.

Durante el período del gobierno de Allende, la Nueva Canción Chilena alcanzó niveles de difusión tan altos como el de la música comercial. No obstante su juventud, Illapu se hace rápidamente conocido en todo el país a través de sus presentaciones en TV, en los principales festivales musicales del país y de su primer LP grabado en 1973. El grupo quedó en Chile después del golpe militar y afortunadamente no siguió el destino de otros exponentes de la Nueva Canción, sea el asesinato (Víctor Jara), los campos de concentración (Angel Parra) o el destierro (Quilapayún, Inti-Illimani y otros), pero debió guardar silencio en un país donde el uso de los instrumentos folklóricos se había prohibido por decreto. Al año siguiente, Illapu hace una larga gira a Argentina. En 1975/77 editan nuevos discos y se constituyen en los artistas chilenos más populares. Son los que venden más discos, sus canciones están en los primeros lugares de los rankings de popularidad, son invitados a cuanto festival se organiza en el país, actúan en la televisión, la radio y

hasta en clubes nocturnos se les ve por largas temporadas.

Hasta allí todo parecía "color de rosa", hasta que de repente son incorporados a las "listas negras" de la represión cultural de la dictadura; no más televisión, ni radio, no más festivales, no más autorizaciones para los conciertos que el mismo grupo produce. Se trata de ahogarlos económicamente y hacerlos desaparecer. En vista de esto, comienzan a actuar en sindicatos, escuelas, universidades, barrios obreros; participan en actividades solidarias organizadas por entidades que defienden los derechos humanos en Chile, por la Iglesia Católica o por los familiares de los detenidos desaparecidos.

En 1978 Illapu realiza su primera gira europea por seis países y dan 30 conciertos en dos meses, entre otros lugares, en el teatro Olympia de París y en el Anfiteatro de la Universidad de La Sorbonne. Dos años después el grupo sale a una gira mundial por seis meses y es tan exitosa que se extiende por más de un año. Ellos intentan regresar a Chile en 1981 pero se encontraron con la desagradable sorpresa, que la dictadura había dictado un decreto prohibiendo su ingreso al país. En tales condiciones, el grupo se instala en París en calidad de artistas exiliados, como cientos de artistas chilenos y latinoamericanos repartidos en medio centenar de países de los cinco continentes.

Desde sus comienzos Illapu logró conformar un estilo propio, distintivo que ha creado escuela en el país. De Illapu siempre se han mencionado como virtudes su fuerza, vigor, lozanía, espontaneidad. Algunos críticos han hablado de "erupción volcánica" en el escenario. Todo esto es verdad y son rasgos que se mantienen incluso después de trotar más de 15 años por los más diferentes escenarios del mundo. Pero esto no agota en modo alguno las virtudes musicales y artísticas del grupo. Su estilo se caracteriza, en primer lugar, por los numerosos instrumentos que utilizan, casi una treintena, entre ellos una amplia variedad de flautas de la región andina, desde la pequeña ocarina hasta las zamponas de más de un metro de largo (tollos), desde la ecuatoriana flauta otavaleña hasta el ceremonioso moceño, flauta travesa de grandes dimensiones utilizadas en rituales funerarios. Los integrantes de Illapu son extraordinarios ejecutantes de zamponas, es decir, las flautas de pan construidas de tal modo, que el instrumento requiere dos ejecutantes. Los quenistas del grupo son virtuosos cuyas interpretaciones se destacan por las exigencias técnicas que plantean. El director musical del grupo y compositor de la mayoría de los temas que ejecutan, Roberto Márquez, es un excelente charanguista. Vocalmente el grupo es muy bien afiatado. Sus armonías son tradicionales, pero no es tradicional su manera de ser aplicada. Entre sus miembros hay tres tenores y dos barítonos. Uno de los tenores, Eric Maluenda, tiene un registro mucho más alto que un tenor normal, lo que permite al grupo organizar su armonía vocal duplicando alguna voz en registros muy altos. A la vez todos son solistas y normalmente las

voces entran y salen, se entrecruzan, o un mismo cantante hace diversas voces en una misma canción. Todo esto lleva a que cada pieza sea un vivo tejido armónico y sonoro que combina perfectamente con la exactitud y pulcritud de la ejecución instrumental. A partir de su residencia en Europa, han ido paulatinamente ampliando su horizonte musical hacia otras expresiones populares, como la música afroperuana, muy poco conocida fuera de las fronteras del Perú, y la rica y compleja música venezolana, donde de una manera increíblemente armoniosa se han mezclado tradiciones musicales aborígenes, europeas y africanas. Influencias del pop inglés son también visibles en las últimas composiciones del grupo.

A menudo existe la tendencia a pensar que, puesto que Illapu forma parte de la Nueva Canción Chilena, necesariamente sus canciones son "políticas". Este grupo, así como todo el movimiento, está lejos de limitar la temática de sus canciones a hechos políticos. En un sentido estricto, no han caído en el panfleto. La temática de las canciones del grupo es amplia, así como amplio es el horizonte de vicisitudes que entornan la vida del hombre. Illapu trabaja con poemas de Neruda o Roque Dalton, o con textos de poetas jóvenes como Osvaldo Torres o José María Memet. Su función, suponen, no es entonar consignas al son de la música folklórica. Su tarea cultural y artística es hablar de las cuestiones de ayer, de hoy y de mañana que afectan al hombre en su integridad. Su canto está dedicado al indio que se debate en la agonía de un pasado cultural rico, a la mujer amada, a la madre que espera a su hijo, al vaso de greda hecho por manos indígenas, al carnaval pagano-religioso que intenta purificar el alma de pecados, o a quienes sueñan con una vida más digna y humana. Es un canto de libertad y amor. La música —ya no sólo el canto— es política en un sentido amplio, épico, histórico. A través de su arte, Illapu intenta dar su aporte a la colosal tarea en que están empeñados escritores, pintores, cineastas, hombres de teatro, de la danza, músicos cultos y populares. Se trata de la defensa de un pasado cultural y su desarrollo constante, de la afirmación de una identidad cultural propia y el desarrollo de esa identidad. La tarea colosal de hacer llegar la cultura a todo el pueblo y que todo el pueblo sea sujeto activo de esta identidad.

Illapu en el escenario es un espectáculo vivo, dinámico, cambiante. El ritmo es esencial. A un nostálgico lamento chileno, yaraví boliviano o a la desgarrada baguala le puede seguir una alegre zamba argentina, un ingenio sanjuanito ecuatoriano o un impetuoso golpe tocuyano. A la monotonía de un ritmo mapuche del sur de Chile le puede seguir los endiablados quiebres de un landó afroperuano. El trágico sonido de la quena es combinado con la voz grave que surge desde las profundidades de la tierra con el tollo. Al severo y noble unísono vocal le puede seguir un atractivo contrapunto lleno de matices, deparando siempre, sorpresas al auditor, que capta el vigor, la fuerza, la pureza y la sinceridad. ●

CONSTRUCCION FLOKLORICA Y DESCONSTRUCCION INDIVIDUAL EN UN TEXTO DE VIOLETA PARRA

• NAOMI LINDSTROM

Con la obra poética y musical de Violeta Parra ha sucedido un fenómeno bastante común en muchos casos de manifestaciones de un verdadero radicalismo cultural. Ha sido fácil dejarse fascinar por el hecho de que el innovador efectuó ciertas rupturas obvias, pero rupturas difíciles de lograr, debido a la presión por conservar el sistema vigente. En el caso concreto de Violeta Parra, se trata de sus continuas y muy conflictivas violaciones del código que rige la presentación de la cultura folklórica para el consumo de un público urbano y por eso poco dispuesto a acostumbrarse a lo 'tosco' de la producción cultural campesina en su forma original. De allí el gran interés que tiene, por ejemplo, la muchas veces celebrada negativa de Violeta ante la supuesta necesidad de suavizar la voz chillona que caracterizaba muchas de sus actuaciones. Se aferraba al modelo de canto folklórico que había aprendido en sus recorridos por las regiones originarias y en su estudio de grabaciones realizadas en el campo, y así consideraba la voz chillona como un aspecto imprescindible en su presentación fiel de sus materiales. (1).

De igual manera, ejerce una fascinación enorme el esfuerzo que hizo por contextualizar el canto dentro de un panorama más global de producción cultural campesina —artesaniñas y artículos de uso cotidiano además de arte— para fomentar la comprensión de la música folklórica como parte de una cultura íntegra, viva, y no como otra curiosidad vendible. Por eso merece la atención que ha atraído la Peña de los Parra, lugar que quizá sería justo describir como una alternativa a la presentación académica o museológica de los frutos de las investigaciones etnoculturales y folklóricas. Estos fenómenos, y la lucha que sostuvo Violeta para lograrlos, tienen importancia por representar un desafío a los sistemas de distribución y venta que tienden a producir mercancías musicales 'suavizadas' o "dulcificadas" para facilitar una audición pasiva, sin riesgo de turbar o desagradar al oyente. Si se sigue el análisis que hace Theodor W. Adorno de la situación de la música folklórica en el mundo occidental contemporáneo, se percibe en la obra de Violeta un conjunto de elementos que unánimemente ejercen una presión tendiente a supeditar la expresión popular a la necesidad de producir una serie ininterrumpida de "hits" y "best-sellers", presión que da como resultado la deformación del canto popular (2).

A pesar de la importancia de lo que hizo Violeta para mantener la tradición, la insistencia en este aspecto de su carrera puede perjudicar una comprensión del aspecto innovador de su trabajo. Si por un lado su meta es la continuación de lo tradicional, por otro lado consiste en repensar y reformular los formatos ya existentes en el

canto popular, para conferirle una mayor consonancia con el mundo actual en que viven Violeta y su audiencia principal. Después de todo, no se limita a la transcripción y actuación de lo ya existente, sino que le agrega elementos y aún lanza composiciones que ya son más que ella como compositora individual que de la tradición. No es una recreadora arqueológica de lo popular, sino una revitalizadora y reactivadora de lo convencional.

Dado el poco análisis de que han sido objeto las composiciones de Violeta Parra (a pesar de la mucha atención que han recibido sus canciones), sería prematuro intentar un pronunciamiento definitivo sobre la categoría cultural en que se las debe situar. Sin embargo, sería útil considerar un acercamiento a sus textos como "contracultura", término que ha propuesto Juan Armando Epple como punto de partida para un análisis. (3). Es decir, pertenecen a una clase de producciones que van a contrapelo de las pautas principales de la cultura fácilmente aceptable, mercable, y que constituyen de alguna forma una alternativa a ésta. Esta noción de "contracultura" tiene mucho que ver, en la época actual, con lo que Adorno percibe como una cultura popular "decente" pero posible para una sociedad cosmopolita. Propone en su 'Introducción a la sociología de la música' que hay una abertura para el intercambio productivo entre la tradición folklórica y los compositores y letrados de formación culta, con su inherente necesidad de innovar y reformular. El nexo entre los dos fenómenos siempre ha existido, pero con el desarrollo de los sistemas de publicidad y distribución masivas, se encuentra muchas veces interrumpido. La materia cruda que antes ofrecía la tradición rural al artista individual, ahora va a parar a manos de intereses comerciales cuyo fin no es reconcebir o reelaborar lo folklórico, sino hacerla más mercable.

Al ir en busca de ejemplos significativos de este nuevo concepto del canto popular o, como sea el caso, este juego dinámico entre las convenciones del canto popular y la libertad del canto "de arte", quizá conviene empezar por el aspecto que más lo patentiza, es decir, su adscripción a y ruptura con las reglas que rigen la forma folklórica.

Como se sabe, los protocolos formales de la tradición pueden ser de una rigidez impresionante, sobre todo desde la perspectiva de un miembro de la sociedad contemporánea occidental, con su insistencia en la libertad del creador individual para variar e innovar.

Las fórmulas fijas de la tradición oral, sea cual sea su valor en sí, representan una de las barreras que hacen que una audiencia moderna y urbana perciba la música folklórica tradicional como un fenómeno ajeno, completamente propio de otra cultura con otras nociones de lo que es el arte. Ver el tratamiento de estas convenciones, cuya ruptura se patentiza en seguida, nos permite ver hasta qué punto Violeta ha permanecido dentro de las pautas ya dadas, fiel a la tradición, y hasta dónde ha innovado, fiel a su identidad como miembro de la sociedad moderna.

Un ejemplo de una composición en donde se encuentran patrones convencionales junto con una extensión y ampliación es la canción enumerativa "21 son los dolores", que aparece en la antología del mismo título (4). El

formato remite al lector a una tradición muy arraigada en la cultura popular de muchos países, inclusive en las formas que sobreviven como parte de la cultura urbana tales como rimas infantiles, canciones tradicionales para la celebración de las fiestas, etc.

La divergencia con la tradición se nota, más que nada, en la insólita extensión de la enumeración hasta llegar a cuarenta. Juan Andrés Piña apunta muy bien el significado de esta notable verbosidad por parte del cantor-enumerador: "21 son los dolores" muestra las capacidades creativas de Violeta al numerar hasta cuarenta, siendo que en general sólo se hace hasta diez en este tipo de composiciones" (5). La observación es acertada, pero para desarrollar el siguiente comentario, habrá que agregarle otro elemento más: la extensión de la enumeración también trae consigo un correspondiente aumento del grado de complejidad de la letra. No sólo se puede decir que la composición llega a ser improbable como canto popular por la gran diversidad y cantidad de ítems enumerados (que tendrían que ser aprendidos de memoria en la transmisión oral) sino también, como se verá, la estructura pasa de una relativa sencillez a cobrar una irregularidad y una complejidad poco factibles en una canción de origen popular.

Aunque hay varias maneras de definir la cualidad, arriba aludida, de "sencillez" en una composición, nos limitamos aquí a señalar las características de sencillez necesarias en una composición de la tradición oral: la memorabilidad y la predecibilidad, las dos muy estrechamente vinculadas. Para posibilitar la transmisión del texto en forma aún aproximadamente estable, la letra forzosamente tiene que facilitar el aprendizaje, no obstaculizarlo con giros inesperados, versos que no siguen la forma sintáctica establecida en los versos anteriores, o que por razones sintácticas o semánticas no se incorporan a una serie reconocible, versos de extensión o metro irregular, metáforas insólitas y otras desviaciones de las pautas regulares.

Al intentar la ubicación de "21 son los dolores" en el continuo que corre desde la estricta observación de un esquema fijo y la violación del mismo, se puede discernir una progresión (pero no una progresión completamente continua en su desarrollo) a lo largo del texto. El primer segmento (1-10), como ya indica la aguda observación de Piña, agota las limitaciones de lo puramente tradicional, con lo cual todo verso adicional constituye ipso facto una violación o superación de las normas. Dentro de este espacio (1-10), delimitado como "lo que cae dentro de la tradición", impera una gran uniformidad entre los versos y una estructura global que une todo el segmento y le confiere una forma fácilmente comprensible. Por ejemplo, cada verso se inicia con un número seguido del sustantivo referido, con la excepción de los dos casos (6-10) en donde en una estructura elíptica el sustantivo se ha suprimido. Pero aún en estos dos casos se entiende fácilmente cuál ha de ser el sustantivo suprimido, que en cada verso es simplemente una reiteración del sustantivo ya dado en el verso anterior.

21 SON LOS DOLORES

Violeta Parra

Una vez que me asediaste
2 juramentos me hiciste
3 lagrimones vertiste
4 gemidos sacaste
5 minutos dudaste
6 más porque no te ví
7 pedazos de mí
8 razones me aquejan
9 mentiras me alejan
10 que en tu boca sentí
11 cadenas me amarran
12 quieren desprenderme
13 podrán detenerme
14 que me desgarran
15 perversos que embarran
mis 16 esperanzas
y 17 mudanzas
18 penas me dan
19 madurarán
20 más que ella me alcanza.
21 son los dolores
por 22 pensamientos
me dan 23 tormentos
por 24 temores
25 picaflores
me dicen 26 veces
que 27 me ofrecen
28 de esos estambres
son 29 calambres
los 30 que me adolecen
31 días te amé
32 horas soñaba
33 minutos daba
no, 34 tal vez,
35 yo escuché
36 junto a tu pecho
37 fue a mi lecho
38 de pasión
39 al corazón
40 amargo despecho.

Además, los sustantivos demuestran una gran homogeneidad en el sentido de que se refieren todos al amor: a las demostraciones que utiliza la amante aludida para fingir un amor que no siente, y a los síntomas que se dan en el amante herido. Las variaciones entre verso y verso son mínimas: por ejemplo, el que en algunos versos el sustantivo enumerado sea objeto y en otros sujeto, de la cláusula; las frases aisladas, pero fáciles de reconstruir como formando parte de una oración completa, de 6 y 7.

Al salir del límite numérico tradicional, la letra empieza una desviación que la aleja del lenguaje uniforme y ordenado. El primer indicio de un relajamiento de las categorías sintácticas lo ofrece el verso 12, que no conlleva un sustantivo asociable con el número en cuestión. El referente no puede ser el del verso anterior, sino que alude de manera críptica a unos doce factores o fenómenos de naturaleza desconocida pero decididamente siniestra que intentan "desprender" al infeliz amante de las cadenas que le ha impuesto el amor. Lo impredecible entra de una manera aún más marcada con la introducción de otros grupos de actores en el mismo conflicto, grupos cada vez más numerosos y más variados en sus acciones, que "podrán detener" y "desgarran" al yo-cantor.

El curiosísimo encabalgamiento entre los segmentos (11-15) y (16-20) sorprende por lo injustificado y arbitrario, al parecer, de la división estrófica en plena oración, siendo además la oración ya difícil de seguir de por sí. Con esta separación de estrofas, se da como resultado el enigmático verso que transmite el mensaje truncado "15 perversos que embarran", verso que ya demuestra una distancia significativa de la coherencia que caracterizaba a las enumeraciones iniciales (1-10). Es precisamente en este verso, cuya división tiende a producir una desorientación momentánea, que se da otra infracción a la uniformidad anteriormente establecida. Cada número, con el sustantivo correspondiente, ha aparecido como el primer elemento del verso. Según este esquema, cada verso viene con un encabezamiento numérico que lo ubica en una serie. Con el 16 el número pierde su función estructural de encabezamiento y asume otra posición en el interior del verso. Al ver impreso el texto, esta ruptura con el orden hasta aquí vigente salta a la vista, pues la columna vertical de números queda rota y dispersa. Sin embargo y para hacer resaltar el elemento de lo imprevisible, dos versos más adelante se encuentra una restauración de los encabezamientos numéricos, que después se deshará en forma espectacular en la estrofa (21-30), con una dispersión de los números hacia varias posiciones dentro del verso, y se establecerá una vez más en la estrofa (31-40). Esta fluctuación entre el establecimiento y la observación de una regla estructuradora (el encabezamiento en forma de número) y la violación de esta misma regla nos da una clave del juego desarrollado en la composición toda. Violeta demuestra que en su doble función de folklorista (representante de la tradición y los límites) y de creadora actual (representante del desafío a la tradición y de la ruptura de los límites), puede ejercer tanto su derecho a fijar y seguir normas como su derecho a deshacerlas.

La estrofa (21-30), además del ya mencionado esfuerzo por liberarse de una forma restrictiva, se destaca por la inclusión de versos cuyo significado no se ofrece para una interpretación definitiva ni se relaciona fácilmente



Ricardo García

con los versos que, al parecer, deben darle un contexto (los versos anteriores y posteriores). Sería muy difícil, por ejemplo, traducir a otro lenguaje más "estable" y comprensible la aseveración hecha en 24-25, de que los 21 dolores le dan al cantor 25 picaflores a trueque de 24 temores. El propósito de este lenguaje lleno de elementos disparatados, además de el de ofrecer el placer de lo gratuito y lo arbitrario, consiste en apartar a la audiencia de las expectativas convencionales con respecto a la comprensibilidad de la letra de una canción. expectativas que, efectivamente, ha tendido a fomentar el primer segmento (1-10) de "21 son los dolores" con su adherencia a las normas de la comunicación racional. Una vez más, Violeta juega con la posibilidad de sacar toda ventaja de lo tradicional (la accesibilidad inmediata, cuya bondad consiste en un acercamiento a la audiencia sin la barrera de "formalidad" que podría imponer una forma más culta) para después hacerlo entrar en un juego dinámico con lo individual y lo excepcional, aún con lo "moderno", en el sentido de ser de difícil acceso. Al explotar las potencialidades de los dos modos, crea juxtaposiciones llamativas y contrastes sorprendentes. Pero se debe notar que aquí, como es típico en su obra, lo accesible y lo inmediato son lo único que percibe la audiencia al entrar en la parte inicial de la composición. La innovación, lo difícil, sólo se introducen después de que la audiencia ha entrado en el juego del texto y se ha adentrado bien en la materia. No requeriría mucha conjetura suponer que este procedimiento se debe a una preocupación por no intimidar a la audiencia con la complejidad que, efectivamente, posee la composición.



Isabel Aldunate

La estrofa (21-30) también merece atención por la nueva e inesperada función que cobran los números mismos. Los números han servido como elemento orientador. Constituyen el punto de referencia para el lector y oyente que intenta seguir el hilo de lo que se está narrando. De ese modo, los números tienen que "anclar" el significado. Por ejemplo, uno puede guiarse por la inobjetable lógica de que la amante traidora enamoró al cantor con aún más lágrimas que juramentos, aún más gemidos fingidos que lágrimas, y, para aumentar aún más el caudal de demostraciones afectivas, con cinco minutos de vacilaciones. Los números otorgan un sentido global a los versos que, muy a grandes rasgos, se podría resumir como "con un dramatismo cada vez mayor, te esforzaste por convencerme de tu amor". En el segmento (21-30), los números pierden toda función semánticamente orientadora para convertirse en agentes de la desestabilización del núcleo narrativo. Mientras en los primeros versos nos narraban la historia del crecimiento de un problema amoroso, ahora la relación entre un número y otro es difícil de discernir, y aún se hace problemático averiguar el referente de algunos de los números. Muy lejos de narrar, o ayudar a narrar, los números despistan y distraen de cualquier posible proceso narrativo. Un ejemplo lo ofrecen 26-30: "me dicen 26 veces / que 27 me ofrecen / 28 de esos estambres / son 29 calambres / los 30 que me adolecen." Aquí, los números parecen llevar algún significado, denotar alguna progresión de índole aparentemente narrativa; pero cualquier intento de desentrañar este sentido oculto resulta frustrado por la dificultad de

establecer las conexiones necesarias entre los números y las palabras circundantes. Los números así atraen la atención de la audiencia no como indicios de otro fenómeno, sino por su propia fascinación como elementos arbitrarios en un juego libre, ya sin necesidad de conformarse a un esquema racional. Como el acto de enumerar crea la expectativa de una serie, el placer lúdico del texto consiste en gran medida en la construcción de un conjunto de elementos que ofrecen la ilusión de la secuencia pero que no resisten un intento de averiguar cuál podría ser la base de esta supuesta secuencialidad.

En el movimiento de zigzag que caracteriza todo el texto, es frecuente volver a un esquema después de haberlo descartado, para no perder del todo la asociación con lo tradicional que forma una parte esencial del conjunto de elementos en juego. Así, después del desorden ilógico del segmento (26-30), viene el fácilmente entendible "31 días te amé / 32 horas soñaba..." La vuelta a lo bien arreglado y razonable sólo se produce para precipitar el texto una vez más hacia el terreno de lo arbitrario. En los últimos versos de esta serie, o fingida serie, ya no queda posibilidad de establecer con seguridad a qué se refieren los números ni si tienen, de alguna manera, referente. Es muy fuerte la posibilidad de que quede más función para los números que la de cumplir con los requisitos mínimos en una composición enumerativa. Con este último florecimiento de lo azaroso, este "numerar por numerar", el texto termina con un tributo a lo arbitrario. Pero con su arbitrariedad no se invoca lo absurdo o el sinsentido. Hay que tener en cuenta que las palabras que acompañan los números, aún sin corresponder a sus números respectivos, siguen teniendo sentido. El tema continúa igual, y en el fondo serio: la decepción que viene como consecuencia de un amor falsamente fomentado por una amante engañosa. Al mantener en equilibrio hasta el final las corrientes contrarias del texto, su aspecto juguetón y el lamento amoroso, Violeta resume el logro más interesante de la composición, su reconciliación de elementos al parecer incompatibles opuestos.

Con el examen de un texto de Violeta Parra, se ha intentado proporcionar una muestra tentativa de lo que se podría investigar en sus composiciones mediante la observación y análisis de los pormenores textuales. En el caso concreto de "21 son los dolores", es el aspecto formal el que ha merecido un examen detenido, porque el formato, o fórmula, de la canción enumerativa, es el punto de arranque para una exploración de las posibles interrelaciones entre lo folklórico-sencillo y lo urbano-complejo, lo ordenado y lo ilógico. En otros casos, sería útil examinar la materia temática para especificar la clase de asertos que, de manera implícita o explícita, se adelantan en los textos. Por ejemplo, la serie de letras que tienen que ver con el matrimonio, y que se encuentra recogida en la antología ya citada, se presta para este examen. Aquí una tradición temática —la crítica al matrimonio, el desprecio hacia los pretendientes, el enjuiciamiento de los esposos, etc.— cobra un sentido más amplio y, por eso, más moderno.

Se pasa del simple rechazo del matrimonio (con la correspondiente mofa del comportamiento humano tal como se revela en el matrimonio) a un comentario que pone en tela de juicio varios aspectos del orden social. Es común, por ejemplo, encontrar expresiones de ansiedad por parte del "yo" que tienen su origen en una celosa preocupación por mantener la autonomía, amenazada por el matrimonio. El análisis de este problema tendría que tener en cuenta que la crítica dirigida contra la institución de matrimonio no constituye un fenómeno nuevo en el verso popular. Al tener siempre presente la tradición ya existente, sería productivo ver hasta qué punto Violeta la suplementa y la amplía. La acomoda a una visión crítica de la sociedad que va más allá de la burla de cierta institución o de los actores (maridos y esposas) que perpetúan sus defectos.

Más allá de la sutil crítica social que se encuentra implícita en letras más tradicionales, se debe examinar la corriente más abiertamente política en la obra de Violeta Parra, en donde un cuestionamiento crítico de la sociedad llega a ser el elemento de más importancia y también el más inmediatamente notable de toda la canción. Se puede incluir en esta categoría no sólo el tratamiento de temas sociales "clásicos" en la canción protesta, como la pobreza o la desigualdad, sino también otros temas relacionados con la función del cantor, con sus dificultades en mantener una labor innovadora frente a la demanda por un producto más reconocible, sea reconociblemente folklórico o reconociblemente artístico. Con tales análisis, se tendría una visión más clara de lo que logró Violeta en una labor hecha, contra la corriente principal de la canción folklórica urbana. El análisis que aquí se ofrece no basta, por supuesto, para establecer definitivamente la hipótesis de una contracultura, propuesta inicialmente por Epple, pero tiende a confirmarla. La cultura en que se ubican los textos de Violeta tiene como su rasgo distintivo su fuerte tendencia a apartarse de lo ya vigente, muchas veces de una manera espectacular y aun agresiva en sus violaciones de las normas, y así a someter lo que impera actualmente, en la poesía, en lo folklórico-comercial, o en la sociedad más amplia, a un continuo cuestionamiento. ●

NOTAS

- 1) La proliferación de recopilaciones de las letras de Violeta Parra y de comentarios sobre su vida y obra ha sido notable. Marjorie Agosin reúne los datos bibliográficos y comenta los logros y deficiencias del fenómeno en su "Bibliografía de Violeta Parra", *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, 32, 2 (1982), 179-90. Señala la gran contribución de Violeta Parra al reestablecimiento de las tradiciones del canto folklórico que habían sido perjudicadas por las deformaciones impuestas en el mercado contemporáneo. Concluye que lo que más hace falta en este momento es el análisis textual: "Todavía no hay estudios en torno a sus composiciones líricas y desgarradoras, que a veces nos recuerdan la poesía de Mistral", p.183.
- 2) Theodor W. Adorno, "Introduction to the Sociology of Music", trans. E. B. Ashton (New York: Seabury, 1976).
- 3) J. A. Epple propone el concepto de "contracultura" como punto de partida para un análisis de la "diferencia" o la "rebelión" de Violeta, en su reseña de Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, "Gracias a la vida Violeta Parra" (Buenos Aires: Galerna, 1976), aparecida en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima), Nos. 7-8 (1978), pp.233-34.
- 4) Violeta Parra, "21 son los dolores", 21 son los dolores, prólogo y selección de Juan Andrés Piña (Santiago: Ediciones Aconcagua, 1976), pp.126-27.
- 5) Piña, p. 159. ●

ACERCAMIENTO A LA CANCIÓN POPULAR LATINOAMERICANA

● OSVALDO RODRIGUEZ

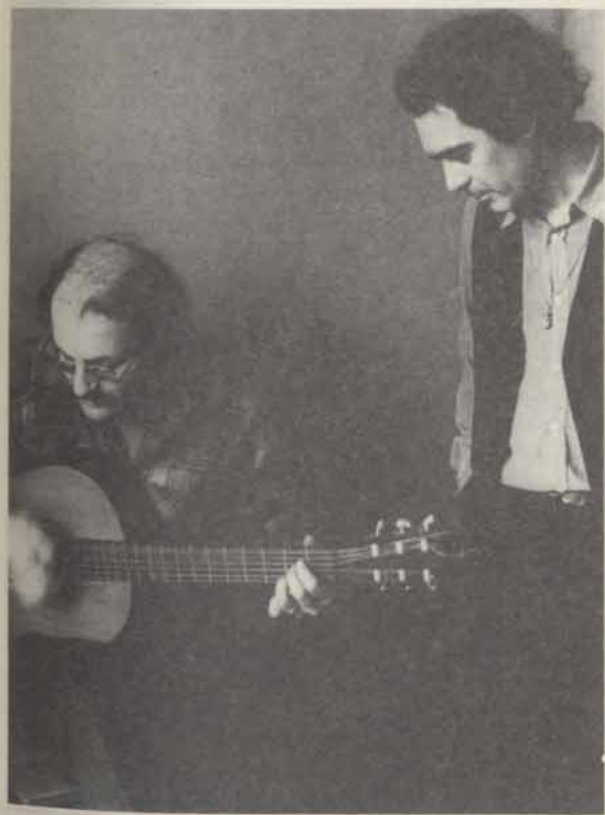
La canción popular de América Latina es de origen múltiple. Imposible encerrarla en una definición. Es por eso que estas palabras quieren ser apenas una reflexión en voz alta frente a una pregunta: ¿quiénes somos, de dónde venimos y por qué cantamos? Hay algunas raíces bien visibles: el romancero español derramado primero y luego florecido a lo largo y ancho de toda nuestra América; la influencia indígena con todos sus matices luego del impacto de las civilizaciones que se encontraron y tercero el aporte africano de mayor o menor importancia según la zona en que se fije y desarrolle la esclavitud.

Este nuevo pueblo latinoamericano, que lleva en sí esa conformación múltiple, será el primero en cantar su historia cumpliendo con las mismas leyes del romancero español: ser crónica de su época. Así cantará a los paisajes majestuosos en su altura, a la selva reverenciadora en su espesura, a la soledad del llano y de la pampa, a la calma del lago y a la furia del mar, al discurrir constante de los ríos y a su flora y a su fauna, a sus seres vivientes y a sus seres míticos, a sus dioses y sus enemigos. Y cantará a la gran raza americana y a las tragedias de esa raza, las individuales como el amor y las colectivas como las catástrofes, las miserias y las guerras.

Tal vez las primeras canciones que oyeron nuestros oídos fueron aquellas desprendidas del romancero y refugiadas en las rondas infantiles y en las canciones de cuna. Por ahí bailaba una Pájara Pinta, por acá un señor Don Gato; y algunos príncipes y princesas y dragones y brujos vinieron más de una vez a acompañar o a perturbar nuestros sueños infantiles.

Luego fueron los obligados himnos de la patria acompañados de las primeras lecciones de historia. Era una historia de guerras y soldados. Soldados muy valientes y aventureros que luchaban contra indios también guerreros. Sólo que a esos indios no se les veía por parte alguna. Estaban vagamente retratados en los libros y algunos de sus sonoros nombres adornaban las calles. En mi escuela no estaban presentes ninguno de sus hermosos apellidos.

Entonces nos dijeron que había que ser europeos (sin decirnos que Europa también era un crisol de nacionalidades y por consiguiente de música), peor aún, nos



Oswaldo Rodríguez y Payo Grondona.

dijeron que había enemigos por el norte y por el este, enemigos que querían quitarnos las tierras. Y había razas distintas, nos dijeron, unas mejores que otras, había que borrar nuestros negrísimo ojos moros, nuestros cabellos árabes o bien había que olvidar nuestros bellos ojos rasgados o los cabellos lisos que caen como cascada sobre la frente redonda, sobre esos rostros de pómulos alzados. Había que ser europeos, nos dijeron, ocultándonos que Europa también era un crisol y así seguimos cantando marchas que no nos pertenecían.

Sin embargo de pronto nos asomamos a la tierra y un poco más tarde al amor. Algunos aires nos hablaban de las penas de amor pero cuando levantamos la vista para ver de qué se trataba sólo encontramos sombreros algo andaluces, con mantas de colores, con algunas señoritas vestidas de fiesta y con señores que usaban espuelas de plata. ¿Dónde estaba, nos preguntamos, la miseria que se veía en el borde de las ciudades, en las caletas de los pescadores, en las miserables faenas del campo con arado de madera y cabaña de tierra amonada y paredes de caña brava? ¿Dónde estaba aquella gente? ¿Cómo cantaba aquella gente? ¿Qué sufría aquella gente?

A la miseria la habían ocultado como con vergüenza. Sin embargo insistimos para ver y oír lo que estaba más allá. Se alcanzaba a divisar una gente algo semejante a la nuestra. Eran los gauchos que cantaban y bailaban, eran seres de a caballo con gran cuchillo en el cinto pero que al cantar desarrollaban una lejana tristeza que algo quería comunicarnos. Desde el norte llegaban los ecos múltiples de los vales del Perú que eran festivos aunque también nos hablaban de las penas de amor. Y una música extraña, triste y melancólica, tocada por instrumentos antiguos, cantada como de quebrada en quebrada y en un idioma desconocido. Era la música de Los Andes, en quechua o en aymará. Todo esto era transmitido por la radio, ese gran instrumento de comunicación que resulta tan ambiguo y hasta peligroso.

No quiero hablar aquí de las cifras alarmantes y bien estudiadas acerca de la cantidad de detritus musical que transmiten las radios en nuestra América. Han sido bien estudiadas y analizadas en ese libro necesario que se llama "América Latina en su Música" (Ediciones UNESCO y Siglo XXI). Digo esto, pensando que resulta algo asombroso que a pesar de todo ese bombardeo, a pesar de toda la deformación que esto acarrea, cabe preguntarse cómo es posible que siga existiendo música auténticamente latinoamericana.

Como esto resulta algo complicado de explicar sin los ejemplos que ilustren el caso, vuelvo a mi generación para decir algo. Estábamos obligados a ir eligiendo dentro del abanico de las pocas posibilidades que teníamos. Naturalmente los jóvenes de mi generación seguíamos las corrientes que nos entregaban la radio y el cine. Cantábamos en inglés y los que no lo entendían, simulaban entenderlo. Nuestros padres habían bailado al compás de Tommy Dorsey, Glenn Miller, o Benny Goodman. Cuando pequeños, en esas fiestas habíamos escuchado las voces de Bing Crosby y Frank Sinatra. Para muchos de nosotros el film "Semilla de Maldad" fue un estallido que nos removió de nuestras butacas y de nuestras vidas.

Las pocas canciones en castellano que ensayaba el coro del colegio no nos decían nada. Allí sólo había paisajes con humito al atardecer, se divisaban animales pastando, un riachuelo que corría cristalino y sonoro, o una casita blanca en medio de los álamos cuando está a punto de salir la luna o de esconderse el sol. ¿Eso era todo? ¿No había nadie más en ese país que esos señores en el campo luciéndose en sus rodeos, con sus mantas de colores y sus caballos enjaezados? ¿Dónde estaban los mineros que —se decía— trabajaban de sol a sol en las minas del salitre o metidos en las entrañas de la tierra para extraer el cobre o el carbón? ¿Dónde estaban los pescadores de alta mar, dónde los arrieros que cruzaban las cordilleras?

Fue por entonces que escuchamos a algún marinero. Alguien trajo y dejó en el bar de la esquina del puerto, una canción universal: / "cuando salí de La Habana, / válgame dios, / nadie me ha visto llorar / sino fui yo..." Cantábamos entonces esa canción creyéndola habanera o mexicana, sin saber que es un viejo aire de Bohemia. Fue cantada por los soldados checos obligados a servir en las filas del ejército austrohúngaro que invadió México. Como aquellos soldados no simpatizaban con la causa de Maximiliano sino mucho más con la causa patriota mexicana, se pasaban al enemigo con banda de músicos y todo, de ahí la presencia de bronces tempraneros en la música mexicana y aquella canción que se quedó para siempre en América Latina hasta hacerse universal. ¿Y qué más?

El tango, por cierto, el tango y su miseria, el tango y su dolor, el del guapo del arrabal, el del hombre abandonado, es decir el tango que podía interpretar bien nuestros amores adolescentes con la posibilidad por primera vez de cantarle al amor en castellano. Y también el bolero de Cuba y además de esa isla y de las demás islas vecinas y desde Colombia continental, esos ritmos que no se pueden escuchar sin comenzar a mover los pies porque parece que nos viniera desde adentro —secretamente— una fuerza juguetona. Señores, les hablo de la rumba, del cha-cha-cha, del guaguancó y también de la cumbia que es una verdadera reina en el continente. Y así fuimos poniendo oído atento a lo que se cantaba y se bailaba en nuestras tierras.

Nos dimos cuenta que esas fronteras que nos habían impuesto en ese lejano colegio, no eran tales. Porque no había para qué pedirle permiso al guardia fronterizo o al dirigente de turno para cantar la alegría o la tristeza del valsecito peruano, o la melancolía del huaynito boliviano. Nos dimos cuenta que aquellos gauchos que ya habíamos visto en las fotografías o en una que otra película de avanzada eran muy parecidos a nuestros arrieros, pero sabían cantar cosas que ya no eran solamente una simple descripción del paisaje. Había algo más, decían: / "las penas y las vaquitas / se van por la misma senda, / las penas son de nosotros, / las vaquitas son ajenas..."

Esta fue acaso la primera vez que alguien nos dijo al oído que las cosas no marchaban tan bien en el campo. Era Atahualpa Yupanqui, argentino y el padre de la Nueva Canción. Esto ocurría por los años sesenta.



Oswaldo Rodríguez, David Valjalo y Nancy Morris en el Congreso de Estudios Latinoamericanos realizado en Los Angeles, en California State University.

Entonces comenzaron a desmoronarse las fronteras. Hablo de las fronteras inmediatas pero hay mucho más aún, porque América Latina no debería tener fronteras y esto en cierto modo es demostrado por nuestra música y sus instrumentos. La gran familia de los tambores nos lo dice y nos va uniendo no sólo en el continente sino que hasta en el otro lado del mar. Para ejemplo una muestra: el bombo leguero de la Argentina. Apelativo poético, se llama leguero porque debe ser oído a leguas de distancia y no es de procedencia indígena, ya que es tambor de marco, característica que lo separa de la cajita chayera, por ejemplo. Es la criollización del tambor de guerra de los ingleses, y así la música resulta a veces tan irreverente que pide prestados elementos al enemigo. Y esa endemoniada manera de repicar del tambor que ostentan los argentinos tampoco viene de los indios sino de los irlandeses que hacen del toquió de sus tambores una verdadera magia de ejercicio malabarístico y son capaces de tocar con cucharas y hasta con piedras cuando se trata de marcar el ritmo de sus danzas. Pero es necesario volver atrás. Cabe preguntarse ¿cuál era la música oficial? ¿Qué era lo que los niños de aquel tiempo escuchábamos en la radio? Aquí, es necesario recordar un viejo dicho chileno que fuera modificado por el músico Gustavo Becerra. En Chile la propaganda oficialista dijo durante años que cada niño chileno nacía con una marraqueta debajo del brazo. Becerra, refiriéndose a la música y sus influencias, dice que cada niño chileno nace con una radio pegada a la oreja. Y esto es aplicable, claro está, a toda América Latina. Volviendo, pues, a la música, recordaré una anécdota a vuelo de gaviota. Cierta vez me encontré en un congreso de lingüística en algún punto de Moravia con un experto en literatura de los Estados Unidos de Norteamérica.

Hablamos, como es natural, de Faulkner, de John Dos Passos, de Ambrose Bierce y del abuelo Hemingway que nos llenaba la infancia y la adolescencia. De pronto me preguntó qué zona de la literatura formaba el cuerpo de mi trabajo y le respondí que la zona cantada. Me miró atónito. Se me ocurrió entonces hablarle de las influencias y recordé a Glenn Miller y a Benny Goodman, a Lest Elgardt y a Louis Armstrong y a The Platters, y por el tapete salieron bailando todos los fantasmas que nos habían cantado la adolescencia entera. Bing Crosby y Frankie Laine, Dean Martin y Frank Sinatra. Mi colega norteamericano no conocía prácticamente a nadie. Le hablé entonces de quien nos había salvado, en cierta medida, enseñándonos que también se podía cantar en castellano. Era el fantasma de Carlos Gardel que sigue vivo, cómo no, y tanto que los argentinos acostumbran a decir que Carlitos está cada día cantando mejor que nunca. Y luego Violeta Parra tan parecida en su vida a Woodie Guthrie. Entonces volvimos al inglés pero para descubrir a Peter Seghers y nos dimos cuenta que también había en el norte una canción muy digna y nos sentimos hermanos de los negros y cantamos a viva voz "We shall overcome" y recordamos con emoción que eran canciones muy parecidas a una voz que alguna vez escuchamos hacía muchísimos años y era la voz profunda y ceremoniosa que cantaba "Old man river", la voz de Paul Robeson.

No creo que mi amigo haya quedado muy convencido que valía la pena preocuparse de la literatura cantada, pero a mí me sirvió al menos de ejercicio para recordar a nuestros antepasados, porque cuando llegamos al mundo de la canción ya existían gigantes de la talla de Violeta Parra junto a Margot Loyola. Atahualpa Yupanqui en Argentina junto a Antonio Tormo.

Dorival Caymmi en Brasil junto a Vinicius de Moraes y Carlos Puebla en Cuba junto a Bola de Nieve. Eran los antepasados inmediatos que nos hablaban de la tierra y sus hombres y sus mujeres. Con ellos comenzamos a aprender sobre la vida de los mineros y de los pescadores, de los indios enterrados con flauta de caña y tambor o en las vasijas de barro, de los que navegan por los canales del sur o de los que salen a pescar en Bahía y no vuelven porque se han ido a dormir con lemanjá.

Esto ocurría en Chile por los años sesenta. Los hermanos Parra, herederos de la obra de Violeta, volvieron desde Europa y fundaron la Peña de Los Parra que de veras fue como el comienzo de todo. Fue, en el fondo, una gran coincidencia histórica ya que en Argentina y Uruguay se iniciaban los mismos movimientos. La juventud cantaba en castellano o en portugués, pero en idioma propio. En la Argentina con César Isella y todos los solistas y conjuntos que a partir del Festival de Cosquín salían cantando gatos y zambas y chacareras; en Uruguay con Daniel Viglietti que es un clásico entre los clásicos junto a Alfredo Zitarrosa con sus milongas tristes y profundas y en el Brasil en donde Chico Buarque de Hollanda comenzaba en la canción con personajes señeros a la manera de arquetipo, como Pedro Pedreiro, que veríamos más tarde personificado en los filmes de Glauber Rocha, y Geraldo Vandré con sus músicas nordestinas que retomaban la tradición de una de las canciones de protesta más antiguas del continente, que es la canción del nordeste del Brasil.

En Cuba ocurriría otro tanto, sólo que con una diferencia bastante significativa. Allí la revolución había encargado a Leo Brower que formara un grupo de jóvenes y de ese grupo salieron nada menos que Pablito Milanés y Silvio Rodríguez, que no dudaría en ponerlo hoy al frente de la canción latinoamericana como acaso el cantor y autor más popular de este momento. Silvio es popular no sólo por su capacidad versátil de compositor sino por la unidad asombrosa de su calidad de poeta que canta. Silvio es alguien que toma la canción muy en serio y de él se debería aprender que no se trata de rimar alpargata con corbata, sino que el pueblo necesita cantar y que se tiene la responsabilidad de darle para cantar buenas canciones.

Seguimos siendo eso: juglares o trovadores, somos otra vez los mensajeros de las noticias de la vida y de la muerte, es decir de la guerra y de la paz. Por eso no es ninguna casualidad que cuando un dirigente cubano escuchó por primera vez al Quilapayún se le ocurrió que esa nueva música para él era de gran valor y envió a Chile a un grupo de muchachos a que fueran a estudiarla. Fue una experiencia novedosa, casi única, que demuestra cómo puede hacerse efectiva la hermandad de dos pueblos tan separados por la distancia y por el clima, pero que pueden cantar juntos. Ese fue el nacimiento del grupo Manguaré hoy conocidos en muchas zonas del planeta y que son mulatos que tocan chacareras y cuecas con la misma elegancia con que tocan son y guaguancó. Y es de allí que le viene la influencia a Amaury Pérez en Cuba cuando a la muerte

valiente de Salvador Allende, escribe una hermosa zamba a la manera argentina o ahora último a Silvio que para dignificar la canción como una suerte de arte poética, escribe una chacarera en donde podemos oír un bombo leguero tocado a la mejor manera argentina, con su herencia de los celtas. Es por eso que la gran Mercedes Sosa canta 'Volver a los 17' con una voz hermanada con la de Milton Nascimento; es por eso que Soledad Bravo canta no sólo las hermosas canciones de su propia tierra venezolana sino que de la mano con Dina Rot se va por el sendero único y antiguo de las canciones sefarditas que tienen la edad de nuestra civilización y un extraño destino errante, como el de los exilios que nos acongojan y nos llevan por los paisajes de la tierra. Es decir estamos lejos pero nunca solos. Nada hay solitario en la tierra, como lo dijo Rafael Alberti y lo canta Inti Illimani: "Nadie está solo si está cantando."

Porque en materia de cárceles y de exilio, la canción tiene muchísimo que decir. Nos lo enseñó Nazim Hikmet, contado por Neruda, encerrado en la cala de un buque, en la sentina horrorosa sumergido en excrementos y cantando a toda voz todas las canciones de su infancia para derrotar de vergüenza al enemigo. Nos lo enseñaron los republicanos españoles luego de aquella gran batalla perdida por la libertad, cuando se dispersaron por el mundo cantando "Dime dónde vas morena" o "El Ejército del Ebro". Porque ya lo dije una vez en cualquier lugar del mundo, donde sea y a la hora que sea, cuando se quiere unir al auditorio cantando una canción que sepan todas las gargantas y guarden todas las memorias, basta entonar: / "en el tren que va a Madrid, / agregaron dos vagones / uno para los fusiles / y otro para los cañones..."

La herencia de España ensangrentada y más tarde la que nos enseñara Paco Ibáñez, otro respetuoso de la poesía dándonos de cantar a Góngora nada menos y al poeta que todos los españoles llevan en el corazón — Federico García Lorca — llorado ya por Violeta Parra en una de sus canciones más internacionalistas: / "Que luto para la España, / que vergüenza en el planeta, / haber matado a un poeta / nacido de sus entrañas..."

Es decir, es la madre tierra la que pare a sus poetas. "Emparentada con la tierra, por la línea materna", dije yo de Isabel Parra lo que es en el fondo y en la superficie una gran responsabilidad para seguir cantando, como lo hizo nuestro cantor mártir, Víctor Jara, a quien el alma le sonó hasta el último minuto como si presagiara ya su muerte, cuando eligió los versos de Miguel Hernández — otro mártir de la poesía — y cantó: "Vientos del pueblo me llevan, / vientos del pueblo me arrastran, / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta. / Así cantará el poeta, / mientras el alma le suene, / por los caminos del mundo / desde ahora y para siempre..."

Si Víctor hubiese dejado el propio final de Miguel Hernández, hubiese presagiado su muerte también en forma dolorosa: / "Cantando espero la muerte / que hay ruiseñores que cantan, / encima de los fusiles / y en medio de las batallas..." ●

Los Angeles, California, otoño de 1984.

LIBROS



OSVALDO
RODRIGUEZ

CANTORES QUE REFLEXIONAN



MEMORIA
Y TESTIMONIO



Osvaldo Rodríguez, **CANTORES QUE REFLEXIONAN**, Ediciones Lar, "Colección Memoria y Testimonio" dirigida por Juan Armando Epple, Madrid, 1984. 270 pp.

por David Valjalo.

Este es un libro singular en todo el sentido de la palabra. Primeramente hay que referirse al título. El que reflexiona es el propio autor y simultáneamente logra lo mismo de los otros componentes de la Nueva Canción. Para esto último emplea dos métodos. Por un lado, recurre a citas textuales de documentos impresos con anterioridad intercalándolos en sus crónicas. Este libro es eso. Consigue de este modo algo así como una antología muy amena de testimonios sobre el tema. Y por otro, intercala entrevistas hechas ex profeso, aumentando esta verdadera antología a su vez con material inédito. Es algo lógico estando en el exilio tener que recurrir a publicaciones ya hechas, ante la imposibilidad de entrevistar en persona a todos los involucrados. Valga el criterio del autor para recurrir a este material disponible considerado indispensable para tratar el tema que le preocupa. Ambos métodos son válidos, sobre todo si consideramos el tino en la selección y la habilidad para intercalarlos en este verdadero itinerario. Recorro a esta última palabra y me apoyo en ella. Cronológicamente, esto vendría a ser una especie de diario o memorias de El Gitano Rodríguez y su relación directa con su participación en el movimiento de la Nueva Canción. Establezcamos que la cronología existe, pero Rodríguez con mucha habilidad no la respeta estrictamente a medida que avanzan las páginas; altera el orden del tiempo como si esta especie de autobiografía —lo es en cierto sentido— fuera una novela. Si hablamos cronológicamente ésta tiene como punto de partida la década de los años 60, —en sus inicios— coincidiendo con las primeras actuaciones del autor como intérprete y compositor. Termina el volumen —ya que no el tema— en el exilio, un exilio ya decantado con más de diez años de antigüedad;

decantamiento que precisamente invita al autor a meditar y escribir. La geografía sale en su auxilio lo que hace sumamente ameno el relato, más bien dicho los relatos. Estos se inician en su Valparaíso natal. Veamos: el puerto y algunos viajes a Santiago —muy pocos por lo demás— (como observación personal establecemos que el porteño evita viajar a la capital y cuando lo hace es por asuntos inevitables y por el tiempo justo). Luego siguiendo con la geografía, viajes a Brasil, el puerto aéreo de Buenos Aires transformado en campo de detención por obra y gracia de las autoridades policiales; las Alemanias, y Francia, y Checoslovaquia y España y vamos, el Báltico y podríamos seguir y se nos escapa Italia y lo anotamos y no recordamos que más.

También podría haber sido África, pero no lo menciona. Bueno, este no es un libro de viajes, sino que el aprovechamiento de los lugares geográficos y su relación directa con la participación de los componentes de la Nueva Canción.

El punto de partida —ya lo dijimos— es el inicio de los años sesenta. Hay referencias a la actividad política de la época, dando una visión parcial del país en este aspecto, que sirve a la narración como telón de fondo. Aquí recalamos que esto es una especie de memorias del autor, ya que para entender esta materia habría que recurrir a dos fechas claves como fueron los años 20 y el 38.

La figura principal del libro es Violeta y el autor no lo puede evitar. Son varios los capítulos dedicados a ella en los cuales demuestra admiración reverencial. Uno de estos revela cómo la conoció en persona, dando aparte de la anécdota en sí —la invitación a Violeta para que participe en la Peña de Valparaíso— no sólo la fecha y el lugar, sino también la hora. Insistiendo en Violeta, con tres capítulos en forma especial, agrega testimonios, más entrevistas inéditas con Angel, Isabel y Carmen Luisa, aparte de Adela Gallo y el gringo Fauré, entre otros.

Este trabajo no puede ser considerado exclusivamente un volumen sobre la Nueva Canción Chilena, ya que Rodríguez salta épocas y lugares; aparecen Carlos Gardel y Atahualpa Yupanqui, y en persona, Paco Ibáñez y Daniel Viglietti, por nombrar algunos. Víctor Jara, Gustavo Becerra, Patricio Manns, Héctor Pavéz —y podríamos seguir nombrando— son hitos en que se apoya para hablar y hacer hablar al mismo tiempo a los demás, cumpliendo así con el título: los cantores están reflexionando. De ellos Patricio Manns, merecidamente, goza de preferencias. El lector o investigador al tomar conocimiento de estos diálogos realizados en los más diversos lugares, valora el libro transformándolo de memorias o diario, en capítulos de ensayos diseminados en sus páginas. Un capítulo referente a Patricio, es acerca del nacimiento de "El Sueño Americano" complementado con la entrevista respectiva. Al respecto suponemos que debido a la amistad entre ambos, esto lo han debido conversar más de una vez, pero en este caso —y he aquí uno de los aportes del volumen— es que este episodio con todos los detalles del caso ha sido redactado especialmente para su inclusión, por lo menos, así lo suponemos.

Otra de las características. Junto a las declaraciones —o reproducciones de citas o evocaciones— de personas que han tomado parte en esto, el gitano Rodríguez les intercala la anécdota conocida por él como testigo o debido a la confianza del intercalado, dándole un matiz ameno y humano al texto. O sea, no sólo la teoría o discusión o intercambio de ideas sobre el tema. Por supuesto éstas aportan ángulos inéditos que favorecen el conocimiento de los personajes. Damos por caso el hecho jocoso de Violeta revendiendo diarios —después de haberlos comprado ex profeso— con apostillas irónicas ante los titulares de primera página que especulaban con el problema de límites con Argentina durante el gobierno de Frei, explotando el recurso manido del patriotismo para desviar la atención de la opinión pública de otros problemas que la afectaban. O la otra de Paco Ibáñez, durante su infancia franquista en Bilbao en una comunión que de haberlo sabido la autoridad eclesiástica lo habría catalogado de sacrilego.

El autor juega, además de saltarse de un punto geográfico a otro, retrocediendo a Chile simultáneamente y luego volviendo a Europa, alternando fechas y personajes. De esta manera se hace más amena la narración. Es difícil, en fin, catalogar el libro ya que tiene constante variación. Se alternan capítulos esencialmente políticos como el titulado "Y estas cosas pasaron" —pp. 139 a 145— para luego saltar a una acuarela como "Escrito en Sproevruder", o las evocaciones y recuerdos de Jean Clouzet —a quien está dedicado el libro con justicia— capítulos con que se inicia y termina el volumen.

La capital de Francia es aprovechada por el gitano Rodríguez para hacer un verdadero resumen en su capítulo "Pasajeros de París" al referirse, hacer actuar, lograr que intervengan, etc. grupos y personas. Entre los primeros se incluye a Quilapayún, Inti-Ilmami, Aparco, Los Jaivas, Karaxú, Illapu, Manduka y Taller Luis Emilio Recabarren, más Patricio Manns, Patricio Castillo, Tito Fernández, Payo Grondona, Marcos Vásquez, Sergio Ortega, Alejandro Lazo y Jorge Radic. Esto solo demuestra la actividad cultural de la Canción Chilena en París en una época en que la solidaridad internacional aún funcionaba.

Resumimos. Hay que agradecer al compositor e intérprete Osvaldo Rodríguez —El Gitano— esta obra que es una especie de ayuda-memoria, basándose en su itinerario que zarpa de su Valparaíso y continúa con la participación en este movimiento, a través de sus viajes voluntarios y forzados. Démosle las gracias además por lo ameno y fluído del libro, salpicado por la anécdota imprevista, muy sabrosa en algunos casos, trágica y lamentable, en otros. Coincidimos eso sí con Pedro Bravo Elizondo, quien señala en un comentario anterior que habría sido necesario un índice onomástico para las consultas del investigador sobre la Nueva Canción Chilena, alcance que habría que tomar en cuenta para una nueva edición. ●

Isabel Parra. EL LIBRO MAYOR DE VIOLETA PARRA, Madrid, Ediciones Michay, 1985, Libros del Meridion, 221 pp.

por Juan Armando Epple.

Entre las voces que comenzaron a caracterizar y a evaluar la figura de Violeta Parra como una presencia fundadora de la "nueva canción chilena" y latinoamericana se echaba de menos las de dos testigos que estuvieron muy cerca de ella, y que sin duda conocen muchos aspectos íntimos de su personalidad: sus hijos Angel e Isabel. Exceptuando un par de entrevistas en que recordaban algunas facetas singulares de la madre, sobre todo la confianza que siempre mostró por la validez de su obra y la actitud segura con que enfrentó el medio social y cultural en que le tocó vivir, los Parra hijos nunca se sintieron impelidos a testimoniar su opinión sobre la Violeta ni menos a imponerse como albaceas de la verdadera figura que muchos han tratado de definir. Para ellos la relación filial se expresaba con suficiente propiedad en su propio desarrollo artístico, donde la herencia de la madre se decantaba como una clara semilla transformadora. Pablo Neruda fue uno de los primeros en destacar esta cualidad familiar, cuando señala, en una carta enviada en 1969 al presidente de México reclamando la libertad del escritor José Revueltas: "Esta familia Revueltas tiene 'ángel'. En un país de creación perpetua, como el país hermano, ellos se revelaron excelentes y superdotados. Es una familia eficaz en la música, en el idioma, en los escenarios. Pasa como con los Parra de Chile, familia poética y folklórica con talento granado y desgranado" ("La Familia Revueltas", en "Para nacer he nacido", Barcelona, Bruguera, 1982, p.135).

Los que evocan a Violeta Parra por lo general la definen con expresiones metafóricas ligadas al mundo de la naturaleza, como una figura que convoca la inquietante fuerza del habitat geográfico. Si bien estas referencias buscan resaltar una identificación con el mundo campesino, supuesto depositario de la tradición folklórica y de un ethos popular, crean la ilusión de que la producción artística y el talento individual son manifestaciones naturales del medio, y no una praxis que se desarrolla en un contexto histórico específico.

"El libro mayor de Violeta Parra", una notable composición biográfica realizada por Isabel Parra con textos testimoniales, material fotográfico, cartas y poemas inéditos de Violeta, entrevistas, e incluso recortes de prensa, está vertebrado de tal manera que sitúa a la artista en los contradictorios parámetros del mundo en que le tocó vivir, mostrándola no como una figura mitificada sino como un sujeto histórico que va creando su obra en una tensa relación de aprendizaje con su tiempo.

Los estudiosos de la obra de Violeta Parra, una obra múltiple que poco a poco va siendo reconocida y valorada, encontrarán sin duda en este libro respuestas a varias de las preguntas que saldrán al paso cuando se trate de formalizar opiniones sobre aspectos específicos de su labor creadora: ¿desde qué perspectiva asumió Violeta Parra su tarea de investigadora de la tradición folklórica nacional? ¿cómo fueron sus relaciones con la cultura "oficial" de su país, es decir, la cultura socialmente dominante? ¿cuáles son los supuestos estéticos de su obra plástica? ¿y los de su obra poética? Pero sobre todo, se podrá delinear mejor su trayectoria humana, que ella vivió como un proyecto permanente de identificación con una cultura entendida no como simple división profesional del trabajo, sino como un modo integral de instalarse en la realidad social y expresarla en sus múltiples manifestaciones, desde las formas aparentemente simples del trabajo manual (la construcción de una casa, la preparación de una comida, la elección de una manera de vestirse, etc.) hasta la búsqueda de una comprensión metafísica del mundo (en canciones como "Ayúdame Valentina", o "Cantores que reflexionan").

Testigo lúcido de su tiempo, un tiempo de reformulaciones y proyectos de cambio, Violeta Parra no sólo buscó devolverle su función histórica al legado de la cultura popular, de estructuras formales aparentemente estratificadas, sino que intentó romper con los modos oficiales de entender la cultura, con esas mediatizaciones (y su impronta ideológica) que establecía el conocimiento orientado por las instituciones tradicionales, desde la iglesia a los partidos políticos, desde la escuela primaria a la universidad. Un estudio atento de la base temática de sus canciones, tarea que está por hacerse, tendría que atender al proceso gnoseológico que parte de la elección de concepciones oficializadas de la realidad (religiosas, patrióticas, costumbristas, etc.), las confronta con la percepción experiencial del mundo (en que los sentidos y la pasión elementales se constituyen en la base primaria de rearticulación del conocimiento de esa realidad, de ahí esa atención a

la aprehensión "elemental" de los hechos del mundo, que suele confundirse con la noción de un esquema elemental y su connotación de 'ingenuo', 'simple', 'lego', del pensamiento), y las transforma en una visión desacralizadora potencialmente subversiva, de esas concepciones estatuidas. La estructura dualista de la imaginación folklórica, que es una fuente importante de su obra, es reemplazada por un principio cognoscitivo básicamente (o elementalmente) dialéctico. Los lectores de este libro tendrán, sin duda, expectativas diferentes frente a la imagen que quieren consolidar de la artista. Algunos se interesarán por la folklorista, otros por la creadora de canciones que pasaron a formar parte del repertorio de la nueva canción latinoamericana; algunos querrán conocer mejor a la artista plástica que logró dar a conocer su arte en un centro tan difícil como París; otros buscarán a la humilde y terca figura popular en su lucha por imponerse a las restricciones sociales, ideológicas y culturales de su medio. Mi lectura busca reconocer su peculiar estatura literaria.

Los textos hasta ahora inéditos que se incluyen en este libro ratifican la honda sensibilidad poética de Violeta. Se trata de una sensibilidad que, sosteniéndose en las formas rimadas del verso popular, convierte la cotidianidad en poesía. Es decir, son los contenidos de la experiencia, las situaciones vitales inéditas que explora con sus sentidos y sentimientos, los que convierten la estructura aparentemente fija del verso en una formalización nueva, creadora, de la realidad. Y este temple poético se manifiesta no sólo en los textos escritos en forma de poemas ("Necesito correr por la alameda. . ." p.98; la serie "Escritos", pp. 85-90, un ejemplo notable de exploración de las posibilidades del verso libre para definir peripecias íntimas) sino en las cartas. En algunas de ellas el fluir de la prosa comienza a expandirse en un crescendo rítmico, en la medida en que el pensamiento busca definir situaciones más hondas, para convertirse con naturalidad en versos de rigurosa estructura formal. La extensa carta que le escribe a Gilbert Favre cuando llega a París en 1963 (pp.93-98), por ejemplo comienza como una crónica coloquial, llena de detalles familiares, referencias a su trabajo, consejos, preguntas, etc. Luego, al centrarse en la relación íntima de los amantes, en el tema del amor y los celos, la prosa va adquiriendo una fuerte tonalidad poética, sustentada primero en el ritmo, y finalmente en el verso rimado: "Reblanquea nuevamente con tu música tus muros, tus pañuelos, tu cuchara, y el camino que hay del pan a tu criterio, hasta el último minuto de tus ojos entreabiertos". "Todavía no se seca la saliva precedente. Todavía están morados con las huellas de otros dientes. Que tu oído se haga sordo al gemido que desliza. Es el lazo que en el bosque degollo mil pajarillos". Cuando advierte que ha pasado insensiblemente de la comunicación prosística a la expansión poética, refrena su impulso con un distanciamiento irónico: "Cállate mujer tonta y no pierdas tu tiempo. Por llenar el papel, olvidaste el almuerzo. Por hacer estas letras traducidas al verso, se te han ido las horas para mundos inciertos".

En los estudios literarios recientes hay una interesante apertura hacia diversas formas de la cultura escrita que no habían tenido una atención especial, y que se mantenían (o todavía se mantienen) separadas del canon usualmente aceptado como literatura: el ensayo, el testimonio, la biografía, la autobiografía, el diario de vida, etc. Sabemos que la concepción restrictiva de la "literatura" como obra de ficción se impuso solamente en el curso del siglo XIX, y que en la literatura latinoamericana ha sido siempre una distinción difícil de clarificar. Cuando nuestra mirada se abra más a la peculiar heterogeneidad de nuestra expresión cultural, y se interese, por ejemplo, en la carta como un género literario, las cartas de Violeta Parra a Gilbert Favre, que constituyen el eje cronológico emotivo, espiritual y formal del libro, serán valoradas como textos de antología.

"El libro mayor de Violeta Parra" incluye una cronología biográfica, una ordenación cronológica de sus canciones, y una discografía, bibliografía y filmografía. Esta información está dispuesta como una fuente de apoyo para los que inician nuevos proyectos de estudio sobre la variada obra de la autora. Isabel Parra anuncia en el epílogo la publicación de un tomo separado de la obra plástica (los tapices y óleos en reproducciones a color) y las pautas musicales de las principales canciones de la Violeta.

Al final de esta composición biográfica de equilibrada polifonía Isabel transcribe la última pregunta de una entrevista que una vez le hicieron a la Violeta:

"Pregunta: Violeta, usted es poeta, es compositora, y hace tapicería y pintura. Si tuviera que elegir un sólo medio de expresión, ¿cuál escogería?"

Violeta: yo elegiría quedarme con la gente". El libro seguramente atraerá la atención de los especialistas. Pero tiene un destino más importante, a la medida de la protagonista que dictó sus páginas: es un libro que también eligió una comunicación directa e íntima con ese público amplio que respetó y valoró la obra de Violeta. Es un libro que elige quedarse con su gente. ●

CATALOGO DE ALERCE

CATALOGO DEL SELLO ALERCE HASTA DICIEMBRE DE 1985.

Notas del Editor:

En la presentación de su catálogo, se dan las características del árbol que ha dado el nombre a este sello editor: "Resiste lluvias y tormentas, desafía todas las inclemencias y crece entregando su madera generosamente. El hachazo indiscriminado ha hecho peligrar su existencia, bosques enteros han sido destruidos. Pensamos que es preciso defender el alerce como un símbolo".

Al reproducirlo, previamente son necesarias las siguientes notas:

- 1) La numeración se inicia con el número 201.
- 2) Se alternan en el encabezamiento el nombre del álbum y del (o los) intérprete(s), por lo cual, nos hemos tomado la libertad de modificar los encabezamientos, alternando los textos para uniformarlos. Hemos colocado en primer lugar al intérprete (sea solista o grupo), seguido del título del volumen.
- 3) En numerosas ocasiones el nombre del intérprete da a su vez el título al volumen.
- 4) No todos los álbumes corresponden al "Canto Nuevo" en Chile, aunque sí son más numerosos que el resto de las ediciones.

Se incluyen además volúmenes de:

- a) "La Nueva Canción Chilena", anteriores a 1973. Citamos a manera de ejemplo los trabajos de Violeta, Angel e Isabel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns, Víctor Jara y los grupos Quilapayún e Inti-Illimani, por nombrar a los más difundidos.
- b) Trabajos de las composiciones e intérpretes citados en el párrafo anterior, realizados con posterioridad a 1973 y grabados fuera del país.
- c) Composiciones e intérpretes del rubro tradicional y/o vernacular. Citamos a manera de ejemplo: "Rondas infantiles", "Diabladas y carnavales", "Margot Loyola", "Lo mejor en cuecas", "Tradición chilena", etc.
- d) Inclusión de compositores e intérpretes latinoamericanos de la vieja y nueva hornada. Citamos algunos: Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Amparo Ochoa, Carlos Mejía Godoy, etc.

e) Algunos álbumes no corresponden a chilenos o latinoamericanos, como son las cosas de Paco Ibáñez, Joan Baez, etc.

f) Se incluyen trabajos musicales paralelos que corresponden a "música culta". Citamos: de Roberto Bravo, "Para amigos"; Eulogio Dávalos/Miguel Angel Cherubito, "Concierto de Aranjuez" (adagio) y "Concierto para guitarra" de Gustavo Becerra; Eulogio Dávalos "Concierto latinoamericano", etc.

g) En el catálogo impreso algunos títulos se han marcado con un asterisco (*) y se señala que "no tienen fecha definitiva de publicación". A su vez, dicho catálogo no tiene fecha de impresión y no podemos confirmar para cuales, a la fecha, es válida la advertencia.

5) En la nota 1), se indica que la iniciación de la serie es el No. 201, numeración que llega hasta ALC 219 y continúa con ALC 20, terminando en el ALC 190.

No tenemos conocimiento de cuales son los autores con que se continúa esta labor con excepción del No. ALC 199 (de fecha 26 de diciembre 1985) que corresponde a "Reencuentro" del pianista Roberto Bravo, del guitarrista Eulogio Dávalos y los actores Carla Cristi y Humberto Duvauchelle.

6) En la serie ALC faltan en la numeración correlativa desde el 55 al 58, 88 y 91 que corresponden a la serie SOC. Esta serie continúa después desde el número 300 adelante.

ALC 201 CHAMAL / CANTOS Y DANZAS DE
CHILOE.

ALC 202 ORTIGA

ALC 203 KAMAC PACHA INTI

ALC 204 VIOLETA PARRA / DECIMAS.

ALC 205 TITO FERNANDEZ / CON AMOR DE
HOMBRE.

ALC 206 HUGO LAGOS / LO MEJOR EN CUECAS.

ALC 207 SALUDOS DE CHILE.

ALC 208 LOS CURACAS

ALC 209 CORO DEL COLEGIO LATINOAMERICANO/
RONDAS INFANTILES.

ALC 210 SALUDOS DE AMERICA.

ALC 211 "FESTIVALES ALERCE" / LA GRAN
NOCHE DEL FOLKLORE, VOL. 1.

ALC 212 EL SONIDO DE LOS ANDES.

ALC 213 WAMPARA.

ALC 214 PEDRO YAÑEZ / EL CANTO DEL
HOMBRE.

- ALC 215 ALHUE / CANCIONES PARA BAILAR.
 ALC 216 FOLKLORE EN MI ESCUELA.
 ALC 217 UNIVERSIDAD DEL NORTE / CARNAVAL EN EL DESIERTO.
 ALC 218 INTI-ILLIMANI / MUSICA Y CANTOS DE PUEBLOS ANDINOS.
 ALC 219 AYMARA / CANTOR DE OFICIO.
 ALC 20 CAPRI, WAMPARA, ORTIGA Y OTROS / EL CANTO NUEVO VOL. 1.
 ALC 21 TRADICION CHILENA.
 ALC 22 AMPARO OCHOA.
 ALC 23 ILLAPU.
 ALC 24 KAMARA Y OSVALDO DIAZ.
 ALC 25 CHAMAL / CANTOS DE AMOR Y LLUVIA.
 ALC 26 LA GRAN NOCHE DEL FOLKLORE, VOL.2.
 ALC 27 ISABEL PARRA CANTA A VIOLETA.
 ALC 28 ORTIGA VOL. 2.
 ALC 29 LOS HERMANOS MORALES / CANTO CAMPESINO.
 ALC 30 VICTOR JARA.
 ALC 31 AQUELARRE.
 ALC 32 ORTIGA EN EUROPA.
 ALC 33 VIOLETA PARRA / CANTO DE CHILE
 ALC 34 VIOLETA AUSENTE.
 ALC 35 CAFRUNE, VOL. 1.
 ALC 36 ISABEL ALDUNATE, EDUARDO PERALTA, CANTIERRA, SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO / CANTO NUEVO, VOL. 2.
 ALC 37 ANGEL PARRA / GUITARRA POPULAR CHILENA.
 ALC 38 FELIZ CUMPLEAÑOS Y OTRAS RONDAS INFANTILES.
 ALC 39 NANO ACEVEDO / VIAJE AL CORAZON DE LA PATRIA.
 ALC 40 ALBARRACIN / CALATAMBO.
 ALC 41 ZITARROSA / CANDOMBE DEL OLVIDO.
 ALC 42 PATRICIO MANNS, CAPRI, ALTURAS, ISABEL PARRA / AMOR AMERICANO.
 ALC 43 PEÑA DOÑA JAVIERA.
 ALC 44 ZITARROSA / RECORDANDOTE.
 ALC 45 GABRIELA PIZARRO.
 ALC 46 UNIVERSIDAD DE ARICA / DIABLADAS Y CARNAVALES.
 ALC 47 TITA PARRA.
 ALC 48 ANTOLOGIA DE LOS CURACAS.
 ALC 49 EL CANTO DE CHILE.
 ALC 50 VICTOR JARA / CANTO A LO HUMANO.
 ALC 51 ANTARA, DUO SCHWENCKE NILO, GRUPO ABRIL, LA JUANI / CANTO NUEVO, VOL. 3.
 ALC 52 INTI-ILLIMANI / CANTO PARA MATAR UNA CULEBRA.
 ALC 53 OSVALDO TORRES / DE LOS ANDES A LA CIUDAD.
 ALC 54 LOS PARRALITOS / VILLANCICOS.
 ALC 59 DUO SEMILLA / HOMBRE DE ARCILLA.
 ALC 60 ROLANDO ALARCON.
 ALC 61 SALUDOS DE CHILE, VOL. 2.
 ALC 62 MARGOT LOYOLA.
 ALC 63 LOS JAIVAS / LOS SUEÑOS DE AMERICA.
 ALC 64 LOS BLOPS / DEL VOLAR DE LAS PALOMAS.
 ALC 65 TITO FERNANDEZ Y PATTY CHAVEZ
 ALC 66 TITO FERNANDEZ / TITO EN EL OLYMPIA.
 ALC 67 FOLKLORE EN MI ESCUELA.
 ALC 68 CALICAN.
 ALC 69 INTI-ILLIMANI / AUTORES CHILENOS.
 ALC 70 VICTOR JARA / CANTO POR TRAVESURA.
 ALC 71 CESAR PALACIOS / LA MAGIA DEL CHARANGO.
 ALC 72 MARGOT LOYOLA / CANTOS Y DANZAS DE LA ISLA DE PASCUA.
 ALC 73 CHARO COFRE / EL CANTO DE CHILE.
 ALC 74 ISABEL Y ANGEL PARRA.
 ALC 76 LA NUEVA TROVA.
 ALC 77 SILVIO RODRIGUEZ / MUJERES.
 ALC 78 SILVIO RODRIGUEZ / RABO DE NUBE.
 ALC 79 PABLO MILANES / PARA VIVIR.
 ALC 80 SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO / A MI CIUDAD.
 ALC 81 FOLKLORE EN MI ESCUELA, VOL. 2.
 ALC 82 PABLO MILANES / ANIVERSARIOS.
 ALC 83 ISABEL PARRA.
 ALC 84 CHARO COFRE / TOLIN TOLIN TOLAN.
 ALC 85 PABLO NERUDA / ALGO DE MI VIDA.
 ALC 86 ATAHUALPA YUPANQUI
 ALC 87 HECTOR PAVEZ
 ALC 89 JORGE GARCIA Y EL TALLER CURARREHUE / CANCIONES DE MAR Y TIERRA.
 ALC 90 CHILOE.
 ALC 92 OSVALDO TORRES, VOL. 2.
 ALC 93 SILVIO RODRIGUEZ / AL FINAL DE ESTE VIAJE.
 ALC 94 PACO IBAÑEZ CANTA A NERUDA / CUARTETO CEDRON CANTA A RAUL GONZALEZ TUÑON.
 ALC 95 CAPRI.
 ALC 96 ZITARROSA.
 ALC 97 SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO, CATALINA ROJAS, GRUPO ABRIL, CESAR PALACIOS, ISABEL ALDUNATE / CANTO NUEVO, VOL. 4.
 ALC 98 SILVIO RODRIGUEZ / TE DOY UNA CANCION.
 ALC 99 EL "PIOJO" SALINAS / FOLKLORE CONFIDENCIAL.
 ALC 100 HUARA.
 ALC 101 ROBERTO BRAVO / CUADROS DE UNA EXPOSICION.
 AKC 102 SILVIO RODRIGUEZ / UNICORNIO.
 ALC 103 PABLO MILANES / FILIN.
 ALC 104 GASTON SOUBLETTE Y CUARTETO DE CUERDAS CHILE / CHILE EN CUATRO CUERDAS.
 ALC 105 INTI-ILLIMANI / PALIMPSESTO.
 ALC 106 QUILAPAYUN / CANTATA AMERICAS.
 ALC 107 PABLO MILANES / YOLANDA

- ALC 108 DANIEL VIGLIETTI
 ALC 109 ISABEL PARRA / ACERCA DE QUIEN SOY Y NO SOY.
 ALC 110 TITO FERNANDEZ / CERO A CERO.
 ALC 111 LILIA VERA Y PABLO MILANES.
 ALC 112 SILVIO Y PABLO "EN VIVO".
 ALC 114 SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO / HASTA ENCONTRARNOS.
 ALC 115 GRUPO ABRIL.
 ALC 116 ROBERTO PARADA / ¡VIVA CHILE MI!
 ALC 117 PATRICIO MANNS / CUANDO ME ACUERDO DE MI PAIS.
 ALC 118 ISABEL ALDUNATE.
 ALC 119 LO MEJOR DEL CANTO NUEVO.
 ALC 120 ROBERTO BRAVO / "PARA MIS AMIGOS".
 ALC 121 VICTOR JARA: EL RECITAL.
 ALC 122 LAS CUECAS DEL TIO ROBERTO.
 ALC 123 VIOLETA PARRA.
 ALC 124 "PAYO" GRONDONA / CANTO DE NUEVO.
 ALC 125 CHAMAL / TENCAIVILU, CANTOS Y LEYENDAS DE CHILOE.
 ALC 126 SCHWENKE Y NILO
 ALC 127 MOTEMEY, RUDY WIEDMAYER, CRISTINA GONZALEZ, AMAUTA, JUAN CARLOS PEREZ / CANTO NUEVO, VOL.5.
 ALC 128 INTI EN DIRECTO.
 ALC 129 LO MEJOR DE SILVIO RODRIGUEZ.
 ALC 130 LO MEJOR DE PABLO MILANES.
 ALC 131 QUILAPAYUN / MI PATRIA.
 ALC 132 HUGO LAGOS.
 ALC 133 AMOR AMERICANO, VOL. 2.
 ALC 134 NOEL NICOLA.
 ALC 135 ARAJ PACHA.
 ALC 136 ILLAPU / "Y ES NUESTRA..."
 ALC 137 ZITARROSA / GUITARRA NEGRA.
 ALC 138 FESTIVAL EN NICARAGUA.
 ALC 139 ANGEL PARRA / AL MUNDO NIÑO LE CANTO.
 ALC 140 ISABEL ALDUNATE, EDUARDO GATTI, SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO, OSCAR ANDRADE, CESAR PALACIOS, NANO ACEVEDO, CRISTINA GONZALEZ, EDUARDO PERALTA, GRUPO ABRIL, HUGO MORAGA, DUO SCHWENKE NILO, ORTIGA / CAFÉ DEL CERRO.
 ALC 141 PACO IBÁÑEZ EN EL OLYMPIA.
 ALC 142 CARLOS MEJIA GODOY Y EL TALLER DE MUSICA POPULAR / MISA CAMPESINA NICARAGUENSE.
 ALC 143 ISABEL PARRA / TU VOLUNTAD MAS FUERTE QUE EL DESTIERRO.
 ALC 144 GRUPO RAIZ.
 ALC 145 MAPUCHE, VOZ DE LA TIERRA.
 ALC 146 ILLAPU / EL GRITO DE LA RAZA.
 ALC 147 ISABEL ALDUNATE, PAYO GRONDONA, SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO, OSCAR CARRASCO, OSVALDO TORRES / LA GRAN NOCHE DEL FOLKLORE 1983.
 ALC 148 ROLANDO ALARCON / CANCIONES DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA.
 ALC 149 TITO FERNANDEZ / YO PASO Y CANTO.
 ALC 150 LEÓN GIECO.
 ALC 151 LEON GIECO EN CHILE.
 ALC 152 OSVALDO TORRES / LOS JUANES Y LAS ROSAS.
 ALC 153 QUILAPAYUN / CANTATA POPULAR SANTA MARIA DE IQUIQUE.
 ALC 154 VIOLETA PARRA / "VIOLA CHILENSIS".
 ALC 155 SILVIO Y PABLO EN ARGENTINA.
 ALC 156 SILVIO RODRIGUEZ / TRIPTICO, VOL.1.
 ALC 157 SILVIO RODRIGUEZ / TRIPTICO, VOL. 2.
 ALC 158 SILVIO RODRIGUEZ / TRIPTICO, VOL.3.
 ALC 159 INTI-ILLIMANI, ISABEL PARRA, MAREES GONZALEZ / CANTO PARA UNA SEMILLA.
 ALC 160 PABLO MILANES / "MI VERSO ES COMO UN PUÑAL".
 ALC 161 CANCIONES DE LA REVOLUCION MEXICANA.
 ALC 162 LA TIRANA, VOL. 1.
 ALC 163 LA TIRANA VOL. 2.
 ALC 164 ORTIGA / EN ESTE LUGAR...
 ALC 165 EDUARDO VALENZUELA-CONSTANZA DAVILA / OBRAS DE SCHUMANN.
 ALC 166 JOAN BAEZ EN CHILE.
 ALC 167 ILLAPU / DE LIBERTAD Y AMOR.
 ALC 168 APARCOA / "CHILE".
 ALC 169 PABLO MILANES / "GUERRERO"
 ALC 170 KOLLAHUARA
 ALC 171 INTI-ILLIMANI / "IMAGINACION".
 ALC 172 EULOGIO DAVALOS, MIGUEL ANGEL CHERUBITO / CONCIERTO DE ARANJUEZ (Adagio) y CONCIERTO PARA GUITARRA DE GUSTAVO BECERRA.
 ALC 173 EULOGIO DAVALOS / CONCIERTO LATINOAMERICANO.
 ALC 174 PATRICIO LIBERONA / "¡QUE VIVA! ".
 ALC 175 APARCOA / CANTO GENERAL DE PABLO NERUDA.
 ALC 176 DEAN READ / COMPAÑEROS.
 ALC 177 BAILANDO CON IRAKERE.
 ALC 178 REGRESO SIN CAUSA, CANCIONES DEL EXILIO.
 ALC 179 ASTOR PIAZZOLA / CONCIERTO EN VIENA.
 ALC 180 SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO, VOL.3.
 ALC 181 DUO SCHWENKE Y NILO, VOL. 2.
 ALC 182 NAPALE.
 ALC 183 AMAUTA.
 ALC 184 MANOLO Y FELIPE.
 ALC 185 VICTOR JARA / GUITARRA TRUNCA.
 ALC 186 TITO FERNANDEZ / MAÑANA ME VOY DE VIAJE.
 ALC 187 VALPARAISO
 ALC 188 POR LA VIDA
 ALC 189 SI VAS PARA CHILE
 ALC 190 LO MEJOR DE LA MUSICA ANDINA.
 ALC 199 ROBERTO BRAVO, CARLA CRISTI, EULOGIO DAVALOS, HUMBERTO DUVAUCHELLE / "REENCUENTRO" ●

BIBLIOGRAFIA BASICA SOBRE LA NUEVA CANCION CHILENA Y EL CANTO NUEVO.

por Juan Armando Epple

- Aguirre González, Francisco, 'Significado literario y alcance político de la nueva canción chilena'. Cuadernos Hispanoamericanos No.328, Madrid, 1977, pp. 5-31.
- Barraza, Fernando, 'La nueva canción chilena'. Santiago de Chile, Editorial Quimantú, 1973.
- 'Canto nuevo: vieja obsesión por decir verdades'. Mensaje No. 317, Santiago de Chile, 1983, pp. 135-37.
- 'Música chilena e identidad cultural' (entrevista a Gustavo Becerra). Araucaria No. 2, Madrid, 1978, pp. 97-109.
- Bessiére, Bernard, 'La nouvelle chanson chilienne en exil'. Plan de la Tour, Provence, Editions d'aujourd'hui, 1980. (Thésés et Recherches)
- Brown, Alison M., 'The New Song Movement: A History of Popular Politics and Cultural Change, 1964-1973'. B.A. Honor Thesis, Harvard College, 1979, 342 pp.
- Cabezas, Miguel, 'The Chilean New Song'. Index on Censorship Vol. 6, No. 4, London, 1977, pp. 30-36.
- Cabrera, Nano, 'Vida, Pasión y Muerte de la Nueva Canción Chilena. La Nación (Suplemento Dominical), Santiago, Enero 1973. (Contiene: artículo de Angel Parra y entrevistas a Víctor Jara, Tito Fernández y Quilapayún.)
- Cáñepa-Hurtado, Gina, 'Violeta Parra y sus relaciones con la canción de lucha latinoamericana'. Tesis doctoral, Berlin West, 1981. Inédita.
- 'La canción de lucha de Violeta Parra y su ubicación en el complejo cultural chileno entre los años 1960 a 1973. Esbozo de sus antecedentes socio-históricos y categorización de los fenómenos atípicos'. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Perú Año IX, No. 17, 1983, pp. 147-170.
- Carrasco, Eduardo y Guillermo Haschke, 'Peuple qui chante ne mourra pas'. Europe, Paris, No. 570, 1976, pp. 216-233. (Número especial dedicado a Chile.)
- Catalán, Carrasco, y equipo, 'El canto popular en los canales de difusión en 1980'. Documento de trabajo Ceneca, Santiago de Chile, 1980, 38 pp.
- Clouzet, Jean, 'La nouvelle chanson chilienne'. París, Seghers, 1975.
- 'Con Angel Parra', Canto Libre No. 2, París, pp.18-21.
- Cruz, Francisco, 'Música popular no comercial en Chile'. Documento de trabajo Ceneca, Santiago de Chile, 1983, 105 pp.
- 'Discusión sobre la música chilena', Araucaria de Chile, No. 2, Madrid, 1978, pp. 111-173. (Cuestionario preparado por Soledad Bianchi y Luis Bocaz. Selección y montaje de Carlos Orellana. Respuestas de Hugo Arévalo, Eduardo Carrasco, de Quilapayún
- Patricio Castillo, Charo Cofré, Miguel Angel Cherubito, Eulogio Dávalos, Inti-Ilumani, Patricio Manns, Sergio Ortega, Isabel Parra, Angel Parra, Osvaldo Rodríguez, Daniel Salinas, Hans Stein y Trabunche.)
- 'El Canto Nuevo de Chile', La Bicicleta. Número Especial - Abril-Mayo 1981. (Contiene artículos, entrevistas y una selección de canciones.)
- Epple, Juan Armando, 'Notas sobre la cueca larga de Violeta Parra'. Cuadernos Americanos, Mexico, Vol. CCXXIV, No.3, 1979, pp. 232-248. Una versión más corta de este artículo apareció en Araucaria, Madrid, No.5, 1979, pp. 187-197.
- 'Violeta Parra: The Founding Voice of the New Latin American Song Movement', ECHRLA Newsletter, Oregon, March 4, 1984, pp.11-12.
- y Alejandro Lazo, 'Un cantautor que reflexiona y cuenta'. Araucaria No.27, 1984, pp.189-193.
- Fairley, Jan, Ed. 'Chilean Song 1960-1970'. Microforms International, s/f, Elmsford, N.Y.
- Godoy, Alvaro, 'El nuevo canto chileno: entre el consumismo y la marginalidad'. Mensaje No. 299, Santiago de Chile, 1981.
- 'Inti-Ilumani', Canto Libre, Vol.2, No.1, pp.24-25.
- Jara, Joan, 'An Unfinished Song: The Life of Víctor Jara'. New York, Ticknor & Fields, 1984. Traducido al español: 'Víctor Jara: un canto truncado', Barcelona Argos Vergara, 1983. (Traducción de Margarita González Trejo.)
- y Gustavo Becerra, 'La nueva canción chilena: leri, oggi, domani', Roma, Ediciones ONAE-DICAP, 1976.
- Lara, Omar, 'Para que no me olviden', entrevista a Osvaldo Rodríguez. La Gaceta del Bió Bió, Agosto 26, 1984.
- Lasko, Susan, 'Song of Struggle, Songs of Hope: The Chilean New Song'. Senior Essay. University of California, Santa Cruz 1977.
- Lipthay, Isabel, 'Canto nuevo, un movimiento'. Hoy, Santiago de Chile, (enero 30-febrero 5, 1980), pp. 41-42.
- Manns, Patricio, 'Violeta Parra. La guitarra indocile'. Les Editions du Cerf París, 1977. Edición en español. 'Violeta Parra', Ediciones Júcar, Madrid, 1978, Colección los Juglares 34.
- Mella, Luis y equipo, 'Seminario la canción popular chilena (1973-1979)'. Documento de trabajo Ceneca, Santiago de Chile, 1979, 45 pp.
- Morris, Nancy E., 'Canto porque es necesario cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983'. University of New Mexico, Latin American Institute, Research Paper Series No.16, Albuquerque, New Mexico, 1984. 35 pp.
- Parra, Isabel, 'El Libro Mayor de Violeta Parra'. Ediciones Michay, Madrid, 1985. Prólogo de Víctor Casaus. (Libros del Meridion).
- Paulsen, Fernando, 'El canto nuevo'. Análisis, Santiago de Chile, enero-febrero 1982.
- Piña, Juan Andrés, 'Violeta Parra, fundadora musical de Chile' prólogo a Violeta Parra, '21 son los dolores'. Editorial Aconcagua, Santiago de

- Chile, 1977, pp.13-25.
- 'Prados y flores y portentos'. Hoy, Santiago de Chile (5 al 11 de marzo, 1980, pp.39-41.
- Plaza, Galvarino, 'Víctor Jara'. Ediciones Júcar, Madrid, 1976. Colección Los Juglares.
- Pring-Mill, Robert D.F., 'The Scope of Spanish Committed Poetry' in Sabine Hori, ed. Homenaje a Rodolfo Grossman, Frankfurt/Bern/Las Vegas: Peter Lang, 1977, pp. 259-333.
- Rincón, Carlos y Gerda Schttenberg eds., 'Guitarre des dammernden Morgens - Das Neue Chilenische Lied'. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1975.
- Rivera, Carlos y Anny, 'Canto popular período 1973-78'. Documento de trabajo Ceneca, Santiago de Chile, 1978, 194 pp.
- Rivera, Anny y Rodrigo Torres, 'Encuentro de canto poblacional'. Documento de trabajo Ceneca, Santiago de Chile, 1981, 70 pp.
- A. y equipo, 'El público del canto popular'. Documento de trabajo Ceneca, Santiago de Chile, 1980, 54 pp.
- 'Inti-Ilumani en Italia: el canto de lejos, el canto de cerca'. La Bicicleta No.6, Santiago de Chile, 1980, pp.31-34.
- Rodríguez, Osvaldo, 'Cantores que reflexionan'. Ediciones Lar, Madrid, 1984, Colección Memoria y Testimonio.
- 'Lo que cantábamos en aquel tiempo'. Quinta Rueda No.4, Santiago (febrero '73).
- 'El Sueño Americano de Patricio Manns' en Aurora, Segunda Epoca (abril-mayo 1967), pp. 95-104.
- Saldaña, Paco, 'Violeta Parra de Chile'. Ozono No. 9, (mayo 1976), pp. 46-49.
- Santander, Ignacio Q., 'Quilapayún'. Ediciones Júcar, Madrid, 1984. Colección Los Juglares.
- Subercaseaux, Bernardo, 'El Canto Nuevo (1973-1980)'. Cuadernos Americanos, Vol. CCXXXI No.4, Mexico 1980, pp. 88-95; Araucaria No.12, Madrid, 1980, pp.201-206; Metamorfosis, Vol.3 No.1, Universidad de Washington, 1980, pp.34-38.
- Torres, Rodrigo y equipo, 'Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973'. Documento de trabajo Ceneca Santiago de Chile, 1980, 81 pp.
- Valdivia, Luis Alberto, 'La Nueva Canción Chilena, sus antecedentes y proposiciones artísticas'. En Carpeta de Seminario: la canción popular chilena, Ceneca 1979.
- Villalobos C., Max, 'Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares'. Revista Musical Chilena Vol. XII, No.60, Santiago de Chile, 1958, pp. 71-77.

'When Ponchos Are Subversive' (entrevista con Andrés Márquez, de Illapu). Index on Censorship, Vol. 12, No. 1, London, 1983, pp.8-10 ●

PUBLICACIONES EN LITERATURA CHILENA EN EL EXILIO Y LITERATURA CHILENA, creación y crítica, SOBRE MUSICA, LA NUEVA CANCION Y EL CANTO NUEVO.

TEXTOS

- Somos cinco mil, de Víctor Jara, Vol. 1, No.4, p.4.
 Cuando me acuerdo de mi país, de Patricio Manns, Vol. 2, No. 2, p. 24.
 Missa in tempore discordiae, opus 64 de Juan Orrego-Salas. Coro: texto litúrgico en latín; Solista: texto de Altazor de Vicente Huidobro, Vol. 5, No.2, pp. 23-25.
 Biografía mínima de Salvador Allende, opus 85, tiempo de tonada. Partitura de Juan Orrego-Salas, texto de David Valjalo, Vol. 7, No. 3, pp. 17-21.

ENSAYOS

- Juan Armando Epple, Violeta Parra y la cultura popular chilena, Vol. 1, No. 2, pp. 4-11.
 Soledad Bianchi, Víctor Jara, por los caminos del pueblo..., Vol. 2, No. 4, pp. 5-7.
 Pedro Bravo-Elizondo, Hitos de la canción de protesta en Chile, Vol. 4, No. 1, pp. 2-6.
 Juan Orrego-Salas, La nueva canción chilena: tradición, espíritu y contenido de su música Vol. 4, No. 2, pp. 2-7.

RESEÑA DE LIBROS

- Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio de Bernardo Subercaseaux y Jaime Londoño, (sin firma), Vol. 1, No. 1, p.35.
 Víctor Jara, His Life and Songs, (Antología), (sin firma), Vol. 1, No. 3, p. 36.
 Violeta Parra, La guitarra indocile, de Patricio Manns, (sin firma), Vol. 1, No. 4, p. 34.
 Cantos folklóricos chilenos de Violeta Parra (transcripciones de Luis Gastón Soublette) por Marjorie Agosin, Vol. 5, No. 1, p. 34.
 La nueva canción chilena en el exilio de Bernard Bessiére, por Patricio Manns, Vol. 5, No. 4, p. 34.
 Cantores que reflexionan de Osvaldo Rodríguez por Pedro Bravo-Elizondo, Vol. 8, No. 3, p. 33

CRONICA

- A tajo abierto de Alberto Kurapel, Comunicado de Apir, Vol. 3, No. 2, p. 31.
 El último disco de Isabel Parra por Soledad Bianchi, Vol. 3, No. 4, p. 35.
 Arrau en el disco por Juan Orrego-Salas, Vol. 5, No. 3, pp. 30-31.
 Entrevista a Quilapayún por Desiderio Arenas, Vol. 5, No. 4, pp. 23-24.
 Quilapayún: La revolución y las estrellas por Patricio Manns, Vol. 6, No. 4, p. 35 ●

CARTA DEL EDITOR

Con cierto atraso, debido a nuestro momentáneo cambio de residencia se entregan en esta oportunidad los números 33 y 34 juntos, en un número doble dedicado a la Nueva Canción / Canto Nuevo. Quienes están en el oficio saben perfectamente las dificultades que se presentan en estos casos. Sobre todo trabajando de un país a otro, con un exilio tan diseminado y continuos cambios de direcciones de los destinatarios de las cartas, etc.

Bien, basta de quejas. Como la última de éstas, deberíamos agregar que quedamos cortos en nuestras pretensiones ya que el sumario primitivo estaba considerado a ser por lo menos el doble.

El primer trabajo corresponde al compositor Juan Orrego-Salas. No es la primera vez que Orrego-Salas trata el tema, ya lo había hecho con anterioridad (ver nuestra revista, No. 14 de abril 1980, pp. 2 al 7). En el segundo semestre del 84 se realizó en Los Angeles, California, un Congreso de Estudios Latinoamericanos (California State University). La contribución de Orrego-Salas a este congreso, es el trabajo que publicamos. Sus amplios conocimientos junto a la pasión con que trata el tema hacen de este estudio, como también del anterior, parte importante de la bibliografía sobre la Nueva Canción / Canto Nuevo. A Oldenburg, Alemania Federal, donde reside el compositor Gustavo Becerra-Schmidt le solicitamos su ayuda y he aquí su trabajo inédito que relaciona ambas músicas, la "cultura" y la Nueva Canción. Así son dos los valiosos compositores de música culta que en este número se preocupan del tema.

El Tercer Festival de la Nueva Canción se realizó en julio del 84, en Quito, Ecuador. Patricio Manns concurre a él y presentó la ponencia "Los problemas del texto en la Nueva Canción". Pese a que este trabajo ha tenido amplia difusión en diferentes revistas, lo incluimos ya que el delicado problema que trata es abordado con la seriedad del caso.

De Rodrigo Torres, investigador de Ceneca, de la parte titulada "Los afluentes de la creación en la Nueva Canción" hemos tomado la sección correspondiente a "La urbanización de la canción folklórica" ya que en este acápite dedica páginas especiales a Rolando Alarcón, Angel Parra, Patricio Manns y Víctor Jara.

Nancy Morris fue otra de las participantes del Congreso de Estudios Latinoamericanos ya mencionado. Ha visitado nuestro país con el patrocinio del Instituto Latinoamericano de la Universidad de Nuevo México, y allí estudió y se documentó sobre el Canto Nuevo, en sus propias fuentes. Este breve trabajo señala algunas consideraciones, haciendo hincapie en las dificultades que afronta el desarrollo cultural en este campo.

El conjunto Quilapayún cumplió este 1985, 20 años de trabajo artístico ininterrumpido. De su director, el compositor y poeta, Eduardo Carrasco, hemos obtenido una colaboración muy especial, ya que se trata del primer capítulo de un libro inédito sobre este conjunto. Lo anecdótico y los antecedentes inesperados se intercalan en este capítulo. Se supone que este libro a que hacemos referencia, una vez editado va a ser un valioso aporte para el estudio del desarrollo musical chileno. Los 20 años del conjunto Quilapayún aportan 25 discos de larga duración. Este es el trabajo siguiente: Discografía, tomada del libro que lleva como título el nombre del conjunto, (Ediciones Jucar, Colección Los Juglares, Ignacio Q. Santander) complementado por el propio director del conjunto hasta la fecha de publicación de este número.

Nuevamente tenemos que mencionar el Congreso de Estudios Latinoamericanos de Los Angeles. Osvaldo Rodríguez (El Gitano) también concurre al mismo y realizó una gira de actuaciones por la costa del Pacífico. A su paso por Oregon fue entrevistado por el poeta y profesor, Juan Armando Epple. Esta entrevista se titula "Reflexiones sobre un canto en movimiento".

Alfonso Padilla es un musicólogo chileno residente en Helsinki, Finlandia. De él hemos obtenido dos breves pero valiosos trabajos. Uno sobre un conjunto ya consagrado y perteneciente a la gran época de la Nueva Canción. Nos referimos al conjunto Inti-Illimani. El segundo trabajo es sobre un conjunto posterior cronológicamente: Illapu. Aquí permítasenos nuevamente otra queja. Habríamos deseado hacer referencia a los otros grupos como Aparcoa, Barroco Andino, Los Jaivas, Ortiga, Aquelarre, Santiago del Nuevo Extremo, e igualmente a los solistas. El Gitano Rodríguez nos soluciona un punto de nuestra queja anterior y aquí tenemos una entrevista a Los Jaivas realizada en París un par de meses atrás.

De Naomi Lindstrom, doctora en literatura, actualmente catedrática en la Universidad de Texas, con amplios estudios sobre literatura hispanoamericana, entregamos el trabajo titulado "Construcción folklórica y desconstrucción individual en un texto de Violeta Parra".

Otra vez (tercera o cuarta referencia) el Congreso de Estudios Latinoamericanos en California y el trabajo "Acercamiento a la canción popular latinoamericana", su autor, Osvaldo Rodríguez; trabajo leído en el congreso citado.

Los comentarios de libros son dos, de más o menos reciente publicación. Por nuestra parte comentamos el titulado "Cantores que reflexionan" y el profesor Epple se refiere al Libro Mayor de Violeta Parra.

Terminamos el volumen publicando el catálogo completo del sello "Alerce". Sabemos las dificultades en su trabajo, también de los problemas de distribución, incluso refiriéndose al catálogo mismo. Se incluyen hasta las grabaciones realizadas en diciembre del presente año, faltando sólo confirmar algunos de ellos realizados recientemente. Si alguien avalúa esta inclusión como un aviso comercial, puede pensarlo así. Manifestamos que nosotros lo hacemos para entregar una documentación que consideramos valiosa sobre todo en el exterior, ya que se registra la totalidad de la discografía de una época de dificultades y por orden de ediciones se registran los nombres tanto de solistas como de conjuntos.

Las dificultades que manifestamos haber tenido para completar el sumario, se repiten en lo que respecta a ilustraciones. Por un lado, exceso de material de un grupo y por otro, sencillamente, nada. Nos permitimos por nuestra parte en el trabajo inicial dar algunos antecedentes para ubicar este movimiento dentro del desarrollo histórico en el país, haciéndolo calzar adecuadamente en el tiempo. Los antecedentes dados corresponden a circunstancias gráficas, concretas. Esto no quiere decir que la totalidad de los antecedentes dados sean de nuestro agrado, pero había de consignarlos ya que nos agrada o no, son hitos de los cuales había que partir.

Ricardo Díaz

LITERATURA CHILENA

NUMERO ESPECIAL DEDICADO A LA NUEVA CANCION / CANTO NUEVO



Violeta Parra, linolium de Carlos Hermosilla Alvarez