

ALVARO GODOS • JUAN PABLO GONZALEZ

EDITORES

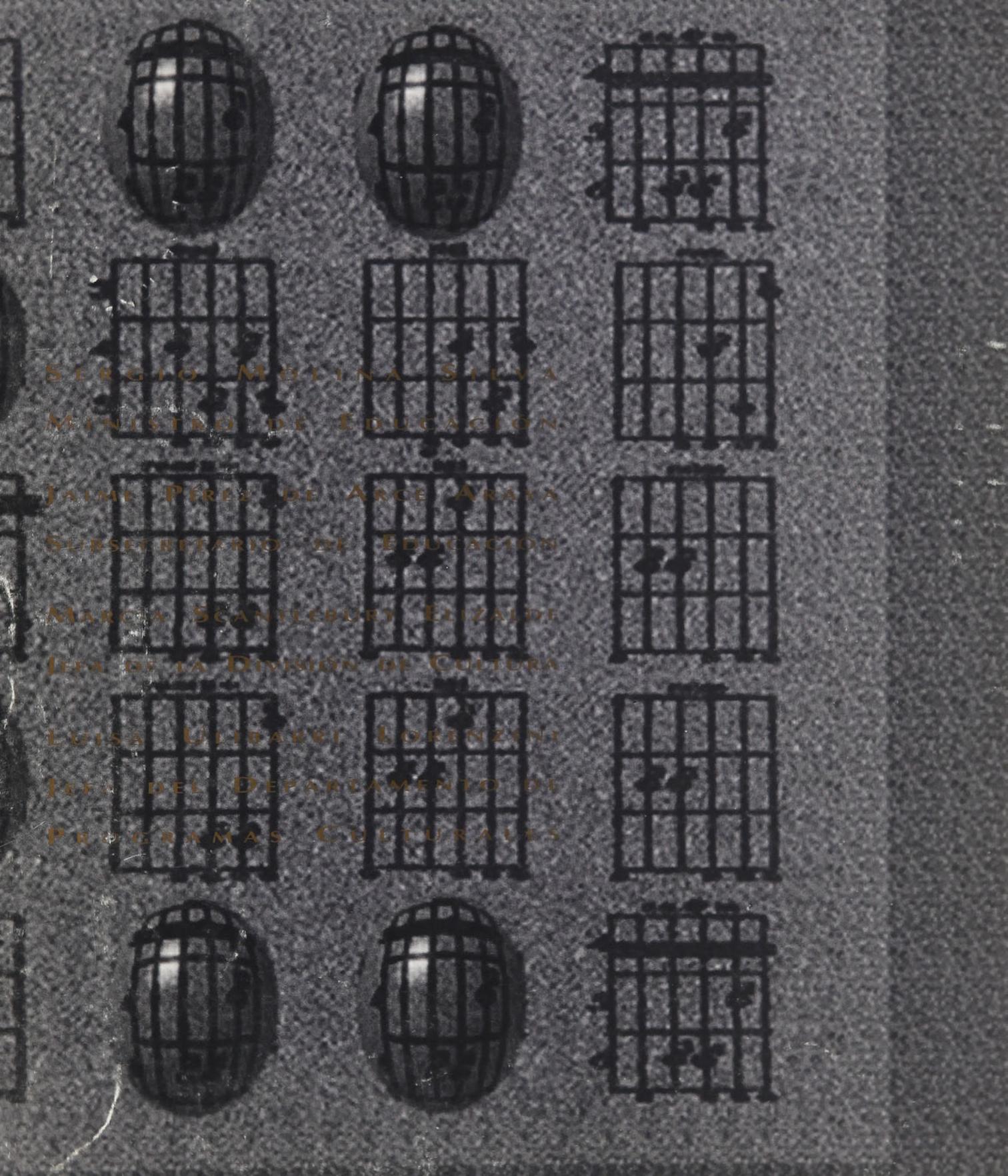
MUSICA

POPULAR

CHILENA

20 AÑOS

1970 • 1990



SERGIO MOLINA SILVA
MINISTRO DE EDUCACIÓN

JAIMÉ PÉREZ DE ARCE ARAYA
SUBSECRETARIO DE EDUCACIÓN

MARCIA SCANTLEBURY ELIZALDE
JEFA DE LA DIVISIÓN DE CULTURA

LUISA ULIBARRI LORENZINI
JEFA DEL DEPARTAMENTO DE
PROGRAMAS CULTURALES

SERGIO MOLINA SILVA

MINISTRO DE EDUCACIÓN

JAIME PÉREZ DE ARCE ARAYA

SUBSECRETARIO DE EDUCACIÓN

MARCIA SCANTLEBURY ELIZALDE

JEFA DE LA DIVISIÓN DE CULTURA

LUISA ULIBARRI LORENZINI

JEFA DEL DEPARTAMENTO DE

PROGRAMAS CULTURALES

RICARDO MORENO GONZÁLEZ

JEFE DEL DEPARTAMENTO

DE EXTENSIÓN CULTURAL

ESTA ES UNA PUBLICACIÓN DEL

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS

CULTURALES DE LA DIVISIÓN DE

CULTURA DEL MINISTERIO

DE EDUCACIÓN, 1995,

SERIE 20 AÑOS.

LIBROS PUBLICADOS A LA FECHA:

• ARTES VISUALES, 20 AÑOS, 1991

• CINE CHILENO, 20 AÑOS, 1992

ALVARO GODOY • JUAN PABLO GONZALEZ
E D I T O R E S

**MUSICA
POPULAR
CHILENA**
2 0 A Ñ O S

1 9 7 0 • 1 9 9 0



© MINISTERIO DE EDUCACIÓN
DIVISIÓN DE CULTURA
INSCRIPCIÓN N° 95.202
DERECHOS RESERVADOS
SANTIAGO DE CHILE 1995
ISBN N° 956-7405-123
TIRAJE 3.000 EJEMPLARES

PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO
DE PROGRAMAS CULTURALES
DE LA DIVISIÓN DE CULTURA

EDICIÓN GENERAL
LUISA ULIBARRI LORENZINI
JEFA DEL DEPARTAMENTO
DE PROGRAMAS CULTURALES

EDITORES
ALVARO GODOY HAEBERLE
JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

PRODUCCIÓN EDITORIAL
ANA CHIZZINI PLAZA
AREA PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE ARTE
PAULA CELEDÓN CARIOLA

PRODUCCIÓN GRÁFICA
MÓNICA CELEDÓN CARIOLA

DIAGRAMACIÓN, SUPERVISIÓN
GENERAL Y DISEÑO DE PORTADA
PATRICIA GARCÍA VILLARROEL

CORRECCIÓN DE PRUEBAS
DAVID FUENTEALBA LÓPEZ

FOTOGRAFÍA
PATRICIA GARCÍA VILLARROEL
ALEJANDRO MENDOZA PRADO
LUIS NAVARRO

COLABORARON CON MATERIALES FOTOGRÁFICOS LOS PROPIOS AUTORES, EL SELLO ALERCE, Y LA REVISTA LA BICICLETA. AGRADECEMOS EL USO QUE SE HIZO DE MATERIALES DE OTROS MUCHOS PROFESIONALES CUYA IDENTIDAD FUE IMPOSIBLE DETERMINAR, Y LA COLABORACIÓN EN LA PRIMERA ETAPA DE ESTE LIBRO A LORETO MELLA LAMAR Y A RADOMIRO SPOTORNO OYARZÚN

IMPRESIÓN: CABO DE HORNOS JORDAN
HECHO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

A U T O R E S

SERGIO ARAYA ALFARO

EDUARDO CARRASCO PIRARD

JUAN CARLOS CONTRERAS ROJAS

JORGE COULON LARRAÑAGA

HÉCTOR ESCÁRATE CHÁVEZ

ALVARO GODOY HAEBERLE

JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

T I T A P A R R A

OSVALDO RODRÍGUEZ MUSO

RODRIGO TORRES ALVARADO

ARMANDO ZÚNIGA LETELIER

S U M A R I O

PRESENTACIÓN	8
MARCIA SCANTLEBURY	

CAPÍTULOS

I. VERTIENTES DE LA MÚSICA POPULAR CHILENA	11
JUAN PABLO GONZÁLEZ	
II. LA MÚSICA ROMÁNTICA	49
SERGIO ARAYA	
III. LA NUEVA CANCIÓN CHILENA	77
OSVALDO RODRÍGUEZ	
IV. CANTAUTORES	115
ALVARO GODOY	
V. EL ROCK CHILENO	145
HÉCTOR ESCÁRATE	
VI. EPÍLOGO	164
JUAN PABLO GONZÁLEZ	

RECUADROS

• LA TONADA	16
ARMANDO ZÚNIGA	
• VIOLETA PARRA	22
TITA PARRA	
• EL VALS	52
ARMANDO ZÚNIGA	
• LA RANCHERA	66
SERGIO ARAYA	
• EL TRÓPICO CHILENO	72
RODRIGO TORRES	
• CANTATA SANTA MARÍA	84
EDUARDO CARRASCO	
• VÍCTOR JARA	89
ALVARO GODOY	
• ROLANDO ALARCÓN	96
OSVALDO RODRÍGUEZ	
• INTI ILLIMANI	99
JORGE COULON	
• LA EVOLUCIÓN FORMAL	109
EDUARDO CARRASCO	
• VANGUARDISMO EN MÚSICA ROCK	162
JUAN CARLOS CONTRERAS	

E

ste es un libro que recorre las veredas secretas y públicas de una historia que es la nuestra.

Queremos entregar la MÚSICA POPULAR CHILENA, 20 AÑOS a todos y a cada uno de quienes aman la música. Especialmente a los jóvenes, para quienes es parte sustancial de sus vidas y de todos sus días.

El **Departamento de Programas Culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación**, ha sido el encargado de rescatar, publicar y divulgar las expresiones artísticas que se dieron durante dos décadas, la memoria de nuestras artes. En este predicamento fueron editados CINE CHILENO, 20 AÑOS; ARTES VISUALES, 20 AÑOS y ahora MÚSICA POPULAR CHILENA, 20 AÑOS, texto de una expresión que, en mayor o menor medida, a todos nos involucra.

¿Porqué música popular chilena?

La respuesta es simple y transparente.

No existe registro escrito - salvo en diarios y revistas de manera fraccionada y dispersa - que haya hecho de esta materia una obra autónoma que dé cuenta de su proceso de evolución, sus mutuas influencias, sus puntos de encuentro y desencuentro, sus cimas, sus cultores y su destino en el tiempo.

Emprenderemos, entonces, con sus editores, Alvaro Godoy y Juan Pablo González, un itinerario que nos llevará al encuentro de creadores como Víctor Jara y Violeta Parra. Ellos dieron identidad a un pueblo que, hasta su aparición, sólo se reconocía en la música tradicional campesina. Ellos llenaron este vacío en nuestra cultura y se transformaron en clásicos chilenos, cuyos temas han sido interpretados por cantantes e instrumentistas de todas las latitudes.

En esta investigación figuran artistas imperecederos, otros que no son los que fueron o que ya no están con nosotros. Entre ellos quienes, lamentablemente, nos dejaron hace algún tiempo. Me refiero a los inolvidables Scottie Scott y Osvaldo Rodríguez.

En la música están la historia de nuestra historia y las claves de nuestra identidad.

En este sentido, también hay nombres, géneros, estilos y corrientes que permanecen, o que han dado origen a nuevas vertientes que se comunican entre sí para enriquecer

nuestro lenguaje musical.

Pensamos que este libro será también una respuesta a otras generaciones, porque en él podrán conocer y reconocer canciones que sus padres cantaban, tarareaban, escuchaban o bailaban. La música y las canciones que nos han acompañado en estos últimos 20 años, forman parte de un escenario, una biografía, un sonido, vivencias, coloridos e hitos decisivos en las vidas personales y colectivas que se deslizan en estas páginas.

Por eso hemos partido con una mirada atenta y nostálgica al pasado y a nuestras raíces de país de las ausencias, de la epopeya, de la voz de los 80, del grito, la sensualidad, la rebeldía y el romanticismo.

En esta publicación encontramos la historia del vals, de la ranchera, el rock, el canto nuevo, el nuevo pop chileno, la cumbia, la salsa y monografías de cantautores como Rolando Alarcón, de conjuntos como Inti Illimani y otros.

Todos quienes crearon o interpretaron música de las más diversas corrientes, han sido convocados y rescatados del olvido y divulgados entre las nuevas generaciones. Ellos fueron protagonistas de un tiempo irrepetible en que las utopías sociales aún parecían posibles, y sus canciones encontraban terreno fértil en la sensibilidad personal y colectiva de los chilenos.

Al elaborar *MÚSICA POPULAR CHILENA, 20 AÑOS*, se optó por un mosaico de miradas y por una excelencia visual que incluye guiños y complicidades estéticas que han caracterizado a las demás publicaciones de esta serie. La selección de los creadores, de los intérpretes, de los movimientos musicales y de las corrientes expresivas populares aquí reseñadas, estuvo a cargo del grupo de autores que participaron en esta empresa y, especialmente, de los editores Alvaro Godoy y Juan Pablo González. Vayan nuestros agradecimientos a ellos y a todos quienes colaboraron en este proyecto, desde su concepción hasta la publicación de este ejemplar, que - esperamos - enriquezca nuestra historia musical de las dos últimas décadas.

M A R C I A S C A N T L E B U R Y E L I Z A L D E
J E F A D I V I S I Ó N E X T E N S I Ó N C U L T U R A L



**LAS VERTIENTES
DE LA MÚSICA
POPULAR CHILENA**

JUAN PABLO GONZÁLEZ



Si pudiéramos reunir toda la música compuesta por músicos chilenos dentro o fuera del país y seleccionar aquella difundida masivamente por la industria cultural y que ha sido escuchada, bailada y sentida como propia por los habitantes de este país, tendríamos el repertorio completo de la Música Popular Chilena.

Esta música ha contribuido a que nos sintamos miembros de una nación y partícipes de una época. Con ella hemos soñado, experimentado nuestra forma de sentir y nuestra corporalidad, hemos conocido nuestra realidad, construido nuestra visión de mundo y forjado nuestras actitudes y opiniones. Tal es la importancia de la música abordada por este libro.

Chile es un país de una gran heterogeneidad social y por ello los referentes de identidad son distintos para unos grupos que para otros. Por esta razón, la Música Popular

Chilena (MPC) ha servido de campo de batalla para esgrimir banderas de chilenidad, de latinoamericanismo o de universalidad. Su desarrollo reciente ha estado dominado por procesos de continuidad y ruptura, silencio e irrupción, renovación y nostalgia, los que producen un panorama complejo de comprender y de narrar.

En Chile el rock se ha mezclado con el huayno, la salsa se baila como cumbia, el tango se ha transplantado a Valparaíso, y se hace jazz con ritmo de cueca. Estos procesos de mestizaje, fusión o mezcla, son habituales en la música popular, donde, sin muchos prejuicios, se integran elementos diversos, produciendo nuevos géneros musicales y nuevas maneras de sentir e interpretar un repertorio. Es así como en nuestra música popular se produce un cruce particular de influencias, las que son descritas en este capítulo. Ellas proceden básicamente del folclore chileno, del cancionero latinoamericano, del baile afrolatino, de la música anglosajona y de la música clásica europea.

Para situar en un contexto común cada uno de los capítulos que forman este libro, se entregan a continuación antecedentes sobre el desarrollo de la MPC hasta los años sesenta, considerando sus vertientes principales.

E

l folclore campesino chileno, practicado anónimamente a lo largo de la vida del país, comenzó a ser difundido masivamente en Chile a partir de la década de 1920, a través de la radio, el disco y los espectáculos en vivo. La difusión del folclore impulsó el desarrollo de la industria musical nacional, posibilitando así el surgimiento de una música popular chilena urbana. De este modo, el folclore campesino, junto con ser conocido en la ciudad, contribuyó al nacimiento de corrientes urbanas de raíz folclórica, como la "música típica", el Neofolclore, la Nueva Canción Chilena y la música de proyección folclórica.

En esta "urbanización" del folclore, los músicos chilenos han utilizado recursos compositivos e interpretativos que suponen un intento

EN ESTA "URBANIZACIÓN" DEL FOLCLORE, SE HAN UTILIZADO RECURSOS MUSICALES QUE SUPONEN UN INTENTO DE MODERNIZACIÓN O RENOVACIÓN DE LAS TRADICIONES FOLCLÓRICAS CHILENAS.

de modernización o renovación de las tradiciones folclóricas nacionales. Al mismo tiempo, ellos han pretendido salvaguardar esa

tradición desde el interior de la cultura de masas, proceso que es entendido y aceptado de distinta manera por los diversos sectores sociales del país.

En efecto, mucho se ha discutido en Chile sobre la representatividad social de la "música típica", la legitimidad del concepto de Neofolclore, la identidad nacional de la Nueva Canción o el valor educativo de la proyección folclórica. Sin que aún nos pongamos de acuerdo, las corrientes de raíz folclórica de la MPC continúan alimentando los sueños, actitudes y opiniones de nuevas generaciones de chilenos.

MÚSICA TÍPICA.

La incorporación de géneros del folclore a la música popular urbana ha sido una constante en la música latinoamericana.

Esta incorporación supone cambios estilísticos y funcionales respecto de la fuente original, debido a los procesos de estilización y masificación que experimenta el folclore al llegar a la ciudad.

La estilización del folclore campesino chileno fue emprendida por sectores urbanos ligados al campo por su condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional. De este modo, se formaron distintas agrupaciones vocales con acompañamiento de guitarras, acordeón y/o arpa, destacándose cuartetos como Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos

LA MÚSICA TÍPICA ES UNA MÚSICA LÍRICA, ROMÁNTICA Y PATRIÓTICA. SE LE CANTA AL CAMPO DESDE LA CIUDAD, EXALTANDO LA NATURALEZA CON CIERTA NOSTALGIA POR EL PARAÍSO PERDIDO.



LOS PROVINCIANOS

Quincheros (1937) y Los Provincianos (1938). Estos grupos fueron creados por estudiantes universitarios que luego compartieron la actividad artística con sus carreras profesionales.¹

Los cuartetos de huasos universitarios hicieron de la tonada el género principal en su estilización del folclore, por constituir un género lírico, de estructura flexible y sencilla, y por poseer un gran arraigo en la cultura nacional. De este modo, la tonada es refinada con arreglos e interpretaciones pulidas, desarrollándose un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra, con rápidas in-

troducciones y punteos de terceras, y en el arpa, con arpeggios de estilo paraguayo. Con esta estilización, la "música típica" se consolidó como música de espectáculo, adecuada al medio urbano nocturno de boites y restaurantes.²

¹ La predominancia de voces masculinas en los grupos urbanos de música folclórica se ha mantenido hasta el día de hoy, sin embargo durante las décadas de 1940 y 1950 reinó la voz femenina en la interpretación de la tonada, con cantantes como Rosita Serrano, Ester Soré y Silvia Infantas.

² El estilo de ejecución y el arpa paraguaya fueron introducidos en Chile por el arpista chileno Alberto Rey a mediados de los años cuarenta.

LA TONADA POPULAR CHILENA. La tonada es como un arroyo que a veces corre visible y otras desaparece, dice Raquel Barros, pero que sigue avanzando en forma subterránea para aparecer de nuevo. En 1928, por ejemplo, Pablo Garrido se quejaba que la tonada se estaba perdiendo, pero al mismo tiempo aparecían Los Cuatro

la tonada chilena a En la década de 1960 de tonadas con las cente Bianchi y Pablo por Silvia Infantas y Al comenzar la década los conjuntos urbanos tonadas. Ellos eran noche santiaguina, ces de colores en es-



DÚO REY-SILVA

Huasos que llevarían pasear por el mundo. surgió otro manantial composiciones de Vineruda interpretadas Los Baqueanos. da de 1970 había muchos que interpretaban protagonistas de la que encendía sus lucenarios donde los

“tonaderos” se presentaban junto a conjuntos de tangos y orquestas tropicales. Los intérpretes de tonadas vestían de huaso y tocaban guitarra, arpa, acordeón y pandero. Cuando tocaban una cueca eran habitualmente acompañados por el pianista o baterista del conjunto de tangos o de la orquesta tropical. Junto a tonadas y cuecas, estos dúos, tríos o cuartetos de huasos interpretaban refalosas, zambas, guaranías, valsos y boleros.

Por razones de comodidad y economía, estos grupos dejaron de incluir el arpa y el acordeón en sus presentaciones. El arpa no cabía en los taxis y era imposible subirla a las micros. Sus treinta y seis cuerdas eran más caras de cambiar que las seis de la guitarra. Sólo músicos como Alberto Rey, José Véliz y Juan

Carrasco la siguen tocando. El acordeón era caro, pesado e incómodo de transportar comparado con los teclados electrónicos que empezaban a ser populares en Chile a comienzos de la década de 1980.

El traje de huaso también comenzó a dejar de usarse por razones económicas y por su identificación con el patrón de fundo. Era más barato y universal vestirse de esmoquin. Ya lo habían hecho Los Cuatro Cuartos y lo venían haciendo Los Cuatro de Chile y Los Patricios. Otros conjuntos decidieron usar un poncho largo o simples camisas, como Los Moros. Estos grupos interpretaban poesía musicalizada, como «Cómeme perro», de Sofanor Tobar; «Romance del hombre nocturno», de Ariel Arancibia y Oscar Castro, y «Con brotes de mi siembra», de Eugenio Moglia y Andrés Rivanera.

Hasta 1973 la noche y los artistas parecían inseparables, pero con el toque de queda y la interrupción de la noche bohemia la tonada se asiló en las peñas, siendo ahora rodeada de música andina y chilota. En los veranos florece en los festivales comunales con nombres de frutas, pero dura lo que dura un verano. Sólo queda esperar que el arroyo de la tonada brote nuevamente refrescando y nutriendo una vez más a nuestra música popular chilena.

La "música típica" produjo un vínculo entre sectores sociales diferentes como son el patrón y el inquilino, el habitante de la ciudad y el del campo. En efecto, ésta es una música que articula rasgos sociales disímiles. Sus intérpretes destacados están ligados al medio social patronal, lo que se aprecia en el refinamiento de sus voces, su rica vestimenta, el medio donde actúan, su fácil acceso a los medios de comunicación, su educación, profesión y cultura, sus bromas y caricaturas del campesino, sus creencias e ideales. Sin embargo, la "música típica" posee al mismo tiempo características campesinas, dadas por su uso y función, que la liga tanto a ocasiones festivas rurales como a instrumentos y géneros folclóricos. Además, posee una sensibilidad y temática rural que refuerza valores tradicionales del habitante del campo chileno. Por ello, el inmigrante campesino encuentra en la "música típica"



ESTER SORÉ

«LA NEGRA LINDA»

un elemento de identificación regional que otros repertorios difundidos en la ciudad le niegan.

En efecto, esta música identifica al inmigrante que evoca su pasado en el campo, exaltando la naturaleza con cierta nostalgia por el paraíso perdido. Predomina en este repertorio la idealización de la mujer y la autocompasión del hombre, quien, como sucede en el tango, sufre el desengaño amoroso. La mujer se presenta dual, por un lado es virtuosa y coqueta, y por el otro es esquiva y severa. El hombre en cambio, aparece con rasgos coherentes entre sí como la honestidad y el esfuerzo, la valentía y el patriotismo.

Principales intérpretes de la Música Típica Chilena han sido Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937), Los Provincianos (1938), Los Cuatro Hermanos Silva (1945), Los Hermanos Campos, el Dúo Rey Silva, Ester Soré,

Silvia Infantas, Arturo Gatica, Ginette Acevedo y Pedro Messone. Compositores destacados de esta música han sido Osmán Pérez Freire (1880-1930), Nicanor Molinare (1896-1957), Víctor Acosta (1905-1966), Luis Bahamonde (1920-1978), Clara Solovera (1909-1992), Luis Aguirre Pinto (1907) y Donato Román Heitman (1915).

La "música típica" creó un estilo propio, formando la imagen sonora de Chile tanto para el propio país como para el mundo, constituyendo la corriente principal de la MPC hasta los años cincuenta. Sin embargo, la asociación de esta música con la cultura criolla patronal llevó a sectores progresistas de la sociedad chilena a sustituirla o simplemente a ignorarla como imagen de nación y emblema de chilenidad, alegando que excluía las raíces indígenas y no favorecía el cambio social. De este modo, comenzó a perder preponderancia en el medio urbano nacional a mediados de los años sesenta y a ser sustituida por nuevas formas de elaboración del folclore.

Sin embargo, con el Golpe Militar de 1973, la "música típica" adquirió un nuevo impulso. Su vinculación con la cultura criolla tradicional, su exaltación de los valores patrios, su optimismo y lejanía de los problemas sociales, la transformó en la música favorita del nuevo régimen. De este modo, fue promovi-

da como material didáctico y formativo a nivel nacional y protagonizó programas de televisión y festivales de música chilena hasta comienzos de la década de 1980, llegando a decretarse la cueca como baile nacional.

PROYECCIÓN FOLCLÓRICA. A pesar de la exaltación oficial de la "música típica" ocurrida desde 1973, ésta no pudo desenvolverse como lo había hecho hasta entonces. La pérdida de la noche bohemia causada por el prolongado toque de queda impuesto en el país, sumado al desmantelamiento de la industria discográfica nacional, dejaba a los "músicos típicos" sin sus habituales fuentes de trabajo.

El folclore chileno buscó entonces nuevos escenarios para su masificación y los encontró en los festivales

de raíz folclórica, que se multiplicaron en Chile desde fines de la década de 1970. Estos festivales, celebrados durante el tiempo de

LA MÚSICA DE PROYECCIÓN FOLCLÓRICA HA PERMITIDO QUE EL FOLCLORE DE TODO CHILE SEA CONOCIDO MASIVAMENTE MEDIANTE ESPECTÁCULOS COREOGRÁFICO-TEATRALES PRESENTADOS EN RESTAURANTES, FESTIVALES Y TELEVISIÓN.

cosecha, al igual que el carnaval andino, fueron adquiriendo los nombres de las frutas del verano.

Los festivales veraniegos y los vinculados a la recolección y proyección folclórica, como el de la ciudad de San Bernardo, otorgaron el marco necesario para el desarrollo de espectáculos de raíz folclórica,

difundiendo masivamente música, danzas y costumbres vigentes y extinguidas de las diversas etnias y regiones del país.

Este tipo de espectáculos tienen una tradición en Chile que se extiende a lo largo del siglo XX. Sainetes y romances camperos, mosaicos criollos y obras costumbristas eran presentados durante la década de 1930 por compañías de espectáculos criollos como las de Francisco Mieres y el Chilote Campos. A mediados de los años cincuenta, se fundaron los conjuntos de proyección folclórica Cuncumén, con Rolando Alarcón, y Millaray, con Gabriela Pizarro. A comienzos de la década de 1970 Ovidio Luza, Los de La Trilla y Los Gracos realizaban espectáculos de proyección folclórica en el país.

La música de proyección folclórica ha permitido que el folclore de todo Chile sea conocido masivamente mediante espectáculos coreográfico-teatrales presentados en restaurantes, festivales y televisión. Esto ha sido posible gracias a la labor de rescate, recolección, y reconstrucción folclórica realizada por intérpretes, folcloristas y profesores. Entre los folcloristas se han destacado Violeta Parra, Margot Loyola, Lautaro Manquilef, Gabriela Pizarro, Héctor Pavez, Osvaldo Jaque y Patricia Chavarría.

El interés de los investigadores por transmitir la autenticidad propia del folclore, no siempre coincide con el deseo de los directores artísticos de adecuarse a los requerimientos del mundo del espectáculo. De este modo, junto a la reducción temporal y a la pérdida del contexto social y funcionalidad que sufre el folclore al subir al escenario, se ha acentuado en muchos casos la estilización de la música, la coreografía y el vestuario, transformando las manifestaciones de proyección folclórica en un espectáculo de masas.

La recuperación de la noche bohemia santiaguina, ocurrida a comienzos de los años ochenta, llevó este tipo de espectáculos a instalarse en los restaurantes turísticos del país, comercializando el sentido didáctico, nacional e histórico de la proyección folclórica.



Su majestad el folclore

LA PROYECCIÓN FOLCLÓRICA

VIOLETA PARRA. Cuando hablamos de Violeta Parra, nos encontramos frente a un genio creador universal, difícil de abordar en pocas páginas. Y si hablamos de música popular chilena, o particularmente de Nueva Canción Chilena, necesariamente tenemos que hablar de Violeta Parra.

Se han hecho muchos estudios, análisis, tesis, artículos, ensayos y biografías acerca de la vida y obra de Violeta Parra. Aun así, ella mantiene siempre un misterio y una asombrosa incompreensión.

Violeta Parra es un fenómeno artístico extraordinario, cuya obra está estrechamente unida a su vida, en un intenso proceso psicológico, artístico y emocional, a la vez integrado a un contexto social y político específico en Chile, América Latina y el mundo.

Son muchos los elementos que intervienen en la magnitud de su arte, y muchas las repercusiones de su obra, que a lo largo de varias generaciones, lejos de perder vigencia, ha ido creciendo.

Su origen campesino, en primer lugar, la convierte en folclorista. Recorre el país con guitarra y grabadora, recogiendo tesoros que estudia e interpreta con dedicada pasión. Allí encuentra sus primeras fuentes de inspiración, aprendiendo poesía popular, ritmos, melodías, temáticas, formas y estilos diferentes. Descubre reglas de composición que luego domina muy fluidamente en la creación de sus propias canciones.

Se trata del canto "a lo pueta", profundamente popular, de gran riqueza poética y de forma muy elaborada. Es el cantor popular, anciano y sabio, que transmite toda la tradición en sus extraordinarios cantos, "A lo divino" (Dios y el cielo) y "A lo humano" (el hombre y la tierra).

El canto "a lo divino" se canta en ocasiones religiosas como el "velorio del

angelito", pasando de un tema a otro con cuartetos improvisados, que se denominan "por saludo", "por padecimiento", "por sabiduría" y "por despedida".

Los cantos "a lo humano" se cantan en las reuniones de cantores populares. Aunque son dedicados al hombre y a la tierra, también tienen una inspiración religiosa. "Los cantores populares" -dice Violeta Parra- "viven con una Biblia bajo el brazo". Sobre este fondo religioso, elevaron los cantos más sorprendentes:

"por el mundo", "por los números" y "por

Los textos de estos organizados en la forma de tetras que, a su vez, cuartetados", "conchito" (libre) y "por

El trabajo de recorrió los rincones

sur, visitando comunidades indígenas, dando a conocer, desde las danzas de La Tirana hasta los bailes de Chiloé, las canciones pascuenses y los cantos indígenas.

Violeta ya es un árbol con raíces que crecen profundamente hacia el interior de la tierra, lo que le permite crecer hacia arriba, creando un follaje riquísimo y un florecimiento exuberante cuando emergen sus propias canciones.



"por el ladrón pro- do al revés", "por filosofía".

cantos están orga- de décimas y cuar- pueden ser "en- trarrestados", "mo- redondilla".

pilación fue hecho tipo de ayuda. Re- de Chile, de norte a

Su experiencia y sensibilidad, la escuela de su vida, su talento y creatividad, su capacidad de trabajo, su conciencia, su lucidez y su visión penetrante, se conjugan armoniosamente en la composición de canciones que abordan las temáticas más diferentes. Desde la crítica social ante la injusticia y la pobreza, el dolor, la vida y la muerte, el nacimiento, lo humano y lo divino, el hombre y sus interrogantes existenciales, la hipocresía del sistema y sus gobernantes, los falsos valores, hasta el amor, la ternura, la celebración, el sentimiento, la inocencia, la flor más delicada. Nada queda fuera de sus ojos y de su alma inquieta: la poesía, la música, las melodías y los ritmos fluyen día a día sin cesar.

En este proceso creativo tan intenso, Violeta empieza a hacer música popular contemporánea, combinando instrumentos folclóricos, incorporando el guitarrón, charango, cuatro, zampoñas, tarkas, queñas, cornos, bombo y percusiones variadas, rompiendo esquemas tradicionales y creando nuevas formas musicales, como en las "Anti-cuecas", "El gavilán" y "Tocata y fuga".

El espectáculo es también colorido, la puesta en escena es completa; está la presencia indígena, la danza, el rito, el grito y el silencio. El teatro, las artes plásticas, la naturaleza entera, la gente. Todo se plasma en obras de arte, entrega y comunicación, forma de vida, autenticidad y verdad sin concesiones.

Violeta Parra no se deja atrapar. Los parámetros habituales de análisis no la pueden alcanzar. Se hizo universal, no sólo como artista completa, o como gestora de la Nueva Canción Chilena, sino además como creadora de una identidad cultural que Chile hizo suya, con raíces profundas, riqueza

de elementos, rebeldía y libertad total. Cada expresión musical que surge después de Violeta Parra, de alguna manera ha heredado esa identidad que antes estaba diluida, perdida, sin forma, sin fuerza, sin vida.

Violeta Parra hizo historia en la música popular chilena, rompiendo fronteras y abriendo caminos insospechados a las nuevas generaciones.

**“El amor es torbellino
de pureza original
hasta el feroz animal
susurra su dulce trino
detiene a los peregrinos
libera a los prisioneros
el amor con sus esmeros
al viejo lo vuelve niño
y al malo sólo el cariño
lo vuelve puro y sincero”.**



VIOLETA Y TITA PARRA

COMO EL AGÜITA FRESCA

CANCIÓN

de la película

"DOS CORAZONES Y UNA TONADA"

Grabada en Disco Víctor por Esther Soré y los Cuatro Huasos.

Música de

D. ROMAN HEITMANN

Letra de

C. GARCIA HUIDOBRO

EDICIONES MUSICALES



La música latinoamericana

ha mantenido una presencia constante en Chile a lo largo del siglo veinte, especialmente entre las décadas de 1930 y 1960, como

consecuencia del desarrollo de la industria musical en América Latina, de la aún incipiente influencia de la industria musical estadounidense en la región y de las necesidades expresivas de los propios músicos chilenos.

En este cancionero, se manifiestan temáticas y sensibilidades de una América rural y de una América urbana, que nos llega principalmente desde México, Argentina y Cuba. El cancionero latinoamericano rural más asentado en Chile hasta la década de 1950 estaba formado por rancheras y corridos mexicanos y por zambas argentinas, mientras que el cancionero urbano ha estado

EN ESTE CANCIONERO, SE MANIFIESTAN TEMÁTICAS Y SENSIBILIDADES DE UNA AMÉRICA RURAL Y DE UNA AMÉRICA URBANA, QUE NOS LLEGA PRINCIPALMENTE DESDE MÉXICO, ARGENTINA Y CUBA.

formado básicamente por tangos, boleros y baladas. A éstos hay que agregar los bailes afroamericanos exportados por Cuba con la ayuda de Estados Unidos y México entre las décadas de 1930 y 1950, y la cumbia colombiana, masificada en Chile a partir de la década de 1960.

CANCIONERO RURAL. La incorporación de música mexicana campesina a las producciones discográficas y cinematográficas mexicanas de la década de 1930, permitió su difusión masiva en América Latina, transformando a México en una de las potencias mundiales de la industria de la música en español. De este modo, la industria mexicana del espectáculo diseminó por América Latina el corrido, despojándolo de su función narrativa y carácter épico alcanzado en tiempos de la revo-

lución.

El pueblo chileno desarrolló un profundo amor por la música ranchera mexicana, iden-

EL PUEBLO CHILENO DESARROLLÓ UN PROFUNDO AMOR POR LA MÚSICA RANCHERA MEXICANA, IDENTIFICÁNDOSE CON LA TEMÁTICA RURAL IMPERANTE EN ELLA.

tificándose con la temática rural imperante en ella. El deseo de la propia comunidad por tener esta música más cerca, fomentó la formación en Chile de solistas y conjuntos de estilo mariachi y norteño. Este es el caso de Guadalupe del Carmen (1917-

1987) y de cuartetos como Los Veracruzanos y Los Queretanos, activos en Chile durante la década de 1940, y Los Huastecos del Sur, activos hasta los años sesenta y considerados en su época como los mejores exponentes chilenos del "cancionero azteca".

La zamba argentina, difundida en Chile durante los años cincuenta por músicos trasandinos como Antonio Tormo, Atahualpa Yupanqui, Los Chalchaleros y Los Fronterizos, tuvo repercusiones inesperadas en el país. En efecto, junto con acercar al chileno al mundo expresivo del gaucho y de la pampa, contribuyó al desarrollo de la práctica musical aficionada en Chile, incrementando el repertorio de los jóvenes chilenos. Con este repertorio, de gran riqueza armónica y melódica, se introdujo la guitarra folclórica argentina en el país. Algunos de los estudiantes que se

amanecían cantando zambas en fiestas y fogatas playeras, fueron más tarde los fundadores de la Nueva Canción Chilena.

La Nueva Canción, encontró en el cancionero rural latinoamericano el sonido del pueblo americano con sus penas y alegrías, temáticas coincidentes que ponían en evidencia los hilos comunes de una vasta comunidad postergada y dividida. El sonido de la Nueva Canción surgió de un proceso de integración de influencias tales como la riqueza de la guitarra argentina, el sonido puro y cristalino de la música andina, la polifonía barroco-americana y el ritmo afroamericano. Todo este sonido se plasmó bajo el convencimiento de que el proceso de cambios sociales en curso durante la década de 1960 era irrevocable.



GUADALUPE DEL CARMEN

CANCIONERO URBANO.

Dentro del cancionero urbano latinoamericano practicado en Chile, el tango posee un sitio preponderante

desde la década de 1930, logrando crear un espacio permanente fuera de los intereses cambiantes de la industria cultural. Ya en 1917, año en que grabaron su primer disco, nos visitó el dúo de Carlos Gardel y José Razzano, iniciando la larga lista de músicos argentinos que han actuado en Chile, donde se destacan Hugo del Carril, Libertad Lamarque, Imperio Argentina, Ernesto Carbone, y las orquestas típicas de Osmán Maderna, Mariano Mores, Alfredo de Angelis, Natalio Tursi, Miguel Caló, y Francisco Canaro.

Las continuas visitas de músicos argentinos y sus apariciones en el cine transandino exhibido en Chile, consolidaron la presencia del tango en

nuestro medio. Esta presencia se manifiesta en su permanente difusión radial, en los concursos de baile, creación e interpretación, en

la actividad de academias y profesores de baile, en la fundación de clubes de tango y en la edición de discos, libros y revistas especializadas.

Al igual que con la música mexicana, Chile se ha procurado sus propios intérpretes y compositores de tango. Entre

los primeros figuran los cantantes Jorge Abril, Pepe Aguirre, Agustín Copelli, Robertina Cristal, Alberto Duval, Nino Lardi, Nelly Sanders y Mario Zelta, y las orquestas de Porfirio Díaz, Pedro Mesías, Luis Ibarra, la Orquesta Marplatense, el Sexteto Real Caló, el Trío Buenos Aires, y el Cuarteto Tango y Punto. Ejemplos de tangos de compositores chilenos son "Calle Bandera" (1931) de Armando Carrera y "Maldito tango" de Osmán Pérez Freire, quien compuso más de setenta tangos.

Otro índice de la aceptación y vigencia del tango en Chile lo constituyen los clubes de tango que continuamente se han fundado en barrios de Santiago y Valparaíso. En la capital se destacan los clubes "Agustín Magaldi" de Nataniel, "Anibal Troilo" de Cumming, "Enrique Santos Discépolo" de San Francis-

**LAS CONTINUAS VISITAS DE
MÚSICOS ARGENTINOS Y
SUS APARICIONES EN EL CINE
TRANSANDINO EXHIBIDO
EN CHILE, CONSOLIDARON
LA PRESENCIA DEL TANGO
EN NUESTRO MEDIO.**

co, "Argentino Ledesma" de Portugal, "Buenos Aires Tango Club" de Recoleta, y "Rincón Tanguero" de Gran Avenida.

Al igual que el tango, el bolero alcanzó una gran expansión en América Latina, en este caso, gracias al apoyo de la industria discográfica y cinematográfica mexicana. Países como Brasil y Argentina sufrieron una verdadera invasión de boleros, llegando a amenazar el desarrollo de repertorios locales, lo que incluso motivó reacciones en contra de su expansión. En Chile, en cambio, esta dulce invasión se aceptó sin reservas.

Junto al tango y al vals peruano, el bolero ha sido el género latinoamericano cultivado en Chile que mejor encarna la vida desenvuelta y bohemia de la gran ciudad, de donde obtiene su intensidad afectiva, madurez artística y libertad moral. El bolero fue difundido en el país desde mediados de la década de

1930 a través de grabaciones y presentaciones en vivo de cantantes mexicanos como Juan Arvizu, "el tenor de la voz de seda y terciopelo", y Pedro Vargas, "el gran señor de América", quienes debutaron en Santiago en 1935 y 1938 respectivamente. A ellos hay que agregar las actuaciones del bolerista argentino

MI ESPOSA

Cabecita Rubia.

TANGO

OSMAN PEREZ FREIRE

PRENDIDO DE GRIMM & BERN

VALPARAISO
Frontera 55 Casilla 104

SANTAGO
Baron Ataa 575 Casilla 987

CONCEPCION
Alameda 99 Casilla 557

SC VALPARAISO

SC CONCEPCION

SE VENDEN EN LOS LIBREROS Y EN LA CASA DE LA MÚSICA NACIONAL

PORTADA DE PARTITURA DE TANGO

DE OSMÁN PÉREZ FREIRE

Leo Marini, "la voz que acaricia", entre 1942 y 1955, y las del cubano Wilfredo Fernández, entre 1947 y 1951.

Durante los años cuarenta, aparecieron los primeros boleristas chilenos: Raúl Videla, Arturo Gatica, Mario Arancibia, y Los Huasos Quincheros. En la década de 1950 se sumaron Lucho Gatica, Arturo Prieto, y Sonia y Myriam. Estos intérpretes incluyeron en su repertorio habitual de boleros cubanos y mexicanos, boleros de compositores chilenos. Armando González Malbrán (1912-1950), Jaime Atria (1919-1984) y Francisco Flores del Campo (1907-1993) fueron los más destacados, cultivando un bolero orquestal similar al popularizado en América por los tenores mexicanos durante los años treinta.

El bolero orquestal mantuvo el *status* propio de una producción musical costosa, cuya presencia se circunscribe a salones de baile y a



ARTURO GATICA Y LUCHO GATICA

recitales en teatros y auditorios radiales. Este es un bolero elegante y mundano, interpretado por voces cultivadas e instrumentos clásicos en elaborados arreglos orquestales. Pese a perder vigencia como forma de hacer música, el bolero orquestal se ha mantenido en el repertorio del recuerdo del público maduro, siendo revivido en los años ochenta por la posmodernidad.

Los sectores populares chilenos se incorporaron al bolero durante la década de 1950, a través del bolero de trío. Este tipo de bolero fue impuesto en Chile por el trío Los Panchos, quienes debutaron en Santiago en 1951 en el Teatro Baquedano, tres años después de su debut en México. Este bolero se incorporó en forma natural al repertorio de valsos peruanos, tonadas chilenas y guaranias paraguayas tocado por dúos y tríos en mercados, fondas y restaurantes del país. El estilo sentimental o “cebolla” de estos conjun-

tos es muy apreciado por el pueblo chileno, pues toca la fibra íntima de su alma latinoamericana.

Cuartetos de “música típica” como Los Huasos Quincheros, también incorporaron el bolero a su repertorio de tonadas. Sin embargo, lo hicieron acompañándose de orquesta, según era costumbre en Chile durante la década de 1940. De este modo, mantuvieron su diferenciación social, ligándose al bolero de concierto más que al de los tríos de mercado.³

³ Los Huasos Quincheros popularizaron en 1945 en Chile y Argentina *Nosotros* (1943), del cubano Pedro Junco y *Sufrir* (1940) del chileno Francisco Flores del Campo.

Lucho Gatica (1928) fue quien logró integrar ambos modos de bolero, interpretando tanto boleros de trío, con Los Peregrinos, como orquestales, con las orquestas de Don Roy, Roberto Inglez, Vicente Bianchi, José Sabré Marroquín y Nelson Riddle. De este modo, Lucho Gatica logró unir dos mundos sociales y musicales distintos, ampliando así su llegada y permanencia en el público que le aplaudiera internacionalmente.

El bolero ha repercutido de distinta manera y en diferentes momentos para los distintos sectores de chilenos. En unos ha permanecido como práctica musical vigente y en otros como recuerdo nostálgico; unos sufren y gozan con el bolero orquestal y otros con el de trío. Sin ser el bolero algo propio, el chileno nunca lo ha sentido como ajeno.



LUCHO GATICA

BAILES TROPICALES. PRIMERO LLEGÓ LA VERSIÓN COMERCIAL DE LA RUMBA.

La ausencia de habitantes negros en Chile ha generado la necesidad de importar música afro-latina para dar sabor y sensualidad al baile en estos lugares lejanos del trópico. La curiosa adopción en el país del epíteto "negra" o "negro" para llamar al ser amado: "negra linda", "mi negro del alma", "han visto a mi negra", transforma a la mujer y al hombre de piel oscura en objetos de deseo. La búsqueda de sensualidad ha influido en la continua importación de bailes afrocubanos a Chile realizada entre las décadas de 1930 y 1950 con el apoyo de la industria musical y cinematográfica norteamericana.

Es así como primero llegó la versión comercial de la rumba, con Xavier Cugat (1900) y de la conga, con Desi Arnaz (1917-1986), luego siguieron el mambo con Dámaso Pérez Prado (1916-1989) y las Dolly Sisters, la

guaracha con María Antonieta Pons y el chachachá de Enrique Jorrín (1926).

A comienzos de los años cuarenta, se bailaba conga en el Casino de Viña del Mar y en la boite Tap Room de Santiago, con las orquestas de Buddy Day y de Isidro Benítez respectivamente. En 1949, Xavier Cugat y su orquesta actuaba en radio Cooperativa, en el Teatro Caupolicán y en la quinta de recreo El Rosedal. Las Dolly Sisters, bailarinas cubanas apodadas las "reinas del mambo", se presentaban en 1951 en el teatro Opera y en distintos locales nocturnos de Santiago.

Para hacer música tropical en Chile, nuestros músicos tuvieron modelos proporcionados por el cine, los discos y las constantes giras que solistas, conjuntos, orquestas y compañías de revistas cubanas realizaron a nuestro país entre las décadas de 1930 y 1950. Es así como a mediados de los años cincuenta, se podía bailar chachachá en Santiago al compás de orquestas locales especializadas en música tropical, como Cubanacán, dirigida por Jorge Ocaranza; Huambaly, dirigida por Lucho Kohan; Ritmo y Juventud, dirigida por Fernando Morello; Los Peniques, dirigida por Silvio Ceballos; y Los Caribe, dirigida por el brasileño Joaquín Pancerón.

De los bailes afrocubanos practicados en Chi-

le, la guaracha fue el único que permaneció más allá de los vaivenes de la moda. Esta danza de carácter humorístico y satírico, penetró desde temprano en las zonas rurales, transformando sus rasgos originales hasta llegar a formar parte de la cultura folclórica campesina de hoy.

La guaracha tuvo una importante presencia en la MPC de mediados de siglo, llegando a ser enseñada en la prestigiosa academia de baile de Juan Valero. Durante la segunda mitad de la década de 1940, se ofrecían en Chile guarachas grabadas por Donato Román Heitman, Los Huasos Quincheros, Carlos Llanos, Mario Arancibia, Humberto Lozán, y las orquestas de Federico Ojeda y de Vicente Bianchi. Los certámenes de baile del Teatro Caupolicán incluían guaracha, rumba, milonga, tango, ranchera, cueca, raspa, vals, boogie woogie y foxtrot. En 1948, la artista puertorriqueña

Una noche de Luna
y
Una bella Canción
Rumba

MUSICA Y LETRA
DE
M. LUIS AGUIRRE PINTO

La Rumba de moda

Editado por "CASA AMARILLA"

PORTADA DE PARTITURA DE RUMBA

DE LUIS AGUIRRE PINTO

Myrta Silva cantaba guarachas en radio Minería y en la boîte Lucerna, y el cubano Wifredo Fernández popularizaba en Chile la guaracha "La vaca lechera".

Durante la década de 1950 disminuyó la oferta discográfica de guarachas, sin embargo continuó su presencia en el cine con María Antonieta Pons, y en la vida nocturna santiaguina, con Rita Montalbán, la "reina de la guaracha", que actuaba en el Burlesque y Gilberto Rojas, el "rey de la guaracha", que lo hacía en el Picaresque.

Al proceso de popularización experimentado por la guaracha en Chile, se sumó la cumbia, que reina en gloria y majestad en el país desde comienzos de los años sesenta, como veremos en el siguiente capítulo, llegando a adquirir rasgos locales, al igual que lo ha hecho en otros países sudamericanos.



La exportación de modas y estilos de vida desde Estados Unidos al resto del continente ha sido un proceso en aumento a lo largo de este siglo. Esta influen-

cia cultural fue facilitada desde los años veinte por la música popular, en especial por los bailes swing, los que popularizaron modos de expresión y de diversión anglosajonas entre sectores urbanos medios y altos de América Latina.

Durante la primera mitad de este siglo, era habitual que profesores de baile norteamericanos realizaran visitas a academias de baile en Sud América, enseñando nuevas danzas, las que eran aceptadas con entusiasmo en los países visitados. De este modo, y con el apoyo de la industria discográfica y editorial internacional, se impuso en Chile el charleston, el one-step, el shimmy, el foxtrot y el boogie woogie, en un proceso creciente de cosmopolitización de la MPC.

LA EXPORTACIÓN DE MODAS Y ESTILOS DE VIDA DESDE ESTADOS UNIDOS AL RESTO DEL CONTINENTE FUE FACILITADA DESDE LOS AÑOS VEINTE POR LA MÚSICA POPULAR.

colores locales, el foxtrot se apropió de una tradición, transformándola en estereotipo.

Entre las décadas de 1930 y 1950 se desarro-

ARMANDO CARRERA



FOXTROT. Originado en Estados Unidos a comienzos de la década de 1910, el foxtrot hunde sus raíces en el one-step y en las sín-copas del ragtime, dominando los sa-lones de baile de la primera mitad de este siglo. En su expansión por el mundo, el foxtrot sirvió para denominar diferentes bailes de metro binario y tempo moderado, produciendo curiosas mezclas al adaptar a sus patrones rítmicos distintas músicas locales. En América Latina, se difundió un fox incaico, boliviano, mexicano, cubano y chileno. Este es el caso del foxtrot "Araucano" de Oscar Verdugo y Roberto Retes, por ejemplo, publicado y grabado en Chile en 1929 luego que ganara un concurso de música chilena organizado por el sello RCA Victor. Al vestirse de

llaron tres tipos de foxtrot en el país. El primero estaba asociado a la canción y fue cultivado por compositores como Armando Carrera (1899-1949), Fernando Lecaros (1911-1976) y Armando González Malbrán (1912-1950); el segundo era interpretado por orquestas bailables de jazz de la época según la moda del swing; y el

tercero se tocaba con guitarras, como lo hacía Luis Silva y su Quinteto Swing Hot de Chile, y Roberto y Eduardo Parra, quienes lo llamaron "jazz huachaca" o de los bajos fondos.

El foxtrot reinó en nuestro país hasta mediados de los años cincuenta, siendo reemplazado como baile anglosajón preponderante por el rock'n roll. En efecto, entre 1956 y 1957, The Platters, Chuck Berry, Bill Haley, Fats Domino, Little Richard y Elvis Presley debutaron en las pantallas de los cines chilenos, escandalizando a la sociedad de entonces y cambiando por completo la faz de la música popular.

El rápido auge internacional alcanzado por el rock'n roll produjo un cambio radical en la manera como se concebía la creación, difu-

sión, interpretación y recepción de música popular en el mundo. Con el rock'n roll surgió una nueva forma de hacer y escuchar música: el piano perdió preponderancia como instrumento armónico frente a la guitarra y al bajo eléctrico; los violines y bronces dejaron de ser imprescindibles frente al nuevo sonido amplificado; y el cantante perdió esa compostura de caballero adquiriendo un desenfadado de adolescente.

En Chile, se puso en marcha un acelerado proceso de copia, arreglo y traducción de los éxitos internacionales del rock'n roll. Las estrellas locales de la canción adecuaron sus nombres y apariencia a los nuevos patrones que el pujante mercado juvenil e internacional de la música imponía. Así nació la Nueva Ola en el país, con grupos como The Carr Twins, Los Ramblers, The Red Juniors, Alan y sus Bates, y solistas como Cecilia, Gloria Benavides, Danny Chilean, Luis Dimas, Carlos



PORTADA DE PARTITURA DE FOX TROT DE JOSÉ GOLES

González, Pat Henry, Peter Rock, Eduardo Valenzuela, Susy Vecchi, y Larry Wilson. Con ellos, nuestro público tuvo a su alcance réplicas locales de un firmamento estelar de otro modo inalcanzable.



DANNY CHILEAN Y RICARDO GARCÍA

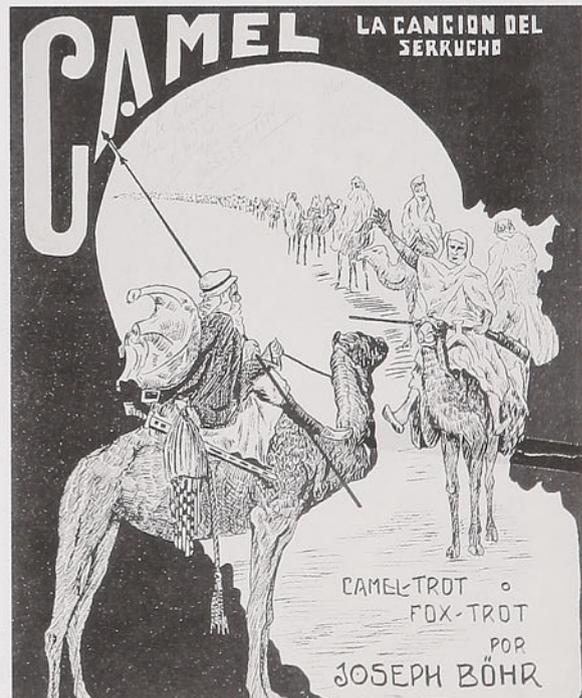


PAT HENRY

**LAS ORQUESTAS DE SWING
O JAZZ BAILABLE DIFUSO-
RAS DEL FOXTROT TAMBIÉN
CONTRIBUYERON A DESA-
ROLLAR EL JAZZ EN CHILE,
CREANDO UNA AUDIENCIA
ESPECIALIZADA Y PERMI-
TIENDO QUE LOS MÚSICOS
CHILENOS PRACTICARAN
ESTE NUEVO LENGUAJE.**

JAZZ. Los primeros aportes al desarrollo del jazz en Chile se remontan a mediados de la década de 1920, con la labor pionera de Pablo Garrido en Valparaíso y de José Böhr, quien grabó en 1926 su shimmy-fox "Y tenía un lunar", iniciando tempranamente las grabaciones de jazz en el país. Las orquestas de swing o jazz bailable difusoras del foxtrot también contribuyeron a desarrollar el jazz en Chile, creando una audiencia especializada y permitiendo que los músicos chilenos practicasen este nuevo lenguaje.

En la década de 1930 se formaron más de 16 orquestas de jazz bailable, número que aumentó en los años cuarenta, destacándose las de Carlos Loeffler, Porfirio Díaz, Isidro Benítez, Rafael Hermosilla, Luis



PORTADA DE PARTITURA DE FOX TROT DE JOSÉ BÖHR

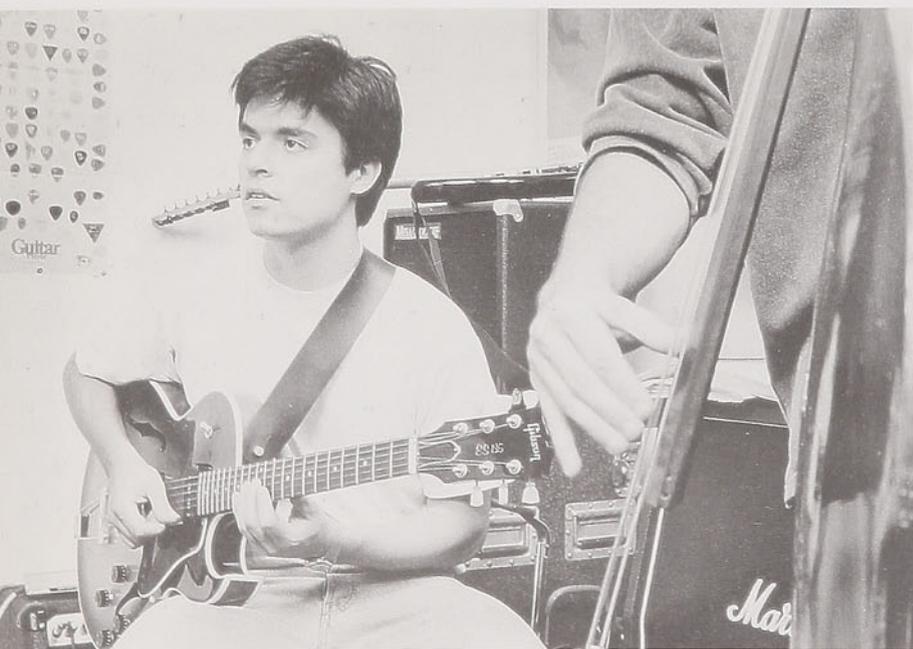
Silva, Don Roy, Buddy Day, Jaime Ceitel, Federico Ojeda, y Osvaldo Norton. En 1943 se fundó en Santiago el Club de Jazz, escenario permanente para los jazzistas chilenos y lugar de encuentro e información para los aficionados.

Durante la década de 1950 comenzó a decaer el jazz como baile, debido a la divulgación de corrientes más complejas como el *bebop* y el *cool* que transformaron al jazz en música de concierto. Teatros, universidades o el mismo Club de Jazz han sido los escenarios que han permitido la difusión de nuevas corrientes de jazz en Chile.



ORQUESTA DE PABLO GARRIDO

Pese a que el jazz se ha mantenido relativamente al margen del desarrollo de la música popular en el país, se han producido algunos aportes de importancia. Estos son los de Pablo Garrido y su jazz sinfónico; Guillermo Rifo y su fusión del jazz y la cueca; los de Angel Parra Orrego y su trío; y los de los grupos Al Sur, Cometa, Ensamble, Fulano, La Hebra y Quilín, los dos últimos en jazz-rock. Gracias a estos aportes, el jazz ha logrado masividad en Chile y ha llegado a ser una música que interesa a todas las generaciones.



ANGÉL PARRA ORREGO

Las vertientes que alimentan la MPC han continuado fluyendo al interior de ella durante las décadas de los setenta y ochenta, como veremos en los capítulos siguientes. Al mismo tiempo, la música popular chilena ha formado su propia tradición, alimentándose a sí misma e influyendo en otras músicas.

En efecto, junto con elaborar nuevas propuestas en base a su pasado y a generar mezclas entre sus distintas corrientes, la MPC se ha transformado en una vertiente que fluye tanto hacia el folclore, manteniéndose en la memoria colectiva de su pueblo, como hacia la música de concierto, llegando a los límites de sí misma.

Al mismo tiempo, la MPC se ha desenvuelto entre dos polos de tensión, uno que enfatiza la música local y la

LA MPC SE HA DESENVUELTO ENTRE DOS POLOS DE TENSIÓN, UNO QUE ENFATIZA LA MÚSICA LOCAL Y LA TRADICIÓN Y OTRO ABIERTO A INFLUENCIAS EXTERNAS Y EN BUSCA DE LA MODERNIDAD.

tradicción y otro abierto a influencias externas y enfatizando la modernidad. Estos polos han generado corrientes musicales diferentes y

aparentemente opuestas, como son la Música Típica y la Nueva Canción.

La tensión entre lo local o tradicional y lo cosmopolita o moderno es vista también como la tensión entre lo propio y lo ajeno, la que se expresa, por ejemplo, en los argumentos que desacreditan tanto la

renovación de los repertorios folclóricos, como la asimilación de influencias externas en Chile. Sin embargo, al compartir terreno con repertorios internacionales, la MPC fue incorporando conceptos de arreglo, producción y difusión provenientes de la música popular internacional, lo que ha tenido una influencia favorable en el desarrollo de nuestra música. La integración entre los polos de tradición y modernidad sólo ha sido lograda por la MPC en algunos momentos de su historia, siendo la década del sesenta especialmente fructífera en ello. Esta integración ha permitido ampliar el concepto de lo propio y renovar la tradición, transformando algo estático y lejano para el habitante urbano como es el folclore campesino, por ejemplo, en algo dinámico y cercano a la época en que se vive, requisito

indispensable de toda música popular.

La diferenciación e integración entre lo propio y lo ajeno, lo local y lo universal, lo tradicional y lo moderno y la propia definición de estos conceptos, han gobernado el desarrollo de la MPC durante el siglo veinte, influyendo en sus logros y fracasos y produciendo en el chileno la multi-musicalidad que lo caracteriza.

Los capítulos siguientes dan cuenta de esta multi-musicalidad, describiendo, analizando y comentando las diversas corrientes cultivadas por los músicos chilenos durante las décadas de 1970 y 1980.





L A M Ú S I C A

R O M Á N T I C A

S E R G I O A R A Y A

A
Z
O
I
C
C
J
D
O
R
T
N
I

Al comenzar la década de 1970, el ambiente artístico local siguió el curso diseñado en términos generales por la decantación del fenómeno de la Nueva Ola. Este movimiento, surgido a comienzos de los años 60, a imagen y semejanza del rock'n roll, experimentó un fuerte apoyo de los medios de prensa y las radioemisoras, y llegó a tener una repercusión que, al cabo del tiempo, le resultó imposible de sostener pues no tuvo nada más que ofrecer al insaciable mundo del mercado. De los muchos nombres asociados a esta corriente sólo unos pocos escaparon a su condición de nuevaoleros y siguieron ligados a la música, aunque relegados más bien a un segundo plano. La desarticulación de la Nueva Ola permitió la aparición en escena de

una serie de agrupaciones y de solistas que venían desarrollando su trabajo desde años antes y que se cimentaba sobre la gran base de

la balada romántica.

LA DESARTICULACIÓN DE LA NUEVA OLA PERMITIÓ LA APARICIÓN DE UNA SERIE DE AGRUPACIONES Y SOLISTAS QUE VENÍAN DESARROLLANDO SU TRABAJO DESDE AÑOS SOBRE LA GRAN BASE DE LA BALADA ROMÁNTICA.

A

unque el carácter grupal prevaleció después de la Nueva Ola, cabe considerar dentro del género romántico a algunos solistas que

mantuvieron el sonido acústico del bolero y el vals: Lucho Barrios, Luis Alberto Martínez, Ramón Rimac, Ramón Aguilera, y Palmenia Pizarro. Lucho Barrios, nacido en Perú, ha desarrollado toda su carrera en Chi-

TODOS ESTOS EXPONENTES GRABARON NUMEROSAS CANCIONES EN LA MEMORIA COLECTIVA Y DEJARON UNA HUELLA QUE MUCHOS CANTORES POPULARES NO HAN VACILADO EN SEGUIR.

le y, gracias a su particular forma de interpretación, se ha posesionado de un vasto repertorio, logrando cimentar una popularidad

que lo ubica desde hace bastante tiempo en el sitial de superventas. En su estilo se han hecho populares temas como "La joya del Pacífico" y "El señor de los milagros".

Por su parte, Ramón Aguilera, aunque continúa la línea de Lucho Barrios, le imprime

el sello personal que le otorga el pertenecer a otra generación y surgir del medio nacional, lo que le ha valido el reconocimiento y la aceptación de un público que avala con creces su carrera. Cuenta, entre sus muchos aciertos los boleros "Quémame los ojos" y "El día más



PALMENIA PIZARRO CON VÍCTOR JARA

EL VALS. Desde su llegada a Chile en el siglo pasado, el vals nunca ha dejado de tocarse y cantarse en diversos rincones del país. Posiblemente nuestros abuelos todavía recuerdan los valeses “La pobre loca”, “Corazón de escarcha”, “Antofagasta”, “Sobre las olas” o “Reminiscencias”; tal vez hayan escuchado a Pepe Aguirre y Raúl Gardy y las orquestas argentinas que, entre tango y tango, tocaban sus valeses. ¿Quién no conoce a Chabuca Granda y su “Flor de la canela”?, ¿Cuántas

mos querido aprender secitos peruanos rá- lo nunca del todo?.

Con la llegada de la generaciones dejaron se siguió escuchando menia Pizarro, Lucho otros. El vals se quedó nosotros, aunque prin- po y en la periferia leta Parra cantó “Qué Víctor Jara también



veces los chilenos he- a bailar bien esos val- pidos, sin conseguir-

Nueva Ola las nuevas de bailar el vals, pero en las voces de Pal- Oliva, Los Vargas y definitivamente con cipalmente en el cam- urbana. Por ahí Vio- pena siente el alma”, incluyó canciones

con ritmo de vals en sus creaciones, como “Te recuerdo Amanda” y hoy lo hace René Inostroza. El cantante peruano Lucho Barrios no puede terminar una actuación sin interpretar su valsecito “La joya del Pacífico”, Tito Fernández “El Temucano” nos relata en “La casa nueva” el deseo del protagonista de celebrar la inauguración de su casa bailando un vals con su esposa.

En el año 1977, Porfirio Díaz y Manuel Andrade nos dieron a conocer su creación “El viejo lobo chilote”, reinagurando con ella una línea de composicio-

nes cuyas temáticas tratan sobre los pescadores de Chiloé en ritmo de vals: Enrique Soto y Nelly Contreras registraron en 1980 el vals "Pescadores a la mar" mientras que Porfirio Díaz y Manuel Andrade registraron el vals "Chonchi... Chonchi querido". Jorge Yáñez dio otro salto en su carrera artística al componer "El gorro de lana" y el Chilote Peñaloza ganó la parte folclórica del Festival de Viña del Mar con el vals "Mañana te espero en el muelle". También, cambiando el estilo, se han escrito y cantado vales tipo rancheras, por conjuntos como Los Hermanos Bustos y Los Luceros del Valle. "Tiempo de vals" canta Chayane en las radios; en Chile ese tiempo ha durado ya casi dos siglos y parece que durará mucho tiempo más. La costumbre dicta que en la ceremonia de matrimonio los contrayentes deben bailar el vals de los novios - generalmente un vals de Strauss- muy lento, para que la novia pueda lucir la cola de su vestido... Por alguna razón relacionamos el vals con el tiempo pasado; hubo vals en los tiempos de mi abuelo y de mi padre, pero también los hay actualmente y los habrá en los tiempos de mis hijos y de mis nietos. El vals gira y gira como nuestro planeta. Y aquí se queda.

ARCELO
HOL...

DE

precio EV 0,20
precio Argentina
M&N 60

R



293
Chile
,00
E\$ 0,20
Argentina

RAMMO

DE LA
JUVENTUD

MARISA

**¿COMO ES
LA JUVENTUD
AMERICANA?**

**CONOZCAN AL
MEJOR ESTUDIANTE
DE CHILE**



hermoso", verdadero estandarte de este popular cantante que nunca ha dejado de asumir la condición de "cebolla" que siempre se le ha adjudicado a este género musical. Tal como lo señalara Ramón Aguilera en una entrevista realizada por Antonio Skármeta para la desaparecida revista La Quinta Rueda: "me da prácticamente lo mismo ser considerado cebolla, zanahoria o cualquier otro tipo de hortaliza". "Lo que yo canto -señala Aguilera- llega porque representa a mucha gente, y eso es lo que cuenta..."

El caso de Palmenia Pizarro, cantante nacida en San Felipe, es bastante peculiar ya que no sólo gozó de su éxito a nivel nacional e internacional, sino que realizó a mediados de la década de 1970 una verdadera hazaña: tener un alto índice de ventas en Estados Unidos. Al igual que Rimac, Barrios y Aguilera, el estilo de Palmenia se inscribe en la línea de los boleros y vales perua-



RAMÓN AGUILERA

nos de autores no conocidos, cuyas letras prescindan de cualquier rebuscamiento poético y no pocas veces escapan a la métrica que imponen los versos de una canción. Aunque en general abordan la relación de pareja en sus aspectos dramáticos y trágicos, también es posible encontrar en sus canciones sentimientos de gratitud o reflejos de situaciones familiares como en "A mi esposo", "Cariño malo" y "En vano"; repertorio clásico de Palmenia Pizarro.

Es importante señalar que todos estos exponentes representan a la canción romántica en su versión acústica, es decir, aquella que se interpreta acompañada de guitarras y algún elemento de percusión (constituyen la contraparte de artistas como Lucho Gatica, Antonio Prieto y Sonia

la Única, que en sus presentaciones solían hacerse acompañar por orquestas). No obstante este factor, lograron consolidar por medio de las presentaciones personales, el éxito alcanzado con sus producciones discográficas. Todos ellos grabaron numerosas canciones en la memoria colectiva y dejaron una huella que muchos cantores populares no han vacilado en seguir.



SONIA LA ÚNICA CON PEDRO VARGAS Y PEDRO MESSONE



pesar de la tremenda aceptación de estos exponentes del género romántico, en el medio local pesó más la versión electrónica de la canción romántica, que expresaba las necesidades creativas de las incipientes bandas, así como los intereses de las compañías discográficas. Estas agrupaciones se apropiaron definitivamente del espacio comercial que había quedado vacante con la desaparición de la Nueva Ola. Paralelamente, habían tomado fuerza otras manifestaciones como la Nueva Canción, con gran auge en sectores universitarios, y el rock, vertiente desarrollada por agrupaciones que navegaban entre lo melódico-comercial y lo netamente experimental, reelaborando las propuestas que llegaban del extranjero.

Decididas a retomar el cancionero amoroso latinoamericano, pero sin querer alejarse de la tecnología que tenían a su alcance, las agru-

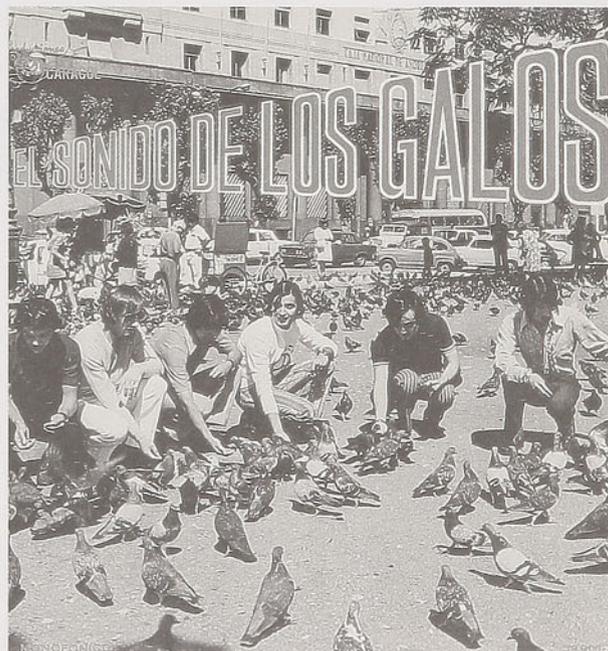
EN EL MEDIO LOCAL PESÓ MÁS LA VERSIÓN ELECTRÓNICA DE LA CANCIÓN ROMÁNTICA, QUE EXPRESABA LAS NECESIDADES CREATIVAS DE LAS INCIPIENTES BANDAS, ASÍ COMO LOS INTERESES DE LAS COMPAÑÍAS DISCOGRÁFICAS.

paciones que cultivaban la balada comenzaron a interpretar sus propias versiones de boleros, rancheras y de música de mariachi, imprimiéndoles el sonido de bajos eléctricos, guitarras distorsionadas, baterías y órganos. Una vez que asumen cabalmente su labor de intérpretes, se dan a la tarea de componer su reper-

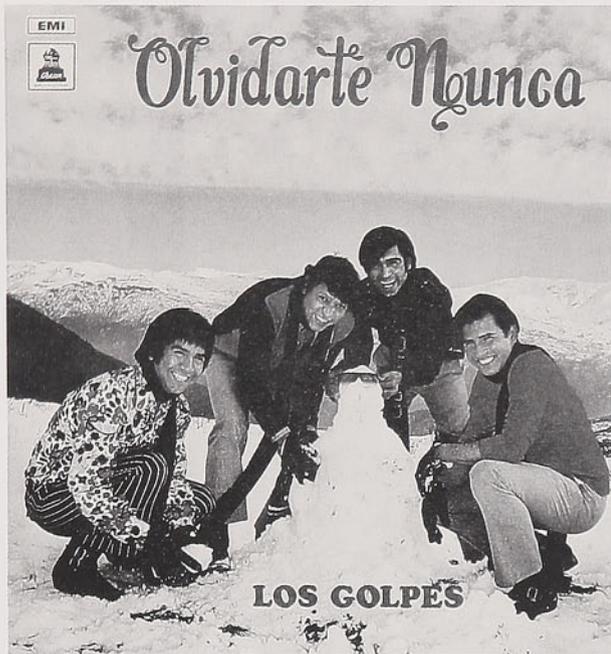
torio, logrando ubicar varias canciones en los *ranking* internacionales, las que con el tiempo pasarían a la categoría de clásicos.

Pertenecen a esta corriente Los Angeles Negros, considerados los precursores del movimiento; Los Galos, oriundos de San Carlos, Chillán, cuyos orígenes se remontan a la banda de La Ciudad del Niño; Los Golpes, provenientes de Tocopilla y que llevaron al límite la condición de “cebolla” que marcó al género; Capablanca, surgidos de la mano de Carlos Baeza, primer guitarrista de Los Galos; y Los Cristales, también originarios de San Carlos y formados a partir de los primeros integrantes de Los Angeles Negros y Los Cangrejos, otro conjunto de la región.

Al ser consecuentes con el trabajo que llevaban a cabo y seguir una sola línea en términos de creación, estas bandas fueron consolidando una posición en el mercado. Llegaron a ser superventas, adquiriendo el carácter de producto musical exportable, lo que trajo como consecuencia su pronta internacionali-



CARÁTULA DE DISCO DE LOS GALOS



CARÁTULA DE DISCO DE LOS GOLPES

zación. Hubo algo que ratificó esta condición, y es que excepto algunos vanos intentos, no surgió musicalmente en el resto de Latinoamérica algo similar.

En efecto, bien podría considerarse que en Chile se produjo un florecimiento de bandas que cultivaban la línea romántica en la misma medida que Argentina aportaba solistas en el género. Lo realmente importante y valedero para el caso de los exponentes nacionales es que, aún cuando pertenecían todos al mismo movimiento, supieron sacar provecho de sus habilidades como músicos, estableciendo entre ellos claras diferencias que constituyeron finalmente sus estilos.

De esta manera, Los Angeles Negros se caracterizaron por el sonido del órgano electrónico, las guitarras preferentemente limpias, y su trabajo apoyado en más de una ocasión por arreglos orquestales. Los Galos hicieron gala de su formación académica como instrumentistas, constituyendo un caso aparte por el manejo del lenguaje musical. Los Cristales, por su parte, dejaron fluir su afición a la música anglosajona, imprimiendo un sello rockero a sus creaciones. A su vez, Capablanca se adueñó del ritmo de vals y Los Golpes hicieron suyo el "wa-wa", efecto para guitarra eléctrica muy usado en ese entonces en la música internacional, saturando además casi todos los espacios con guitarras limpias o distorsionadas.



CARÁTULA DE DISCO DE LOS ANGELES NEGROS

Cada uno de estos conjuntos impuso su particular visión de la música, logrando inscribir varios títulos en el cancionero romántico latinoamericano. Hoy pueden recordarse canciones como "Porque te quiero" y "Cómo quisiera decirte" de Los Angeles Negros; "Perdona si me ves llorar" y "Un minuto de tu amor" de Los Galos; "Lloré", "Niña" de Los Cristales, "Perdóname por tenerte en mis sueños" y "Yo haré que olvides ese amor" de Capablanca; y "Olvidarte nunca" y "Vete ya" de Los Golpes.

El alto grado de aceptación que tuvieron estas canciones obedecía -y obedece aún- a que representaban fielmente y sin mayores aspavientos las situaciones que a la gente común le toca vivir, transformándolas en verdaderos testimonios. Constituían además, una suerte de escape al politizado y conflictivo medio de la época. Su proximidad con la gente fue literal, ya que su circuito lo conformaban básicamente los bailes y presentaciones en lugares masivos y, aún cuando posteriormente alcanzaron a incursionar en la televisión, su difusión la realizaron principalmente a través de la radio.

Estas bandas llegaron a manejar tal cantidad de elementos, muchas veces en forma inconsciente, que pudieron transformar su sola presencia en una propuesta con alcances estéticos, algo que ni ellos ni la gente que los

dirigía lograron dominar, y que es precisamente lo que los inserta en el arte, pues responde a la memoria e imaginería de este país en un período muy particular.

El auge experimentado por esta música se vio interrumpido en 1973. La implantación del toque de queda, que implicó la clausura de muchos locales nocturnos y el cierre definitivo de algunas fábricas de discos, se cuentan entre los factores que precipitaron su declinación en Chile, aunque algunos conjuntos continuaron con éxito sus carreras en el extranjero.

El movimiento perdió fuerza hasta llegar a su desintegración casi definitiva con la separación de las bandas. En Chile sólo dos agrupaciones pasaron la barrera del año 1975: Los Galos, que impusieron entre otros temas "Recuerdos del ayer", y Los Cristales, que como apronte de su segundo larga duración lanzaron un *single* que incluía la bala-

da "Desde mi ventana". Estas bandas tampoco durarían mucho, pues sucumbieron con la llegada de los ochenta. Se sumaría a sus vaivenes el grupo Punto Seis, una versión sonora remozada de Los Galos que alcanzó a colocar canciones como "Te llenaré de rosas" y "Amor divino" en los *ranking* nacionales para luego desaparecer.

La importancia de este movimiento radica fundamentalmente en que fue capaz de crear, quizás sin proponérselo, una escuela. En ese contexto hay que insertar el cultivo de la imagen para actuar en público. En general estas bandas se uniformaban con sus particulares ropas de actuación; las elegantes humitas, las albas y alegóricas tenidas de Capablanca, y la colérica vestimenta de Los Cristales. Estos patrones, en mayor o menor medida, se conservan hasta hoy en los imitadores de estas agrupaciones, para quienes una presentación en público sigue teniendo un especial significado.



CARÁTULA DE DISCO DE CAPABLANCA

uego de un período de ajust-

te o de acomodo en

todos los ámbitos

de la vida nacional,

el país comenzó a

transitar un difícil

camino, y el ya ali-

caído medio artístico se ve desola-

do por tanto éxodo y abandono de

actividades. De esta manera no es

mucho lo que pasa. La línea román-

tica toma otros rumbos, insertán-

dose en el contexto de los numero-

sos festivales veraniegos que co-

mienzan a organizarse en todo el

país y en el extranjero.

En efecto, el año 1975 auguraba bue-

nos vientos para Patricia Maldo-

nado al tener un buen cometido en

el Festival de Chiclayo en Perú, sin

embargo después se dedica a can-

tar tangos con Carlos Vásquez,

desdibujando su línea de baladista.

Mientras tanto, Patricio Renán, sur-

gido en los tiempos de la Nueva

Ola, presentaba una nueva produc-

LA LÍNEA ROMÁNTICA TOMA

OTROS RUMBOS, INSERTÁN-

DOSE EN EL CONTEXTO DE

LOS NUMEROSOS FESTIVA-

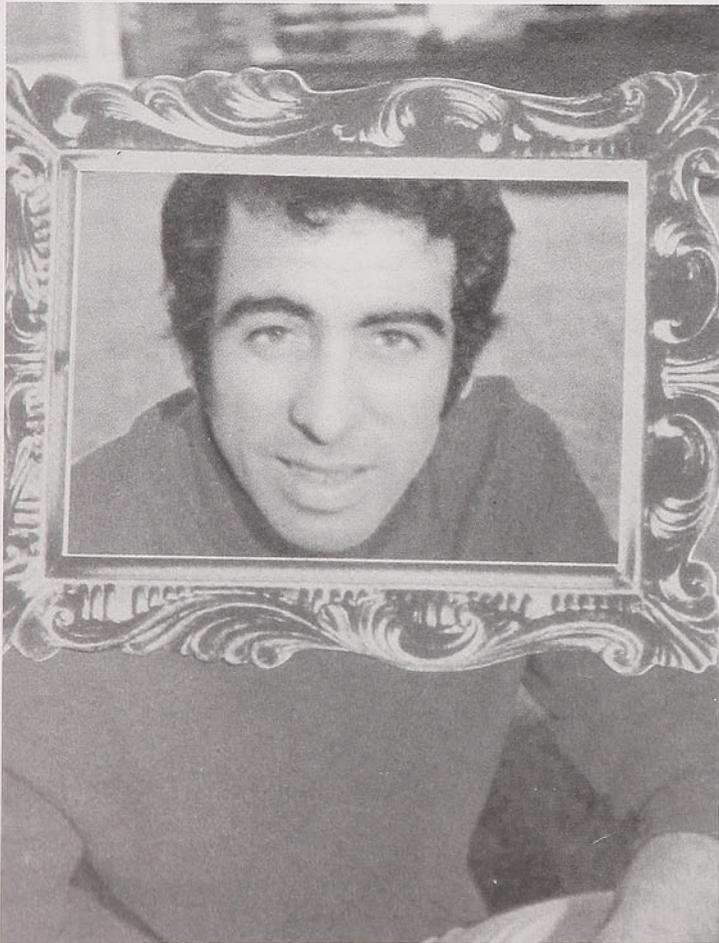
LES VERANIEGOS QUE CO-

MIENZAN A ORGANIZARSE

EN EL PAÍS.

ción. Otros dos nombres surgidos en la época de la fiebre nuevaolera y que mantuvieron una actividad en tiempos posteriores fueron José Alfredo Fuentes y Buddy Richard. El primero, que en su mejor época gozó de la categoría de ídolo, participó en festivales y sus canciones alcanzaron amplia difusión hasta comienzos de los ochenta, como lo demuestran los temas "Me faltas tú" y "El mar y el cielo".

El caso de Buddy Richard es singular desde varias perspectivas, ya que ha cumplido con los roles de intérprete y compositor con éxito a lo largo de treinta años de carrera. Es, con seguridad, uno de los autores nacionales más prolíficos y exitosos. Aún vigente, ha colocado varios temas en los *ranking* internacionales y ha sido grabado por artistas extranjeros de trayectoria, como Iva Zanicchi y Valeria Lynch. Entre sus aciertos se cuentan las canciones "Balada de la tristeza", "Es por tí", "Mentira" y "Tu cariño se me va".



BUDDY RICHARD

LA RANCHERA. La llegada de la ranchera a Chile se remonta a la década de 1930 cuando, a través del cine sonoro mexicano, se propagó junto con el corrido a toda Sudamérica. Su tema preferente es el melodrama amoroso, aunque también es posible encontrar en sus textos algunos rasgos jocosos, irónicos e incluso épico-revolucionarios.

Cultivan este género solistas y conjuntos cuya principal característica es la expresividad que le asignan a sus interpretaciones. Las agrupaciones rara vez sobrepasan el trío formado, generalmente, por dos guitarras y un acordeón, que cultiva con el mismo entusiasmo otros géneros como el corrido o la cumbia. Su particular atuendo, chaquetas cortas, camicolores, trenzas para ellas y el típico sombrero del oeste mexicano para ellos, constituye una imagen bastante reconocible. Se mueven por bares, cantinas y restaurantes de los llamados



“populares” en el me-

dio urbano, donde se relacionan con una población preferentemente rural. Es precisamente este circuito el que los marca como un movimiento singular. Su popularidad sigue un camino desde el público a los sistemas de difusión, por lo que no es aventurado decir que hasta podrían prescindir de la radio, sin arriesgar su arrastre entre los sectores populares. Por el contrario, el grado de aceptación alcanzado por la música ranchera en estos lugares les ha permitido copar en forma constante el mercado con sus producciones fonográficas. Un botón de muestra: al igual que boleristas como Lucho Barrios, acceden a lo moderno en

términos sonoros a través del uso de baterías y bajo eléctrico, pero sólo para efectos de grabación, pues en su itinerante labor funcionan casi siempre de acuerdo al formato trío.

Inscriben su nombre en esta vertiente musical Guadalupe del Carmen, Los Hermanos Bustos, Los Manantiales, Los Reales del Valle, y Los Amigos de Loica entre muchos otros, correspondiendo a este tipo de repertorio canciones ya clásicas como "Carabina 30/30", "La carta N° 3", "Adelita", "La malagüeña", y "Juan Charrasqueado".

La instancia de los festivales fue la que permitió emerger a los compositores que hicieron suya la década de los ochenta. Reynaldo Tomás Martínez, Luis

“Poncho” Venegas, y Scottie Scott, presentes en el escenario musical chileno desde la década de 1960, van a ocupar frecuentemente los primeros lugares de diversos certámenes. Sin embargo, entre los intérpretes no son muchos los que destacan, sólo se aprecian apariciones fugaces que no aportan mucho.

Entre ellos se encuentra Gloria Simonetti, quien con un repertorio basado en boleros y baladas, es reconocida por su calidad interpretativa y el acierto de haber introducido en los medios masivos chilenos, temas internacionales, entre ellos, de la Nueva Trova Cubana, “Ojalá” de Silvio Rodríguez. También encon-

ZALO REYES NACE EN UN MEDIO POPULAR, Y AL IGUAL QUE LOS GRUPOS DE LOS AÑOS SETENTA, ASUME SIN REMILGOS SU CONDICIÓN Y CONVENCE POR SU TRANSPARENCIA Y HONESTIDAD.

tramos a María Inés Naveillán, con un par de canciones sonando en las radios, y Roberto Vicking Valdés, cuyo máximo logro ha sido

ganar el Festival de Viña 1976 con una canción de Carlos Baeza, ex-integrante de Los Galos y Capablanca.

Paralelamente surge una figura que recoge todos los elementos que la escuela de la música cebolla pone a su alcance, y que sería finalmente un verdadero fenómeno. Boris

González Reyes, posteriormente conocido como Zalo Reyes, nace en un medio popular, y al igual que los grupos de los años setenta, asume sin remilgos su condición y convence por su transparencia y honestidad.

Con un breve paso por Capablanca, Zalo Reyes se haría conocido a partir del año 1975, fecha en que logró entrar definitivamente a las radios. Su carrera alcanza el punto más alto el año 1983 cuando, acompañado de su grupo Espiral, liderado por Manolo Palma, también ex Capablanca, se presentó en el Festival de Viña del Mar, lo que le permitió una proyección internacional.

Posteriormente su carrera ha presentado altos y bajos, editando una serie de producciones que lo aleja en cierta medida -o por lo menos en términos de *marketing*- de la categoría de fenó-

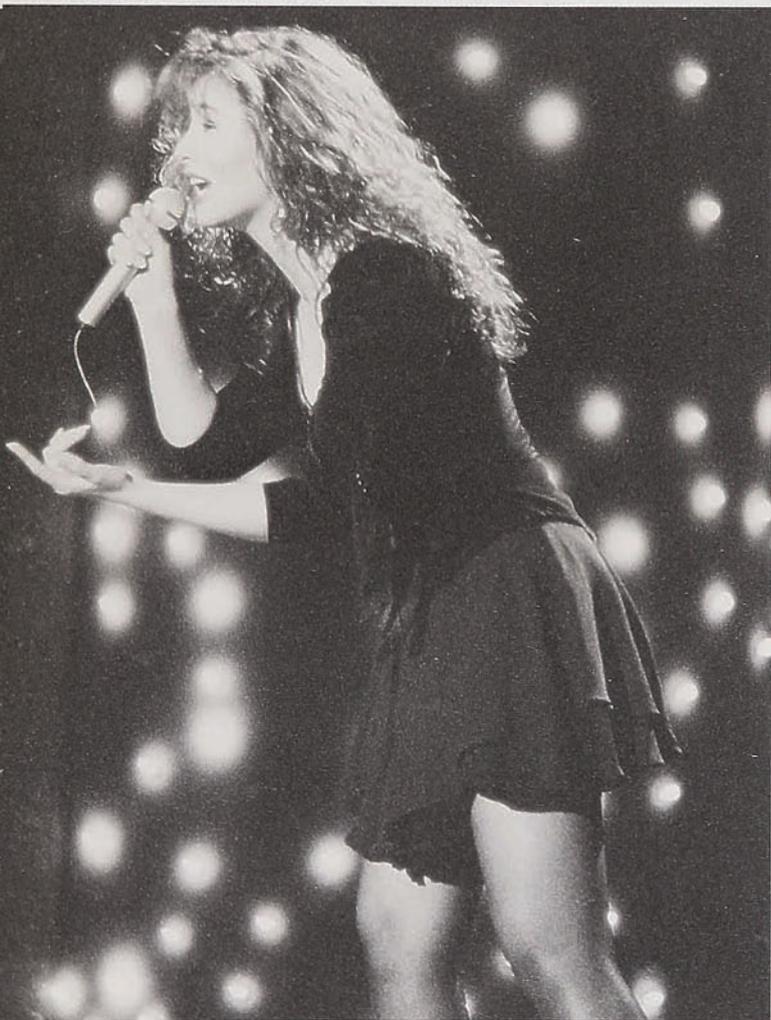
meno, aunque su arrastre en los medios populares se mantenga. Resulta imposible en todo caso obviar canciones como "Una lágrima y un recuerdo" y "Con una lágrima en la garganta", tal vez las más conocidas canciones de Zalo Reyes.

Otras figuras jóvenes aparecidas en los últimos años le han dado matices mucho más pop a la canción romántica. Destacan entre ellas, Patricia Frías, Alvaro Scaramelli, Alejandro de Rozas, y Luis Jara, quienes han logrado entrar al circuito radial con temas como "Para quererte", "Eres tan diferente", "No quiero verte así" y "Amame", respectivamente.

También los cantautores Eduardo Gatti, Alberto Plaza y Keko Yungue, han aportado contundentes temas al cancionero romántico como "Quiero Paz", "De tu ausencia" y "Estoy pensando en ti". Sin embargo, la categoría de fenómeno lo ocupa Myriam Hernández, cantante que



ZALO REYES



MYRIAM HERNÁNDEZ

se inició en programas juveniles de televisión hace algunos años, y que continúa en la senda del sufrimiento, el desengaño y la devoción amorosa.

Sus canciones se distinguen por el cuidadoso lenguaje, dotado de cierta sutileza, producto de su trabajo junto a compositores como Juan Carlos Duque, Gogo Muñoz, Alvaro Torres, y Juan Carlos Calderón, de los que ha impuesto títulos como "El hombre que yo amo", "Mío", "Todo lo tuyo" y "Te pareces tanto a él". Es innegable que la sustenta un trabajo de producción musical de alta calidad, que la hace altamente competitiva y la ha situado en el espectro romántico latinoamericano.

E

Estas son las grandes vertientes por las que circula actualmente la música romántica. Tal como se aprecia, no deja de ser interesante la diversidad de opciones que sus cultores plantean, lo que sin duda exige distintos criterios para analizarlas. En algunos casos, por ejemplo, como en el bolero y la ranchera, no existe la intención de fusionar estilos ni repertorios, limitándose a reciclar constantemente las mismas formas de composición para un medio local. Sin embargo, la balada toma elementos que la tecnología pone a su alcance y se maneja con los requerimientos que el mercado exige para acceder a una proyección internacional. Ello contempla, desde grabar en el extranjero y tener un equipo de trabajo que incluya productores y compositores casi exclusivos, hasta el hecho de hacer del video-clip algo imprescindible al momento de promocionar un material o un artista.

No es posible entonces hacer una proyección generalizada sobre esta música; su radio de acción, la forma de abordar el proceso de grabación y el sistema de promoción o *marketing* al que cada cual adscribe, hacen de ello una tarea compleja pero siempre interesante y significativa de analizar.



LA RANCHERA EN CHILE

EL TRÓPICO CHILENO. ¿Qué bailan los chilenos en sus fiestas y en los momentos de diversión colectiva? Una variedad de danzas que podríamos clasificar por su ritmo como "lento", con música romántica, y "rápido", con música de la vertiente rockera y tropical, en el que sobresale por su popularidad la cumbia.

Los chilenos, y en general los habitantes del cono sur, somos herederos de una tradición de bailes que nos diferencia notablemente de la cultura de otros lugares de América. Estudiosos de las danzas latinoamericanas afirman que lo que nos distingue al bailar es que el eje de nuestros movimientos es de arriba hacia abajo, eje que determina que bailamos moviendo las caderas de norte a sur, y no de este a oeste, como en el Caribe, por ejemplo.

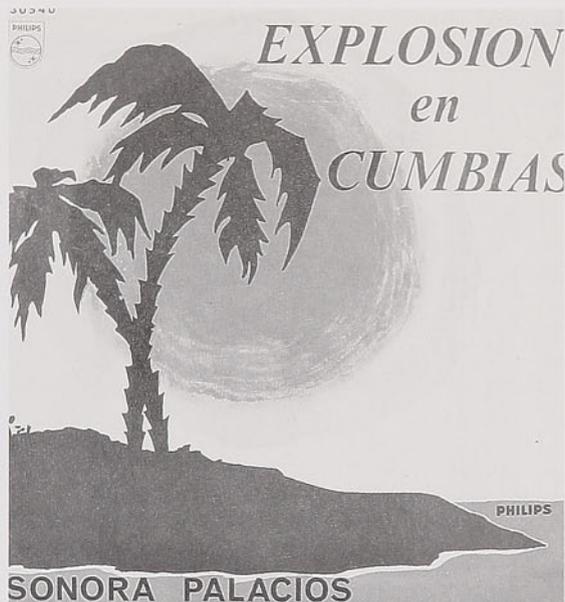
Hoy, después de tres décadas de su llegada al país, una fiesta chilena sin cumbia es una excepción. La cumbia se ha constituido en una especie de música nacional, con definidos rasgos locales, que acompaña al ritual chileno de integrarse, bailando, a un cuerpo colectivo. Los primeros contactos de la cumbia colombiana se produjeron a partir de la décadas de 1930 y 1940 por vía de los grupos centroamericanos, especialmente cubanos, cuyos repertorios incluían, además, un rico espectro de la música caribeña: rumbas, boleros, guarachas y otras especies.

La década de los cincuenta fue marcada por el apogeo del mambo y del chachachá y las frecuentes visitas de agrupaciones musicales cubanas que actuaban en locales nocturnos santiaguinos, al igual que excelentes intérpretes locales, como la Orquesta Huambaly y su solista Humberto Lozán, las orquestas Ritmo y Juventud, Cubanacán y Los Peniques. Sin embargo, este suministro de música caribeña hacia el cono sur se vio afectado por la revolución cubana de 1959, el bloqueo de la isla y el éxodo de músicos a Estados Unidos. Esta situación favoreció la rápida expansión de otras especies musicales y coreográficas que

desplazaron al mambo y al chachachá.

La cumbia es el caso más importante de renovación del repertorioailable en nuestro medio en las décadas de 1960 y 1970. Hacia 1963 comenzaron a aparecer las primeras expresiones de un movimiento argentino de la cumbia, que tenía evidentes diferencias coreográficas y musicales con la especie original. En 1964, un artista trasandino vecindado en Santiago, Luciano Galleguillos, logró

imponer éxitos disco-va reelaboración urbana cumbia colombiana. grupo argentino Los Desde mediados de los mienzos de los años entronizan como los cumbia en Chile: el ar-Luisín Landáez y Con ellos se decanta un interpretación de la



gráficos de esta nueva y comercial de la También nos visitó el Cinco del Ritmo.

años sesenta y co-setenta dos figuras se monarcas de la tista colombiano Amparito Jiménez. modelo chileno de cumbia y también se

estandariza un repertorio, en el que figuran algunas piezas ya clásicas del género, como "La pollera colorá", "Tiburón a la vista", "Quinceañera" y otras. Por esa época la cumbia ya se incorpora en forma estable al repertorio de las agrupaciones profesionales que animaban los bailes y la vida nocturna chilena. La cumbia se masifica en todo el país, sobre todo gracias al soporte de la entonces floreciente industria discográfica nacional y el apoyo de las radioemisoras.

Tres tipos de agrupaciones musicales han cultivado la cumbia en Chile. Una, la constituyen las orquestas de música tropical, herederas de la tradición de las sonoras cubanas, como la Sonora Palacios. Otra, una versión electrónica de

aquellas, más reducida en número y que introdujo un sonido que tiene como base la matriz instrumental del rock anglosajón: guitarras eléctricas, órgano eléctrico, bajo eléctrico y batería; un grupo representativo de esta modalidad es Los Vikingo Cinco. Por último están los conjuntos locales de música mexicana, continuadores chilenos de la tradición del trío norteño mexicano, que interpretan cumbias y guarachas con guitarras y acordeón; últimamente han incorporado teclado, guitarra,

ría en sus presentaciones de Los Luceros del Valle. Los músicos y grupos que han tenido una acción destacada en la músicaailable particular de la cumbia son Sonora Palacios, formada en Coquimbo como una familia a la que se integraron en 1961, Tommy Rey. En sus primeros discos, logran fama con "Mafafa" y



PACHUCO Y LA CUBANACÁN

sico del género, "Pobre caminante". Desde entonces esta agrupación, que representa uno de los baluartes del "Trópico chileno", ha desarrollado una ininterrumpida y exitosa actividad profesional que incluye la producción de numerosos discos y la realización de giras dentro y fuera del país.

Giolito y su Combo, formado en 1972 por el destacado percusionista José Arturo Giolito Valenzuela y que por veinte años ha estado dentro de las primeras preferencias del público y de las fiestas chilenas. Además de cumbias, su vasto repertorio incluye merengues, cumbiones, boleros, rancheras y otras especies

bajo eléctrico y baterías, como es el caso de los locales.

locales que han tenido una tradición y sostenida en afrolatina, y en particular los siguientes:

formada en 1959 en una agrupación de hermanos como vocalista, en 1962 graban sus primeros éxitos de popularidad sobre todo con un clásico

de la música latinoamericana. Ha grabado más de 30 fonogramas, logrando éxitos notables como "Me voy pa' Macondo", "La machaca" y "El tren".

Sonora de Tommy Rey, formada en 1981 por Patricio Zúñiga o Tommy Rey, ex-vocalista de la Sonora Palacios. Tiene una estructura instrumental, estilo de interpretación y repertorio similar a otras sonoras nacionales. El carisma y calidad de Tommy Rey y la preocupación por buenos arreglos instrumentales han sido factores decisivos en el importante sitio que ha logrado esta agrupación profesional en nuestro medio. También han grabado numerosos fonogramas y realizado giras por el país, América y Europa. Entre sus éxitos se cuentan "Daniela", "Se va la vida", "Dónde está la plata" y "La parabólica".

Pachuco y la Cubanacán, orquesta formada en 1954, ha recorrido la evolución de la músicaailable caribeña en nuestro medio, desde el mambo y el chachachá hasta el merengue. Desde 1958 es vocalista y líder de esta agrupación Roberto Fonseca, Pachuco. Desde 1964 fue la orquesta estable de la boite La Sirena.

En 1984 La Cubanacán comenzó a proyectarse masivamente a través de discos, radio y televisión. Esta orquesta ha grabado más de 20 fonogramas y ha realizado giras internacionales por América y Europa. De su repertorio se destacan, por la popularidad alcanzada, "El africano", "Abusadora" y "No meta las manos".

3 N U E V A
C A N C I Ó N
C H I L E N A

OSVALDO RODRÍGUEZ

Los movimientos de "nueva canción" no son una invención política voluntarista de su tiempo, ni un intento aislado de otras expresiones artísticas, más bien reflejan una tendencia mundial de renovación del arte de contenido social. Desde el

DESDE EL PUNTO DE VISTA MUSICAL, ESTOS MOVIMIENTOS BUSCAN RESCATAR RITMOS Y FORMAS MUSICALES DE LA TRADICIÓN POPULAR DE SU PAÍS O REGIÓN.

punto de vista musical, estos movimientos buscan conscientemente rescatar ritmos y formas de la tradición popular de su país o región, al mismo tiempo que expresan una voluntad de renovación de los mismos. En esta coincidencia de principios confluyen varios movimientos musicales contemporáneos de países latinoamericanos como el Nuevo Cancionero Argentino, la Nueva Trova Cubana y la Música Popular Brasileña, y aún más lejanos, como los de Cataluña e Italia, sin olvidar antecedentes importantes como la



CARÁTULA DE DISCO "LA NUEVA CANCIÓN CHILENA"

Canción Mexicana de la Revolución y el reciclaje de canciones populares de la guerra civil española.

En este contexto, el movimiento conocido como la Nueva Canción Chilena (NCCh) nace a mediados de los años sesenta y, en cierta medida, sigue vigente hasta hoy día. Sus exponentes principales son Isabel Parra (1938), Angel Parra (1943), Rolando Alarcón (1938-1973), Patricio Manns (1938) y Víctor Jara (1932-1973) y los grupos Quilapayún (1965), Aparcoa (1966) e Inti-Illimani (1967). En torno a la Peña de los Parra se forma el grupo Los de la Peña, que más tarde se llamará Kurakas, en Valparaíso son fundadores los solistas Gonzalo "Payo" Grondona (1946) y Marta Contreras (1935), además de Osvaldo "Gitano" Rodríguez, y los conjuntos porteños, Ruca Millarepu y más tarde Tiempo Nuevo (1965). Estos son los grupos y solistas que elaboran y cultivan ciertas tendencias estéticas



PATRICIO MANNS



ISABEL PARRA Y ÁNGEL PARRA

e ideológicas comunes que le otorgan identidad a este Movimiento. Los textos de muchas de sus canciones poseen un claro contenido social, denunciatorio de la situación socioeconómica de ciertas capas de la sociedad, particularmente la clase trabajadora obrera y campesina. Es decir, se trata de un movimiento que se quiere al servicio de las reivindicaciones de las clases más desposeídas.

Aunque al inicio algunos de estos exponentes fueran identificados con la corriente del Neofolclore, tempranamente buscan diferenciarse de esta tendencia que reducía la "chilenidad" al ambiente bucólico de la vida terrateniente de la zona central de nuestro país. En esta perspectiva, la Nueva Canción Chilena incorpora muchos personajes y situaciones sociales que se encontraban ausentes del panorama de la canción, como la vida de los mineros y arrieros del Norte Grande, los

pirquineros y otros diversos trabajadores mineros del Norte Chico, los campesinos de la zona central y central sur, los trabajadores del extremo sur, los mineros del carbón y los pescadores de todo el territorio.

Esta línea es trazada por las primeras investigadoras y difusoras del folclore, Margot Loyola, Violeta Parra y los Grupos Millaray (Flor de Oro, en mapuche) y Cuncumén (Murmullo de Agua, en mapuche). No obstante, la influencia de movimientos similares de otros países también alimentará su repertorio, en especial las canciones de los argentinos Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú, así como de ciertos grupos en boga en ese tiempo: Los Chalchaleros, Los Fronterizos y otros. Más adelante también se incorporarán canciones de Bolivia, Perú, Colombia, Venezuela y Cuba.

Esta tendencia abierta de la NCCh a otros movimientos afines en lo musical y en lo político, se aprecia también en la incorporación paulatina de muchos instrumentos que enriquecen el panorama de sonoridades que conocía hasta ese entonces la canción chilena tradicional; a los instrumentos criollos tradicionales, la guitarra, el arpa, el guitarrón, la mandolina, el piano, el pandero, el tormento y el acordeón, se sumarán las flautas andinas, instrumentos mapuches, cordófonos de distinta procedencia como el charango andino,

el cuatro venezolano, el tres cubano, el tiple colombiano, el bajo mexicano y el banjo norteamericano. También la gran familia de la percusión americana, empezando por el kultrún mapuche, el bombo y la caja challera de Argentina, el bongó, las sonajeras, las tumbadoras tropicales y el cajón peruano.

A esta profusión de instrumentos diversos, mayormente americanos, se sumarán más tarde una cantidad no despreciable de instrumentos provenientes de la música "clásica" o la "gran forma", como el corno inglés, el violoncello, el contrabajo, el violín, la flauta traversa, el oboe y también otros instrumentos propios de la música popular universal como el bajo y la guitarra eléctrica, e incluso instrumentos muy particularizados como la cítara, el cimbal, el bandoneón y, finalmente, la gran gama de sonidos del sintetizador. Es decir, desde el punto de vista de sus elementos, tanto formales como

instrumentales y de la gran amplitud de su contenido temático, la Nueva Canción Chilena es una corriente abierta, innovadora, al contrario de la música tradicional, que tiende a ser conservadora.

La Nueva Canción Chilena es, en muchos de sus aspectos, un movimiento que actúa por oposición, precisamente en aquellos elementos que adquieren carácter emblemático como la vestimenta y los ornamentos. Por oposición a la manta de colores, sombreros, fajas, espuelas, delantal blanco, de la "música típica", la Nueva Canción Chilena opondrá el poncho de un solo color y la austeridad de ornamentos. Se busca así una sobriedad escénica que concentre la atención del auditor en el mensaje emitido. Veremos que estos elementos nacidos con la Nueva Canción tendrán gran importancia en el período del exilio.

También los nombres de los grupos se escojerán por oposición a la nomenclatura tradicional: frente a Los Huasos de Chincolco, Los Cuatro Huasos o Los Huasos Quincheros, se bautizará a los grupos con nombres indígenas: Quilapayún (tres barbas en mapuche), Inti-Illimani (Sol de la montaña en quechua). Así como la "música típica" tiene la imagen de la campiña con su tranquera, la casa de campo, el rodeo y las fondas, la Nueva Canción Chilena usará elementos tardíos del rea-

lismo socialista. Particularmente épicas son las fotografías del grupo Inti-Illimani, de carácter estatuario, desafiantes, y aquéllas en que se toma la guitarra y otros instrumentos como si fuesen armas de combate. Debe recordarse también una conocida fotografía de Víctor Jara cantando en las alturas de Macchu Picchu con el poncho al aire como bandera. Ese mismo elemento, el "viento épico", será tomado muy a menudo por el grupo Quilapayún en el exilio.

Esta simbología se desarrollará tanto en las carátulas de los discos como en los afiches que sirven de propaganda. Hay en un momento una clara influencia del movimiento muralista cubano "La valla", y más tarde del movimiento plástico chileno "Brigadas Ramona Parra". En cuanto a la iconografía propiamente tal, será sobria, pero en las fotografías dominará un cierto romanticismo, imitando el daguerrotipo. Es el caso de Angel Parra en su disco "Corazón de bandido" y el grupo Quilapayún con Luis Advis y Héctor Duvauchelle en la "Cantata Popular Santa María de Iquique".

Más tarde, las fotografías evolucionarán hacia actitudes más distendidas. Isabel Parra aparecerá rodeada de flores en un disco en que dominan las canciones de amor. Habrá una vuelta a un cierto romanticismo melancólico del exilio y, finalmente, la mayoría de



INTI-ILLIMANI

los solistas y grupos recuperarán la sonrisa. La presencia y ausencia del poncho también es emble-

mática: los primeros en dejarlo son los Inti-
Illimani, que eligen trajes de colorido diverso
en tonos pastel. Quilapayún también deja el
poncho pero sigue rigurosamente oscuro.
Aparcoa no usa poncho desde sus inicios pero
sí un traje ornamentado de elementos indíge-
nas, como los usará también Illapu.



ROLANDO ALARCÓN, ANGEL PARRA Y PATRICIO MANNIS

CANTATA POPULAR SANTA MARIA DE IQUIQUE. La "Cantata Popular Santa María de Iquique" se transformó rápidamente en una de las expresiones artísticas más representativas de su época. Esta obra tiene su origen en algunas canciones que su autor, Luis Advis, había compuesto para una obra de teatro de Isidora Aguirre y que fueron revisadas para hacerlas entrar en la nueva forma.

A diferencia de la cantata barroca, los recitativos han sido reemconservándose sin preludio y los interlucos está escrita folclóricos, agregando servando la alternan- tas. La obra, de gran una sabia utilización contrapuntos simples



tata barroca, los reci- plazados por relatos, embargo, las arias, el dios musicales. La or- ta para instrumentos un violoncello, y con- cia entre coros y solis- factura expresiva, con de la armonía y con pero eficaces, logra

una emocionalidad rara vez alcanzada en la música chilena.

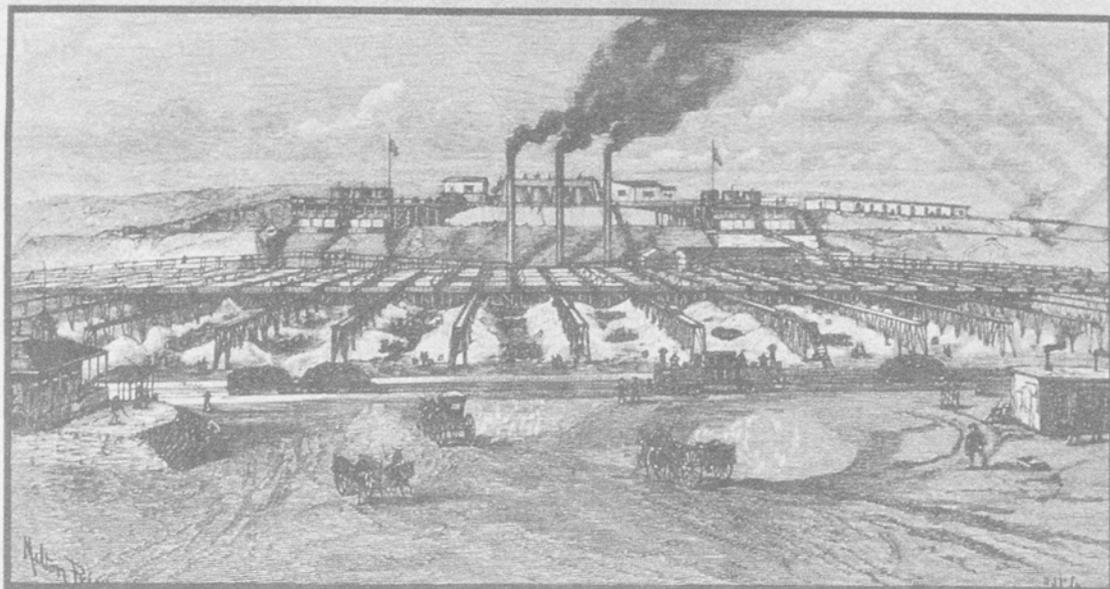
El tema, que recuerda la matanza de mineros que tuvo lugar en 1907 en la escuela Santa María de la ciudad de Iquique, respondió perfectamente al momento político y cultural que vivía Chile y Latinoamérica. Ésta fue una de las causas del extraordinario impacto que causó en todo el continente. A más de veinte años de su edición, el disco de la Cantata sigue teniendo una venta excepcional, ha sido editado en muchos países y es considerado como una de las obras clásicas de la música popular chilena.

La Cantata Santa María pertenece a una trilogía de obras de Luis Advis de este género, trilogía que completan El Canto para una Semilla, basado en décimas de

Violeta Parra, e interpretado por Inti-Illimani e Isabel Parra, y la Sinfonía de los Tres Tiempos de América, estrenada en el Teatro Romano de Mérida, en agosto de 1988 por Quilapayún y Paloma San Basilio.

Con posterioridad a la Cantata, surgieron muchas obras de este tipo, tanto en Chile como en el resto del continente, hasta el punto que la designación "cantata", pasó a ser el nombre genérico de obras de gran forma dentro de la música popular chilena y latinoamericana.





SANTA MARIA

de

IQUIQUE

CANTATA POPULAR

TEXTO Y MUSICA: LUIS ADVIS



RELATOR: HECTOR DUVAUCHELLE

N
O
Z
I
E
R
L
E

**PRÁCTICAMENTE NO HAY
LUGAR DE CHILE DONDE UN
GRUPO O SOLISTA DE LA
NUEVA CANCIÓN CHILENA
NO SE HAYA PRESENTADO.**

acida, como ya se ha dicho,

a mediados de los

sesenta, al calor de

la lucha estudian-

til, las peñas y las

campañas políticas, la Nueva Can-

ción Chilena se encuentra ligada de

una u otra manera a las reivindica-

ciones de los programas políticos

de los partidos de izquierda: las re-

formas sociales dentro de Chile, in-

cluida la Reforma Universitaria. En

el plano internacional, las banderas

de lucha serán la oposición a la Gue-

rra de Vietnam y el apoyo a la Revo-

lución Cubana.

La Nueva Canción Chilena partici-

pa activamente en la Campaña Pre-

sidencial de 1969-1970. Práctica-

mente no hay lugar de Chile donde

un grupo o solista del Movimiento

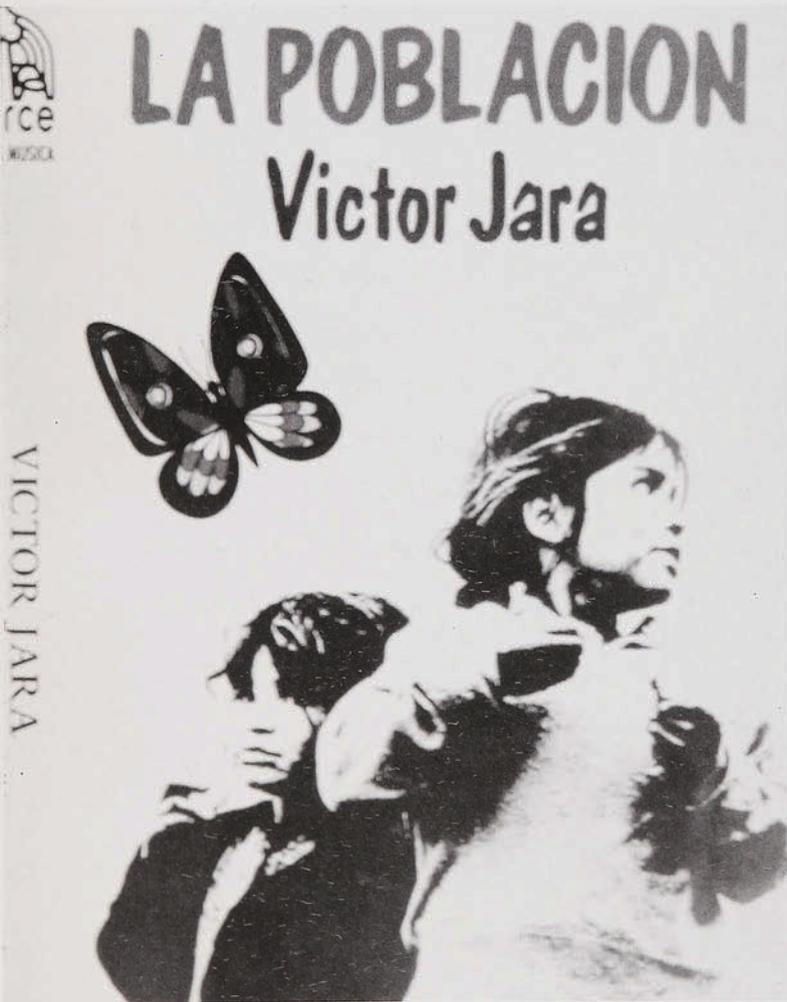
no se haya presentado. Esto traerá

como resultado positivo un mejor

conocimiento del paisaje físico y hu-

mano de Chile por parte de los mú-

sicos y también un reconocimiento



CARÁTULA DE DISCO DE VÍCTOR JARA

por parte de las futuras autoridades y especialmente del público. Dicho reconocimiento de la gente será la base de la popularidad de la Nueva Canción más tarde en el exilio.

Por su parte, las nuevas autoridades, una vez ganada la elección de Septiembre de 1970, reconocen a los miembros de la Nueva Canción Chilena, nombrándolos embajadores culturales. La Universidad Técnica del Estado - por ejemplo- contrata para su Departamento de Extensión a Quilapayún, Inti-Illimani, Víctor Jara, Isabel Parra y al Grupo Cuncumén. La canción popular es vista por algunos músicos en este período como un buen medio de propaganda y educación social, y su mensaje se tornará más coyuntural en la medida en que se agudiza la lucha político-social en el país. De esta etapa es el "Canto al Programa" de Luis Advis y Sergio Ortega, con textos de Julio Rojas e interpretado por Inti-Illimani, que quería dar a conocer a través del canto, las medidas reformadoras del gobierno de Salvador Allende, "Vamos subiendo la cuesta" de Angel Parra y "El alma llena de banderas" de Víctor Jara. También aparecieron una serie de canciones contingentes de carácter agitativo como "Las Ollitas", "El enano maldito" y otras.

VÍCTOR JARA se hizo conocido al resto del mundo por su trágica muerte antes que por su vida. Sin embargo, el tiempo ha permitido restablecer la importancia artística de este cantor, compositor, actor y director de teatro, más allá del papel de mártir político que encadenó su nombre por muchos años.

Víctor Jara nace en Chillán el 28 de septiembre de 1932. Su padre, Manuel Jara, trabaja como peón en un latifundio de Lonquén, localidad cercana a Santiago,

donde la familia vive como inquilinos. La primera influencia de la recibe directamente de su familia de cantores, a quienes acude frecuentemente para aprender. Una aproximación a la música es a través de un amigo que lo acepta como aprendiz. Con el mismo teatro, impresionado



por el arte de la pantomima del grupo de Enrique Noisvander. En 1956 Víctor ingresa a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

En el café Sao Paulo, centro de encuentro de artistas e intelectuales de entonces, Víctor conoce a Violeta Parra y trabaja amistad con sus hijos Ángel e Isabel. Su admiración por la labor de esta mujer que investiga las raíces populares de la música chilena y crea a partir de ellas, acrecienta su interés por el folclore. Se acerca entonces a colaborar con el grupo de proyección folclórica Cuncumén. Violeta lo impulsa a dedicarse más a la música, compone dos villancicos especialmente para que él los interprete: "Doña María te ruego" y "Décimas por el nacimiento". Más tarde Violeta diría de Víctor: "Es el cantante folclórico

número uno en Chile “.

Entre 1956 y 1960 Víctor comparte su actividad artística entre la música y el teatro. Su carrera como director teatral resulta tan exitosa como rápida, gana premios, invitaciones y elogios de la crítica chilena y extranjera. Como intérprete musical participa en las grabaciones del grupo Cuncumén junto a Rolando Alarcón y graba como compositor sus primeras canciones: “Paloma quiero contarte” y “Canción del minero”. Aceptando el desafío de su amigo Angel Parra comienza en 1965 su carrera como solista en La Peña de Los Parra. Junto a Rolando Alarcón, Patricio Manns y los hermanos Parra forma parte estable de su elenco y acepta, al mismo tiempo, ser el director artístico de un nuevo grupo musical llamado Quilapayún, cambiando totalmente su postura escénica, lo que va a producir una verdadera escuela en ese tipo de conjuntos.

En 1969 gana el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena con su canción “Plegaria a un labrador”, acompañado por Quilapayún. Su compromiso político y militancia en el Partido Comunista lo llevan en 1971 a entregarse por entero a actividades de apoyo al Gobierno de Salvador Allende, realizando diversos recitales y participando en innumerables actos políticos. Ese año es enviado como una suerte de embajador cultural dando recitales en universidades, sindicatos y fábricas de distintas ciudades de Latinoamérica.

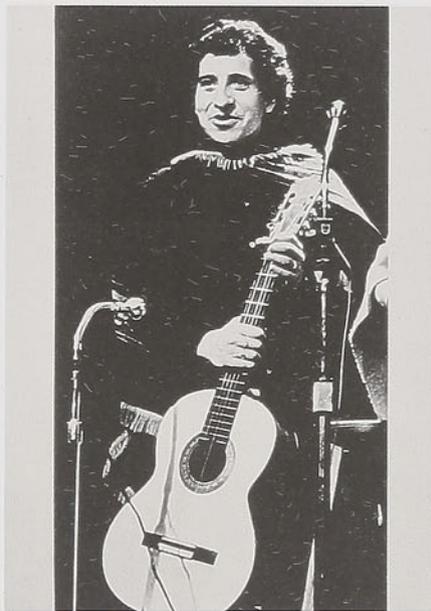
El 11 de septiembre de 1973 Víctor Jara es detenido por militares en la Universidad Técnica y llevado al Estadio Chile, uno de los centros de detención de las Fuerzas Armadas. Según algunos testigos, el cantor muere torturado y acribillado el día 15 de septiembre de 1973 .

Como compositor, Víctor Jara fue creador de algunas de las canciones más representativas de la Nueva Canción, temas que pasaron a formar parte fundamental del cancionero latinoamericano y mundial. Entre ellas destacamos: “Te recuerdo, Amanda”, “Plegaria a un labrador”, “El arado” y “Luchín”. La vitalidad y la riqueza poético-musical de su obra como cantor y compositor de

raíz folclórica, la hacen comparable a la de Violeta Parra. Si bien su labor como investigador y recolector no alcanzó a ser tan extensa como la de Violeta, su capacidad de recrear a partir de las formas tradicionales es tremendamente innovadora.

Su actitud desprejuiciada ante el folclore lo llevó a incorporar armonías inusuales y atrevidas para la música popular de su tiempo. Esa misma actitud creativa y abierta es la que le permite acercarse y llegar a grabar con grupos de estilo rock como Los Blops. Su forma de interpretar con arpeggios ritmos folclóricos originalmente rasgueados, hacen de su guitarra una escuela para las nuevas generaciones de compositores chilenos. En este sentido Víctor es la continuidad y el puente

entre el legado de muchos grupos del movimiento anterior a la Nueva Canción Chilena. Víctor Jara es un insoslayable eje de referencia en la historia de la música popular como compositor y existencialista social de la época.



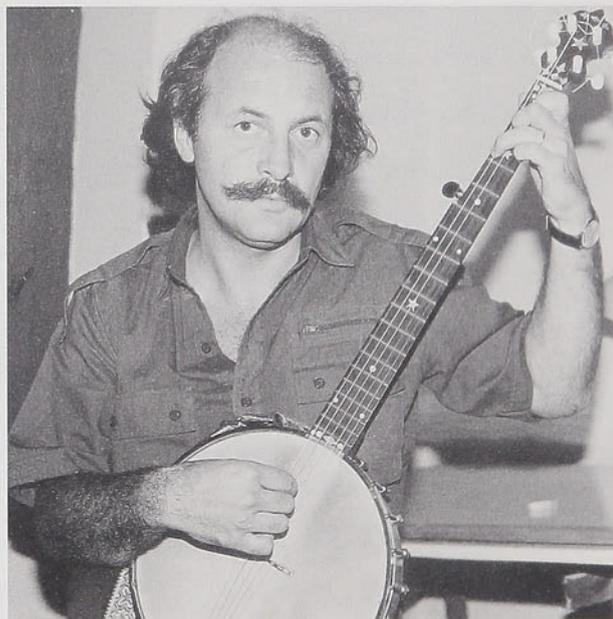
de Violeta y el eslabonamiento y movimiento posterior a la Nueva Canción Chilena. Víctor Jara es un eje de referencia en la historia de la música popular chilena, no sólo como compositor sino como actor y expresión artística.

EN EL INTERIOR DEL PAÍS

LOS MIEMBROS DE LA NUEVA CANCIÓN DEBEN BUSCAR REFUGIO O SALIR AL EXTRANJERO.

El día 11 de Septiembre de 1973 los dos principales grupos de la Nueva Canción Chilena se encontraban fuera del país; Quilapayún en Francia e Inti-Illimani en Italia. Ese mismo día inician su exilio y se incorporan a las tareas de solidaridad y lucha por la recuperación de la democracia.

Al interior del país, los miembros de la Nueva Canción deben buscar refugio o salir al extranjero. Víctor Jara es apresado en la Universidad Técnica del Estado, y más tarde asesinado en el Estadio Chile. Angel Parra es apresado en su domicilio de Santiago, conducido al Estadio Nacional y después a un campo de concentración en el Norte. Saldrá en libertad meses más tarde, y viajará a México y luego a Francia, donde se establecerá. También Isabel Parra y Patricio Manns terminarán



PAYO GRONDONA

estableciéndose en territorio francés. Gonzalo "Payo" Grondona, algunos integrantes del grupo Tiempo Nuevo, de Valparaíso, y el grupo Aparcoa se radican en la RDA. En Italia se quedarán Marta Contreras, Charo Cofré y Hugo Arévalo.

El dúo Amerindios y el músico Carlos Smith, de Valparaíso, terminarán en Suecia; Patricio Wang, luego de formar parte de Barroco Andino, se establece en Holanda y más tarde se integra a Quilapayún. Con el correr del tiempo, también se exilian Osvaldo Torres y el Grupo Illapu. Gustavo Becerra se establece en Alemania y Sergio Ortega en Francia.



CHARO COFRÉ

LA SOLIDARIDAD.

La solidaridad en torno a la derrota de la Unidad Popular de Chile fue un gran movimiento de masas que no pocas veces se integraba a la agitación de los sectores izquierdistas de cada país. La presencia de la Nueva Canción Chilena en ese contexto tuvo un carácter de reciprocidad. Por una parte, sirvió como elemento agitador de dicho movimiento solidario y, al mismo tiempo, gracias al internacionalismo de éste, le proporcionó una cobertura mundial no alcanzada, ni menos soñada hasta ese momento.

Pero la ayuda y el interés del mundo no sólo se dirigió a los chilenos. Fue un movimiento mundial por América Latina y su lucha por la recuperación de la Democracia. En miles de conciertos y en los escenarios más importantes del mundo par-

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA TUVO UNA RESONANCIA PLANETARIA Y MUCHAS DE SUS CANCIONES HAN SIDO INTERPRETADAS POR DECENAS DE SOLISTAS Y CONJUNTOS DE TODO EL MUNDO.

ticiparon representantes de Chile y Latinoamérica, de Estados Unidos, de la entonces llamada Europa Occidental, de los países del

área Socialista, la Unión Soviética, y también representantes turcos, griegos y de países africanos. Esto tuvo como consecuencia una interinfluencia enriquecedora y una amplitud de horizontes poco habitual hasta entonces. Canciones chilenas fueron interpretadas por decenas

de solistas y conjuntos de todo el mundo. En este contexto planetario, que favoreció durante la década de los setenta a la música latinoamericana, la NCCh siguió desarrollándose, básicamente en el exilio. Rolando Alarcón había fallecido en Chile en 1973, Víctor Jara fue asesinado el 15 de Septiembre de 1973, Héctor Pavéz murió en París en julio de 1975. Caso aparte es el de Tito Fernández, "El Temucano", y el grupo Illapu quienes se quedaron en Chile y lograron mantener parte de su popularidad; otros abandonaron la escena paulatinamente como Richard Rojas o Kiko Alvarez.

El resto de los exponentes de la NCCh prosiguieron su vida musical fuera de su patria. El grupo Aparcoa se mantuvo pocos años activo en Europa, y algunos de ellos pasaron a inte-

grar otros grupos, como el Taller Luis Emilio Recabarren, fundado y dirigido en París por Sergio Ortega. El dúo Huama, desprendido del grupo Huamarí y formado por Marcelo Castillo y Marcelo Coulon, se mantuvo durante algún tiempo, hasta que Castillo se dedicó a otras labores y Coulon integró las filas de Inti-Illimani.

Julio Numhauser dejó Amerindios y se estableció como compositor en Suecia. Marcelo Fortín, que integrara un tiempo Aparcoa, se estableció en los países bajos como compositor. Del mismo grupo -y habiendo pertenecido a él brevemente- Juan Carvajal continuó y terminó sus estudios de Opera en Berlín. Patricio Castillo, luego de haber tocado años junto a los Parra, haber asistido musicalmente a otros grupos y solistas y haber grabado él mismo como solista, se dedicó a la música latinoamericana hasta volver a formar parte de Quilapayún.



ILLAPU

ROLANDO ALARCÓN (1938-1973), profesor primario, folclorista, investigador y cantautor, fue uno de los fundadores de la Nueva Canción Chilena. Formó parte del Conjunto Cuncumén, grupo de larga trayectoria previa a la Nueva Canción, cuyo impulso viene de su fundadora, Margot Loyola. Alarcón aportó al conjunto sus conocimientos del folclore de Chile y, particularmente, ciertos ritmos de los extremos sur y norte del país.

Fue autor de numerosas canciones con ritmo y estructura de trotes y cachimbos nortinos y de Chiloé. Sus letras costumbristas y del norte, al buscar el habitante de la pampa varios villancicos y canciones de cuna. En muchas de sus composiciones muestra sensibilidad social cantando la pobreza de esas vidas simples y esforzadas.



rosas canciones de trote y cachimbos nortinos y de Chiloé. Sus letras costumbristas y del norte, al buscar el habitante de la pampa varios villancicos y canciones de cuna. En muchas de sus composiciones muestra sensibilidad social cantando la pobreza de esas vidas simples y esforzadas.

Aunque las letras de las canciones eran más bien ingenuas, fueron bien recibidas por el público de fines de los años sesenta, ávido de cambios ante la canción tradicionalista. La figura de Rolando Alarcón aportó una nota fresca y distendida en medio de la gran profusión de canciones de denuncia y protesta, matizando y ampliando el mensaje de la Nueva Canción Chilena.

El grupo Karaxú, formado en Francia, con aporte francés y con voces mixtas, trabajó algún tiempo junto a Patricio Manns. Tiempo Nuevo, luego de estar formado por Gonzalo "Payo" Grondona, Sergio Sánchez y Sergio Rivera, se deshizo antes de la muerte de Sánchez, pero continúa activo bajo la dirección de Rivera en Berlín, habiendo integrado a otros músicos, entre ellos uno de los hermanos Márquez, del grupo Illapu. Tita Parra y Payo Grondona, después de un período fuera de Chile, son los primeros en volver al país. Le seguirán después Charo Jofré y Hugo Arévalo, Isabel Parra e Inti-Illimani.

Si examinamos la realidad de la Nueva Canción Chilena en el exilio vemos que en definitiva, la música que practican los chilenos fuera del país se hará en un primer momento más latinoamericana en la medida



ILLAPU

que buscará ser representativa de todo un continente. Y, al mismo tiempo se producirá el fenómeno que el compositor Gustavo Becerra llamó la visión hacia el "interior", las propias raíces, y el nexo con la música universal.

Eso sí, debe destacarse que en toda una primera etapa, que comienza en septiembre de 1973, los grupos, en general no varían su repertorio. Esto se explica por la gran cantidad de trabajo solidario que deben desarrollar, lo que impide o dificulta el montaje de nuevas canciones. Desde ese punto de vista, resulta lógico que en esta etapa sean los solistas los que aporten nuevos temas.

La temática de esas primeras canciones, que se irá repitiendo a lo largo del exilio con algunas variantes, reflejará la nueva situación: nostalgias de la patria perdida y canciones elegíacas dedicadas a los mártires y desaparecidos. También

se pedirá por la libertad de aquellos que quedaron prisioneros. Ese repertorio temático se abrirá más tarde a otras realidades como la de los niños en el exilio, el nacimiento de nuevas vidas y nuevas situaciones.

La canción amorosa tendrá un papel muy relevante. También serán importantes las canciones de proyección folclórica de Chile y de América Latina. Se utilizarán muchas canciones de los compositores-símbolos: Violeta Parra y Víctor Jara, y se llegará, con el tiempo, a la canción autobiográfica con todos sus matices de complejidad e intimidad.

INTI ILLIMANI. Vuelta, regreso, repatriación... No, la palabra escogida fue retorno. Tal vez era la más poética (aunque regreso no lo hace nada de mal, tiene algo de greda y de griego, Ulises incluido). Fue Retorno la palabra mágica. Posiblemente surgió en Berlín, Moscú, Ciudad de México o Caracas, en los ambientes directivos del exilio chileno. Quizás la rumió un exiliado solitario entre los hielos de Finlandia o en las soledades de la tundra siberiana. La verdad es que desde algún momento todos soñamos, proyectamos, rabiamos o rogamos el retorno.

Yo viví mi retorno una experiencia co-rior de una comuni-experiencias mera-timo cuarto de siglo, seguida en su crono-balmente sin tener en acontecimientos que caso de decirlo) a san-nos a tres generacio-El conjunto Inti-riencia musical y una



desde el interior de lectiva. Desde el inte-dad que excede las mente políticas del úl-pero que no puede ser logía ni explicada ca-cuenta los febriles han marcado (es el gre y fuego por lo me-nes de chilenos.

Illimani es una expe-aventura humana.

Una pasión que hace 26 años nos encaramó a una tabla de *surf* en que el equilibrio lo pone quien va arriba, pero es la ola la que determina la altura, la velocidad y la duración del viaje. Durante seis años tuvimos la ilusión de manejar la tabla y las olas, hasta que en 1973 la ola fue más fuerte que los surfistas (quizás siempre lo fue) y la tabla pasó a ser tabla de salvación en el naufragio, pequeña embarcación en la que nuestra voluntad y habilidad lograba sólo reinar sobre ese limitado territorio. Espacio de vida, de creación y de belleza en medio de un mar que no manejábamos y que nos ocultaba sus designios.

Regresamos a Ithaca quince años más tarde, a cumplir con un mandato de la

ética y de la estética. A honrar un pacto (sinónimo curiosamente de “Concierto” y “Armonía”) no escrito que le diera sentido y elegancia a todo lo ocurrido. Retornamos para cerrar un paréntesis que, de quedar abierto, amenazaba gravemente el equilibrio que exigimos a toda obra humana. Sherezade, maestra del paréntesis, debe su vida y su inmortalidad a esta capacidad estética.

Ulises, quedándose por el camino, aceptando, por ejemplo, la oferta casi irrecusable de la diosa Calypso, no sólo habría renunciado a su puesto en la inmortalidad -honor discutible y, sospecho, banal- sino, que habría perdido el sentido de toda su existencia. Su problema es ético (Penélope lo espera) y estético (él mismo espera de su vida algo coherente, redondo, con principio y fin, con partida y regreso, con nacimiento y muerte).

Nuestro regreso. El tantas veces hipnotizado, imaginado y teorizado retorno superó una vez más nuestra capacidad de control sobre nuestras circunstancias. Supimos del fin del exilio por boca del exiliador en un televisor del aeropuerto Kennedy de Nueva York mientras, esperando nuestro vuelo a Italia (nuestra Calypso) veíamos las noticias en el canal latino. Era el 30 de Agosto de 1988 y el televisor nos mostraba en directo desde Santiago un día soleado, las puertas del Palacio de la Moneda (restaurado, reconstruido, refaccionado) y el Guardián, el Tutor, declarando a la prensa que se acabó el exilio, que todos esos señores pueden volver.

El 18 de Septiembre desembarcábamos en Pudahuel, quince años y cincuenta y cuatro días después de partir a una gira de tres meses. Unos señores cuarentones rodeados de numerosa prole, recibidos por miles y miles de sueños cruzados, cada uno cerrando sus propios paréntesis, cada quien buscando el hilo de una madeja de aquel tejido que deshacíamos por la noche para recomenzar durante el día. Descubriendo que todos éramos viajantes y esperantes simultáneamente. Protagonistas de una odisea que tocaba a su fin. Independientemente de que sabíamos que la vida no baja el telón para todos al mismo tiempo, que seguimos en la escena después de los aplausos y las reverencias, y que al final de una obra, de un libro, de un círculo, de un ciclo o de una canción, no es más que el

comienzo de otra etapa.

Nuestra historia y miles de historias que nos acompañaban desde el aeropuerto al centro de la ciudad, se juntaban en ese punto para cumplir con su mandato ético y estético. Confluían hacia una fecha mítica (5 de Octubre de 1988) y una palabra mágica: NO.



RETORNO DE INTI-ILLIMANI

ACEPTANDO EL EN-

TORNO. La Nueva Canción Chilena en el exterior seguirá echando mano, como se ha dicho, a las canciones inspiradas en

el folclore y la música popular, pero manteniendo su tendencia abierta que la llevará a ampliar sus horizontes. Sensibles al medio que los ha acogido, obligados a hablar en otros idiomas, los compositores de la NCCh abrirán sus horizontes a influencias muy variadas, incorporando las formas musicales y la lengua de los países donde residen.

En el caso de Quilapayún, interpretar las canciones de Violeta Parra, Víctor Jara y la Cantata Popular Santa María de Iquique de Luis Advis, será la constante referencia al interior, matizada por el gran número de canciones de proyección folclórica de América Latina. Pero

LOS COMPOSITORES DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA ABRIRÁN SUS HORIZONTES A INFLUENCIAS MUY VARIADAS INCORPORANDO LAS FORMAS MUSICALES Y EL IDIOMA DE LOS PAÍSES DONDE RESIDEN.

pronto Quilapayún buscará hacerse musicalizador de textos de muy diversa índole: desde los poemas patrióticos de Fernando

Alegría, discursos de juego surrealista del pintor Roberto Matta, hasta cantos onomatopéyicos tomados de la poesía de Vicente Huidobro. A estos textos musicalizados por integrantes del Grupo y colaboradores como Desiderio Arenas, se unirán cantos compuestos directamente

en otros idiomas como "Histoires Personnelles" de Rodolfo Parada con música de Patricio Wang. En todo caso, el "color musical" de Quilapayún no dejará nunca de tener un tinte americano debido, entre otras cosas, al constante uso de los instrumentos andinos. El caso de Inti-Illimani es semejante al anterior pero tiene algunos matices. Su referencia al interior será también Violeta Parra y Víctor Jara, sin embargo poco a poco irá incorporando textos y canciones de Patricio Manns, quien escribe y compone "para el interior" aún estando fuera de Chile. El nexa con el mundo se verá reflejado en Inti-Illimani en la incorporación de otros instrumentos como el arpa y el saxo, pero principalmente en la creciente "mediterraneidad" de sus creaciones, con la ventaja que esta música mediterránea tiene

elementos de muchas culturas.

Aparcoa, aunque con pocos discos grabados, es otro hito en la historia de la música popular chilena. Ellos hacen referencia a la tierra con auténticas cuecas chileneras grabadas en Berlín, con el aporte del piano de Marcelo Fortín, y establecen un nexo amplio con canciones de la Revolución Portuguesa, la música renacentista española y el *lied* alemán.

En el caso de Isabel Parra, radicada en París entre 1974 y 1985, su referencia a la tierra natal pasará inevitablemente por canciones de su madre, Violeta, con quien iniciara su carrera artística en los años cincuenta. También incluye resonancias latinoamericanas, especialmente de Venezuela, adoptando el cuatro venezolano como instrumento acompañante y usando frecuentemente ritmos folclóricos de ese país en sus propias creaciones. Su relación con Cuba también es muy estrecha, profundizando el vínculo



ISABEL PARRA



ANGEL PARRA

iniciado en Chile con la Nueva Trova que la lleva, entre otras cosas, a cantar frecuentemente temas de sus exponentes.

En la música de Isabel Parra encontramos el modelo de Violeta y el de músicos como Daniel Viglietti y Silvio Rodríguez, en la búsqueda de una modernización de la música tradicional latinoamericana. Su voz y modo de cantar dulce, serio y animoso, llegaron a convertirse en el prototipo femenino de interpretación de la Nueva Canción Chilena.

Angel Parra, por su parte, se referirá a Chile al igual que su hermana Isabel, en su constante interpretación de canciones de Violeta. También retomará canciones de su propia autoría, algunas de tono nostálgico, abstracto y personal, otras más elegiacas, extrovertidas y desafiantes. Juan Orrego Salas destaca de la obra de Angel Parra su "misticismo, su lirismo sin barreras, su sustancia armónica simple pero elocuente, y el mundo íntimo y personal que refleja en sus canciones".

El compositor e intérprete Patricio Manns comenzó a ser conocido y reconocido en Chile desde mediados de los sesenta, y desde entonces su presencia ha sido casi constante en la Nueva Canción. Creemos que en Manns no cabe la dicotomía de sus referencias al interior y al exterior, ya que sus composiciones, de registro muy variado y universal,

muchas veces tocan elementos de la música mundial en lo formal, y en el contenido se refieren casi invariablemente a Chile y/o América Latina.

La dupla creativa de Manns y Horacio Salinas, compositor del grupo Inti-illimani, ha producido algunas de las más bellas canciones latinoamericanas de los últimos años. El equilibrio compositivo de esta dupla está basado en una reciprocidad imaginativa; Salinas puede escribir tarantelas italianas con la misma propiedad con que Bocherini escribiera sus fandangos, mientras en el caso de Manns, su oficio depurado hace alarde de un profundo conocimiento de la lengua y el lenguaje poético, unido a un gran conocimiento de la geografía humana y física de Chile.

El caso de Sergio Ortega debe ser considerado como algo aparte pues, aunque integrante de la Nueva Can-



PATRICIO MANNS Y HORACIO SALINAS

ción Chilena por derecho propio (es autor de "Venceremos", "El pueblo unido", "Fulgor y muerte de Joaquín Murieta" y muchos otros temas interpretados por Quilapayún e Inti-Illimani), constituye uno de los nexos más importantes entre la Nueva Canción Chilena y la música "culta" o la "gran forma".

Fundador y director del Taller Luis Emilio Recabarren en París, Sergio Ortega ha producido con su grupo una serie de canciones dedicadas especialmente a Chile, en las cuales se unen elementos de la música popular, de proyección folclórica y la "gran forma".

NUEVAS FORMAS. Esto nos lleva a considerar algunas de las opiniones de Gustavo Becerra sobre el desarrollo de la música popular, su base necesaria en el folclore y de allí su ascensión a la "gran forma". De otro modo esa "gran forma" -dice Becerra- carecería de sustentación.



QUILAPAYÚN

Tanto Ortega como los grupos Inti-Ilumani, Quilapayún, Aparcoa y los solistas Isabel Parra, Angel Parra y Patricio Manns, han incursionado

en composiciones que se acercan a la "gran forma". Sin embargo, aquí se hace patente el peso del exilio y el desarraigo; cumplida la etapa de

**LA FUERZA Y LA EFICACIA
CONTINGENTE DE LA NUEVA
CANCION, UNIDA A SU
INCUESTIONABLE BELLEZA,
LA HICIERON PERDURAR,
SIRVIENDO COMO SUS-
TENTACIÓN A UNA ME-
MORIA COLECTIVA.**

sustentación mutua de los movimientos solidarios, los músicos chilenos deben, obligadamente, evolucionar hacia una música que

sustente su campo de trabajo y se haga más universal, a la medida de los requerimientos del gran público.

Las preferencias por la música latinoamericana de este público se desplazarán hacia la música tropical bailable, indispensable en cada fiesta, en lugar de cantatas o canciones intimistas

de amor, cargadas de nostalgia y que recuerdan un tiempo ido e irretornable. Algunos solistas y grupos, en un natural afán de adaptación, incorporan interpretaciones de esa mú-



INTI ILLIMANI

sica tropical y componen en ese estilo, por ejemplo, Quilapayún con "Tutti-frutti".

A 20 años de exilio, es decir, a 20 años de la lejanía de las raíces y del entorno musical propio, las componentes perceptibles de la Nueva Canción Chilena parecen difusas y su mundo de sustentación, cuestionable. Las características de esta nueva situación se pueden resumir en tres puntos: 1) las referencias al interior, al folclore o a la canción de proyección folclórica, se pierden o se modifican hasta hacerse poco reconocibles; 2) las referencias americanistas, luego de pasar por varias tendencias regionales, tienden a fijarse en la música afroamericana; 3) la referencia o permeabilización internacional es tan amplia como amplia es la experiencia de vida y de exilio de los grupos y solistas.

Por otra parte, el impacto de las creaciones del exilio de la Nueva

Canción en Chile, será más bien recatado. Obviamente, el público chileno como tal, jamás cruzó frontera alguna. Para este público, el recuerdo y la nostalgia no tienen que ver con la patria perdida y el destierro, que desconocen, si no con el tiempo pasado. Por ello, exige a los grupos y solistas de la Nueva Canción Chilena los temas antiguos, los que conocen y recuerdan, aquéllos de antes del exilio.

Sin embargo, la Nueva Canción, a pesar de haber sido prohibida dentro de Chile, jamás dejó de estar presente. Su fuerza y su eficacia contingente, unida a su incuestionable belleza, la hicieron perdurar, sirviendo como sustentación a una memoria colectiva. Muchas de sus canciones superaron la barrera del olvido y forman ya parte del patrimonio musical de todo Chile.

Desde el repertorio exacto de Violeta Parra hasta las últimas canciones de Víctor Jara, hay una veintena de textos fundacionales y fundamentales que seguirán siendo cantados y constituyen la base de "la gran forma" de la que habla Becerra. Lo mismo ocurre en el exilio, que produjo canciones que también son patrimonio artístico de Chile y América Latina. Esas canciones, dadas a conocer en Chile, podrán tener la virtud de sumarse a las antiguas y restañar la continuidad de la Música Popular Chilena.

LA EVOLUCIÓN FORMAL EN LA NUEVA CANCIÓN CHILENA. Una de las características de la evolución de la música popular en Chile es la aparición de formas que intentan superar la clásica estructura de la música popular. Las formas populares, en general, responden a la forma canción (A-B-A-B) y constituyen infinitas variantes de un mismo modelo, que va estableciéndose de manera cada vez más definitiva, mientras mejor asimilado por la sociedad es el género musical en cuestión. Así es como se han ido estableciendo en la música popular latinoamericana-

dades de canción ya clásica, el bolero o la cumbia, completamente reconocible. Pero lo interesante es la posibilidad de variar al infinito establecidas hace de la comedia sin límites, la búsqueda de alcanzar formas que el impulso expresivo con recursos más poder-

ESTE ANHELO DE BUSCAR FORMAS MÁS DESARROLLADAS SE HA EXPRESADO EN CHILE, SOBRETUDO A PARTIR DE LOS AÑOS SESENTA, Y COMO UNA MODALIDAD MUY PARTICULAR QUE ADOPTA LA NUEVA CANCIÓN CHILENA.

na del siglo XX, modalidades, como el tango, el ya estructura es perfecta por el oído común.

que, si bien la posibilidad de estas modalidades establecidas hace de la comedia sin límites, la búsqueda de alcanzar formas que el impulso expresivo con recursos más poder-

ocurre cuando los estilos básicos se han asentado y, debido a esto, los compositores comienzan a ponerse nuevas metas. Así han surgido casi todas las grandes formas de la música, y la música popular no hace excepción a esta regla. El anhelo de buscar formas más desarrolladas se ha expresado en Chile sobretodo a partir de los años sesenta, como una modalidad muy particular que adopta la Nueva Canción Chilena.

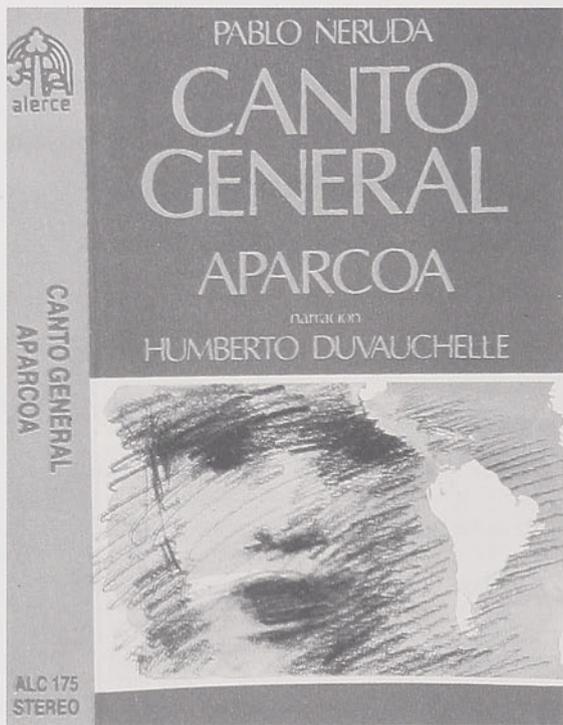
Las primeras obras de este tipo aparecen como una réplica nacional frente a la "Misa criolla" argentina de Ariel Ramírez. Angel Parra crea su "Oratorio para el pueblo" y Raúl de Ramón, su "Misa chilena". Este ímpetu por lograr el gran diseño no es ajeno a la influencia de Neruda, quién logra con el "Canto general" una de las construcciones más grandiosas de la poesía chilena. El mismo Angel Parra creará, más adelante, su obra "Arte de pájaros", basada en el libro

homónimo de Neruda, mientras la obra de Patricio Manns, "El sueño americano", en su temática y en su lenguaje, seguirá de cerca las huellas del canto nerudiano.

Pero la obra que marca un hito indiscutible en este tipo de obras es la "Cantata Popular Santa María por Luis Advis en el Festival de la Nueva Música" del mismo año, por el que esta obra es un ejemplo de colaboración que prestaron los músicos de la Nueva Música. Gustavo Becerra, en esa época estaba trabajando con Aparcoa, con el cual "Canto general" que se hizo. Por su parte, de los himnos políticos de ese período, "Ven, pueblo unido jamás será vencido" una nutrida colaboración con el grupo Quilapayún en arreglos y canciones.

Algunos músicos de concierto chilenos, siguiendo un camino similar al de los expresionistas alemanes Kurt Weill y Hans Eisler, se habían interesado en la música de teatro y tenían, a fines de los sesenta, un importante trabajo realizado con grupos de teatro independiente y, especialmente, con el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Ejemplos destacados fueron el montaje de la obra de Neruda dedicada a Joaquín Murieta, y el de otras obras que requirieron de música de escena como la "Opera de tres centavos" de Bertolt Brecht, en la que participaron como músicos Advis y Ortega.

A comienzos de los años sesenta, había tenido lugar también el estreno de la



CARÁTULA DE CASETE DE APARCOA

de Iquique", creada en 1969, y estrenada en esa misma época, hecho con el grupo Quilapayún. esa misma época, hizo con el grupo creó una versión del alcanzó cierta difusión. Sergio Ortega, autor de los más importantes "ceremos" y "El pueblo vencido", ya tenía ración con el grupo

de Iquique", creada en 1969, y estrenada en esa misma época, hecho con el grupo Quilapayún. esa misma época, hizo con el grupo creó una versión del alcanzó cierta difusión. Sergio Ortega, autor de los más importantes "ceremos" y "El pueblo vencido", ya tenía ración con el grupo

comedia musical "La Pérgola de las Flores", de Isidora Aguirre y Francisco Flores del Campo, que se constituyó en uno de los más importantes éxitos que ha tenido el teatro nacional. Si bien esta obra fue celebrada como el nacimiento de la comedia musical chilena, con posterioridad a ella no surgió nada relevante en el género, lo que tuvo como consecuencia que los músicos vol-

caran su interés hacia el género canción, canzó uno de sus movimientos de mayor vitalidad. El "Oratorio de los to por Jaime Soto para una obra que se ins-nea de la "Cantata también la ambiciosa obra fragua", fue la prime-cantatas en la música grabada por Quila-la Orquesta Sinfónica en el Teatro Municipal También debemos con-



QUILAPAYÚN

siderar el disco "La población" de Víctor Jara, el cual, aunque no pretende consolidar una "forma", responde claramente a un diseño unitario.

Con la evolución de la Nueva Canción surgieron varios trabajos importantes, a los que se asociaron muchos músicos nacionales. Quilapayún puede considerarse como el grupo que más ha aportado en este campo. Obras interpretadas por ellos son, por ejemplo: las cantatas "Allende", escrita para el grupo por Gustavo Becerra con texto de Eduardo Carrasco; "Américas", del mismo músico con texto de Neruda; "Canto para Bolívar", de Juan Orrego Salas; "La Cantata del carbón", de Cirilo Vila con textos de Isidora Aguirre, que quedó inédita, pero de la cual se grabaron algunas canciones; "La Cantata de Murieta", de Eduardo Carrasco,

como consecuencia caran su interés hacia que por entonces al-mentos de mayor vita-trabajadores", escri-el grupo Huamari, es cribe en la misma lí-Santa María". Tam-de Sergio Ortega, "La ra introducción de las sinfónica. Ella fue payún con músicos de de Chile, y estrenada de Santiago, en 1972. siderar el disco "La

Hugo Lagos y R. Parada, de la cual se grabaron también algunas canciones. También debemos nombrar como obras de este género: "Oficio de tinieblas", de Patricio Wang y Desiderio Arenas, "El gavilán", de Violeta Parra con orquestación de Patricio Wang; "Discurso de Matta" de Eduardo Carrasco; "Arte de pájaros" de Patricio Wang con texto de Vicente Huidobro y otras.

En general, en todas estas obras se utilizan recursos técnicos musicales elaborados como, por ejemplo, la politonalidad, las armonías a más de cuatro voces, la poliritmia, los ritmos de 5/8 y 7/8, las orquestaciones cuidadosas y las exigencias interpretativas propias de la música de concierto.

Además de estas todas durante la época se grabaron la "Cantata Ortega, grabada en Recabarren, la "Can-humanos", creada en Guarello, con la co-Ortiga, "El canto de otras.

Los Jaivas crearon portantes, "Las Altu-con textos de Neruda, de Violeta Parra. Jun-bería nombrarse la Pepe Gallinato. Esta difusión, ha sido la ex-la ópera rock en Chi-en el país con "Jesucristo superestrella".

Es importante considerar que, si bien estas obras buscan ampliar las posibilidades de la música popular hacia la gran forma, ellas responden a procedimientos



ORTIGA

obras, producidas casi ca del exilio, deben a-O'Higgins", de Sergio Francia con el grupo tata de los derechos Chile por Alejandro laboración del grupo la raza", de Illapu y también dos obras im-ras de Macchu Picchu", y la otra con canciones to a ellas, también de-"Opera rock 1984" de obra, aunque tuvo poca presión más lograda de le, género introducido

diferentes. En uno de los extremos tenemos la simple composición de canciones unidas por un tema y con algunos elementos mínimos de estructura, y en el otro, formas claramente discernibles y rigurosas, como es el caso, principalmente, de las obras de Luis Advis.

La incorporación de estas estructuras más ambiciosas es una prueba de la madurez alcanzada por la Música Popular Chilena durante las últimas décadas. Marca, además, una especificidad interesante de la música popular nacional, que no se encuentra con la misma fuerza en otros países de América Latina. Esta línea de composiciones podría llegar a constituirse en un puente entre la creación musical docta y la popular, anunciando lo que podría ser la música del futuro, en la que se derribarán las barreras entre lo culto y lo popular, y los músicos trabajarán abiertamente hacia todos los campos de la composición, para enriquecer con sus creaciones el patrimonio de la música nacional.

4

CANTAUTORES

ALVARO GODOY

C

antautor es un músico-poeta-compositor que interpreta sus propios temas. Esta conjunción de capacidades expresivas en un sólo

creador dice mucho del carácter de los artistas que las poseen. Sugiere que el sentido último que los motiva trasciende su expresión musical; si por alguna razón se vieran impedidos de componer canciones - o no les bastase- no demorarían en expresarse a través de otra forma con el mismo afán. Nuestra Violeta Parra es un buen ejemplo.

Esta necesidad expresiva distingue las creaciones de los cantautores, transforma sus canciones en un fenómeno muy particular, donde el carácter de su creador se impregna en su propia obra y define el estilo musical, poético e interpretativo de ésta. Es frecuente encontrar entre los cantautores personajes carismá-

MÁS QUE UNA CORRIENTE MUSICAL O POÉTICA, EL CANTAUTOR REPRESENTA UN ESTILO DE VER Y VIVIR LA VIDA. ES, EN DEFINITIVA, SU VISIÓN DEL MUNDO LO QUE INTENTA COMUNICAR.

ticos, líderes de alguna causa social o exploradores de nuevas fronteras de lo personal y lo íntimo. En ellos, su personalidad, sus opiniones, sus comportamientos, son tan significativos como su obra. Más que una corriente musical o poética, representan un estilo de ver y vivir la vida. Es, en definitiva, su visión del mundo lo que intentan comunicar estos creadores.

Esta búsqueda lleva a algunos cantautores a ser innovadores y abrir nuevos caminos expresivos, es decir, a crear un estilo. Esto es así cuando su propuesta logra sintetizar la tradición y la vanguardia en un lenguaje nuevo y, a la vez, accesible. Sin embargo, cuando la visión de mundo de ese creador transparenta una sensibilidad compartida, sólo entonces sus canciones se hacen carne en la gente, trascienden su época y son incorporadas naturalmente en el gran cancionero popular de la memoria colectiva.

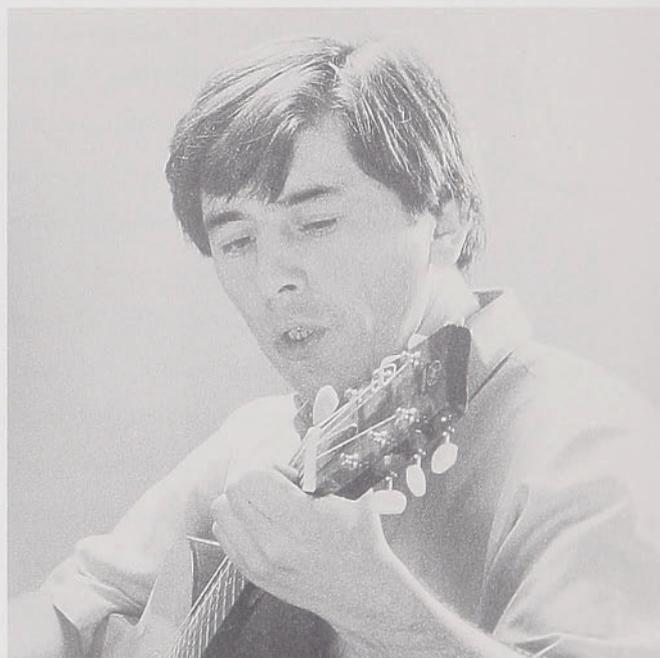
Estas características distintivas de los cantautores nos permiten agruparlos según su aporte. Algunos se destacan por haber entregado al cancionero popular canciones que han marcado un hito y se han hecho clásicas. Otros aportan una síntesis estilística con su obra, sin que necesariamente trascienda alguna de sus canciones en particular. Otros representan fielmente una corriente musical o social que han liderado con su carisma y ejemplo. Una, varias o todas estas características nos permiten configurar una historia y hacer una breve reseña sobre los cantautores chilenos más significativos de los últimos veinte años.

Esta reseña no pretende ser exhaustiva ni menos objetiva. La iremos construyendo con la óptica de la memoria personal que pretende reconstruir un período vivido desde adentro por alguien que fue impactado por la obra de estos creadores y que, en algunos casos, vivenció de cerca su desarrollo.

Recuerdo mis primeras andanzas por los lugares donde comenzaban a reaparecer los primeros cantores, sobrevivientes de una generación dividida entre el silencio y el exilio. El golpe militar de 1973 había diezmando a los integrantes del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Tuvieron que pasar un par de años antes que se volviera a escuchar el canto y la guitarra sobre un tablado. Tímidamente comenzaron a surgir; eran escenarios casi camuflados, como la peña "Doña Javiera" de Nano Acevedo, que funcionaba detrás del restaurante "El mundo" de San Diego o como la peña "Canto Nuevo" de Dióscoro Rojas, que lo hacía en un centro juvenil de San Miguel.

Estos dos cantautores asumieron cabalmente su rol de "artistas comprometidos", produciendo encuentros solidarios y apoyando la labor de tantos cantores que se reunían bajo el alero de estos lugares.

Nano Acevedo contaba las penurias



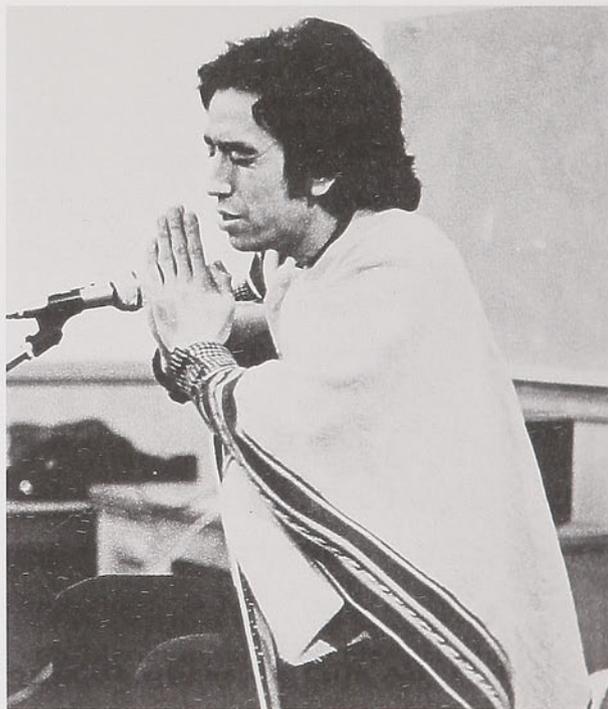
DIÓSCORO ROJAS

y esperanzas de sus personajes populares como el "Engrasador de cortinas", el "Macho alcohol" y la señora María de "Estudiando el invierno"; alentando a sus auditores, dedo en ristre, a tomar partido por otro mañana más luminoso. Su calidad como compositor le permitió ganar innumerables festivales, entre ellos la OTI chilena con su famosa "Oda a mi guitarra" cantada por Capri.

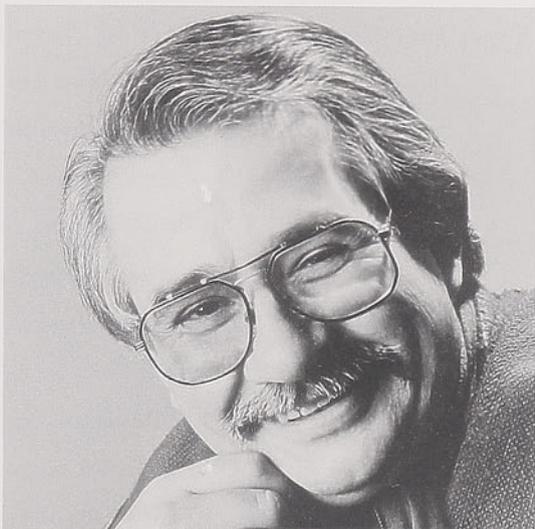
Las canciones de Dióscoro Rojas se hicieron populares entre los jóvenes antes que el mismo: "Las ganas de llamarme Domingo" o "Puerto Esperanza", por ejemplo, pasaban de boca en boca con su mensaje fresco y motivante. Mucho tiempo después, Dióscoro logra editar un álbum con esas composiciones simples y hermosas. Tiene bastante éxito en provincia, sin embargo le falta apoyo discográfico para llegar a los medios de comunicación capitalinos.

Otros cantores que en tiempos del régimen democrático se habían forjado un nombre y una clara identidad, volvieron a presentarse en peñas y otros espacios culturales como los "Encuentros Solidarios", organizados por la Iglesia Católica. Su amor por el canto popular y la música con raíces folclóricas los identificaba.

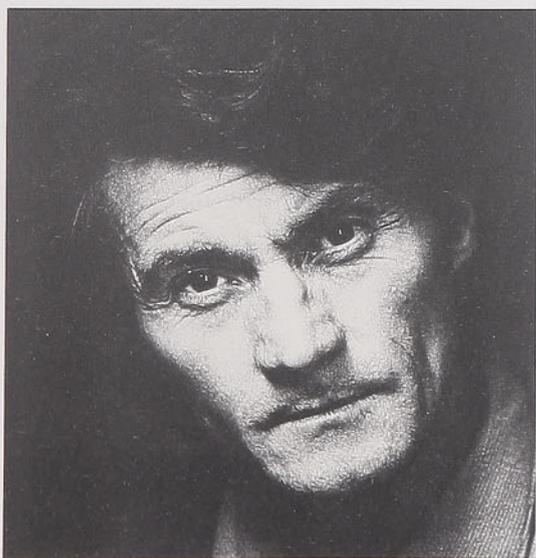
Uno de ellos era Osvaldo Torres, investigador del folclore altiplánico, muy ligado al trabajo creativo del conjunto Illapu; compositor de algunas canciones de su repertorio como "Bagüala india" y "Esta naciendo un cantor" y autor de muchos de sus textos. Su profunda mística y respeto por la cultura Aymara le permitieron componer con gran propiedad canciones que recreaban estas raíces y difundían sus valores humanos. Con el tiempo se transformó en un cantautor de temas personales y políticos que trascendían esta raigambre folclórica.



OSVALDO TORRES



TITO FERNÁNDEZ



QUELENTARO

Tito Fernández, "El Temucano", mezcla de poeta popular y "cantor de las cosas simples", ya era famoso por su vals "La casa nueva" y su "Oda al vino", temas que reflejan muy bien tanto su veta sentimental como la picaresca. Sus canciones tienen una gran acogida entre los adultos de sectores populares, pero es el líder que hay dentro del "Temucano" el que sabe cautivar a la juventud con su carisma y emotividad al entregar mensajes de compromiso y esperanza. A pesar de identificarse claramente con los movimientos de oposición al régimen militar, su popularidad, su chispa y alegría, le valieron entrar a los medios de comunicación, sortear la estricta censura, y alcanzar la masividad que mantiene hasta el día de hoy.

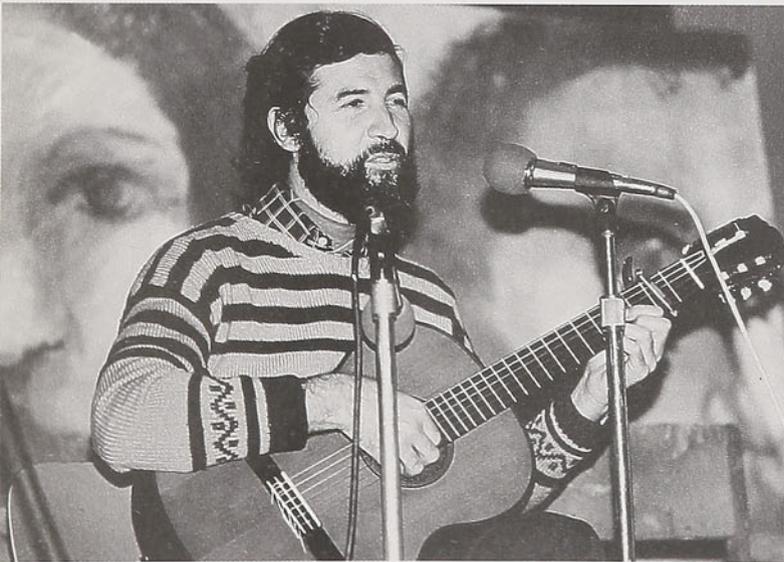
Los hermanos Quelentaro, en cambio, cultivaban un estilo menos aceptado comercialmente; coplas de intenso dramatismo e inesperadas licencias poéticas que tocaban el alma de sus fieles seguidores, que hasta hoy no dejan de llenar sus recitales. El dúo se separa por un tiempo y Gastón Guzmán Quelentaro continúa cantando sólo. Introvertido y reacio a la prensa, se fue forjando una fama algo huraña, la que, para algunos, calza muy bien con la tristeza de sus temas y su imagen de poeta oscuro.

Pedro Yáñez, a pesar de ser un cultor del canto y la poesía popular chilena tan purista

como otros importantes cantores que él admira, logra recrear este género de un modo original. Respetando con propiedad las formas musicales y la métrica poética de la tradición, las usa para entregar agudas reflexiones, casi filosóficas, mezcladas con chispeantes críticas e ironías sobre la sociedad actual. Auténtico y consecuente en su forma de vida como pocos, dedica su vida al canto, reniega del consumismo y los brillos fatuos y no transa ni un ápice su fidelidad al arte popular.

Jorge Yáñez, sin ser hermano de sangre de Pedro, a pesar del apellido, lo es en el amor por el canto popular. Payador también y gran recitador de coplas, usa su acervo de actor para dar más vida a sus sabrosas y emotivas historias campesinas. Como creador aporta un clásico al repertorio folclórico: el famoso "Gorro de lana".

Pedro y Jorge Yáñez son los más conocidos exponentes de un grupo no menos importante de cantores populares, entre los que destacan Santos Rubio, Alfonso Rubio, Roberto Peralta, Piojo Salinas y el avezado aprendiz, Eduardo Peralta.



PEDRO YÁÑEZ

EL CANTO NUEVO. UNOS POCOS CANTAUTO-

Entre los años 1974 y 1980 proliferaron

los encuentros y festivales. Eran organizados por la

Iglesia Católica o por productoras

particulares. "Nuestro Canto", programa musical de Radio Chilena, jugó un importante papel en la organización de estos encuentros al igual que el sello "Alerce", casa discográfica que amparó y difundió la música alternativa y contestataria y que cada año concertaba a este contingente de creadores en "La gran noche del folclore". Impulsos como estos permitieron el surgimiento de los grupos Barroco Andino, Ortiga, Aquelarre, Chamal, Antara y Cantierra, entre otros.

También en esa época surgió La Bicicleta, una revista que se abocó especialmente a difundir este tipo de música a través de reportajes, en-

trevistas y sobre todo cancioneros con la música de los nuevos valores.

Junto a una larga lista de conjuntos con remi-

niscencias folclóricas, unos pocos cantautores estrenaban

tímidamente algunas propuestas que se salían de la lí-

nea habitual de evocación nos-

tálgica y de recreación de temas de la Nueva Canción Chi-

lena. Estas composiciones originales, asumían el presente que les tocaba vivir y rompían

de algún modo con el estilo de raíces fol-

clóricas, más propio de la generación anterior. Osvaldo Leiva y Juan Carlos Pérez son

de los primeros exponentes de esta nueva línea, creadores jóvenes que se forjaron en los

círculos universitarios. Ambos cantautores abren una senda de honesta indagación en

formas musicales más modernas, alimentando el trabajo de los grupos Aquelarre y Cant-

tierra, respectivamente. Juan Carlos Pérez se integra a Cantierra aportando su voz y com-

posiciones como "Las montañas perdidas" o "Al sur", pero continúa su camino propio

grabando como solista. Osvaldo Leiva, por su parte, se destaca más como compositor que

como cantante, con canciones como "Tango", "Crónica sobre Santiago" o "El flaco Chile".

Con esta última gana el certamen televisivo

“Chilenazo”.

Algo similar ocurre con Patricio Valdivia, antiguo integrante de Illapu, quien, poco a poco, desarrolla su repertorio original a través del grupo Aquelarre, con grandes aciertos como “Cuando llega el invierno”, “La semilla”. y “La penumbra de mi ciudad”. El mismo sería más tarde, fundador del grupo Abril, con Tati Penna como voz principal, conjunto que también marcaría una época en esta generación identificada con el movimiento llamado Canto Nuevo.

Dentro de esta generación destaca Eduardo Peralta, joven estudiante de periodismo, quién logra una rápida aceptación entre los jóvenes por su forma desenfadada e irónica de componer, que integraba el humor como arma de crítica y auto-crítica. Peralta representa una línea musical más cercana a la Nueva Trova Cubana o a Serrat que a las raíces folclóricas sudamericanas, tan

en boga entre los grupos. Sin caer en estereotipos panfletarios ni anécdotas coyunturales, sus canciones eran más inmediatas, más livianas de pasado y más filudas de presente. Su hiperquinética guitarra, rica en floreos virtuosos, admira y deleita a los amantes de este instrumento con olor a contestatario.

Gran degustador, traductor e intérprete de Georges Brassens, Peralta descubre en Pedro Yáñez y en la poesía popular, el mismo espíritu trovadoresco del cantor francés. Hablando en canciones, Peralta aporta al cancionero numerosos temas que alcanzaron gran popularidad como “Navidad”, “Juan González”, “El hombre es una flecha”, “Golondrina chilota”, entre muchos otros. Por otra parte, el estilo de este prolífico trovador nacional influyó a toda una nueva generación de cantautores tan como disímiles como Felo o Daniel Campos .

Un grupo importante de esos años -de finales de los setenta y principio de los 80- casi un paradigma del Canto Nuevo, fue Santiago del Nuevo Extremo. Reflejaban valentía y honestidad en sus letras, así como mística en la forma de cantar. Lo hacían además, acompañados de un sonido novedoso para esos ámbitos, combinando la simpleza acústica de lo artesanal y lo propio, con elementos y recursos del rock y el jazz.

De este grupo sobresale Luis Le-Bert, compo-

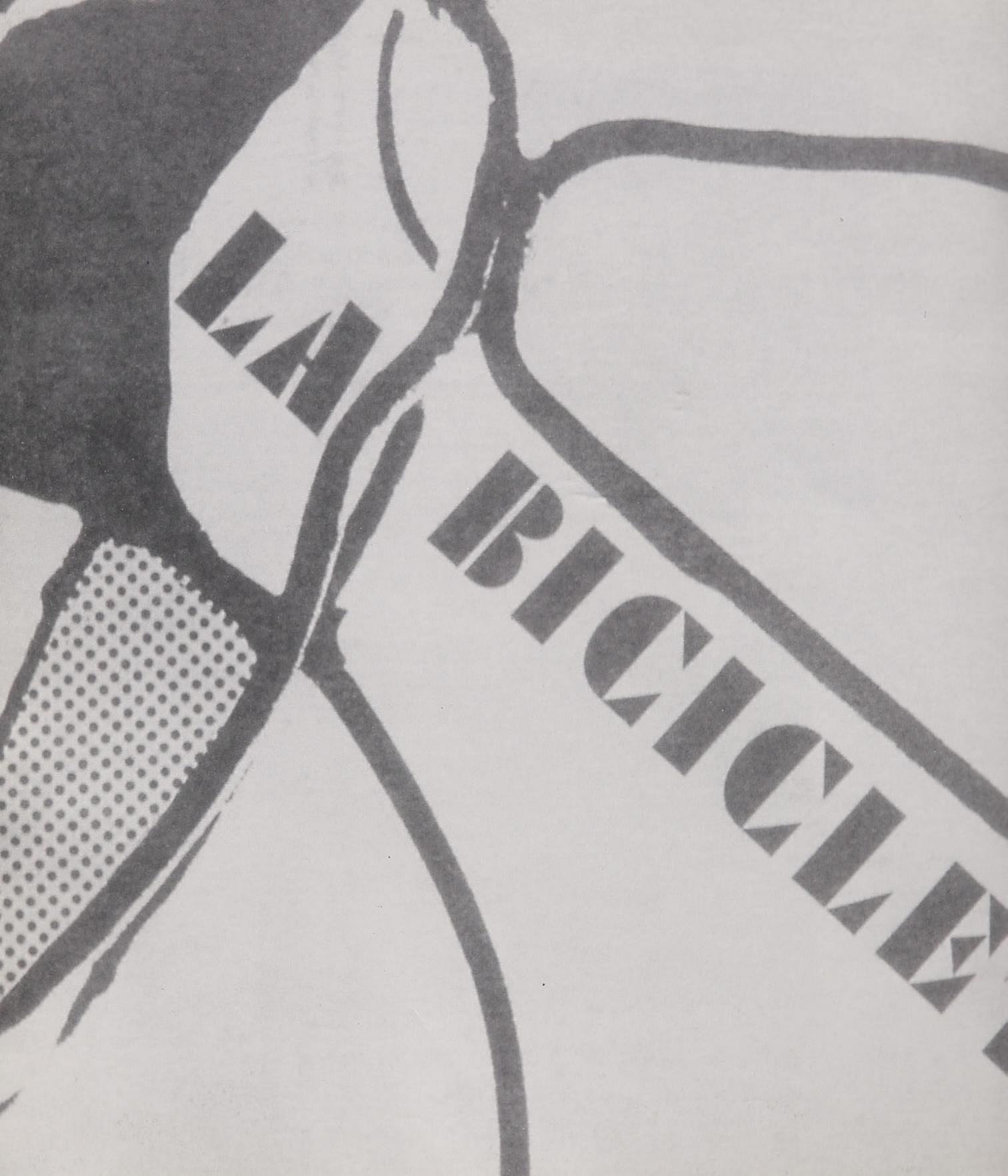


EDUARDO PERALTA

sitor y desgarrador intérprete de temas que marcaron un hito como "A mi ciudad", "Simplemente" y "Homenaje". Era difícil encasillar sus composiciones en algún estilo; su música evocaba sutilmente las cadencias armónicas de los boleros y la letra, la poesía metafórica de un Neruda épico. Pocas canciones de este período fueron tan reclamadas y coreadas por el público de esos encuentros universitarios; hasta hoy se las sigue escuchando en los guitarreos juveniles. Más adelante, Le-Bert despliega su repertorio como solista pero sin la simpleza que hacía tan efectivas y sentidas sus primeras canciones.

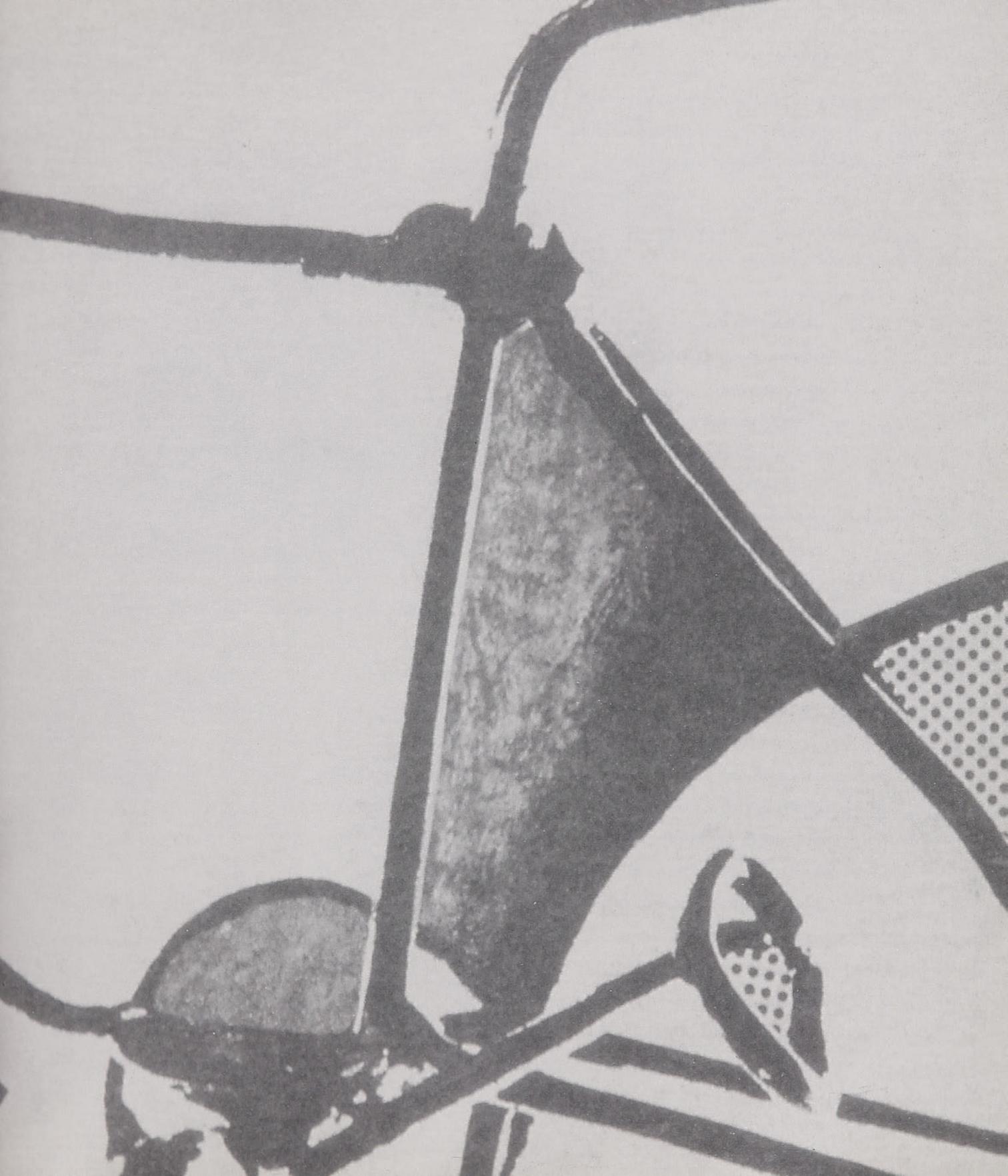


SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO



LAW

RICHMOND

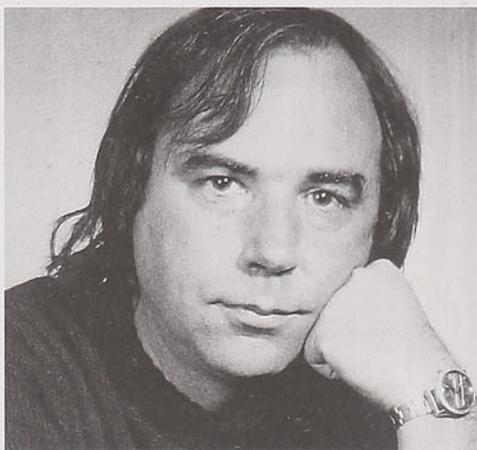


E

stos nuevos valores del ya consolidado Canto Nuevo se daban cita en los numerosos ciclos de recitales. Estos tenían su

magia particular y creaban sus propios rituales. Eran fructíferos espacios de encuentro humano y cultural. Allí llegábamos los jóvenes universitarios de entonces a tejer proyectos, sueños y amores; la música nos religaba como a feligreses. Uno de esos ciclos fueron los Encuentros de Juventud y Canto. Se realizaban en la Parroquia Universitaria, ubicada en una estratégica callejuela sin salida a un costado de la plaza Pedro de Valdivia; nada más íntimo. Comprar la entrada y esperar entrar no era un trámite, sino parte fundamental del ritual. Era la ocasión de reencuentros inesperados, fértil semillero de ideas atrevidas, momento propicio para alquimias

EDUARDO GATTI



humanas que el azar imponía. Cada noche de sábado deparaba también sorpresas musicales...

Una de esas noches en Parroquia Universitaria, Eduardo Peralta les cedió parte de su tiempo de presentación a dos cantores recién llegados de Valdivia. Estos decididos jóvenes impactaron profundamente al público con un tema tremendamente directo, que hablaba del dolor y la impo-

tencia ante la miseria en forma descarnada y personal, sin las típicas metáforas que se usaban entonces. La canción era "El viaje" y el dúo se llamaba Schwenke y Nilo.

Nelson Schwenke era el autor de la música de todos los temas del dúo, algunos textos en cambio, los creaba con otro poeta valdiviano que se hacía llamar Clemente Riedemann. Esta dupla creativa aportó una calidad poética poco usual en los textos de las canciones de esa época: "Uno se va quedando", "Lluvias del sur", "Entre el nicho y la cesárea", temas que hablan de vivencias verdaderas narradas desde un yo muy personal y con lenguaje poético muy desarrollado.

La calidad de las canciones, sumada a la fuerza interpretativa del dúo, los transformó rápidamente en favoritos de los jóvenes. No tardaron en transformarse en un conjunto,



NELSON SCHWENKE Y MARCELO NIÑO



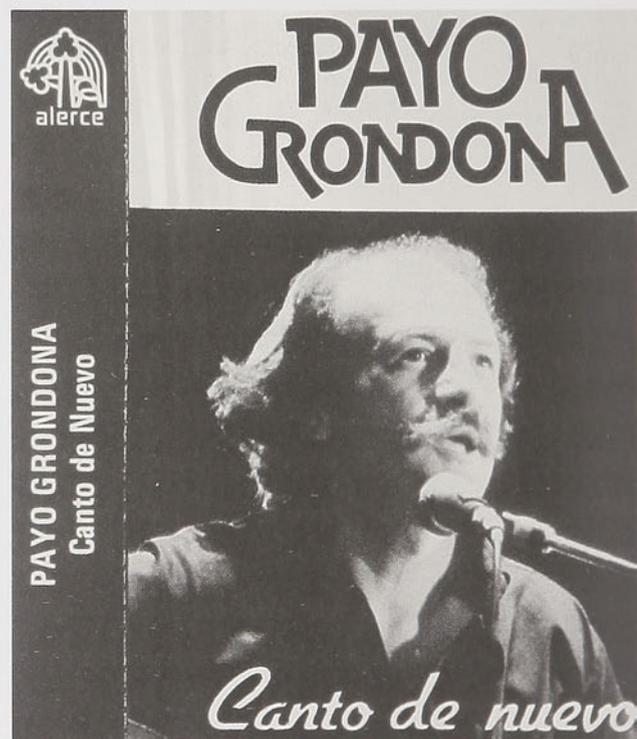
LOS BLOPS, JUAN PABLO ORREGO Y EDUARDO GATTI

trabajando un novedoso estilo de grupo de cámara con violines, violoncello y contrabajo, lo que distinguió aún más su aporte al movimiento.

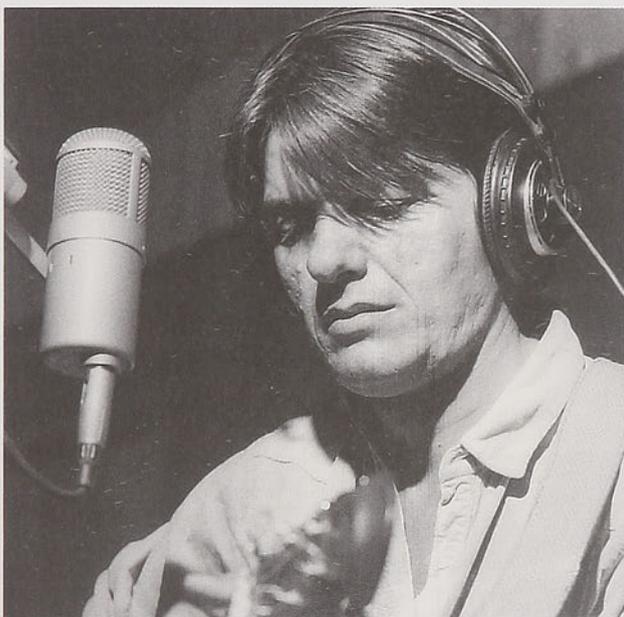
Algunos cantautores regresaron de un exilio obligado o autoimpuesto. Otra de esas noches en la Parroquia Universitaria fuimos testigos del regreso de Los Blops; Eduardo Gatti y Juan Pablo Orrego reeditaban una versión esencial del legendario grupo que desde 1973 no se presentaba. Nunca antes la Parroquia Universitaria se vio tan desbordada, hasta el propio escenario fue ocupado por los cientos de jóvenes que se reencontraban con el mito. Los Blops trajeron nuevos aires para un ambiente algo sobrecargado de protesta y autoafirmación, una brizna de nostalgia de otros sueños, más íntimos y amorosos y, al mismo tiempo, menos referidos a las contingencias externas: "Los momentos", "Sambaye", "Las mañanitas", "Viaje definitivo", canciones que representaban un mundo de aspiraciones y procesos personales profundos que volcaban la mirada más hacia nosotros mismos que a las culpas ajenas de la sociedad. Más adelante, el dúo crece pero no fructifica. Eduardo Gatti debe seguir madurando solo su especial forma de concebir la magia de lo cotidiano y se transforma poco a poco en uno de los cantautores más populares de aquella época. Su mirada revela la sabiduría que se

templa en el ser íntimo, esa luz “que es para siempre, es para tí y es para todos”. Cada una de sus canciones es la piedra pulida de un arquetipo colectivo sobre nuestros anhelos e interrogantes más ancestrales : “¿Cuánto demora el hombre en entender?”. “Todo se desarrolla en silencio, desde su interior parte hacia afuera” - nos dice - explicando el encanto de los pequeños detalles olvidados de la vida diaria, la mística esencial del amor que nos religa a los “archivos siderales”, la humildad que regala el dolor ante lo impenetrable y el único bálsamo posible de “morir de amor en tu mirada...”.

Payo Grondona, el cantor urbano por excelencia de la Nueva Canción Chilena, regresa también a probar suerte en su patria. Se integra fácilmente al Canto Nuevo y a sus escenarios. “Il Bosco” y “La Nelly y el Nelson” aún están en la memoria de los chilenos que lo reciben cariñosa-



CARÁTULA DE CASETE DE PAYO GRONDONA



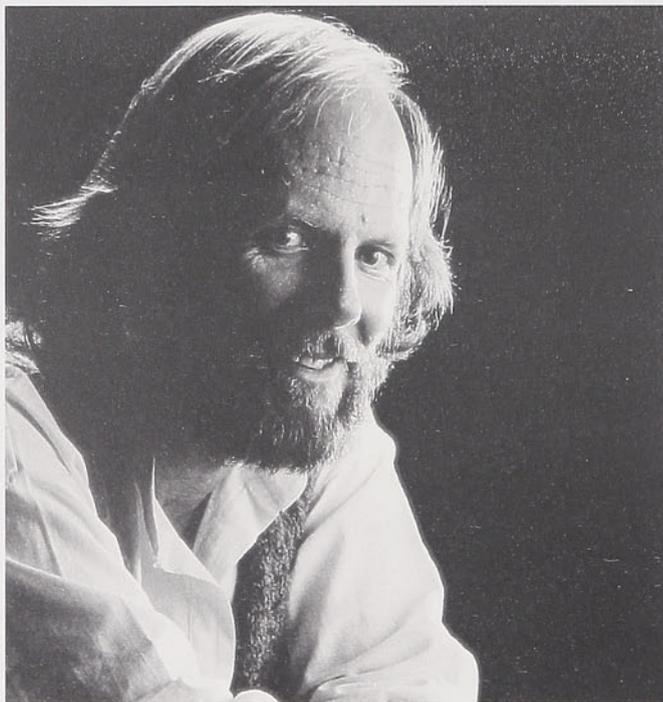
GERVASIO

mente. Su voz profunda, su guitarra rasquetada al estilo del banjo, sus historias cargadas de cotidianidad siguen siendo su marca personal y su fórmula de éxito. Pero él trae un "Cantodenuuevo"; no quiere sólo nostalgia. El exilio le ha permitido revalorar lo que tenemos y nos sorprende con un buen grado de sana irónica autocrítica.

Gervasio, cantante de origen uruguayo, con un pasado de éxitos comerciales como la famosa "Azafata", vuelve a Chile y también nos sorprende con sus nuevos gustos musicales. Admira a León Gieco y los nuevos compositores argentinos. No tarda en hacer amistad musical con Eduardo Peralta y, a poco andar compone sus propios temas, con los cuales gana diversos certámenes masivos como el Festival de Viña y Martes 13. "Con una pala y un sombrero", "Alma, corazón y pan" y "Casa de muñecas", revelan al compositor sólido y sensible, escondido detrás de un cantante de moda. Su muerte es vivida como la desaparición de un artista chileno que llegó a ser inmensamente querido por su solidaridad permanente y su calidez humana.

Después de un larguísimo silencio, un cantautor tan añorado y cantado como Julio Zegers, decide volver a presentarse al Festival de Viña, el cual ganara dos veces, varios años atrás, con "Canción a Magdalena" y "Los pasajeros". Estas canciones, más famosas que

su propio autor, nunca dejaron de ser cantadas por la juventud. Este regreso lo motiva por fin a grabar sus composiciones y lo confirma como uno de los creadores de las canciones más hermosas de los últimos años.



JULIO ZEGERS

A

lgunos cantautores se destacaron por su propuesta innovadora, aunque no alcanzaron la masividad de otros pero enriquecieron los oídos y cambiaron conceptos.

Un compositor de talento y originalidad especial es Hugo Moraga. Su estilo, deudor del bossa nova brasileño y del jazz, cautiva a un público más informado musicalmente e influye a otros músicos y compositores. Al igual que su admirado João Gilberto, padre del bossa, Moraga es un gran guitarrista de voz suave y cadenciosa, sin embargo su búsqueda armónica va más allá que este estilo. Además, los ritmos que usa tienen fuertes componentes del folclore chileno. Su poesía es íntima y depurada, no acepta concesiones comerciales ni ideológicas.

Desde muchos puntos de vista,

TITA PARRA



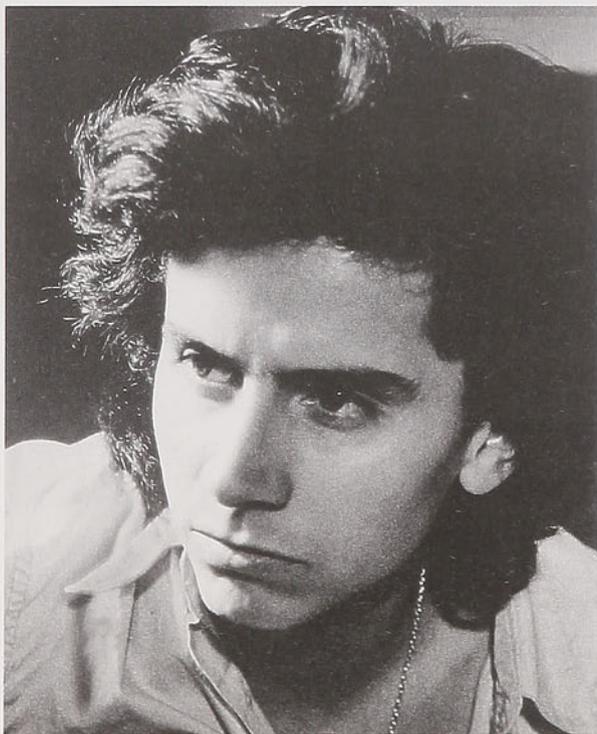
Moraga se sale de los márgenes de su propia generación, más politizada, más interesada en comunicar mensajes que en la forma de

hacerlo. Moraga coincide con su generación en los escenarios más que en los cánones estéticos o ideológicos. Definitivamente sus creaciones no son comerciales; quizás por esto contó con tan poca difusión y apoyo. Un sólo álbum comercial, con arreglos de los que él

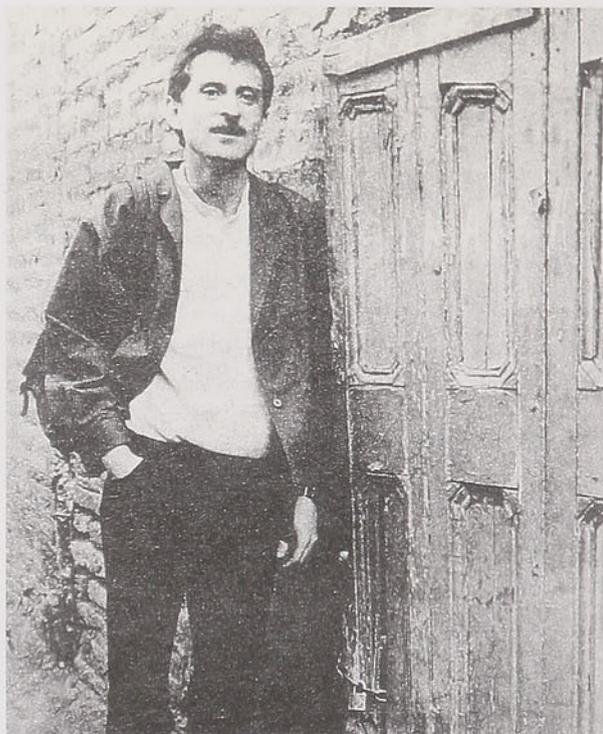
mismo renegó, y varios casetes artesanales autoproducidos y distribuidos en los recitales nunca fueron suficientes para ampliar la llegada de este solitario y creativo cantautor. Sin embargo, su impronta tomó otros derroteros; sus canciones son escuchadas con admiración por músicos más abiertos a innovar en la expresión, cantautores que se proponen darle más importancia a lo musical.

Uno de ellos fue, Rudy Wiedmaier, que evolucionó de un tipo de canciones inmediatistas como "La Catalina", hacia propuestas musicales más complejas como las de su grupo "La nave", llegando a ser telonero del propio Charly García.

Pablo Herrera en sus comienzos también se siente muy cerca musicalmente de Hugo Moraga, al igual que éste hace de la guitarra

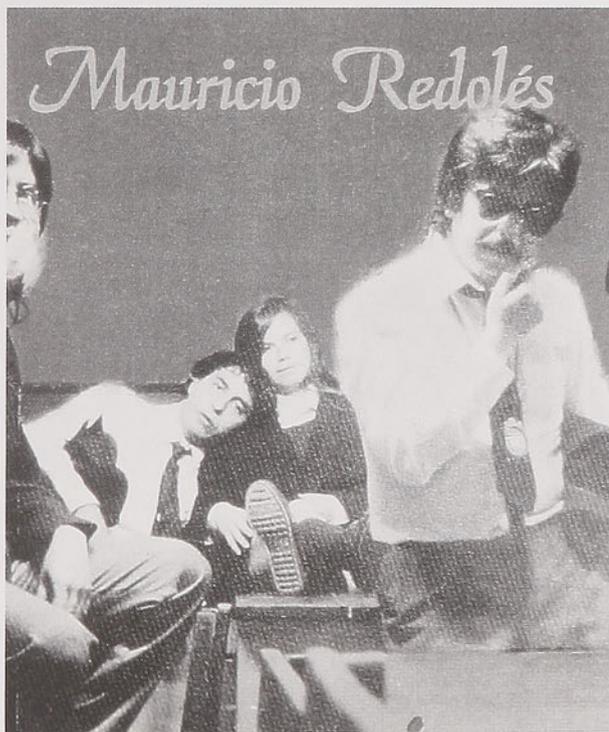


PABLO HERRERA



RUDY WIEDMAIER

y las armonías complejas su preferidas aliadas. Sin embargo, poco a poco se acerca cautelosamente a una línea más simple, más pop, logrando con el tiempo un interesante equilibrio entre su informado oído musical y su innato sentido comercial y, por



CARÁTULA DE DISCO DE MAURICIO REDOLÉS

supuesto, logrando un merecido éxito masivo.

Eduardo Yáñez, sólido compositor de canciones épicas como "Nuestro cobre" (Quilapayún) y "Tu cantar" (Ortiga), vuelve también de un viaje, uno personal, replanteándose los mitos y fetiches de su generación; revalora el amor, el crecimiento interno, el poder propio y se ríe un poco del dramatismo de una izquierda quejumbrosa.

Algo similar ocurre con Tita Parra, quien regresa sola a Chile, después de acompañar a Isabel Parra en cientos de recitales por buena parte del mundo. Tita ha desarrollado un estilo diferente a su madre y a su abuela Violeta; se hace artesana fina de la guitarra, trabaja ritmos chilenos y caribeños con armonías sutiles y jazzísticas, usa las palabras de manera impresionista, como gestos sonoros que pintan atmósferas. Su vuelo es más interno que social.

En un ámbito más cercano a la poesía musicalizada y teatralizada encontramos a Florcita Motuda, Patricio Liberona, Mauricio Redolés y Desiderio Arenas, importantes renovadores de la puesta en escena, y en algunos casos cuestionadores del personalismo del intérprete. El humor y la ironía desplegada por ellos, refresca el ambiente de un repertorio algo dramático y poco lúdico que marcó buena parte del período 70 y 90.

CARÁTULA DE DISCO
DE ISABEL ALDUNATE

MUJERES CREADORAS.

Las cantautoras de este período merecen un párrafo aparte porque son inexplicablemente escasas. No es la composición el principal aporte de las mujeres: su calidad como intérpretes es mucho más notoria. La lista de buenas cantantes femeninas



CECILIA ECHEÑIQUE

es larga e importante: Isabel Aldunate, Cecilia Echenique, Capri, Tati Penna, Cristina González, Mariela González, Norma Medina,

Rebeca Godoy, Loreto Salas, sin mencionar varias otras más propias de los circuitos comerciales.

Al igual que en Brasil, muchas canciones de buenos compositores nacionales no serían conocidas si estas voces no las hubieran popularizado. Sin embargo, de esta

lista, sólo Cecilia Echenique, Cristina González, Mariela González, Loreto Salas y la mencionada Tita Parra, cantan algunos de sus propios temas. Extraña paradoja para un país cuya principal compositora popular, Violeta Parra, es una mujer.



CARÁTULA DE DISCO DE CRISTINA GONZÁLEZ

D

urante un buen tiempo, la música comercial se desarrolló en forma totalmente paralela a la creación de estos cantautores chilenos. Eran mundos totalmente separados. En la radio y la televisión sólo se escuchaban temas extranjeros, principalmente norteamericanos, música disco y modas por el estilo. Una excepción fue la aparición de un joven cantautor que logró un éxito inusitado para ser un producto nacional. Fernando Ubierno, estudiante de periodismo, saltó a la fama ganando festivales - entre ellos el de Viña del Mar - con canciones novedosas para esos escenarios como "Un café para Platón" o "El tiempo en las bastillas". Sus canciones interpretaban a grandes sectores de la juventud, menos política pero con inquietudes y rebeldías propias de su edad. No se

FERNANDO UBIERGO



trataban de insulsas canciones de amor. Algunas, como "Cuando agosto era 21" o "Tango smog", sin ser temas de protesta, refleja-

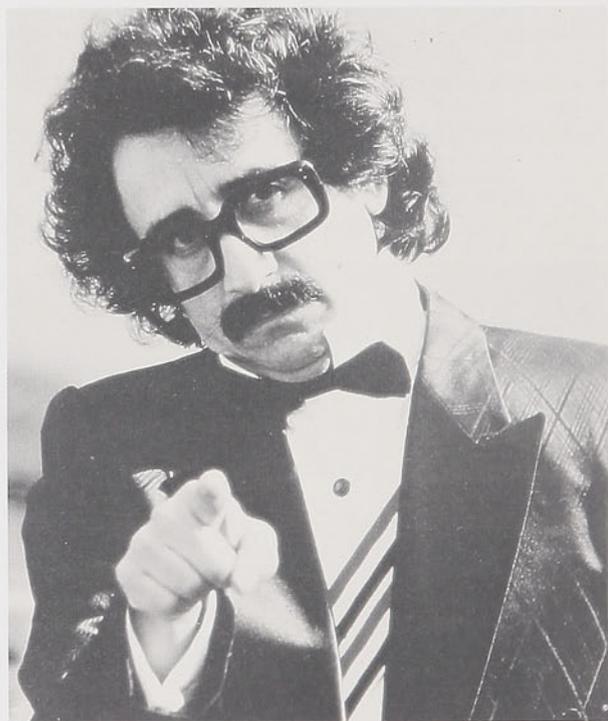
ban su angustia e incomformidad. Por otra parte, los productores de Ubierno intentaron colgarle la imagen de niño bueno lo que terminó siendo para ellos un arma de doble filo. Fernando Ubierno, a diferencia de sus colegas del Canto Nuevo, aceptó algunas reglas de la indus-

tria disquera pero no pretendía dejar de ser auténtico por ello.

Apenas la fama se lo permitió, grabó temas de Silvio Rodríguez y Víctor Jara y, para desgracia de sus productores, fue censurado por ello. Sin embargo, el pecado de aparecer en televisión era más fuerte y también fue rechazado por los jóvenes de la oposición. Mientras Ubierno vendía muchos discos, era idolatrado por las muchachas y cosechaba triunfos en el extranjero, en la televisión se confeccionaban listas negras de cantores que no podían ser contratados. Estos, por su lado tampoco estaban interesados en aparecer en ella porque equivalía a venderse al régimen. Así, durante mucho tiempo, el hecho de ser difundidos o no por los circuitos comerciales dividió a los cantautores entre los que estaban a

favor o en contra del sistema.

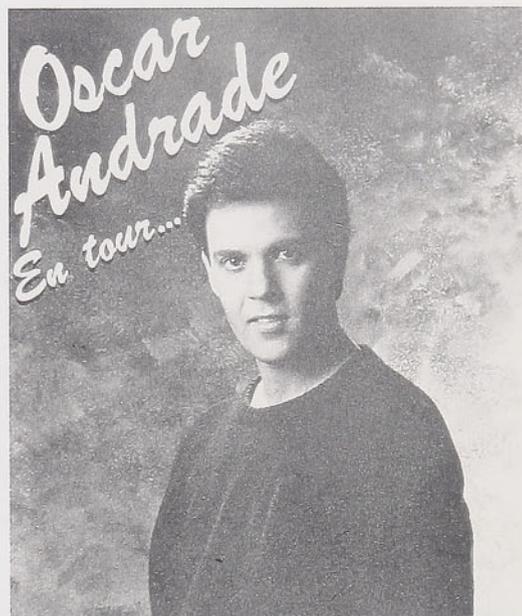
Este doble estigma también lo sufrió Raúl Alarcón, un fenómeno totalmente aparte en la música popular chilena. Tal vez por eso protegió su creación inventando un lúdico personaje imposible de clasificar en los esquemas políticos de entonces: pequeño, motudo, de inmenso buzo amarillo, máscara-anteojos y de nombre curioso. Florcita Motuda fue un baño refrescante de fantasía, libertad y humor en los esclerotizados escenarios chilenos. Su música también lo fue; una especie de balada rock-folclórica-cósmica, integración de todos los tabúes separatistas, como si con la música también se riera de nuestros prejuicios. Contra todo lo esperado, ganó el festival de Viña con su canción "Gente" y también se ganó a la gente con ese ánimo de renovación personal y social. Demasiado difíciles para ser cantadas, muchas de sus creaciones se perdieron en la memoria, pero su despre-



RAÚL ALARCÓN, «FLORCITA» MOTUDA

juicio abrió las puertas a una etapa de mayor experimentación en las formas de música popular y en su talante escénico.

A finales de 1981 vuelven Los Jaivas con gran bombo de prensa y el terreno sembrado por los cantautores y grupos nacionales termina por abrir las puertas de los medios de comunicación a la música chilena. Influyen en esta apertura el éxito de los programas radiales "Hecho



CARÁTULA DE DISCO DE OSCAR ANDRADE

en Chile" de Sergio Pirincho Cárcamo y "Raíces Latinoamericanas" de Juan Miguel Sepúlveda.

Uno de los disparadores de este fenómeno fue el impacto de "Noticiero crónico" en el certamen musical del programa "Chilenazo". El nuevo y talentoso autor del tema, Oscar Andrade, aportó al cancionero popular otros hermosos temas como "La tregua", "Vida" y "La canción sin voz". Poco después, Miguel Piñera, un cantautor emparentado con el estilo de rock-folclórico de grupos como Agua y Vientos del Sur, cosecha lo sembrado con gran éxito masivo, imponiendo en los rankings radiales sucesos como la "Luna llena" de Nel-

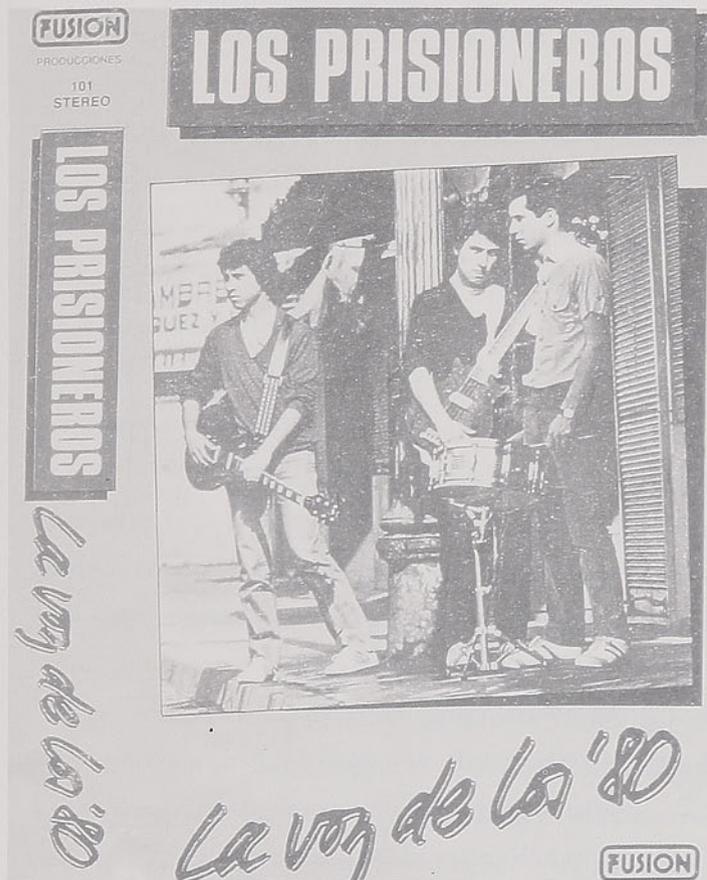


MIGUEL PIÑERA

son Araya, compositor y vocalista del grupo Agua.

Por su parte, el grupo Congreso revive con gran éxito, popularizando las canciones de su nuevo vocalista, el brasileño Joao Vasconcellos; Eduardo Gatti suena en todas las radios con "Naiomi" y "Quiero paz". Es el llamado "boom del Canto Nuevo", aunque muchos de sus fundadores fueran marginados o se automarginasen de los frutos de varios años de siembra musical.

Pero como los medios saben crear y agotar modas, al *boom* de lo "folclórico" le siguió el *boom* del pop. Reacción subterránea de jóvenes desencantados de lo que, para ellos, eran fórmulas hipócritas de folclorismo repentino, cansados de los "trasnochados ideales revolucionarios". Esta generación nueva se siente más cercana a la música *new wave* inglesa que a Violeta Parra. La banda que abre la artillería en Chile es Los Prisioneros, con su líder indis-



CARÁTULA DE CASETE DE LOS PRISIONEROS

cutido, el agresivo, polémico y cautivante Jorge González, a mi modo de ver, un cantautor moderno vestido de conjunto. Cantor de protesta que dirige sus dardos más al público que al sistema, más a la gente que al poder. Líder de una nueva generación desencantada de todo y, en especial, representante de los "chicos pobres sin futuro". Letrista endemoniadamente mordaz y lúcido, músico popular sin pretensiones, efectivo creador de estribillos brillantes.

No le produce asco alguno el dinero ni la comercialización de sus canciones, porque está plenamente conciente que su negocio es ser exactamente como le plazca. Sin duda Los Prisioneros fueron los que abrieron y cerraron el pop chileno. En este abrir y cerrar de cortinas hubo interesantes intentos como el de Pancho Puelma, buen compositor que supo crear una canción inolvidable como "Esperando nacer" y una carrera prometedora que el mismo se encargó de desbaratar. Un Alvaro Scaramelli, supuesto roquero que el tiempo confirmó como baladista, al igual que Keko Yungue. La excepción o mera coincidencia es Pablo Herrera, que transitando el estilo trovadoresco y luego el pop, se queda consigo mismo en un estilo propio que le debe a todos y a nadie en particular.

En la misma época que surgen Los Prisioneros, 1985, se presenta al Festival de Viña del



ALBERTO PLAZA

Mar un cantautor desconocido y gana el tercer lugar con una canción simple y contagiosa: "Que cante la vida". Podría haber sido una más de esas canciones que este Festival olvida, pero su autor, Alberto Plaza, le pone una firma más importante que la del propio certamen. Y esa firma comienza a tener real peso cuando una canción más simple aún llega al corazón de los chilenos: "De tu ausencia".

Pero no se trataba sólo de dos aciertos casuales, estábamos ante un tipo de compositor que no abunda, que sabe sintetizar equilibradamente lo tradicional y lo nuevo, el gesto sorprendente y lírico de un Silvio Rodríguez con la inefable tradición de los boleros y la canción romántica de siempre. Que le resulta natural hablar de sí mismo y sus vivencias con esas palabras que se adivinan, pero que también se permite transitar a veces por parajes únicos como en "Amiga del dolor".

No sorprende que sus canciones sean grabadas por intérpretes consagrados como Valeria Lynch, Sandra Mihanovic, Nydia Caro o Los Angeles Negros, entre otros. Sus composiciones son sin duda internacionales, lo que alienta es que a pesar de esto no se constituye en un vulgar fabricante de éxitos, de alguna forma su sensibilidad lo obliga a indagar en lo auténtico y a autodelatarse de un modo único.

En los primeros años de los 90, la música

popular chilena transita en tiempos de parto, abundan los grupos subterráneos y escasean los simples creadores de canciones. Son los signos típicos del arribo de una nueva generación, inclasificable, porque afortunadamente, han caído todos los muros de Berlín de la música mundial. Las corrientes musicales han dejado de ser la bandera de grupos sociales marginados o emergentes, todo es comerciable rápidamente y no por ello pierde necesariamente su calidad. Hay música para todos los gustos y menos prejuicios por los gustos ajenos. La integración de géneros y estilos musicales diversos parece ser pan de todos los días, porque la integración es la bandera común de la nueva generación.

5

EL ROCK CHILENO

HÉCTOR ESCÁRATE

C

comenzaron cantando en inglés porque era una opción anti-comercial. Paradójicamente, los sellos grabadores editaron su música porque pensaban lo contrario; que grabar en inglés era comercial. Así, con una actitud desafiante y contestataria, nació en nuestro país lo que ahora se conoce como "rock chileno".

Hacia mediados de los años sesenta la Nueva Ola todavía ocupaba en la escena sonora un espacio de privilegio. Sin embargo, a pesar de que seguían surgiendo nuevas figuras, luego de varios años en el primer plano, el volumen de grabaciones discográficas y la difusión radial de este movimiento comenzó a decrecer naturalmente.

La Nueva Ola recibió el influjo del rock'n roll pero no logró un acerca-

EN UN PRIMER MOMENTO, 1965-1969, LOS CULTORES DEL ROCK NACIONAL FUERON TILDADOS DE «COLÉRICOS» E INTERPRETABAN COVERS O COMPOSICIONES PROPIAS, PERO SIEMPRE EN INGLÉS.

miento a las raíces profundas de esta música. Producto de nuevas influencias provenientes del rock internacional surgieron en Chile dos

corrientes: una que podría considerarse heredera de la Nueva Ola y otra a la que podríamos llamar, genéricamente, Rock Chileno.

En un primer momento, 1965-1969, los cultores del rock nacional fueron tildados de "coléricos", tal vez por su asociación a la tendencia contestata-

ria que imperaba en la música y la poesía de la generación rebelde de los años 60. Eran bandas que interpretaban *covers* o composiciones propias, pero siempre en inglés. De cualquier manera, las letras no importaban tanto porque esta música apelaba más a lo instintivo y corporal, que a lo intelectual.

De este modo, llegamos al año 1969 con una importante cantidad de bandas: Los Jokers, Los Beat 4, Los Vidrios Quebrados, Los Siodélicos, Aguaturbia, Los Sonny's. A pesar que muchos grupos tenían un fuerte componente imitativo de la música de EEUU y Europa, algunos de ellos, como Los Beat 4, Los Mac's o Los Sonny's, quisieron darle un carácter nacional a su propuesta componiendo y cantando en castellano.

Revisando la prensa y la

discografía de los años setenta, encontramos que la difusión de esta música cae en un relativo silencio.

Esto refleja el término de un ciclo y el comienzo de uno nuevo. En 1971, surge en Chile un movimiento de excepcional creatividad; el Rock Chileno comienza a superar sus propias inconsistencias incorporando a su esencia transgresora, un lenguaje textual y musical distintivo y local.

Los primeros años de la década de los 70 en Chile se distinguieron por una exacerbación ideológica que se reflejó, entre otras cosas, en un fuerte sentimiento latinoamericanista y antimperialista que tuvo su correlato musical en el movimiento de la Nueva Canción Chilena y su rescate de las raíces folclóricas de nuestro continente. Pero también hubo

LOS JAIVAS



otros grupos que quisieron reivindicar el mundo expresivo latinoamericano, buscando la integración y síntesis de elementos propios e influencias ajenas.

En esta perspectiva, emerge un rock con fuerte sentido localista, representado por agrupaciones como Los Blops, Embrujo, Congreso, Congregación, Los Jaivas y Panal.

En el caso de propuestas como las de Los Jaivas, Congregación o Los Blops, la opción

estética fue aún más allá, planteándose posturas vitales en la búsqueda de nuevas cosmovisiones. En Los Jaivas encontramos coincidencias con la corriente conocida como "sicolodia", entendida como la búsqueda de nuevos estados de conciencia a través de experiencias alucinógenas y ritualistas. Esto aparece con claridad en la primera obra de Los Jaivas y sus impredecibles actuaciones en vivo, cargadas de improvisaciones que semejabán un gran *Nguillatún*, queriendo encontrar nuevas relaciones corporales y mentales con la música. Estas verdaderas *performances* estaban cargadas de cantos repetitivos a la manera de *mantrams*, obstinatos y persistencias rítmicas, que iban comprometiendo al espectador al punto de fundirlo con la emoción de los músicos. Así, esta nueva propues-

ta lograba una inusitada respuesta en los participantes, a través de un lenguaje que fusionaba referencias rock con sus equivalentes latino-americanos.

Apreciamos en la figura de Los Jaivas una vanguardia ligada a la tradición propia, que difiere de manera frontal con la de grupos

como Aguaturbia, Escombros y Los Trapos, que persistieron en la idea de la fidelidad con la vanguardia anglosajona y continuaron cantando en inglés y haciendo *covers* de bandas de moda en Inglaterra y los EEUU.

Entre los trabajos de este período destacan los LP de Los Jaivas *El Volantín* y *Los Jaivas*. Este último incluye el legendario "Todos juntos", canción emblemática de la generación del 70, que en su versión single vendió más de 120.000 copias.

En esta misma tendencia encontramos el álbum del grupo Congregación: "*Congregación viene*". Su enigmático líder Antonio Smith



LOS BLOPS

(Antonio I), profesaba una particular visión de la realidad, recogiendo fragmentos filosóficos del pensamiento de oriente y occidente. Smith contraponía sus reflexiones a los patrones ideológicos totalizadores de aquella época. Una declaración de principios en tal sentido la podemos encontrar en la canción "Atrapados por un pensamiento", que es casi una premonición del momento actual y de la propuesta postmoderna:

Ya no está Jesús, Marx, ni Lenin
para que vinieran hoy a ayudarte
te vas quedando solo
con muchos lemas
residuos inconscientes
de una civilización.

Otro elemento diferenciador de esta corriente, en relación al circuito del rock imitativo, fue su mayor acercamiento al mundo progresista. Existían grandes coincidencias entre las opciones ideológicas de este nuevo rock y las de la Nueva Canción; se compartieron lugares de

actuación, de grabaciones y canales de distribución. Sin embargo, la actitud de la Nueva Canción frente al nuevo rock no era homogénea: algunos sectores consideraban que el rock era "alienante" y, en un nivel extremo, "punta de lanza de la penetración cultural yanqui".

En contraste con esta visión, otros miembros de la Nueva Canción vieron con buenos ojos esta nueva propuesta. Entre ellos, figuras señeras como Víctor Jara, Angel Parra, Julio Numhauser y los Amerindios, todos importantes agentes de un fructífero intercambio creativo. Ejemplo de esto fueron algunos trabajos conjuntos como "Del volar de las palomas" en el que participó Angel Parra junto a Los Blops. Víctor Jara, en una rica relación creadora con los mismos Blops, propicia actuaciones y grabaciones colectivas, como en el tema "El derecho de vivir en paz". En estos esfuerzos por converger en una práctica artística plural, debemos destacar la labor realizada por Numhauser en el sello estatal IRT. Este músico, propició una serie llamada "Machitún" que daba cabida a parte de este nuevo caudal creativo de cuna roquera: Los Jaivas, Embrujo, Congregación, En busca del tiempo perdido, La Mariposa y al cantautor brasileño Manduka, quien grabó junto a Los Jaivas. Además, Numhauser participó directamente en un LP experimental del gru-

Ya la luz del sol se irá
y tu nunca más vendrás
es tan triste mi vida
con tu partida
solamente te pido
que vuelvas conmigo.

po Congregación.

A mediados de 1973, esta relación entre el rock y la Nueva Canción se hace más intensa. Aparecen nuevos trabajos como el single "El hombre y la mar", compuesto por Numhauser, con acompañamiento de Panal. Además, se preparaba un gran proyecto: la cantata *América libre*, de Amerindios y Antonio Smith. Habría sido un gran momento de encuentro de ambas tendencias, sin embargo este trabajo no llegó a concluirse debido al golpe militar.

Las grandes expectativas que se gestan entre 1970-1973, consecuencia de un escenario cultural generoso, favorecieron la formación de variadas agrupaciones con propuestas diferentes. Ejemplo de esto es el trabajo de Frutos del País, grupo que logró gran éxito con el tema "Sin ti", poetización en español con fuerte acento popular:

Fueron ellos quienes fortalecieron una tercera variante dentro del rock nacional que, respondiendo a los patrones clásicos del rock sonorizado y reproducido por una tecnología tercermundista, incorporan una sensibilidad local en los textos.

En esa misma época surgieron muchas bandas que apuntaron en varias direcciones: Panal, reproduciendo canciones del repertorio latinoamericano con una interpretación que transitaba entre el jazz, el rock y la música latina; Combo Xingú, orquesta que realiza *covers* de Funkistas como James Brown y creaciones propias que, aunque interpretadas en inglés, poseían un nivel distintivo. Apareció también por esos años el primer larga duración de una banda eterna, Tumulto, que incluía sólo composiciones propias.

Pero todo se interrumpió en septiembre de 1973.



Tras el advenimiento del régimen militar el escenario socio-político mudó radicalmente y, por consecuencia, la vida artístico-cultural. En lo concer-

niente a la música, se produjeron quemadas masivas de matrices de grabación, entre los que habían trabajos de Violeta Parra y también grabaciones ya publicadas, como el primer LP de Congreso *Maestranzas de noche*.

Debido a la censura, grupos como Los Blops, Los Jaivas y solistas como Manduka, prefirieron partir a otros lugares del continente. Sólo Congreso mantuvo una continuidad creativa editando en el año 75 el LP *Tierra incógnita*. Este álbum contiene temas de delicadas atmósferas nortinas y canciones como "Romance", reflejo del momento histórico y del escepticismo por el futuro.

GRUPOS COMO LOS BLOPS, LOS JAIVAS Y SOLISTAS COMO MANDUKA PARTIRÁN A OTROS LUGARES DEL CONTINENTE. SÓLO CONGRESO MANTUVO UNA CONTINUIDAD CREATIVA.



CARÁTULA DE CASETE DE CONGRESO

De tanto darle vida a la muerte
fuimos matando la vida
que echó a correr despavorida
llorando llegó la muerte
desde la noche bajó el notario
con tres sables de silencio
y se ha dormido el amor
en cada sutil momento.

Sin embargo, las condiciones adversas no fueron obstáculo para que germinara un circuito marginal de singular perfil. Conjuntos como Tumulto, Arena Movediza, Influjo, Miel, Teikers, Millantún mantuvieron viva la llama del rock tocando en discotecas de barrio como, "Cocodrilo", "Profecía" o "Tinieblas". Posteriormente, estos grupos, que desarrollaban temas propios y *covers* en inglés, incursionaron en gimnasios comunales como los de Puente Alto, San Bernardo y Ñuñoa. A Congreso se sumaron bandas como Llaima, Luna Llena, Leña Húmeda, Almandina. No obstante, esta corriente tampoco logró una repercusión suficientemente am-

plia. A este panorama se sumó la crisis en la industria disquera que obligó a la única fábrica de prensado de discos que sobrevivía en el país a cerrar sus puertas.

A fines de los setenta surgió una nueva oleada roquera que coincidió con el programa "Super discos", de radio Nacional, que abrió una posibilidad al rock, internacional primero y luego al nacional. Este programa aglutinó a una cantidad de bandas de variado sesgo y produjo los primeros conciertos masivos en vivo. Entre las bandas más difundidas podemos mencionar a: Arena Movediza, Poozitunga, Montemey, Espejismo, Tumulto, Miel y Andrés y Ernesto, dúo que cantaba y poetizaba en castellano. Algunas de estas agrupaciones lograron subsistir hasta mediados los 80 coincidiendo con el llamado Canto Nuevo.



TUMULTO

ROCK Y CANTO NUEVO. POR ESOS AÑOS, DESDE SU CONDICIÓN DE MARGI-

La rearticulación de la vida sociopolítica del país irá aparejada con la reactivación de la vida cultural. Será al llegar los años ochenta **NALIDAD, EL ROCK COMENZARÁ A PRESENTARSE COMO UNA EXPRESIÓN CONTESTATARIA.**

cuando la música popular alternativa, incluido el rock, tendrá en los medios de comunicación una nueva posibilidad, aunque limitada por la censura. De alguna manera, el rock se vio favorecido, en forma tangencial, por el fenómeno del Canto Nuevo.

Este movimiento nació al amparo de agrupaciones culturales disidentes tales como la ACU, Agrupación Cultural Universitaria.

Continuador, de algún modo, de la Nueva Canción, su mensaje político se veía acotado a la dicotomía dictadura-democracia, aunque paradójicamente mediatizado por el eufemismo y la metáfora.

A esas alturas el escenario era ad-



SOL Y MEDIANOCHÉ

verso para la subsistencia de cualquier pensamiento disidente o atisbo diferenciador.

Desde su condición de marginalidad, el rock comenzó a presentarse como una expresión contestataria y, en este sentido, parte relativa de la trama disidente. No obstante, cabe aclarar, que en muy pocos casos existe reflexión directa, ni aun indirecta, en torno a la contingencia.

A diferencia del rock argentino, que mantiene su sello a pesar de la dictadura, el Rock Chileno, casi en su totalidad, permanecerá anclado en los patrones formales anglosajones, careciendo de discurso local. Esta falta de postura fue una de las causantes de la ausencia del rock en la memoria nacional. Nos atrevemos a señalar que el único punto de ruptura con el orden establecido estaba en la gran carga energética, propia de la expresión roquera.

El rock seguirá ocupando un espacio marginal hasta el regreso de Los Jaivas, y la explosión comercial del Canto Nuevo en 1981. Sólo entonces resurgirá con grupos como Congreso, Agua, El Crisol, Vientos del Sur, Campanario, Andrés Ernesto y Alejaica. Esta época representa en un nuevo momento de masificación, en especial para la vertiente latinoamericanista encabezada por los míticos Jaivas. Muchos grupos del circuito de gimnasios, como Poozitunga, Millantún, y Sol y Medianoche, viraron hacia esta sonoridad latinoamericana



SOL Y LLUVIA

buscando las posibilidades de marketing que brindaba el modelo de Los Jaivas.

Los programas de radio, TV y publicaciones que difundían algunas expresiones del Canto Nuevo, fueron extendiendo poco a poco su cobertura a gran parte de la música alternativa, incluyendo a bandas de variados sesgos como, Banda Metro, Banda del Gnomo, y también la emergencia del rock metal en Chile, con agrupaciones como Feedback. Esta situación pasajera cambiará radicalmente con la caída del Canto Nuevo. Este movimiento no tuvo armas eficaces para contrarrestar los criterios comerciales de una difusión que lo transformó en una moda intrascendente, llegando a ensalzar a cultores que nada tenían que ver con la expresión original.

Sin embargo, el Canto Nuevo generó un pequeño sismo cultural que dejó artistas importantes como Sol y Lluvia, que ocupa un espacio energético diferente en el Canto Nuevo, Florcita Motuda, Hugo Moraga, Rudy Wiedmaier y Santiago del Nuevo Extremo, todos ocupando un espacio de tensión entre el rock y la Nueva Canción.

EL NUEVO POP CHILENO SE

NUEVO POP CHILENO.

Con el término del Canto Nuevo, el caudal informativo y muchos circuitos de presentación cesaron, dejando tras de sí solitarios

hitos como el Café del Cerro, que serán ocupados en el futuro por los nuevos actores del Rock Chileno; un fenómeno rotulado Nuevo Pop Chileno, liderado por el grupo Los Prisioneros.

Esta tendencia, desarrollada a partir de 1984, se caracteriza por representar un momento de ruptura y reactualización de códigos. Debemos recordar que, en el ámbito musical, el flujo informativo desde el exterior se detuvo alrededor del año 1975. Las últimas influencias, plasmadas en grupos como Congreso y Los Jaivas, provinieron del rock sinfónico o progresivo. Pero las tendencias posteriores al '76,

CARACTERIZA POR REPRESENTAR UN MOMENTO DE RUPTURA Y REACTUALIZACIÓN DE CÓDIGOS.



LOS PRISIONEROS

emergidas en Europa, como los *punks* y el *new wave*, no fueron ni lejanamente importantes en Chile a fines de los años setenta, época en que reinaba en discoteques, fiestas y medios de comunicación la llamada música disco.

El nacimiento del Nuevo Pop Chileno coincidirá con un tiempo de apertura política. Sin necesidad de la denuncia ni el lenguaje encubierto, surgirán canciones con un carácter lúdico, directo, transgresor y simple. De la misma manera, el Canto Nuevo y su poesía críptica, caerán en una natural obsolescencia.

Los Prisioneros, junto a Electrodomésticos, Aparato Raro, Pinochets Boys, Emociones Clandestinas y, más tarde, Upa, encabezarán esta nueva tendencia. Pero sin duda será el singular trío de los Prisioneros el que llegará a masificarla. Su estilo, con claro sesgo anárquico y políti-

co, conectado a un contexto sociopolítico nuevo, producirá un fenómeno singular; un discurso contingente expresado con música simple y bailable, llenando un *locus* energético que hasta ese entonces parecía tierra de nadie. Sin proponérselo, Los Prisioneros conjugaron una propuesta con claro sentido tercermundista que será el reflejo local de un momento histórico planetario, caracterizado por la crisis de los grandes axiomas e ideologías.

No necesitamos banderas
no necesitamos fronteras
no aceptaremos filiaciones
no escucharemos más sermones
es fácil vegetar, dejar que otros hablen
y decir que ellos saben más que yo
ponerse una insignia y marchar detrás de un líder.

El primer cassette de Los Prisioneros, titulado *La voz de los ochenta*, aparecerá a mediados de 1984 como una producción particular, siendo uno de los álbumes más vendidos en 1986 y alcanzando la preferencia radial durante 17 semanas. El casete siguiente será la consagración definitiva en cuanto a ventas y sintonía: *Pateando piedras*. Es un tiempo de actuaciones masivas; Los Prisioneros convocaron a más de 45 mil personas en la feria Ferbio de Concepción.

El fenómeno del Nuevo Pop emergerá por ese entonces como terreno fértil y fácilmente deslavable por los medios de comunicación.

Así surgirán una serie de seguidores intrascendentes y maqueteados para la ocasión que, sumados a publicaciones pretendidamente especializadas, darán el marco de apoyo a este nuevo, pero inconsistente momento para el rock.

Junto a la sobrevaloración del fenómeno, comenzarán a acuñarse falsos conceptos históricos; los medios de comunicación harán aparecer al Rock Chileno como nacido a partir del Nuevo Pop Chileno. Así, este publicitado repunte que tuvo su raíz en una necesidad expresiva verdadera, irá decayendo a causa de su explotación desmedida, ausencia de circuitos reales y público permanente, y no sólo motivado por el boom publicitario. A esto se agregará el vaciamiento de contenidos al que fue sometida la canción por muchos de sus cultores, alentados por una fama pasajera.

D

urante esta época surgirán algunas propuestas diferentes que no alcanzarán a constituirse en movimiento y que tampoco tendrán cabida dentro del llamado Nuevo Pop Chileno pero que, sin embargo, estarán cruzadas por algunos rasgos comunes: Fulano, Compañeros de Viaje, De Kiruza, Mauricio Redolés -poeta que transita desde la literatura al rock- y la Banda del Pequeño Vicio. Estas agrupaciones desarrollan una expresión caracterizadas por la búsqueda de nuevos lenguajes. Hacia los '90 aparecerán Sexual Democracia, Los Tres, Andrés Godoy y la Divina Paciencia, y Rudy Wiedmaier, liderando la nueva banda La Nave. Al mismo tiempo Congreso editará un nuevo larga duración en 1986: *Estoy que me muero* -uno de los mejores de su trayectoria-, caracterizado por la vuelta a la canción y el regreso

HACIA LOS '90 APARECERÁN

SEXUAL DEMOCRACIA, LOS TRES, ANDRÉS GODOY Y LA DIVINA PACIENCIA, Y RUDY WIEDMAIER, LIDERANDO LA NUEVA BANDA LA NAVE.



SEXUAL DEMOCRACIA

de su vocalista y fundador Francisco Sazo.

En otro plano, el circuito de gimnasios, ya consolidado, presentará a los nuevos cultores del Thrash con grupos como Massacre, Pentagram 1985, Chronos 86, Necrosis y Dorso 87, todos hijos del Metal, movimiento inaugurado en Chile por Feedback a fines de 1982. Esta vertiente encuentra su línea filiatoria en antecedentes históricos nacionales como Agua Turbia y Tumulto.

Las multitudinarias convocatorias eleccionarias de 1989 sirvieron de inusitados escenarios para un gran número de bandas. Obviamente esta situación no tuvo un carácter permanente. Pasada esa etapa, el movimiento roquero en Chile volvió a sufrir un nuevo momento de silencio. Sin embargo, los roqueros saben que el río profundo, suene o no suene en la superficie, sigue su curso, aun sin saber hacia qué destino.



CONGRESO



FULANO

VANGUARDISMO EN MÚSICA ROCK. La música rock de vanguardia tiene una importancia pocas veces reconocida y escasamente estudiada. Va más allá de los estilos tradicionales y escapa a la homogeneización de los gustos impuestos por una dinámica global de mercado.

En nuestro medio existe un circuito musical marginal compuesto por revistas especializadas y programas radiales que intentan subsistir. Cabe destacar, por ejemplo, el trabajo de Sergio Díaz y su programa "Interfase", que durante más de 6 años difundió música rock de vanguardia preocupándose, en especial, de la música chilena y latinoamericana; también eventos como el Primer Ciclo de Música de Vanguardia, realizado en 1992; sellos independientes, como Suroeste-Aira Records. Instancias e instituciones que difunden el trabajo de agrupaciones que elaboran propuestas creativas e innovadoras, destacándose hoy en día la corriente denominada "música alternativa".

No obstante, debemos precisar que no toda música marginal es música de vanguardia. Por esa razón, nos referiremos principalmente a aquellas propuestas más de avanzada, como el trabajo de Malalche, que ha editado un casete de circulación restringida; Tecno Cortex, con grabaciones y presentaciones en vivo; el trabajo de Alvaro Peña, con cinco elepés y varias grabaciones más como solista editadas en forma independiente en Europa desde 1977; Ensamble de Tiempos y Atmósferas, multimedios con algunas presentaciones en vivo; las incursiones del grupo Resplandecer, de la Agrupación Hurbanística- con h de hombre y de humano-; del Trío de Música Espiritual; de Noise trío y del Grupo de Experimentación Audiovisual, todas ellas con un trabajo más cercano a la propuesta de Los Ciudadanos, grupo que se autodefine como "un conjunto de sonidos atravesados por el Rock".

Mientras existan normas o límites que regulen la expresión artística en vista a algún fin extra-artístico, existirán quienes se atrevan a traspasarlos.

E P Í L O G O

JUAN PABLO GONZÁLEZ

U
O
G
O
L
I
P
E

na conversación sostenida en el Ministerio de Educación por los colaboradores de este libro el 14 de octubre de 1993 sirvió de base para elaborar este epílogo. Los participantes del coloquio fueron Sergio Araya, Eduardo Carrasco, Juan Carlos Contreras, Héctor Escárte, Gustavo Figueroa, Alvaro Godoy, Juan Pablo González, Radomiro Spotorno, Rodrigo Torres y Armando Zúñiga.

Fue una conversación informal y abierta donde se habló de la relación de la Música Popular Chilena (MPC) con la cultura y sociedad nacional; del desarrollo e influencia mutua de las distintas corrientes de la MPC; de la audición y consumo de música popular en Chile; de la creación y difusión de música popular; y de los mecanismos de apoyo e incentivo para el desarrollo de nuestra música. Los problemas tratados han sido incluidos en las cuatro siguientes secciones llamadas: Corrientes segmentadas, Auditorios posmodernos, Del teatro al gimnasio, y Creación y demanda.

CORRIENTES SEGMENTADAS . La MPC de estos últimos veinte años ha sido segmentada en corrientes específicas que tienden a diferenciarse e incluso a oponerse entre sí. Esta segmentación es producto de la identificación de dichas corrientes con grupos y procesos sociales determinados, los que logran imponer sus propias dinámicas al fenómeno musical. De este modo, la música es asociada a intereses de sectores sociales y grupos de poder, perdiendo aquellos grados de autonomía artística a los que toda música aspira.

Sin embargo, la tendencia hacia la diferenciación social y estética de las corrientes de la MPC no ha impedido que se produzcan ciertas influencias entre ellas. De este modo, las canciones de Myriam Hernández comienzan como las de un cantautor; Santiago del Nuevo Extremo llevó el Canto Nuevo al encuentro con el rock; la balada romántica es interpretada con ritmo y sonido de cumbia; la canción ranchera es grabada con instrumentos electrónicos; el grupo Fulano suma la raíz folclórica al rock de fusión en un eclecticismo contra-hegemónico; y la música clásica ha influido en la Nueva Canción,

permitiendo la creación de grandes formas como cantatas y oratorios.

Las influencias en la MPC no sólo se producen desde dentro del propio movimiento musical chileno, sino que también desde fuera de él. En efecto, la cultura chilena está expuesta a permanentes estímulos externos que alteran su desarrollo sostenido y coherente con la irrupción de modas, tendencias y estilos surgidos en otras latitudes. Esta permeabilidad de la MPC ha sido facilitada por el propio chileno y su interés de estar “al día” de lo que sucede en el mundo, lo que lo lleva a adoptar modas, ideas y productos culturales llegados del exterior, tal vez en un intento por romper su aislamiento geográfico.

De este modo, nuestros músicos deben adecuar continuamente su propuesta a nuevas influencias. En el rock chileno, por ejemplo, la llegada de nuevos estilos ha generado ramificaciones que tienden más a debilitar el incipiente rock nacional que a fortalecer un tronco básico desde el cual explorar nuevos caminos.

AUDITORES POSMODERNOS. Al proceso experimentado por la MPC en manos de sus creadores y productores, hay que sumar el proceso experimentado por el auditor, que es el que crea la demanda que alimenta la maquinaria de la industria de la música popular. Poco sabemos de cómo se han generado los hábitos de consumo musical de los chilenos, sin embargo, existen ciertas particularidades que permiten caracterizar la demanda chilena por música popular.

Llama la atención por ejemplo, el gran consumo de música mexicana; la consolidación de la cumbia como “baile nacional”; la presencia constante pero subterránea de Violeta Parra; el éxito alcanzado por una música popular noailable como es la Nueva Canción; la amplia difusión informal de Silvio Rodríguez en épocas de censura; la permanente influencia del rock británico; o los repentinos éxitos del grupo Illapu.

A esto podemos sumar hoy día las consecuencias de la actitud posmoderna de aceptación de la diversidad. De este modo, las distintas corrientes de la música popular han llegado

a no ser excluyentes para el auditor chileno; actualmente una misma persona accede a múltiples repertorios que cumplen distintas funciones en su quehacer musical como auditor: cantar con guitarra, bailar en una discoteque, asistir a un recital, escuchar música en un personal stereo, en el auto o en la casa.

Otro producto de la posmodernidad es el rescate del repertorio popular del pasado. Este es el caso del bolero, que en la voz de cantantes de moda a fines de la década de 1980, ha acercado a nuevas generaciones a un repertorio de otro tiempo. De este modo, se crea una demanda que repercute en los intérpretes tradicionales del género, quienes observan con sorpresa el repentino interés de nuevos sectores sociales en lo que ellos siempre han interpretado.

DEL TEATRO AL GIMNASIO. Las presentaciones en vivo de artistas populares constituyen eventos de gran repercusión social. En ellos, la comunidad se aglutina como tal y obtiene cierto contacto con sus ídolos, expresando su admiración en forma directa, y teniendo la ilusión de participar del mundo de la gente importante.

Los espacios donde se presenta la música popular en vivo han variado a lo largo de este siglo. El auditorio radial fue el lugar predominante para efectuar recitales hasta comienzos de la década de 1960. En efecto, los intérpretes de la primera mitad de este siglo iniciaban su carrera como artistas radiales. Este espacio era combinado con el de las salas de cine, donde se presentaban desde grandes cantantes internacionales hasta grupos locales que amenizaban los entreactos de las funciones cinematográficas.

Durante la década de 1960 se acentuó la escenificación de la música popular, producto del trabajo de músicos como Víctor Jara y grupos como Quilapayún. La Nueva Canción incorporó la modalidad del concierto de la música docta o clásica, presentándose en teatros universitarios y ofreciendo programas impresos con el repertorio a interpretarse. Al mismo tiempo, la aparición de las peñas abrió un nuevo espacio para la música, donde la canción era escuchada en un ambiente íntimo, logrando un estrecho contacto

entre el músico y la comunidad, un contacto menos mediatizado por la industria del espectáculo.

A comienzos de los años noventa, sólo las corrientes más vanguardistas y subterráneas de la MPC adoptan la modalidad del concierto. Se ha perdido la necesidad social de escuchar canciones, ya sea en un recital o en el ambiente íntimo de las peñas. La tendencia generalizada es hacia el baile, predominando la cumbia, la salsa y el rock.

A mediados de la década de 1970 se empezaron a ocupar cada vez más los gimnasios como escenarios para el rock. Los grupos rockeros recurrieron a estos lugares como espacios alternativos y de fácil acceso para ofrecer sus recitales. Esto lo hicieron debido a la imposibilidad de acceder a los pocos teatros o salas de concierto existentes en el país, por causa de la censura o por falta de recursos de producción. De este modo, el rock encontró en los gimnasios un espacio de expresión libre y colectiva, adecuado a su énfasis en la corporalidad. Hoy día, no sólo los gimnasios sino que los estadios son los espacios más comunes para producir los grandes recitales o megaeventos con artistas chilenos o extranjeros.

CREACIÓN Y DEMANDA. A comienzos de la década de 1990 existe una gran actividad musical en Chile. Esta actividad se refleja en la cantidad de composiciones que son enviadas a concursos de composición, festivales de la canción, conciertos de música joven, y edición de fonogramas. Tales composiciones incluyen desde canciones con guitarra tipo Nueva Trova hasta música *new age* y distintos tipos de rock.

A pesar del afán imitativo que existe en muchas de estas composiciones y de la debilidad de sus textos, la creación popular joven en Chile posee un indudable interés. Sólo desde el punto de vista cuantitativo es importante el gran número de jóvenes con inquietudes y talento musical, pues constituyen una materia prima que debe ser formada y estimulada a crear y producir mejor música.

La MPC posee un valor cultural patrimonial que no es suficientemente reconocido y

protegido por las leyes vigentes. Sin embargo, existen distintas instancias que actualmente apoyan su desarrollo. Entre ellas podemos mencionar los concursos de fomento de la actividad artística y cultural del Ministerio de Educación y su División de Cultura, que han financiado proyectos musicales desde 1992; la Asociación de Trabajadores del Rock y sus edición de discos compactos antológicos del rock chileno; el apoyo brindado por la Secretaría Nacional de la Juventud a iniciativas de desarrollo musical en todo el país; los innumerables festivales de la canción que estimulan, premian y producen año a año la música chilena; la labor formativa de las escuelas de música popular de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor y de la Escuela Moderna de Música; y la labor de documentación e investigación realizada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en colaboración con el Fondo de Música de la Biblioteca Nacional.

Los nuevos desafíos que enfrenta la música popular chilena al finalizar el siglo XX, con la planetarización de la cultura y al mismo tiempo el fortalecimiento de las raíces, deben ser enfrentados por el país como conjunto. De este modo, es imprescindible fortalecer la demanda y estimular la difusión de MPC.

La demanda se fortalece mediante una educación musical sensible a los problemas de identidad y patrimonio cultural. La difusión se estimula mediante una legislación que la incentive y al mismo tiempo proteja nuestro patrimonio frente a la penetración indiscriminada de la industria musical internacional.

Las condiciones para un mayor desarrollo de la MPC están dadas. Tanto los músicos como los auditores estamos preparados para ello.

SERGIO ARAYA ALFARO

Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y músico. Ha integrado grupos de reflexión sobre música popular y ha colaborado en publicaciones sobre el tema.

EDUARDO CARRASCO PIRARD

Compositor, escritor, y profesor de filosofía de la Universidad de Chile. Director del grupo Quilapayún entre 1968 y 1988. Director de la Escuela de Música de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

JUAN CARLOS CONTRERAS ROJAS

Compositor e instrumentista. Productor artístico de música de vanguardia. Fundador del grupo de música experimental Agrupación Ciudadanos.

JORGE COULON LARRAÑAGA

Músico y escritor. Miembro fundador del grupo Inti Illimani. Ha publicado en Italia, España y Chile. Presidente de la Asociación de Ciudadanos por Valparaíso.

HÉCTOR ESCÁRATE CHÁVEZ

Licenciado en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile y músico. Ha realizado publicaciones sobre rock chileno y es miembro de la Asociación de Trabajadores del Rock.

ALVARO GODOY HAEBERLE

Director de televisión, Universidad Católica de Chile. Subdirector y editor musical de revista La Bicicleta. Director de Ediciones Musicales La Cigarra. Conceptor pedagógico de medios audiovisuales de TELEDUC y asesor de televisión de la División de Educación General del Ministerio de Educación.

JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Doctor en musicología, Universidad de California. Profesor del Instituto de Música de la Universidad Católica de Chile y de la

Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Ha publicado en Chile, Brasil, EEUU y España y es miembro del *International Association for the Study of Popular Music*.

T I T A P A R R A

Compositora, autora e intérprete. Ha desarrollado su carrera como solista y guitarrista acompañante en América y Europa. Directora del Centro de Arte Violeta Parra.

OSVALDO RODRÍGUEZ MUSSO

Músico y escritor. Doctor en Literatura, Universidad Carolina de Praga. Ha sido profesor de la Universidad de Playa Ancha y de la Universidad Católica de Valparaíso. Premio de Musicología Casa de la Américas.

RODRIGO TORRES ALVARADO

Licenciado en Musicología de la Universidad de Chile. Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Coordinador del "Centro de Documentación de la Música Popular" y miembro del *International Association for the Study of Popular Music*.

ARMANDO ZÚÑIGA LETELIER

Guitarrista y cantante de música de raíz folclórica y bolerista. Fue integrante del grupo Los Moros.

BIBLIOTECA NACIONAL
SECC. SELECCION ADQUISICION Y CONTROL

23 JUL 1997

Ca. D. CO.

SECC. CHILENA

