



Trabajo realizado por:
Francisco Javier Cerda Moya.
Dirigido por: Pompeyo Pérez
Díaz

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA Y LA CANTATA
POPULAR

Índice

| | | |
|-------|-------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 | Introducción..... | 4 |
| 2 | Contexto histórico..... | 4 |
| 2.1 | (1960-1973) La revolución en libertad y La vía pacífica al socialismo..... | 4 |
| 2.2 | El régimen de Pinochet | 7 |
| 3 | La Nueva Canción Chilena | 8 |
| 3.1 | Antecedentes..... | 8 |
| 3.1.1 | Violeta Parra..... | 9 |
| 3.1.2 | Panorama de la música clásica en Chile..... | 11 |
| 3.2 | 1965 – 1970..... | 11 |
| 3.2.1 | Heterogeneidad..... | 12 |
| 3.2.2 | La revalorización del folclore andino..... | 12 |
| 3.2.3 | La temática social..... | 14 |
| 3.2.4 | La difusión masiva – El sello discográfico DICAP y el Festival de la Nueva Canción Chilena..... | 15 |
| 3.3 | 1970 –1973..... | 16 |
| 4. | La NCCh en el exilio..... | 18 |
| 5 | La música popular clandestina durante el régimen de Pinochet – El Canto Nuevo..... | 21 |
| 6 | La cantata popular..... | 23 |
| 6.1 | Antecedentes de la cantata popular..... | 24 |
| 6.1.1 | La cantata..... | 25 |
| 6.2 | Cantatas populares..... | 25 |
| 6.2.1 | <i>La Cantata de Santa María de Iquique</i> | 25 |
| 6.2.2 | <i>Canto General</i> | 31 |
| 6.2.3 | <i>Canto al programa</i> | 31 |
| 6.2.4 | <i>Vivir como él</i> | 32 |
| 6.2.5 | <i>La Fragua</i> | 32 |
| 6.2.6 | <i>Canto para una semilla: Elegía</i> | 32 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 6.2.7 <i>Cantata de los derechos humanos</i> | 36 |
| 6.2.8 <i>Cantata Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810. Poema sonoro para el poder de mi patria</i> | 37 |
| 6.2.9 <i>Sinfonía Los tres tiempos de América</i> | 37 |
| 6.3 Otras obras de gran formato de la NCCh..... | 40 |
| 7 Conclusiones..... | 42 |
| 8 Bibliografía..... | 44 |

1 Introducción.

A mediados del siglo XX la etnomusicología comenzó a expandir su campo de estudios y se interesó por la música de las urbes, aquella que era escuchada por la juventud en los barrios populares. De esta búsqueda, se encontraron diversas manifestaciones musicales que no solo tenía un valor estético, también hablaba de los cambios sociales y políticos que se desarrollaba en el corazón de esas ciudades.

Una de estas manifestaciones musicales fue La Nueva Canción Chilena (NCCh), la aportación musical más reconocida que ha creado este país del Cono Sur, con artistas y obras reconocidas en todo el mundo y que nos transportan a esa fugaz utopía que supuso el gobierno de Salvador Allende. En base a los conocimientos adquiridos en la asignatura de Músicas Étnicas y populares, profundizaremos en este movimiento musical.

En este estudio tenemos tres objetivos: primero, elaborar un estudio de este movimiento durante su periodo de mayor esplendor (1965-1973) enumerando sus antecedentes, características y su desarrollo paralelo a los cambios políticos del país; segundo, analizar el desarrollo que tuvo este movimiento tras el golpe, por un lado la Nueva Canción Chilena en el exilio y por el otro, El Canto Nuevo, movimiento que se desarrollará de forma casi clandestina dentro del régimen; tercero, una revisión de la forma más original que desarrolló la Nueva canción chilena, la cantata popular, una forma que difuminó la frontera entre la música clásica y la música popular.

Para desarrollar este trabajo se ha recurrido a fuentes escritas que recopilan la historia de Chile y de este movimiento. También se han realizado audiciones de las discografías de estos músicos. Como fuentes más secundarias, se ha recurrido documentales televisivos y a lectura de partituras. Estas no forman parte de la bibliografía, siendo parte de un bagaje cultural adquirido con los años.

2 Contexto histórico.

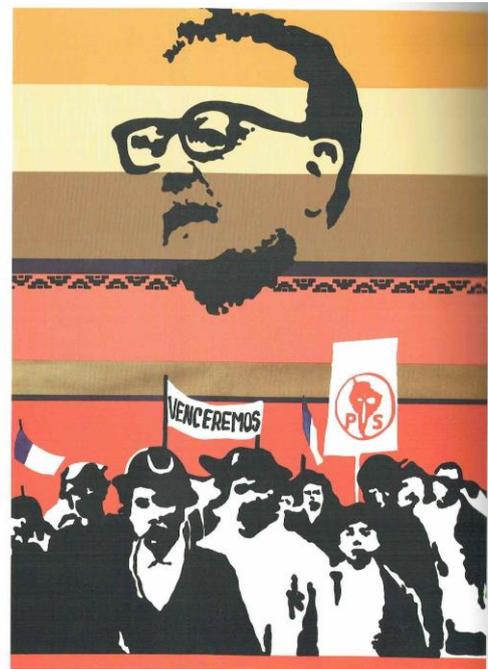
2.1 (1960-1973) La revolución en libertad y La vía pacífica al socialismo.

A inicios de la década de los sesenta, la sociedad chilena fue marcada por el hito de la revolución cubana, esto revitalizó en el país el pensamiento político con tendencia progresista en varios sectores, como los círculos intelectuales, la iglesia y el ámbito académico. Estos sectores comenzaron a ser más conscientes de la pobreza que sufría

más de la población del país, lo que se tradujo en actos donde se instaba a reformas sociales¹.

Este cambio de mentalidad se vio reflejado con la victoria electoral del Partido Demócrata Cristiano (PDC) en 1964, con Eduardo Frei como nuevo presidente. Bajo el lema *Revolución en libertad*, este partido de centro comenzó a realizar varias reformas moderadas dentro del mundo rural, la minería, la educación y la organización social de los grupos marginados. Los procesos efectuados por el PDC eran moderados, provocando que la rama más afín a la izquierda de este partido se separara del partido.

En 1969 el panorama político se encontraba dividido en tres frentes en vistas a las nuevas elecciones: El Partido Nacional, de corte conservador, con el ex presidente Jorge Alessandri como candidato; El PDC, con el candidato Radomiro Tomic; La Unidad Popular, una coalición de partidos de la izquierda, encabezado por Salvador Allende. En medio de un clima polarizado y tras una intentona de golpe de estado, las urnas proclamaron vencedor a Allende con el 36,5% de los votos, convirtiéndose en el primer presidente marxista de Latinoamérica elegido democráticamente.



1 Cartel Venceremos, Autor desconocido 77 x 55 cm.

El primer año del gobierno de Allende estuvo marcado por un gran optimismo al ver como se cumplían las reformas sociales (Jara, 2008: 163). Los marginados de la sociedad comenzaron a participar en las decisiones, rompiendo con la antigua jerarquía y el número de matriculados en los centros educativos tuvo un aumento anual de 6,54%, una cifra que nunca antes se había logrado (Sagredo, 2014: 245). Sin embargo, la nacionalización del cobre no trajo los beneficios esperados. A lo largo del país, la

¹ Los estudiantes de las universidades se adelantaron al Mayo Francés y en 1966 se sucedieron varias tomas en las sedes universitarias, exigiendo una mayor participación del estudiantado en la toma de decisiones, entre 1968 y 1972 las universidades eligieron a sus autoridades con la participación de docentes y estudiantes (Vico, 2009: 51). En cuanto a la Iglesia, bajo la figura del cardenal Raúl Silva Henríquez, tomó una actitud más reformista, impulsando la reforma agraria en 1962, antes de que lo hiciera el PDC en 1964 (Aylwin, 1998: 202).

industria y el mundo rural comenzó a sufrir un descenso en la producción y en la organización.

A comienzos de 1973 ya se palpaba el inminente colapso que sufriría el país, la primera señal fue el intento de golpe de estado efectuado el 29 de junio (El Tancazo) Ante aquella señal, El PDC y la UP hicieron esfuerzos para llegar a un acuerdo, pero no lograron nada. La jerarquía del ejército comenzó a deshacerse de los oficiales leales a la constitución y el golpe de estado se realizó el 11 de septiembre bajo el mando comandante en Jefe Augusto Pinochet. La participación de Estados Unidos en este golpe esta contrastada y su participación en este colapso comienza con la campaña electoral de 1969 hasta los primeros días del régimen (Aguilera, 2003: 69-81). Sin embargo, la responsabilidad de este desastre también cayó sobre los hombros de la UP y los partidos opositores, a pesar de la nobleza de Allende, su visión nunca llegó a ser compartida por buena parte de la sociedad chilena, sociedad que en primer momento vio con buenos ojos su caída (Collier, 1998: 285).

En el marco cultural de este periodo, se puede comprobar una mayor politización y un reflejo de la sociedad chilena en campos como el cine, las artes plásticas y la literatura. Roberto Matta diseñó con los muralistas de la Brigada Ramona Parra los eslóganes para



2 Cartel de la película *Ya no basta con rezar*, Hermanos Larrea.

apoyar la campaña de Salvador Allende (Lucie-Smith, 2000: 92) y Violeta Parra se convierte en la primera artista chilena en exponer sus obras plásticas en el Museo de Artes decorativas del Louvre. En cuanto al cine, se fomentó el cine documental mediante la realización de varios festivales donde se especuló con la idea de un nuevo cine, con una función cultural, didáctica y política (Vico, 2009: 139), a finales de este periodo destacaron dramas como *Ya no basta con rezar* (1972), *Voto+fusil* (1972). Por último, nos queda señalar la influencia de Pablo Neruda, su compromiso político y su obra *Canto General*

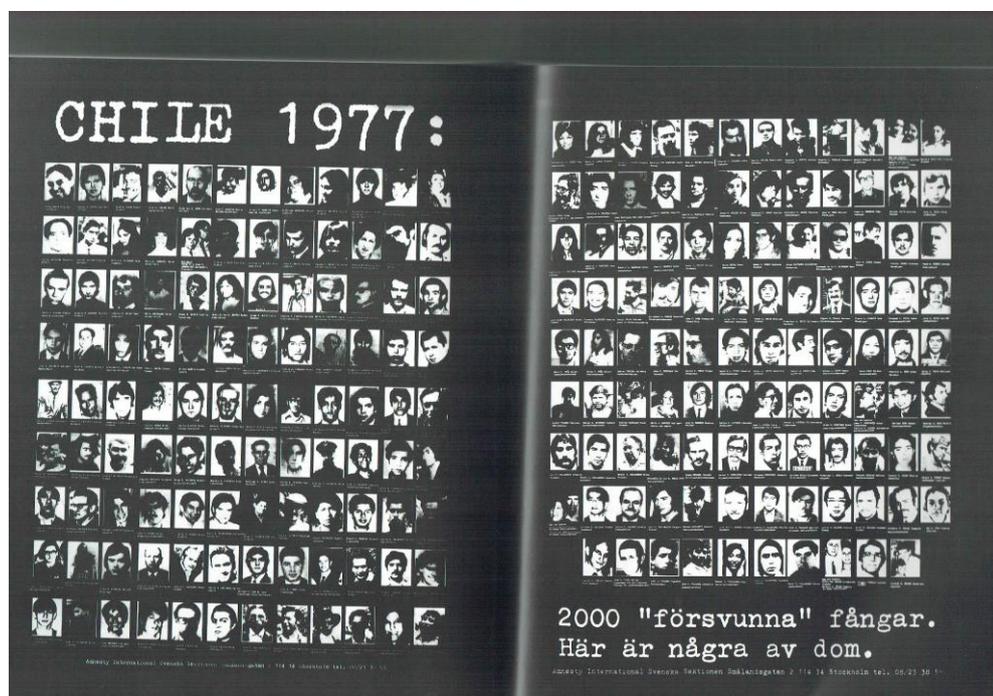
(1950) fue fundamental para los artistas de este

periodo, que veían en su obra una premonición de un futuro esperanzador para Latinoamérica (Carrasco, 2003: 228).

2.2 El régimen de Pinochet.

Bajo un inflexible control de todas las instituciones, la dictadura hizo todo lo posible para borrar cualquier rastro de la UP, mantuvo un toque de queda nocturno por varios años y un control policial que dejó una larga lista de delitos contra los derechos humanos, primero por medio de la DINA y luego por el CNI, estos delitos traspasaron las fronteras del país y continuaron hasta 1990.

En su mandato, Pinochet opto por una imagen despolitizada y una economía neoliberal que acrecentó aún más las desigualdades económicas de la población. En 1980 legitimó su mandato por medio de una nueva constitución, aprobada por un plebiscito de escasa legitimidad. En 1983 las reformas neoliberales desembocaron en una crisis económica que alentó las manifestaciones públicas en contra del régimen. En 1989 se celebran unas nuevas elecciones para legitimar el gobierno de Pinochet hasta 1997, pero la concertación de partidos por el No gana en las elecciones con un 54% de los votos, finalizando así este periodo.



3 Testimonio gráfico de los detenidos desaparecidos, 90 x 140 cm.

En cuanto a la actividad cultural, Macias (1990: 177) cita a Orellana (1989): “Errará el que crea que en los años posteriores al golpe de Estado el apagón cultural pueda

entenderse como sinónimo de «mudez creativa»”. La producción de este periodo se divide en dos bloques: el primero muestra una producción donde se ejerce una autocensura, con un lenguaje de doble o triple significado. El segundo bloque, mostrará un lenguaje simbólico, proveniente de la cultura popular. Bajo el amparo de la iglesia, aparecen manifestaciones como el Canto Nuevo, el teatro poblacional, la producción de arpilleras y demás artesanías. Siendo este el bloque más subversivo. Paulatinamente, ambos bloques comenzaron a ser más osados en sus manifestaciones artísticas (Campos, 1990).

La represión dejó a una parte de la sociedad enmudecida y temerosa, al no verse representada por unos símbolos militarizados que promovía el estado a la vez que se esforzaba por reprimir cualquier alternativa. Las políticas neoliberales hicieron más latentes las diferencias sociales y al concluir la dictadura, las condiciones de vida eran levemente mejores que hace veinte años (Collier, 1998: 218). El regreso a la democracia mostró una sociedad más despolitizada, banal y consumista, incluso cauta a la hora de hablar de sus afiliaciones políticas. Prueba de ello es que las querellas contra los violadores de los derechos humanos comenzaron a prosperar tras la detención de Pinochet en 1998 y en 2003 comenzaría a desaparecer la autocensura en televisión (Larraín, 2014: 124-126).

3 La Nueva Canción Chilena.

La Nueva Canción Chilena (NCCh) abarcó al menos dos décadas, pero tuvo su momento de esplendor entre 1967 y 1973. Fue una música que sacudió a la sociedad chilena y la reflejó con sus virtudes y defectos, convirtiéndose en un testimonio histórico de Chile (García, 2013).

Los principales exponentes de este movimiento fueron Isabel Parra (1939), Ángel Parra (1943-2017), Rolando Alarcón (1938-1973), Patricio Manns (1938), Tito Fernández (1942), Osvaldo Rodríguez (1943-1996) y Víctor Jara (1932-1973). A ellos se les unen las agrupaciones Quilapayún (1965), Aparcoa (1966) e Inti-Illimani (1967).

3.1 Antecedentes.

El primer antecedente fue un género musical popular conocido como el neofolclore, género que apareció a inicios de 1950 y suponía una mezcla entre la música folclórica y la música urbana de moda. Los autores e intérpretes fueron en su mayoría estudiantes

universitarios que sintieron curiosidad por el mundo rural, destacaron las formaciones de Los Cuatro Cuartos y Las Cuatro Brujas.

El neofolclore supuso una visión afable y pintoresca del mundo rural, vista por el terrateniente. Dos miembros de la NCCh, iniciaron sus carreras musicales en este movimiento con notable éxito: Patricio Manns, que destacó con “Arriba en la cordillera” que ya mostraba una visión descarnada y realista del mundo rural; Rolando Alarcón mostró en su famosa canción “Si somos americanos” un mensaje de hermandad continental.

Otro antecedente clave para el desarrollo de la NCCh fueron las investigaciones realizadas en torno al folclore del país, realizadas por Margot Loyola, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro y Violeta Parra. Los resultados de estos estudios dieron a conocer un folclore desconocido en el centro del país. Como consecuencia, se formaron agrupaciones con la finalidad de recrear con exactitud este folclore en medio del mundo urbano, ejemplos serían el grupo Millaray y el Conjunto Cuncumén, a este último pertenecieron Roberto Alarcón y Víctor Jara. La experiencia de estos estudios dejó una gama de colores, ritmos e instrumentos que aprovecharon los músicos de la NCCh.

También había que contar con la música reivindicativa que se estaba desarrollando a lo largo de Latinoamérica. Por un lado, estaba la experiencia argentina el movimiento del Nuevo Cancionero, con las figuras de Mercedes Sosa y Atahualpa Yupanqui. Otro movimiento contemporáneo fue el de la Nueva Trova Cubana, en especial la figura de Carlos Puebla, para la NCCh, lo interesante de estas manifestaciones populares era el hecho de que sintetizaban la tradición popular con las reformas sociales (Carrasco, 2003: 64-65). A estas experiencias, se le debe añadir el Canto Popular Uruguayo y el conocimiento de las canciones de la revolución mexicana y las de la guerra civil española. Casi todos los músicos de la NCCh interpretaron canciones de estos referentes en sus primeros trabajos (García, 2013).

3.1.1 Violeta Parra

Violeta Parra (1917-1967) fue artista multifacética, madre y semilla de este movimiento y su figura sigue estando presente en la música popular chilena contemporánea.

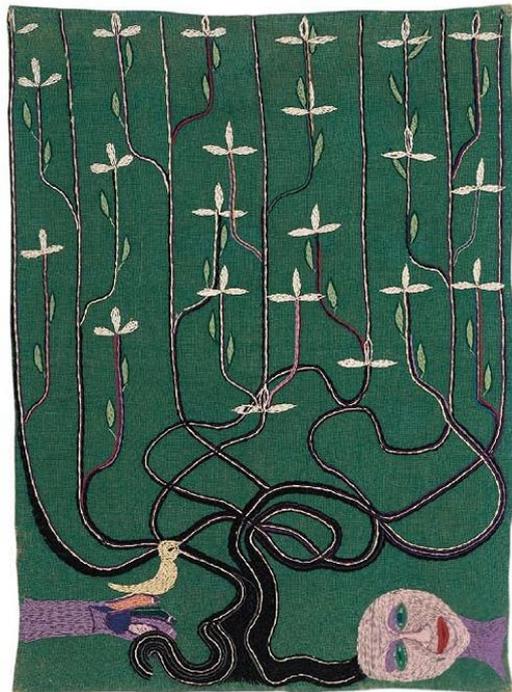
Nacida en San Carlos, se traslada a Santiago a los quince años, donde estará bajo la tutela de su hermano, el poeta Nicanor Parra (1914), a partir de los dieciocho años comienza a ganarse la vida con actuaciones en boliches (bares) interpretando cuecas,

rancheras y demás géneros populares. En 1948 decide centrar su labor en la recopilación del folclore chileno, su obra recopilada es de inmenso valor y comprende: tonadas, parabienes, villancicos, además del canto a lo divino y a lo humano², danzas como el pequén, la sirila, el chapecao, la refalosa, la cueca, etc. Su labor fue de una autenticidad absoluta, ya que recogió de la fuente telúrica de la tradición musical de Chile. (Rodríguez. J :2000). Junto con esta labor, también se encargó de difundir sus investigaciones por medio de la radio. Parra, A (2012) señala el éxito de este programa:

Todos los días a las 19 horas Violeta le hablaba a su Patria. Meses y meses de programas que eran esperados con alegría y emoción de su público. Emisión tras emisión, quienes la escuchaban descubrían que Chile tenía una gama variadísima de músicas, canciones, instrumentos, danzas, leyendas. (105)

Su experiencia como folclorista le hizo recorrer el país de norte a sur, despertando su ambición por componer canciones de raíz folclórica³. A partir de 1957, estas canciones irán adquiriendo como tema la denuncia social, siendo “La chillaneja” la primera de estas canciones. Parra (2012: 118-122) relata que esta canción nació después de que Violeta Parra ayudara a una mujer pobre a dar luz, esta experiencia que la cambió por completo.

A esa canción se le suman unas diecisiete canciones, de las que destacan “Arriba quemando el sol”, “La Carta”, “Arauco tiene una pena” y “Al centro de la injusticia”. Aunque estas canciones fueron grabadas a principio de los años 60, no eran muy conocidas y tuvieron su difusión en círculos cerrados cuando Violeta aún vivía. (García, 2013). La admiración y el respeto que



4 *Árbol de la vida*. Violeta Parra, 1963, 135 x 97,5 cm, lanigrafía.

² El canto a lo humano y lo divino, son denominaciones para distinguir las décimas que son cantadas por poetas populares en las zonas rurales de Chile. El canto a lo divino trata de temas religiosos; El canto a lo humano, se refiere a los temas que conciernen a la vida. Una tercera denominación es el canto de velorio, que son usados para rogar al “angelito”, el niño recién fallecido. (Rodríguez, 2000).

³ Para diferenciar la música folclórica y música de raíz folclórica, nos ceñiremos a la diferenciación que hace Advis (1998, 20) La música folclórica se asocia al colectivo y a la permanencia, mientras que la raíz folclórica tiende a la subjetividad y la evolución, es decir, el autor decide libremente que elementos toma del folclore y como los utiliza.

sintieron los músicos chilenos, sigue siendo palpable. Carrasco (2003) añade:

Formada en la versificación popular, e imbuida de la temática de los verdaderos poetas y cantores folclóricos, su obra llegó a asimilar de manera tan profunda el espíritu de la tierra, que sus propios poemas han superado la esencialidad telúrica de los modelos que tomó, haciendo de sus palabras, las forjadoras privilegiadas de la nueva conciencia nacional. (63)

3.1.2 Panorama de la música clásica en Chile.

Como ocurría en el resto de los países latinoamericanos, la cultura chilena dirigía su vista a Europa, como modelo a imitar en los gustos estéticos y el proceso por buscar una identidad en lo local fue tardío. El desarrollo de la música clásica en Chile comenzó tras la creación de la orquesta nacional en 1940, con la creación de la Revista Musical Chilena 1945 y con los primeros festivales musicales. Con esto se empezó a conformar un panorama más activo y consciente de la realidad, como señala Becerra (1985):

A medida que se acerca el año 1969, se nota parcialmente una creciente politización en la música chilena culta, de la que una parte trata de unir algunos aspectos vanguardistas o experimentales a la recuperación de elementos musicales de raigambre folclórica o popular. (16)

Este proceso de cambio será fundamental para que se produjera el vínculo entre la música clásica y la popular durante el periodo álgido de la NCCh.

3.2 1965 – 1970.

En esta primera fase, los miembros más representativos se encontraban dispersos, colaboraron entre ellos, pero todavía no se podía considerar un movimiento plenamente formado. Esto cambió cuando la Peña de los Parra se convirtió en el punto de reunión de estos músicos.

Fundada por los hermanos Isabel y Ángel Parra tras su regreso de Francia. El lugar adquirió fama de estar lleno de simpatizantes de la revolución cubana, convirtiéndose en un referente de los intelectuales de la época, en sus últimos años, pasaría a ser un referente turístico para los extranjeros.

El proyecto iniciado por los hermanos Parra pronto fue emulado, Violeta Parra formó La Carpa de la Reina, instalada en uno de los suburbios más alejado de Santiago, centrada más en la divulgación de folclore y artesanía popular, le siguió la Peña Estudiantil en Valparaíso y la Peña de la Universidad Técnica de Santiago. Las Peñas fueron una suerte de centros de formación para estos artistas, donde pudieron conocerse

entre ellos, compartir ideas y desarrollar sus estilísticas en un ambiente con personas que compartían los mismos ideales. Esta toma de contacto acabó consolidando al núcleo de la NCCh. Estilísticamente, la NCCh no tuvo un patrón preestablecido al que sus miembros debían ceñirse. Para Jara (2008, 200) “Se trataba más de experimentación y descubrimiento, en la que el deseo de cambiar la sociedad era el único punto conciliador”.

Ya como grupo consolidado, se pueden vislumbrar tres características de este movimiento musical: Heterogeneidad, difusión del folclore andino y temática de corte social.

3.2.1 Heterogeneidad.

La NCCh mostró una diversificación de ritmos, a la tonada y a la cueca, se le unieron ritmos de otros países latinoamericanos como la samba, la baguala, el bolero, tango, joropo, rock, etc. Esta amalgama de sonidos se irá mezclando entre el repertorio de estos músicos con bastante libertad en los primeros años, para Advis (1998, 29) esta combinación “Desemboca en una franca estilización de los elementos, con un sincretismo difícilísimo de encontrar en otros países latinoamericanos”.

Este carácter cosmopolita se vio reflejado en la instrumentalización que se vio en autores, la NCCh en los primeros años se encontraban los comunes de la música criolla (guitarra, arpa, piano, acordeón...) se le suman instrumentos con el guitarrón, instrumentos del folclore andino (Charango, quena, zampona) folclore mapuche (kultrun, trutruka) e instrumentos de folclores foráneos como el cuatro venezolano, el tiple colombiano, el tres cubano y el banjo. Se le unirán también instrumentos electrónicos. (Rodríguez, 1995: 79-80).

A finales de 1969, la NCCh comenzará a trabajar junto con músicos provenientes del conservatorio, con resultados muy fructíferos, la primera obra que surgirá de esta experiencia se dará con la composición de la Cantata de santa María de Iquique⁴.

3.2.2 La revalorización del folclore andino.

Durante su proceso de desarrollo, la NCCh mostró un especial interés por el folclore andino, una música que durante los años sesenta se consideraba extranjera o exótica en

⁴ Este vínculo entre la música popular y la música clásica lo desarrollamos en el apartado de las cantatas populares

la zona central del país. Los conjuntos que más se encargaron en difundir este folclore fueron Quilapayún, Inti-Illimani e Illapu.

Había también un aspecto simbólico en el uso de charangos y quenas, el folclore andino se desarrollaba en el norte de Chile, Perú, Bolivia, oeste de Argentina y Ecuador. De modo que usar estos instrumentos se convertía en una suerte de gesto simbólico en favor de la unidad social y cultural de Latinoamérica. González, J (1998: 14) cita a Carrasco (1983) en relación con esta idea “el sonido de las quenas y de los charangos reivindicaba el elemento indígena y servía de símbolo del espíritu americanista predominante en esta época”.

Quilapayún e Inti-Illimani grabaron canciones andinas en sus primeros trabajos y luego la NCCh adaptaría este folclore a sus criterios musicales, otorgándole un carácter más vigoroso. Algunas canciones basadas en el folclore andino fueron *El pueblo* de Ángel Parra, *El canto del cuculí* de Quilapayún, *Tatatí* y *Alturas* de Horacio Salinas (Inti-Illimani) y *Charagua* y *La partida* de Víctor Jara (Gonzalez, 1998).

La difusión de esta música ayudó a que el público en general comenzara a aceptar el folclore andino como algo propio de su cultura, lo que fortaleció su identidad latinoamericana, a su vez, la instrumentalización andina se convirtió en un medio para llegar a un público más amplio y para formar un repertorio mayor. (Gonzalez, 1998). Además, esta apertura a lo andino también fue importante para que los músicos de la NCCh fueran más susceptibles a los gustos de su público, lo que les acabó dando una mayor versatilidad. Carrasco (2003) señala:

Se produjo, entonces, un juego de influencias mutuas: nosotros comenzamos a adoptar ciertos ritmos y formas que desde hacía años se habían asentado en las preferencias de nuestro pueblo, y los trabajadores empezaron a escuchar con mayor atención lo que nosotros habíamos hecho hasta entonces. Así, abrieron su oído a sonoridades nuevas que, poco a poco, se fueron confundiendo con el proceso; las quenas y los charangos dejaron de ser sonidos extranjeros, bolivianos o peruanos, y el timbre enérgico de nuestro estilo, muy diferente a todo lo que se estilaba en el folclore chileno, fue adoptado definitivamente en los medios populares. (139)

Cabe añadir que la NCCh ofreció una producción de música instrumental de raíz folclórica andina en la que se vertieron las posibilidades expresivas de cada instrumento de forma autónoma (Advis, 1998: 28).

3.2.3 La temática social.

La NCCh transmitió una temática comprometida con el “otro” un personaje que hasta entonces no se encontraba en la música popular de la época, este otro que ya aparecía en las últimas composiciones de Violeta Parra era el minero, el obrero, el campesino, el niño humilde, etc. Advis (1998: 30) señala que estas canciones “se presentaban con variadas fisionomías que iban de lo directo a lo sugerido, desde lo serio a lo humorístico, desde lo utópico a lo realista”. Los músicos se vieron como representantes de las clases desfavorecidas y con ello, esperaban que el proletariado participara de forma más activa en la lucha de clases (García, 2013).

No solo preocupaban las coyunturas internas del país, las canciones reflejaban también el contexto que vivía Latinoamérica, donde destacan las canciones referidas a Cuba y a la figura del Che, luego surgirían obras comprometidas con el ejército norcoreano como el vinilo *X Vietnam* de Quilapayún.

Aquel compromiso social y político llegó a cotas extremas con la canción *Preguntas por Puerto Montt* de Víctor Jara, en la que exigía responsabilidad al gobierno del PDC por la matanza de unos campesinos en dicha provincia y acusaba al ministro del interior del gobierno como principal responsable de las acciones de la policía. Aquella canción le causaría problemas a Jara, sobre todo después de que el ministro fuera asesinado en un ataque terrorista del MIR⁵ (García, 2013).

Durante la campaña electoral de 1970, los miembros de la NCCh participaron en la campaña de Salvador Allende, componiendo canciones donde evidenciaban su apoyo al UP. Jara, junto con los hermanos Parra, compone *En septiembre canta el gallo*. En ella, Isabel se presenta como una madre sufridora que no se deja seducir por el nuevo gobierno de Alessandri. Otros ejemplos son *Unidad popular* de Ángel Parra y *Canción del poder popular*, compuesta por Luis Advis y Julio Rojas para Inti-Illimani. Por último, la canción *Venceremos* (compuesta por Sergio Ortega para Quilapayún) se convirtió en un himno para Unidad Popular, una canción que en sus últimos versos insta a defender el gobierno de Allende si la derecha decide ignorar el resultado, lo que le dio un dramatismo profético (Rolle, 2002: 8).

⁵ Movimiento de Izquierda Revolucionario.

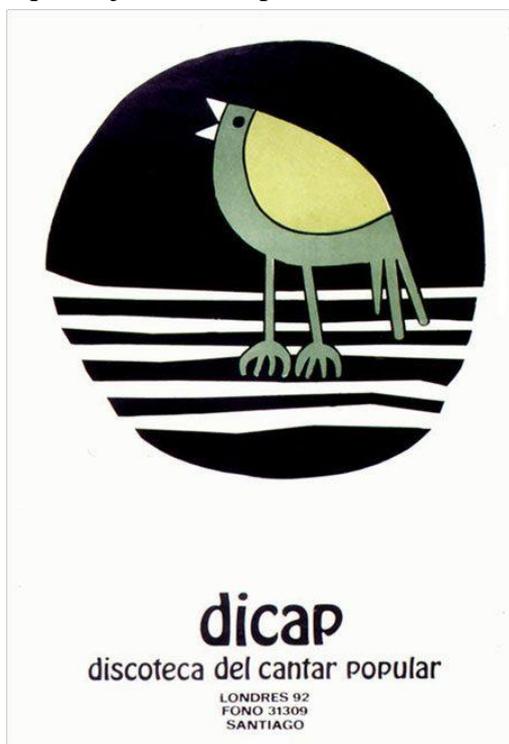
3.2.4 La difusión masiva – El sello discográfico DICAP y el Festival de la Nueva Canción Chilena.

Al mostrar una temática radicalmente distinta en sus canciones, los medios no sabían o no querían masificar este movimiento, que hasta ahora se movía por medios alternativos. Con el sello DICAP y el festival de la nueva canción chilena, la NCCh alcanzó una mayor difusión.

En 1967 las Juventudes Comunistas auspiciaron la creación de un sello discográfico para dar cabida a los músicos de la NCCh, la Jota Jota que más tarde pasó a ser la Discoteca del Cantar Popular. En su corta trayectoria, DICAP publicó 55 trabajos, algunos de los vinilos más emblemáticos de la música chilena de aquel periodo.

La DICAP ganó fama por el mimo con el que cuidaba el apartado gráfico y sonoro de sus producciones, ya que había un interés por crear obras perdurables, antes de alcanzar éxitos fugaces a corto plazo.

En su apartado visual, el sello recurrió a una nueva generación de diseñadores gráficos que trajeron un soplo de aire fresco, de los que destacaron los hermanos Larrea y Luis



5 Vicente Larrea, 1970, 44 x 43,8 cm, serigrafía.

Albornoz. Recurrieron al uso de fotografías en alto contraste, a la influencia del pop art, la psicodelia, el cartel cubano y la pintura mural de la Brigada Ramona Parra. Generaron una iconografía que se reconocía con facilidad y que luego era reproducida en las calles por medio de carteles y pintadas (Vico, 2009). En cuanto al sonido, este fue una demostración de que se podían lograr obras de gran calidad con escasos recursos (Salas, 2000: 82). La DICAP realizó algunas prácticas deleznable⁶, pero tan grande fue su legado, que resulta triste que ningún sello chileno le haga sombra al legado de la DICAP

(Salas, 2000).

⁶ En sus últimos años, cuando la polaridad ideológica se hacía más grande, el sello se volvió más radical y llegó a coaccionar a sus músicos que no querían inmiscuirse en la política, a cambio de contar con mejores equipos y asegurar su continuidad en el sello, estos debían afiliarse al Partido Comunista (García, 2013).

El primer vinilo publicado por el sello ya mostraba las características antes mencionadas, se trata de *X Vietnam* de Quilapayún, publicado en 1968 y presentaba la imagen de un soldado vietnamita. Enseguida se convirtió en un icono que acompañó al conjunto, a la NCCh y a los partidos de izquierda (Vico, 2009).

En 1969, el locutor radiofónico Ricardo García -antiguo colaborador de Violeta Parra en su etapa como recopiladora de folclore- organizó junto con la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile un festival en el que se aunaran todas las propuestas de raíz folclórica, el primer Festival de la Nueva Canción Chilena. En esta edición, el festival proclamaría como ganador a Víctor Jara con su *Plegaria para un labrador* junto con *La chilenera* de Richard Rojas. Aquel festival sirvió para reafirmar las convicciones del movimiento (Jara, 2008: 139).

3.3 1970 –1973.

El gobierno de la Unidad Popular se sintió apoyado por la NCCh durante la campaña electoral y esto se tradujo en una colaboración más estrecha entre 1970 y 1973. Los miembros de la NCCh pasaron a tener cargos dentro de las instituciones públicas: Ángel e Isabel Parra, Víctor Jara, Horacio Salinas y Sergio Ortega pasaron a formar parte de la Extensión Cultural de la Universidad Técnica del Estado; Rolando Alarcón, quien tenía experiencia como docente, se vio como asesor de Educación Musical para el Ministerio de Educación.

Además, se convirtieron en una suerte de embajadores de Allende, los músicos de la NCCh pudieron realizar varias giras internacionales con la labor de promocionar las reformas del país, esta experiencia sirvió para aunar nuevas experiencias y conocer a otros músicos con inquietudes similares. Este proyecto fue conocido como “Operación verdad” y sirvió para que músicos internacionales como Mikis Theodorakis



6 Antonio Larrea, 1968, 33 x 67,3 cm, offset.

y Luigi Nono se interesaran por los cambios que ocurrían en el país.

De las actividades culturales que organizó la NCCh durante este periodo, las más relevantes fueron: “Chile ríe y canta” que ya funcionaba previamente al gobierno de Allende y “El tren popular de la cultura”. Consistieron en giras a lo largo de Chile con espectáculos gratuitos de música, danza y artesanía para las poblaciones más desfavorecidas.

El apoyo hacia el gobierno también se vio reflejado en los textos de sus canciones. *No es chicha ni limoná*, *Qué lindo es ser voluntario* de Víctor Jara; *Póngale el hombro, mijito* de Isabel Parra y *El pueblo unido jamás será vencido*, *Las ollitas*, *Páralo, páralo* de Quilapayún, son algunos ejemplos de estas canciones panfletarias de los años del gobierno de Allende. A pesar de esta tendencia combativa, de las canciones de esta etapa final, es reseñable el caso del último trabajo que grabó Víctor Jara, *Manifiesto*. Salas (2001: 97) señala que “Las canciones de este álbum ya suenan a exilio, a golpe de estado, a desapariciones y derrota en un anuncio casi como despedida, como si el funesto sino del pinochetismo se hubiera descrito en ellas”.

Este apoyo a la UP, fue considerado como una crisis interna dentro del movimiento, en la que el servicio al partido supeditaba la creatividad. Es cierto que hubo una producción panfletaria y echa con prisas para apoyar la UP, pero se realizaron excelentes obras como *Autores chilenos* de Inti-Illimani, *De aquí y allá* de Isabel Parra o *La población* de Víctor Jara. A ello había que sumarle la aparición de nuevos referentes que comenzaban a aportar nuevas propuestas al movimiento (Advis, 1998). Esto que nos lleva a afirmar que el movimiento no se encontraba agotado.

En cuanto a la experimentación con la música andina, esta se movió al rock progresivo que comenzaba a desarrollarse en Chile, de la mano de grupos como Los Jaivas, congregación y congreso, agrupaciones acrílicas a los movimientos ideológicos, sin embargo, transmitían mensajes de solidaridad y fraternidad entre naciones latinoamericanas, lo que provoca que a veces se les una al dispar movimiento de la NCCh.

El festival de La Nueva Canción Chilena se celebró en nuevamente en dos ocasiones, en las que la contingencia política se volvió más importante. En 1973, a finales de junio, se celebró el primer Festival Internacional de la Canción Popular, un evento en el que se invitaron a músicos extranjeros y nacionales con vistas al festival de Berlín. Dicho

evento contó con actuaciones memorables, pero fue opacado por el fallido intento de golpe de estado (ya mencionado como El Tancazo).

Ya fuera por mera militancia, afecto o una visión común sobre el destino de Chile, lo cierto es que nunca volvió a verse en Chile un vínculo tan grande entre el gobierno chileno y un grupo de artistas. La NCCh fue beneficiada, pero pagando un elevado costo tras el golpe de estado (García, 2013: 155).

4. La NCCh en el exilio.

A partir del golpe de estado, La NCCh tomó un giro radical en su funcionamiento al verse desarraigada García (2013: 167) señala que “para nosotros resulta innegable que a fines de 1973 nació un tipo de composición desde el desarraigo cuyos textos y nuevos giros sonoros merecen un análisis separado de la épica de la Unidad Popular”.

Los integrantes de los conjuntos Quilapayún e Inti-Illimani se encontraban de gira por Europa y tuvieron que experimentar aquel trauma sin poder comunicarse con el país. Isabel Parra y Patricio Manns tuvieron que buscar asilo en embajadas extranjeras para huir del país. En el caso de Ángel Parra, este fue apresado, torturado y finalmente puesto en libertad tras varios meses de encierro. Finalmente se exilió. Víctor Jara fue capturado en la Universidad Técnica del Estado el día después del golpe de estado, conducido al Estadio Nacional, torturado y asesinado.

Todos los músicos de este movimiento acabaron tarde o temprano fuera del país. Si no fueron perseguidos, se fueron por su propia cuenta al ser incapaces de seguir con sus carreras. Los únicos que aguantaron el envite fueron: Tito Fernández, quien nunca tuvo una afiliación sólida con el partido comunista, e Illapu quienes hasta entonces hacían una música instrumental, pero que finalmente acabarían exiliados en 1981.

El periodo del exilio se puede dividir en tres etapas: la primera etapa se desarrolla entre 1973 y 1977, sería un periodo caracterizado por la denuncia al régimen; la segunda, abarca desde 1977 a 1981 donde los actos de denuncia se reducen, se asimila que la dictadura seguirá su cauce y se comienzan a romper lazos con el Partido Comunista; la tercera, de 1981 a 1989, es el último periodo en el que se generan cambios estéticos en las propuestas de estos músicos (Mamani, 2013).

Los primeros años estuvieron marcados por el apoyo de diversas instituciones contrarias al régimen, lo que se convirtió en una oportunidad para difundir mundialmente la

música de este movimiento. De esta forma, la NCCh tuvo una forma simbólica de luchar contra el régimen y de dar a conocer sus crímenes ya que cada función era una forma de dar a conocer lo que ocurría en Chile. Manani (2013: 21) cita a Cifuentes (2000) en una entrevista que tuvo con los miembros del conjunto Inti-Illimani:

En 1974 hicimos más de 200 conciertos en distintas partes del mundo -recuerda Max Berrú de Inti Illimani-. Todos teníamos compañeras, varios teníamos hijos y este trabajo nos mantenía alejado de nuestros hogares por diez meses cada año. Sin embargo, lo hacíamos con entusiasmo. (21)

El Partido Comunista por su parte reabre el sello DICAP en París y en los primeros años se suceden grabaciones con recopilaciones de canciones y registros de actuaciones en vivos en los festivales por donde pasaban estos músicos (García, 2013: 183) y es a partir de 1975 cuando comienza a producirse nuevas canciones: *Tierra prometida* y *¿Qué será de mis hermanos?* de Ángel Parra; *Ni toda la tierra entera* de Isabel Parra; *Cuando me acuerdo mi país* de Patricio Manns y *Chile herido* de Inti-Illimani. Canciones que

expresan la nueva situación de desarraigo y angustia.

A partir de 1977 se comienza a notar la progresiva crisis de este movimiento, las continuas giras y actos a los que asistían estos músicos dejaron en un segundo plano el aspecto creativo y experimental del movimiento, a ello había que sumarle que, si antes el grupo tenía un núcleo en la capital, ahora se encontraban desperdigados por medio mundo, lo que dificultaba la colaboración con la que habían

trabajado en el pasado y tan buenos



7 Autor desconocido, sin fecha, 62 x 90 cm, offset. resultados había dado.

Otro aspecto que marcó una brecha, fue la paulatina separación del movimiento con el Partido Comunista, rompiendo lazos con el sello DICAP que comenzó a degenerar en el extranjero (Parra, 2012: 48-49). A ello se le sumaba que los músicos de la NCCh

comenzaron a mostrarse incómodos con las canciones más políticas (Mamani, 2013: 27).

Más radical sería la ruptura de Quilapayún con el Partido Comunista. Si en el gobierno de Allende fueron los más contingentes, ahora mostraban una actitud mucho más crítica tanto con el partido como con ellos mismos. Incluso llevó a una reflexión pesimista de que la música no podía ponerse al servicio de la política para transformar a la gente (Carrasco, 2003: 214).

A pesar de estas bajas, el partido comunista contó con la formación de nuevos conjuntos que continuaron con las canciones más panfletarias, estos eran: Karaxú, tutelado por Patricio Manns, aparecieron con la finalidad de conseguir fondos para la Vicaría de la Solidaridad y el MIR, Manns pronto se apartaría de esta agrupación; Taller Recabarren, este último contó la tutela del compositor Sergio Ortega, que contó con canciones como *Hay sangre en las calles*, *Señores uniformados* y *Nada para Pinochet* (García, 2013: 222-223).

Quilapayún ya apartado del PC, tuvo que enfrentarse a un medio más exigente, no tuvo un éxito notable en Francia, pero sí fue capaz de renovarse en el plano estético, prueba de ello fueron los discos *Umbral* y *La revolución de las estrellas* en los que se encontró una poética más realista y una madurez en la composición donde comienza a desarrollar el uso de polifonía con total independencia de compositores ajenos. La disminución de mensajes políticos en la música de Quilapayún se debió a la influencia de Roberto Matta (Carrasco, 2003).

El conjunto de Inti-Illimani fue el que mejor se adaptó al nuevo panorama en el que debían desenvolverse. Al igual que el resto, hicieron composiciones de protesta en la primera etapa del exilio, que luego rechazaron, pero en 1979, junto con Patricio Manns dieron luz a la canción *Vuelvo* mientras el gobierno hacía los preparativos para legitimar a Pinochet, estos hicieron una canción casi terapéutica en la que auguraban cómo sería el regreso a Chile. Para García (2013: 191) “es un título crucial en la historia del conjunto, en la poesía de Patricio Manns y el cancionero latinoamericano del destierro”. Con los siguientes discos *Palimpsesto* e *Imaginación* Inti-Illimani vuelve a centrarse en la música instrumental, solo que esta vez incluirá elementos del folclore italiano, lo que le aportará a Inti-Illimani una doble nacionalidad en el sentido musical. Por último, en

1987 editan *Fragmentos de un sueño* con la participación de los guitarristas Paco Peña, español y de tradición flamenca, y John Williams, australiano y guitarrista clásico.

5 La música popular clandestina durante el régimen de Pinochet – El Canto

Nuevo.

La instauración del régimen dificultó el desarrollo de la música popular en todas sus vertientes. El toque de queda suponía una dificultad para organizar conciertos, a ello se le suma que a partir de 1974 los espectáculos fueron agravados con impuestos altos y la única forma de eludirlos era siendo auspiciados por las instituciones del estado. En 1978 el gobierno crea un decreto que flexibiliza la contratación de artistas extranjeros, lo que redujo aún más las posibilidades de que los músicos tuvieran un hueco en televisión.

El régimen acabó con la sede de la DICAP y advirtió al resto de casas discográficas de que se abstuvieran a difundir música relacionada con la NCCh incluyendo folclor andino. García (2013) cita una carta escrita por el folclorista Héctor Pavez (1973):

Nos dijeron la firme: que iban a ser muy duros, que revisarían con lupas nuestras actitudes, nuestras canciones, que nada de flauta quena ni charango; que el folclor nortño (sic) no era chileno; que la Cantata de Santa María era un crimen histórico “lesa patria”. (172)

El primer paso fue “exorcizar” el folclore andino con canciones donde los mensajes políticos fueron sustituidos por temáticas festivas, este fenómeno musical fue bautizado como “boom andino” y tuvo como principal referente al conjunto Illapu con su tema *El candombe para José*. Illapu no se puede colocar dentro del Canto Nuevo, pero fue fundamental para recuperar el folclore andino en los medios de difusión. (Díaz-Inostroza, 2007: 122-123).

El Canto Nuevo, surgió a mediados de 1976, fueron unos músicos que se movían dentro de canales alternativos como peñas folclóricas, cafés, aulas universitarias y parroquias, en encuentros que se hacían al atardecer debido al toque de queda (García, 2013, 282-283), la influencia musical de estos músicos se encontraba en la Nueva Trova Cubana, en especial, con la producción de Silvio Rodríguez; Serrat y los autores más representativos de la NCCh. Así, comenzaron a surgir nombres como: Santiago del Nuevo Extremo, Eduardo Peralta, Sol y Lluvia, Schwenke y Nilo, Aquelarre, Barroco andino, Ortega, Isabel Aldunate y Cristina González.

Al igual que ocurría con la NCCH, el Canto Nuevo (CN) mostraba un grupo heterogéneo a nivel musical, en su temática, sus primeras obras fueron versiones de las

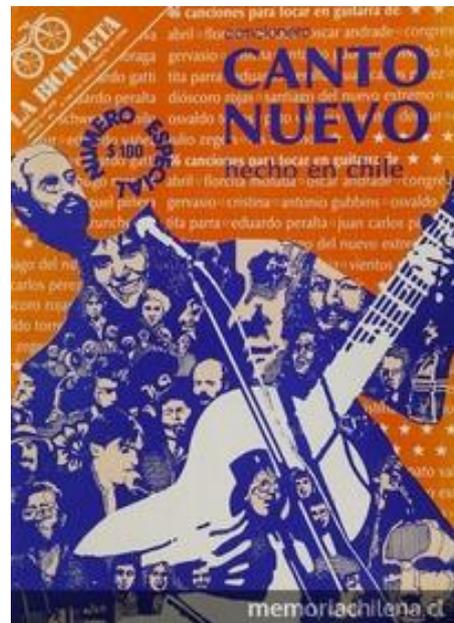
canciones de la NCCh, pero pronto comenzaron a componer música que reflejaba el día a día, lleno de amarguras y lamentos. Pese a ello fueron la única voz que mostraba un rechazo hacia el régimen en el medio de la música, por medio de letras que se desarrollaban con metáforas sencillas, las justas para pasar la censura.

Junto con los puntos de reunión, el CN contó con algunos medios de difusión, a nivel radial se encontraba el programa Nuestro Canto que dio a conocer estos músicos y organizó varios festivales realizados entre 1977 y 82, fueron encuentros realizados en condiciones precarias, pero lograron formar un público estable (Godoy, 1995: 123-124).

En 1976, Ricardo García -promotor del festival de la Nueva Canción Chilena- crea el sello discográfico Alerce, con la intención de crear un espacio que diera cabida a la nueva generación de músicos que tomaban el testigo dejado por la NCCh.⁷

Otro medio para dar a conocer a estos músicos fue la revista *La bicicleta*, publicación nacida en septiembre de 1978, su finalidad era dar a conocer las actividades culturales que surgían en oposición y denuncia frente a la dictadura. A partir de 1981 la revista pasará a centrarse en la música popular, en especial en los músicos que conformaron el Canto Nuevo (Osorio, 2011: 255-256).

Aparte de ser una crónica del Canto Nuevo, *La bicicleta* dedicó varios números para recuperar el cancionero de la NCCh, en su número 67 publicaron una emotiva entrevista realizada al conjunto Inti-Illimani tras un concierto realizado en Mendoza, Argentina. Una publicación curiosa de esta revista fue en su número 73 en la que se publicó una mesa redonda entre músicos del Canto Nuevo y grupos pop que también se movían fuera del régimen establecido, pero que no compartían el pensamiento del Canto Nuevo, la intención de esta



8^o Especial, 1983.

reunión era discutir los objetivos que debía tomar la música popular, debate que acabó sin conclusiones solidas (Salas, 2001).

⁷ El estudio usado por el sello Alerce estaba instalado en la Calle Carmen 340, la casona donde antes se encontraba La Peña de los Parra, García (2013, 262) cita en una entrevista a Luis Le Bert, del conjunto Santiago del Nuevo extremo: “Grabábamos ahí, salíamos al patio, y teníamos total conciencia de la importancia del lugar en el que estábamos”.

Bajo este panorama, el Canto Nuevo ofreció una serie de canciones que se volvieron auténticos himnos en su primera fase como *A mi ciudad* y *Simplemente* de Santiago del Nuevo extremo; *El viaje* de Nilo y Schwenke; *Yo te nombro libertad* de Isabel Aldunate y *El hombre es una flecha* de Eduardo Peralta. En su última fase, cuando las manifestaciones públicas se iban haciendo más corrientes en las calles, las canciones del canto nuevo comenzaron a mostrar una crónica de los atropellos a los derechos humanos y a las desapariciones, ejemplos serían *Camilo* de Nano Acevedo, que hacía referencia a ocho mujeres embarazadas desaparecidas tras el golpe; *11 de noviembre* de Cristina González o la colección de canciones *El huemul*. (García, 2013: 294-296).

Entre 1983-1986 comenzó la desavenencia de este movimiento, por un lado, comenzaron a tener contrataciones en televisión debido a la crisis económica, que impedía a los medios contratar artistas foráneos (Valjalo, 1983, 4), pero muchos se mostraban reacios a aparecer en los medios controlados por el régimen, lo que imposibilitó que estos artistas tuvieran una carrera estable y comenzaron a desaparecer del panorama. Por otro lado, y más importante, el eco que hacían a la NCCh más una temática demasiado pesimista -adornada con un texto que intentaba asemejarse a las letras de Silvio Rodríguez-, no congenió con la generación de jóvenes que creció durante el régimen. La juventud a la que le tocó crecer con la dictadura se identificó más con agrupaciones cercanas al punk-rock y al new wave, estas agrupaciones con nombres como Aparato raro y Los prisioneros, mostraron una crítica social más directa e independiente de las influencias de la NCCh, con lo que el CN comenzó a desaparecer al verse con un público cada vez más reducido (Osorio, 2011: 281).

A finales de los 80 las fórmulas utilizadas por la NCCh y el CN se encontraban agotadas, la tv había estimulado un entretenimiento frívolo y banal, lo que impedía un circuito para esta clase de artistas (García, 1990). Se tuvo que esperar hasta comienzos del nuevo siglo para ver una nueva generación de artistas que continuaran – en mayor y menor medida- con la temática de la NCCh.

6 La cantata popular.

La cantata popular, fue uno de los aportes más originales que dio el movimiento de la NCCh, se tomó la forma de la cantata y se unió a la música popular de raíz folclórica, esta experimentación surgió en un periodo de disparidad política que acabó alterando su desarrollo tras el golpe. Que la línea que separaba la música popular con la clásica fuera

borrada, se debió gracias a la colaboración, la influencia, la participación que mostraron ambos grupos recíprocamente, con el fin de unirse a un movimiento social de cambio (Herrera, 2009).

6.1 Antecedentes de la cantata popular.

Antes de que surgiera La Cantata de Santa María de Iquique. La vanguardia musical hizo esfuerzos por agregar en sus composiciones elementos del folclore latinoamericano en sus obras y también surgió una temática afín a los movimientos políticos y sociales que se sucedían en el continente, algunas de estas piezas eran *La Araucana* (1965) de Gustavo Becerra-Schmidt, *Y acuérdate, ha muerto...*⁸ (1967). De estas obras, la más relevante fue quizás la ópera *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* (1967) composición de Sergio Ortega con textos de Pablo Neruda. Advis (1998, 26) comenta sobre esta obra que “dentro de la variedad estilística de los trozos, un puñado de ellos corresponden totalmente a los preceptos técnicos de la Nueva Canción Chilena”. Aunque les separaban las formas y el lenguaje, la vanguardia y la NCCh siguieron un camino paralelo.

Los músicos de la NCCh hicieron esfuerzos por acercarse a las formas estilísticas de la música clásica. La primera en incursionar por este camino fue Violeta Parra con dos obras en las que incursiona dentro de la vanguardia: *Las anticuecas* y el ballet *El Gavilán*. *Las anticuecas* fueron unas piezas instrumentales para guitarra, en las que la artista deconstruye la forma tradicional de la cueca para dar con nuevas posibilidades melódicas y rítmicas, con un lenguaje armónico libre (Galvéz, 2005).

De 1965 es el *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra. Esta obra fue grabada junto con el Coro Filarmónico de Santiago, Isabel Parra y Rolando Alarcón, Orrego (1983,10) hace un comentario de la obra diciendo que posee “un lirismo sin barreras, una sustancia armónica tan elocuente que, aun empleando elementos muy simples y tradicionales, cautiva por la frescura con que las maneja”. La interpretación más famosa de este oratorio, fue la que se efectuó el 11 de agosto de 1968, en la catedral de Santiago, cuando varios sacerdotes decidieron tomar el lugar para exigir reformas progresistas dentro de la iglesia.

Del mismo año, es *El sueño americano* de Patricio Manns, donde relata el descubrimiento, conquista y colonización de América. Es una obra donde despliega

⁸ Obra que hacía alusión al Che Guevara.

ritmos que engloban a Latinoamérica, desde México hasta el Cono Sur. Orrego (1983: 7) afirma “sus poemas evocan desde la visión del «gigante secreto» precolombino hasta las de la “América morena” de nuestros días”.

6.1.1 La cantata.

El origen de esta forma musical se remonta al siglo XVII, concretamente en Italia y eran obras que procedían de los madrigales. Fue un género vocal muy cultivado en el Barroco tanto usando textos religiosos como profanos.

La cantata permite una gran variedad de combinaciones instrumental y vocales. Formalmente, la cantata está compuesta por pequeñas piezas, en la que se van intercalando arias, coros, recitativos e interludios (Denizeau, 2008).

6.2 Cantatas populares.

6.2.1 La *Cantata de Santa María de Iquique.*

Primera obra que se enmarca dentro de la cantata popular, es la obra más representativa dentro de esta forma y una de las obras más famosas de la NCCh. La obra recurre a dos solistas, un coro, más un conjunto instrumental conformado por dos quenas, una guitarra, un charango, un violonchelo, un contrabajo y un bombo. Se divide en 18 piezas divididas entre pregones, interludios, canciones y relatos. Es una obra compuesta y escrita por Luis Advis para el conjunto Quilapayún.

El texto relata la matanza de mineros pampinos ocurrida el 21 de diciembre de 1907 en la ciudad de Iquique, masacre en la que el ejército chileno acabó con cerca de dos mil mineros que se encontraban refugiados en la escuela de Santa María.

6.2.1.1 Estructura.

Comienza con un pregón ejecutado por solistas y coro acompañados de rasgueos de guitarra. La idea de iniciar con un pregón ya es un elemento con el que se distancia de la forma clásica de la cantata, el pregón tenía la función de convocar al público al lugar de la función, lugar que podía ser una plaza cualquiera, en la que serían necesarios unos cuantos actores que fueran capaces de tocar instrumentos y cantar (Carrasco, 2003: 149). En este pregón, se anuncia además el argumento de la obra, no gira entorno a un motivo religioso, si no a relatar un hecho histórico. Nos resulta interesante el verso “aquello que la historia no quiere recordar” debido a que se impuso la censura en la prensa después de que ocurriera la matanza (Marín, 2007: 80-81).

En el primer interludio, el compositor recurre al uso de las quenas para crear los motivos principales de la obra, que reaparecen en las secciones *murieron tres mil doscientos* y *a los hombres de la pampa*, estos motivos interpretados por instrumentos folclóricos andinos nos transportan al marco geográfico en el que transcurre la historia, hay un tratamiento lúgubre en este preludio lo que le da un aspecto premonitorio.

Con el relato, se rompe otra característica de la cantata que usaba un recitativo cantado. Advis (2001) señala que, a pesar de todo, contiene elementos rítmicos y métricos con el fin de no romper con la sonoridad de la obra. El relato nos detalla las condiciones de vida de esta gente, las vejaciones que sufrían y el drama que suponía cobrar un sueldo a base de fichas, fichas que solo podían canjearse en las oficinas de la mina a cambio de artículos de consumo.

La canción *El sol en el desierto grande* refleja las penurias de los obreros, presenta una estructura binaria, con un tema de ámbito melódico estrecho y una baja intensidad, que representa la monotonía del obrero de La Pampa. A lo largo de la cantata se van mostrando diversos recursos de un carácter minimalista, pero que resultan muy descriptivos.

El segundo relato nos señala el inicio de un mitin en la que los mineros convocados deciden llevar a cabo una huelga general para el día 14 de diciembre, los primeros obreros llegarían al puerto de Iquique al día siguiente y se comenzaría a propagar en el resto de oficinas salitreras (Marín, 2007: 32-33). El principal reclamo de estos obreros era que el poder adquisitivo de las fichas había reducido considerablemente, lo que implicaba un mayor esfuerzo para conseguir artículos de primera necesidad, como por ejemplo leche (Bravo, 2011).

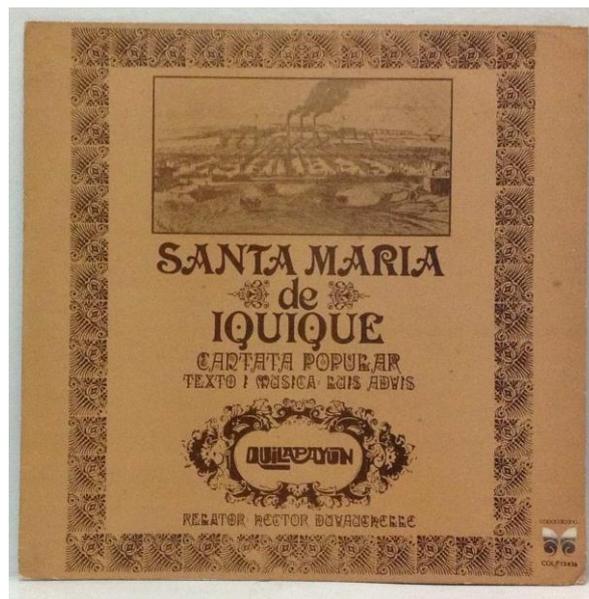
La canción *Vamos mujer* muestra a un obrero convenciendo a su mujer para ir a la ciudad de Iquique, la canción que se divide en dos secciones muestra un contraste en la primera parte, la canción se presenta como una “arenga amorosa”, pero en la segunda sección, la pieza toma un aspecto trágico que augura el fatal desenlace. La canción enlaza enseguida con un interludio musical donde las dos quenas interpretan el motivo de la misma, pero realizada en una polifonía vertebrada en un tempo rápido, como si estuviera representando las multitudes que llegan a la ciudad.

En contraposición *Se han unido con nosotros* presenta una melodía estrecha del solista, el coro se une interpretando un motivo melancólico, reflejando la decepción que sentían

los obreros al ver que no conseguían resultados optimistas. El siguiente relato señala los días que pasan y la llegada del día 21 de diciembre.

La canción *Soy obrero y pampino soy* comienza con un ritmo acelerado marcado por la guitarra y el bombo, con una melodía llena de motivos entrecortados por silencios abruptos representando a una persona presa del pánico al sentir la muerte. Le sigue a continuación el último interludio instrumental de la obra, que hace una variación del motivo presentado en el primer interludio de la obra, Advis va reutilizando continuamente varios motivos ya presentados para ir dándole forma al drama que quiere presentar.

El último relato muestra el momento previo a la matanza. Aquí el relato pierde parte de su realismo al mostrar una visión un tanto idealizada del obrero que se enfrenta dialécticamente contra el general, pero es una concesión que se toma el compositor debido a las intenciones por las que creó esta obra.



9 Caratula de la *Cantata de Santa María de Iquique*, Vicente y Antonio Larrea.

La canción letanía comienza como una melodía muy estrecha, casi sin variaciones, paulatinamente, la melodía va ganando en altura hasta llegar a su fin y enlaza directamente con *A los hombres de la pampa* presenta una primera sección de esta canción se divide a su vez en dos partes, la primera es un lamento por las muertes que utiliza un motivo del primer interludio, al finalizar, da pie a la segunda parte donde los coros realizan un pequeño canon que contrasta con el lamento, esto se repite tres veces, creando una sensación de desasosiego. En la siguiente sección las voces recurren a otros

motivos ya mostrados en el preludio inicial, la canción adquiere una rabia por lo sucedido, es entonces cuando la canción llega a su clímax con todas las voces cantando en una homofonía donde las voces se mueven de forma simultánea, creando acordes en una intensidad sonora fuerte y de una solemnidad parecida al canto sacro, es un elemento sencillo, pero de gran impacto, es en este momento en el que el coro jura que algún día habrá justicia por estos muertos.

Finaliza la obra con una canción que retoma el motivo del pregón anterior y va creando una serie de variaciones en la que la obra va adquiriendo un cuerpo más denso añadiéndose más instrumentos y coros que interpretan un canon del motivo. Resulta curiosa la forma en que se agrega la sección B de la anterior canción en esta pieza, creando un fugaz contraste de emociones que rápidamente es dejado de lado. La última estrofa acaba derivando en una polifonía, ganado en intensidad hacia el final de la obra. La última ofrece un mensaje de unidad entre chilenos y una advertencia de los posibles peligros que ofrece el futuro.

6.2.1.2 Historia de la obra.

La gestación de esta obra comenzó en el verano de 1968. En esas fechas, Advis pasó sus vacaciones en su ciudad natal Iquique, allí escribió varios poemas que aludían al paisaje desértico que rodea la ciudad, sus gentes y sus acontecimientos históricos. En estos poemas ya se encontraban varios versos que reutilizaría en la cantata. A su vez, también hay que tener en cuenta la experiencia que acumulaba como compositor de música incidental para teatro, para el dramaturgo Jaime Silva elaboró una música en la que experimentó con sonoridades folclóricas que luego reutilizaría en la cantata, cabe decir que esta obra mostraba la oposición entre colonizadores y colonizados, tema que aborda Advis al final de la cantata (Carrasco, 2003).

Otro trabajo que alentó a Advis a escribir la cantata, fue su colaboración con la dramaturga Isidora Aguirre. A ella le escribió la música a su obra *Los que van quedando en el camino*, que relataba una matanza de campesinos ocurrida en 1932. Pese a que el montaje final descartó las canciones que realizó Advis, este se vio conforme con el resultado que obtuvo y pensó que si era capaz de realizar una obra como esa, podía hacer una en la que relatara la tragedia de su ciudad natal.

A finales de 1969, Advis asistió a un concierto de Quilapayún y quedó impresionado por el color musical logrado con los instrumentos andinos y enseguida comenzó a dar

forma a su obra con la idea de que fuera ejecutada por este conjunto. Aunque no encontramos un material bibliográfico que lo confirme, deducimos que Luis Advis eligió al conjunto Quilapayún por la puesta en escena que utilizaban en sus conciertos, sus ponchos negros, como si estuvieran de luto y sus gestos hieráticos causaban el impacto visual requerido para representar el drama de la obra.

El 15 de noviembre el compositor comenzó a trabajar utilizando fragmentos de sus trabajos anteriores ya mencionados, los datos históricos procedían del libro *Reseña histórica de Tarapacá*. Carrasco (2003: 150) señala que el único aspecto inventado fue la presencia de El Rucio, personaje que se enfrenta al general en la obra.

A finales de mes, el compositor les presentó al conjunto una primera versión de la obra que hizo en pocas semanas. El grupo quedó maravillado con esa primera versión y fijaron el mes de marzo de 1970 La obra quedó lista en junio y en agosto fue estrenada en el II Festival de La Nueva Canción Chilena, obteniendo un éxito inmediato y convirtiéndose en un clásico de la música chilena tanto en el público culto como en el popular (Carrasco, 2003: 152-155).

6.2.1.3 Valor y simbolismo de la obra.

El valor de esta obra surge al ser el primer intento de formar una tradición musical dentro de Chile, si en Europa se ha contado con un proceso de varios siglos para depurar sus formas musicales, en Chile se ha contado con un desarrollo más irregular en la que tiene que hacer frente a las influencias externas y al folclore local. Ante esto, la cantata popular fue una forma que dio con un equilibrio entre ambas fuentes, una base para crear una tradición musical. Carrasco (2003) profundiza sobre esta cuestión:

En el terreno de la cultura somos como nuevos ricos, tenemos de todo, orquestas, conservatorios, instrumentistas, pero nos falta lo fundamental, que es una tradición desarrollada. Esta solo puede ser creada, haciendo lentamente el camino que otros pueblos han hecho ya en siglos. Este recorrido debe pasar por múltiples etapas, entre las cuales, las más elementales son tan importantes y necesarias, como aquellas en las cuales se consume su desarrollo. De ahí la validez de este fenómeno de la Nueva Canción Chilena, que, con Violeta Parra a la cabeza, por primera vez intentó hacer una música popular de carácter nacional, aunque sus elementos de construcción no sean únicamente chilenos, sino que también echen raíces en la música de otros pueblos latinoamericanos. (153)

La cantata se convirtió enseguida en un símbolo de todo lo que significaba la Unidad Popular, representado sus luchas y aspiraciones por un gobierno renovador, pero con el

inicio del régimen el hecho de cantar la obra (o simplemente escucharla) era ya un acto de rebeldía contra la dictadura y de apoyo a las víctimas. Para Carrasco (2003: 155) “la Cantata, es, por encima de todo un canto de unidad. Esto, nuestro pueblo lo comprendía de inmediato por eso la obra alcanzó rápidamente niveles de popularidad difícilmente igualados dentro de la música popular chilena.”

Por tanto, podemos formular un paralelismo entre esta obra el himno de Sudáfrica *Nkosi Sikelel' i Africa*. El musicólogo Nicholas Cook nos menciona que esta obra se convierte en un símbolo para aquellos que estuvieron en contra del *Apartheid* y aspiraban a ver una Sudáfrica más justa, cantarla se vuelve un acto político, una obra musical con una historia propia que acaba dejando en un segundo plano la autoría de la obra (Cook, 2012: 122-124).

El significado de la Cantata fue similar al himno sudafricano. Quilapayún hizo su primera interpretación en el exilio el 15 de septiembre de 1973 en el teatro Olympia, donde la obra enseguida desarrolló un nuevo significado. La matanza que narraba la cantata pasaba aludir en este periodo a las que estaban siendo perpetuadas por la dictadura (Carrasco, 2003: 244).

Dentro de Chile tener una grabación de esta obra era como un pequeño tesoro que debía ser cuidado y escuchado con cautela. Incluso la cantata llegó a protagonizar actos de algún modo heroicos. Uno de ellos fue protagonizado por un músico amateur de las Juventudes Comunistas llamado Alfonso Padilla. Fue torturado y luego encarcelado varios años. Durante su estancia en prisión, se las ingenió para introducir vinilos en la prisión y formar un conjunto. Como no sabía lenguaje musical, se inventó uno y logró montar una representación de *La Cantata de Santa María* dentro del correccional a espaldas de los guardias.

En una prisión de Uruguay, los presos también lograron una copia de la cantata. Al reproducirla una noche, los guardias se enteraron e hicieron un registro para dar con el vinilo. No dieron con la obra y cada vez que los ánimos estaban por los suelos, los presos volvían a reproducir la cantata como acto de rebeldía (Carrasco, 2003: 156).

Esta nueva concepción que se tenía de la cantata tras el golpe pudo provocar que en 1978 fuera revisada por Quilapayún en una nueva versión. Aparte de tener nuevos arreglos instrumentales, el escritor Julio Cortázar modificó levemente el texto original. Aquello enfureció a Luis Advis, ya que según él las modificaciones del texto hacían

creer que la obra representaba una lucha de clases, para Advis la idea original era que el chileno se hermanase -fuera de la clase que fuese- para hacer frente a la agresión extranjera que suponía arrebatar la propiedad de las salitreras (García, 2013:148).

6.2.2 Canto General.

Creada en 1970, poco después de la *Cantata de Santa María*. Es una obra creada por Gustavo Becerra-Schmidt y Sergio Ortega, con textos de Pablo Neruda extraídos de su obra *Canto General*. La obra se hizo con la intención de ser interpretada por el conjunto Aparcoa. Cuenta con un narrador, un solista, un coro, guitarra, charango, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, piano, batería, quena y tarca.

Se divide en cuatro partes (América precolombina, Conquista española, La colonia, Capitalismo) con un total de 31 piezas, lo que le da a la obra una duración de una hora. A lo largo de la obra, el texto supedita a la música, hasta el punto de dejarla como mera música incidental en algunos pasajes. A lo largo de la obra se desarrollan distintos géneros, desde el folclore hasta el jazz.

6.2.3 Canto al programa.

A finales de 1970, Luis Advis compone la música de su segunda cantata, el Canto al Programa con textos de Julio Rojas y Sergio Ortega. La obra fue interpretada por el conjunto Inti-illimani. Se compone de un preludio musical, 11 narraciones y 11 canciones. La obra fue un encargo realizado por la Unidad Popular y la intención era crear una obra que englobara el texto de las primeras 40 medidas de Allende. El narrador interpreta un personaje llamado Peyuco Pueblo quien se encarga de presentar el programa.

La cantata se realizó y montó en pocos días, lo que le dio un resultado irregular, a su vez, los textos muestran cierta ingenuidad, resultando en algunas piezas ridículas o arrogantes (un ejemplo claro es la *Cueca de las fuerzas armadas y carabineros*). Estos motivos junto con el devenir del país hicieron que los involucrados en esta obra acabaran rechazándola (García, 2013: 129).

De esta obra destaca el preludio instrumental, pieza que versiona la última canción de la *Cantata de Santa María*, a nuestro parecer, este preludio quiere marcar una continuación, en la que da a entender que la unión entre chilenos se ha realizado tras la victoria de Allende.

6.2.4 Vivir como él.

En 1971, Luis Advis realiza su segunda cantata popular con el conjunto Quilapayún. La obra era un homenaje al combatiente del Vietcong Nguyen Van Troi, ejecutado por tropas surcoreanas, suceso que generó interés mundial por la violencia de ese país asiático. La guerra de Vietnam era un tema que provocaba interés dentro de la NCCH, por lo que no era raro que trataran este tema. Es una obra compuesta por cinco relatos, tres interludios instrumentales y cinco canciones, alcanzando una duración de 18 minutos. De esta cantata destaca el tratamiento de las cuerdas y las queñas que intentan imitar el sonido del folclore oriental con un resultado notable.

6.2.5 La Fragua.

Escrita por Sergio Ortega, en 1971, es la primera cantata popular en la que se cuenta con una orquesta de cámara y el conjunto Quilapayún. Está compuesta por doce canciones y once recitativos. La obra fue un encargo del partido comunista en la que se quería conmemorar el 50 aniversario del Partido Comunista, la obra es un homenaje a los movimientos sindicalistas de la historia chilena, haciendo hincapié en la figura de Luis Emilio Recabarren, fundador del Partido Obrero Socialista.

Su última canción acaba con un carácter triunfalista con la canción “El puño del pueblo”. Detalles como este hicieron que Quilapayún acabara rechazando esta obra, aludiendo que parte de sus textos habían perdido vigencia y que la poesía quedaba supeditada por las tensiones sociales que se plantean en esta cantata (Carrasco, 2003: 219-220).

Sin embargo, hay que tener en cuenta las obras de Advis y Ortega tenían características distintas, en Ortega, la reflexión está por encima del drama y el objetivo final de la obra es que el receptor saque una conclusión sobre el contexto social, antes de sentirse conmovido (González, 2005: 201).

6.2.6 Canto para una semilla: Elegía.

Esta es la cuarta y última cantata que escribe Advis del golpe de estado, dentro del catálogo de obras de este compositor, esta se puede clasificar como una de sus obras de gran envergadura, donde se encuentra la *Cantata de Santa María y Sinfonía tres tiempos de América*.

La obra recurre a dos solistas, un coro, más un conjunto instrumental conformado por dos queñas, guitarra, charango, violonchelo, tiple, contrabajo, bombo y caja. Se divide

en 17 piezas divididas entre canciones y relatos, siguiendo una estructura semejante a la Cantata de Santa María. Es una obra compuesta y escrita por Luis Advis para el conjunto Inti-Illimani y la cantante Isabel Parra.

Los textos de la obra pertenecen a Violeta Parra, son sus décimas autobiográficas, obra en la que la artista relató su vida desde su infancia hasta el año 1955, momento en el que viajó a Europa por primera vez para participar en un Festival de la juventud y los estudiantes celebrado en Varsovia. Estos textos fueron reordenados y reinterpretados, conformando un homenaje póstumo, más que una biografía.

6.2.6.1 Estructura.

Comienza con el recitado de unas décimas, forma poética del siglo XVI que se adhirió al folclore chileno durante la colonización. La décima se mezcla en sus últimos versos con la introducción de los instrumentos de cuerdas que ejecutan arpeggios junto con las quenenas, iniciando así la primera canción llamada *La infancia*. La canción se divide en tres secciones con estructura similar, en la que los dos solistas presentan a los abuelos y padres de Violeta Parra, por medio de una melodía sosegada y sin sobresaltos. La tercera sección recurre a una fuga entre los solistas el coro y las quedas donde se reinterpretan varios motivos, hasta la conclusión del tema donde se reduce el tempo y la intensidad.

El segundo relato es acompañado por la intervención del coro que presenta una melodía lenta, pero llena de vitalidad, apoyada por notas largas de la guitarra y el violonchelo. Nos llama la atención como acaba el relato con el verso “¡Quisiera ser arbolito!”, que ya da una idea de la influencia que supondrá Violeta Parra.

La canción *La infancia* inicia con un pianísimo que va ganando en intensidad hasta aparecer la melodía de la voz femenina. En esta pieza, el ritmo que marca el charango en esta canción tiene su reminiscencia en una danza típica de Chile llamada *El Rín*. Creemos que la utilización de este ritmo es una reminiscencia a la faceta de folclorista e investigadora de Violeta Parra. La canción va adquiriendo complejidad con la adición del coro, que de forma fugada interpreta a dos voces el tema melódico que presentó en el relato anterior. De una forma jovial, la pieza relata la infancia de la artista en la que entra en contacto con la música y el bordado.

El tercer relato que precede a la canción *El amor* nos adelanta las decepciones que tuvo la cantante en vida. Las quenenas encabezan un tema lírico y melancólico, como si fuera

un llanto, este es sostenido por las cuerdas. La solista evoca la decepción del amor, Advis recurre a un tempo lento y una melodía fragmentada en secuencias breves, destaca el final de cada sección donde la voz se mueve en un tempo libre en el que cada sílaba es remarcada por las cuerdas, las secciones son variaciones donde las quenas ofrecen un contraste con la melodía de la solista. La canción acaba sin una resolución problema planteado.



10 Caratula de *Canto para una semilla*, Vicente y Antonio Larrea.

El relato que acompaña a la canción *El compromiso* representa a Violeta Parra dejando de lado sus lamentos y comprometiéndose con la lucha de los más desfavorecidos por medio de la música como arma de reivindicación.

En contraposición con *El amor*, *El compromiso* comienza con un tema de dos quenas, con una melodía clara y estática, con un carácter enérgico que se sustenta sobre el rasgueo de las cuerdas, aumentando la intensidad gradualmente, lo que da el aspecto de una marcha solemne. En la siguiente sección, el coro interpreta en una homofonía el tema principal de la obra, que reaparece en las siguientes canciones.

En la canción *La denuncia* las quenas atacan con un tema enérgico. La melodía de la solista se acompaña de aumentos de intensidad en el bombo y las cuerdas para incidir con más fuerza en su mensaje. Como respuesta, el coro repite el tema de la canción anterior.

El siguiente relato sigue con la misma temática. *La esperanza* muestra una melodía ondulada con un rasgueo seco marcando cada compás. El coro aparece con el mismo

tema. La letra sigue remarcando la idea mejorar el estado de los más desfavorecidos. La canción acaba con una fuga a tres voces que finaliza *a capella*.

La canción *La muerte* viene precedida por una narración que cambia a un tema más lúgubre. La melodía se apoya sobre un *tempo* triste con una quena que hace la función de contravoz. Al representar una muerte que se acepta con tranquilidad, la melodía se muestra ondulada sin cambios de intensidad.

El último relato alude a la muerte de Violeta Parra, pero el coro interrumpe en dos ocasiones, la primera en una intensidad baja y con una melodía ascendente, la segunda en una intensidad más fuerte, con este recurso, Advis viene a representar que la obra y los ideales de Violeta Parra no han muerto y continuaran por medio de otras “semillas”. Acabe el relato recitando la letra de *Gracias a la vida*.

Finaliza con una canción que tiene un tratamiento similar a la última canción de la *Cantata de Santa María*, con una melodía enérgica y con alta intensidad donde todas las voces cantan al unísono. Para esta canción, Advis rescribe las décimas donde Violeta Parra cuenta su experiencia en el festival de Varsovia y ofrece un mensaje de hermandad entre latinoamericanos.

Lo que logra Advis con esta obra, es representar lo que simbolizaba Violeta Parra en la cultura popular chilena de los setenta, haciendo que los ideales que presentaba la artista se conjuguen con los de la sociedad (Osorio, 2006). También cabe señalar que esta cantata nace del amor y admiración que sintió este compositor por la obra de Violeta Parra, Avis como teórico del arte daba un especial protagonismo a las obras que tiene un artista como referente para crear las suyas, Aravena (2004) cita a Advis (1979) en relación a este tema: “el creador ha de convertirse, al mismo tiempo, en receptor, y la experiencia creativa deberá adquirir necesariamente un sesgo receptivo”.

6.2.6.2 Historia de la obra.

La obra se basó en las décimas autobiográficas de Violeta Parra, poemas que fueron escritos entre 1955-1958 y solo eran conocidas en los círculos más cercanos de la artista. En 1966 fueron conocidos públicamente gracias a una grabación en el que Violeta musicalizó parte de estas décimas. Los poemas fueron editados en 1970.

Advis comenzó a escribir la obra entre octubre y noviembre 1971 y en febrero de 1972 comenzó los ensayos con el conjunto Inti-Illimani y la cantante Isabel Parra. La obra fue

estrenada en diciembre de ese mismo año. Al igual que en la Cantata para Santa María, esta obra fue regrabada en el exilio con los recitados traducidos al italiano y francés.

6.2.7 Cantata de los derechos humanos.

Primera cantata que se presenta durante el régimen de Pinochet en el año 1976. La obra se llama originalmente La Cantata Caín y Abel, con música del compositor Alejandro Guarello, textos del sacerdote Esteban Gumicio. Cuenta con un coro de voces blancas, una orquesta y un conjunto de raíz folclórica (esta parte fue realizada por el conjunto Ortiga). La obra fue un encargo de la Vicaria de la Solidaridad⁹, con la idea de ser estrenada en la Catedral de Santiago, después de la celebración de un simposio Internacional sobre Derechos Humanos, celebrada en el mes de noviembre. El estreno de esta obra puede considerarse el primer acto público de rebeldía contra el régimen, en la que la música tuvo un papel protagonista.

La canción se divide en siete partes en las que se suceden relatos hablados, arias, coros e interludios. El argumento gira en torno al relato bíblico de Caín y Abel, siendo una metáfora muy clara de la situación que se vivía en Chile, sin embargo, la obra tiene pasajes donde denuncia directamente los crímenes del régimen, la pobreza generada por las reformas económicas y la situación de los exiliados. Nos parece destacable la penúltima pieza *Salmo 71: glosa*, en la que el recitativo se mezcla con el coro dando un mensaje majestuoso en favor de un cambio social. Orrego (1983, 12) en una breve reseña de la obra señala que es un aporte significativo al repertorio de las formas mayores derivadas de la NCCh.

Aunque la grabación realizada por la Vicaria no tuvo una distribución oficial, la obra tuvo una difusión por medio de casetes que eran distribuidos y vendidos de forma clandestina, esta piratería de obras no era vista como algo negativo, ni se busca un lucro personal por medio de obras subversivas, Jordán (2009: 93) explica que “son exacerbadas otras dos finalidades: la recaudación de ingresos para la comunidad, cualquiera sea su organización específica, y la divulgación maximizada del material sonoro considera, por sus gestores mismos, como subversivo.”

⁹ La vicaria de la solidaridad, fue una institución cristiana controlada por el cardenal Raúl Silva Henríquez en 1975, a fines prácticos, era la única institución que hizo un esfuerzo por defender a las víctimas del régimen, de llevar un registro de todos los crímenes que se cometieron contra los derechos humanos y criticar abiertamente al régimen.

6.2.8 Cantata *Bernardo O'Higgins Riquelme, 1810. Poema sonoro para el poder de mi patria.*

Composición hecha en el exilio por Sergio Ortega en la que usó un poema del Canto a los Libertadores de Neruda. Fue interpretada por el conjunto Taller Recabarren, la obra se compone de 12 piezas formadas por canciones y recitativos.

Orrego (1983, 9) reseña que “es tal vez el más ambicioso de sus intentos de abordar a través de las formas simples y sintéticas de la nueva canción, las grandes estructuras de la composición erudita”.

6.2.9 Sinfonía *Los tres tiempos de América.*

Ultima cantata popular que crea Luis Advis y se encuentra entre las grandes obras de este compositor junto con la *Cantata de Santa María de Iquique* y *Canto para una Semilla*.

La obra recurre a una solita, un coro, más un conjunto instrumental conformado por dos quenás, guitarra, charango, tiple, zampoña y bombo. A ello se le suma una orquesta de cámara formada por un conjunto de cuerdas, piano, corno, oboe y percusión.

La cantata se divide en tres actos y se compone de 16 piezas: tres piezas instrumentales, cinco narraciones y ocho canciones. Los textos fueron escritos por el compositor. El primer pasaje evoca el surgimiento de América y la aparición de los mestizos. El segundo acto hace referencia a los deseos de sus habitantes y por medio de metáforas, alude a los golpes de estado ocasionados en el continente. El último acto deja la puerta abierta a la esperanza.

6.2.9.1 Estructura.

El preludeo presenta un tema interpretado por el corno, al acabar, este tema pasa a las quenás y se sustenta sobre las cuerdas y las zampoñas. El tema sigue desarrollándose en una fuga entre el oboe, el corno y las quenás en una fuga en la que la pieza va ganando en intensidad y tempo, hasta acabar en un pianísimo en sus últimos compases.

El primer relato evoca al continente latinoamericano, de una forma que nos puede recordar a la obra de Pablo Neruda, aunque no esté confirmado por su autor, resulta evidente la influencia del poeta y estos versos nos recuerdan al canto *La lámpara en la tierra* que se encuentra en el *Canto General*, obra de gran influencia para los artistas de la década de los 70.

Ya mi tierra ha nacido comienza en un pianísimo con una melodía ondulante en la primera sección, la segunda sección cuenta con un coro a tres voces. En la tercera sección, la canción se vuelve más compleja al contar con una polifonía entre la solista, el coro y el oboe, sin alterar la intensidad, se mantiene suave como si fuera una canción de cuna.

El segundo relato relata la caída de los pueblos originarios de América y el paso de los siglos, como un pasado heroico.

Las quenás esbozan un tema lírico sobre las cuerdas, precediendo al coro quien comenzará a entonar a una baja intensidad a tres voces, interpretan una melodía ascendente que irá aumentando progresivamente hasta llegar a un mezzoforte. La aparición del mestizo es narrada por medio de una cosmogonía donde es arropado y bendecido por los astros. La canción acaba con una variación del tema que ejecutaron las quenás.



11 Caratula de *Los tres tiempos de América*, diseño de Mario Murua.

El siguiente relato, narra la aparición de los nuevos países que comienzan a desarrollarse en el continente. *América tiene amores* comienza con melodía ondulada interpretada por la solista sostenida por el piano. La segunda sección de esta canción es interpretada por el coro a dos voces, Advis recurre a un tempo rápido y usa la forma popular del joropo, para expresar la jovialidad ante la aparición de nuevos países y culturas. Finalmente, los temas de la solista y el coro se funden en una polifonía en la tercera sección.

El cuarto relato supone un contraste con el optimismo de la canción anterior y esboza las guerras internas que comenzarían a sufrir las naciones latinoamericanas a lo largo del siglo. A continuación, sigue un prelude instrumental con dos secciones diferenciadas y una reexposición con temas de ambas secciones, la primera sección muestra un tema que se va interpretando en los instrumentos aerófonos, la segunda, un tema distinto llevado por el tiple y el charango, al final, en la reexposición se van alternado estos temas de forma fugada, bajo un tempo relajado sin grandes saltos en la melodía. La pieza tiene no posee un carácter dramático y muestra un equilibrio muy loable entre los instrumentos de raíz folclórica y música clásica.

Con *Hombre de América* comienza el segundo acto, un solista canta un tema lúgubre acompañado del rasgueo de una guitarra. Como respuesta, la solista irrumpe con una melodía de un carácter más esperanzador, que pasará a ser el núcleo de la obra (y cuya letra dice “Quiero tu tierra tranquila. Quiero tu cielo aquietado. Quiero tus campos fecundos y tus desiertos colmados”). El coro interpreta ese tema en un canon a tres voces, fundiéndose con el tema inicial.

Un hombre desterrado comienza con el coro a una baja intensidad y una melodía estrechada, representando la tragedia del exilio, la segunda sección aparece la percusión interpretando una marcha militar a ninguna parte. Bajo nuestro criterio, esta canción junto con *Mi mitad Lejana* de Inti-Illimani y Santiago del Nuevo Extremo, es de las que mejor reflejan los sentimientos de los exiliados.

En *¿Dónde está el que yo quiero?* la solista presenta un tema patético, sostenida por las cuerdas. Por medio de metáforas, Advis hace una alusión a las persecuciones y ejecuciones acaecidas en Chile. En la segunda sección la pieza va ganando en intensidad, la melodía se presenta fragmentada lo que evoca una mayor angustia. La tercera sección muestra al coro en una homofonía, apremiando la huida para salvar la vida.

El segundo interludio muestra variaciones de temas interpretados con anterioridad. Le sigue la canción *Quiero tu tierra tranquila*. A pesar de los sufrimientos, la obra sigue evocando un mañana mejor, un sueño americano.

Una quena interpreta el tema del prelude mientras se desarrolla el ultimo relato. El texto sigue incidiendo en la idea de retener la esperanza pese al pasado mas reciente. *Cuando el coyote y el huemul* presenta una melodía clara y ondulada. EL texto

representa a los países latinoamericanos por medio de sus animales representativos. La segunda sección presenta una polifonía a dos voces entre la solista y el coro en una melodía ascendente.

Si comparamos esta obra con la de Neruda, es por la epopeya que muestra esta cantata en sus textos, remite al pasado y a lo que está por venir y deja todas sus esperanzas en esa utopía de países latinoamericanos unidos. Con esta cantata, se cumple una trilogía que comenzó con la *Cantata de Santa María* y se da forma a tres mitos surgidos en Chile durante el siglo XX: las luchas obreras, la figura de Violeta Parra, y las esperanzas puestas en el continente.

6.2.9.2 Historia de la obra.

La obra tuvo una larga gestación, su autor afirma que la canción *¿Dónde está el que yo quiero?* la escribió en 1970, poco después del triunfo de Allende, pronto surgió la idea de hacer una obra sobre América que al final quedo olvidada en el cajón. En 1977 Advis viaja a Mendoza y escribe *Hombre desterrado* y *Aparece el mestizo*. Poco después escribe *Cuando el coyote y el huemul* (Decap, 1998).

Nuevamente fue abandonada y recuperada por fin en 1986 cuando Advis creyó que sufriría una muerte inminente. En 1987 envía las partituras al conjunto Quilapayún y la obra es estrenada finalmente en el teatro romano de Mérida, en 1988 (Decap,1989). Tras su estreno se hizo una grabación en estudio de la obra en condiciones precarias (las cuerdas frotadas fueron sustituidas por un sintetizador) y tuvo una acogida discreta en su momento.

6.3 Otras obras de gran formato de la NCCh.

Sin ser propiamente unas cantatas, nos parece necesario señalar otras obras de gran envergadura que nacieron como consecuencia de esta unión entre la música clásica y la popular.

La primera de ellas es *La población* (1972) de Víctor Jara, esta obra nació en medio de dos debates, por un lado, el debate interno de si el movimiento de la NCCh debía evitar la reducción a una música panfletaria, el otro debate era si la NCCh debía internarse más en esa mezcla con la música clásica.

Jara tenía la convicción de que el panfleto tenía un valor artístico si era sincero y acababa siendo aceptado por el pueblo, sobre la introducción de formas cultas en la

música, tenía ciertos reparos al considerarlo una actitud paternalista venida de arriba, Víctor dejaba entrever que se veía más como un artesano al servicio de la sociedad que un artista en búsqueda de obras trascendentales (Jara, 2008: 201).

Esta basa ideológica fue fundamental para realizar *La población*, obra conceptual en la que sus canciones giran en torno a la población Herminda de la Victoria, allí Jara ofreció talleres creativos y conoció de primera mano la historia de cómo sus habitantes tomaron de noche aquel terreno, a lo largo de la obra, Víctor refleja por medio de sus canciones la miseria y las aspiraciones de esta población. A lo largo del vinilo, Jara añade entrevistas de los pobladores, un poema recitado por un niño, para darle un mayor realismo a la obra. En este vinilo, sale a relucir como este cantautor había evolucionado musicalmente. Orrego (1983: 7) señala: “también se observa en las últimas canciones de Jara una mayor independencia del acompañamiento instrumental. Este, que antes se



limitó exclusivamente a sostener la línea de canto, ahora participa del desarrollo de la obra aportando elementos idiomáticos propios”.

Joan Jara menciona que Víctor se mostró conforme con la experiencia que supuso *La población* y en los últimos meses del gobierno de Allende comenzó a dar forma a una obra que seguía en la misma línea (2008: 206).

12 *La población*, Vicente y Antonio Larrea.

Otra obra que iba a nacer fruto de la unión entre música popular y música clásica, fue el cancelado ballet *Los Siete Estados*. Iba a ser la obra más ambiciosa hasta la fecha con música de Víctor Jara y Celso Garrido-Lecca y textos de Patricio Manns, sería interpretada por Víctor Jara, Isabel Parra, Inti-Illamani, la orquesta sinfónica de la Universidad de Chile y El Ballet Nacional. De la obra solo quedaron unos registros, pero fue una prueba del vertiginoso desarrollo que estaba dando este vínculo. (Advis, 1998: 38).

7 Conclusiones.

Sobre el valor estético de estas obras, nos remitimos a una frase de Adorno recogida de su *Teoría Estética* (1971):

Las obras, especialmente las de máxima dignidad, están esperando su interpretación. Si en ellas no hubiera nada que interpretar, si estuvieran sencillamente ahí, se borraría la línea de demarcación del arte. (171)

En base a esta frase, Alessandro Baricco desarrolla una reflexión sobre a lo que él llama la música culta, en la que esta vive en el momento en que es reproducida e interpretada, solo bajo esa “segunda vida” adquiere un valor como obra de arte (2008, 29). Nuestro objeto de estudio tuvo la desgracia de toparse con seres que intentaron enmudecerla y matarla, pero fracasaron, siguió viva dentro de las condiciones más adversas y nos dejó un legado lleno de canciones bellas, experimentales y sinceras, compuestas e interpretadas por un grupo de artistas de gran talento y de una extrema sensibilidad por el mundo que les rodeaba, aún con el paso del tiempo siguen siendo interpretadas y nos hacen reflexionar sobre nuestra sociedad, siguen vivas. El golpe de estado trastocó a este movimiento e hizo que su producción fuera decayendo, pero aun así se encuentran obras del exilio y del Canto Nuevo que lograron trascender.

En cuanto a las cantatas populares, su desarrollo fue irregular debido a lo vorágine de cambios que se estaban produciendo en el país, no obstante, podemos afirmar que sí supuso una renovación de la cantata, produciendo una nueva forma llena de originalidad y posibilidades, difuminando con éxito la línea entre lo popular y lo académico. Su ejemplo puede servir para que otros músicos intenten romper esa barrera, ya sea volviendo a la fórmula de la cantata popular o probando por nuevas vías pendientes de descubrir y desarrollar. Lo que nos lleva a la conclusión de que la cantata popular posee un gran valor para la historia de la música del siglo XX.

En una fotografía tomada en abril de 1970 en el teatro Caupolicán, aparece Allende junto con los músicos de la NCCh bajo una pancarta que dice “No hay revolución sin canciones”. Esta consigna fue un credo que llevaron hasta sus últimas consecuencias, de ahí recae la tragedia o la magia de este movimiento, según como se quiera ver. Creemos que junto con el valor estético hay un valor ético en todas estas obras, Arevena (2004, 24) cita a Advis (1979): "Contemplar la grandiosidad de una obra de arte es sentir después la necesidad de dar confianza y amor a los semejantes, lo que constituye

una actitud esencial y positivamente ética”. Es ese amor a los semejantes lo que impulso todo este movimiento y le dotó las alas para ser trascendente. Finalizamos con un fragmento de una carta que escribió Víctor Jara a finales de julio de 1973:

Los que fatigosamente buscan los dominios personales, los que profitan de la inocencia y la pureza, no comprenderán nunca que el canto es como el agua que lava las piedras, el viento que nos limpia, el fuego que nos une, y que queda ahí, en el fondo de todos para mejorarnos. Violeta dijo “el canto de todos es mi propio canto” y sus palabras son eternas como las montañas, como las piedras de Machu Picchu.



8 Bibliografía

Libros y monografías:

ADORNO, Th. W. (1971): *Teoría estética*. Madrid: Taurus

ADVIS, L. Y GONZÁLEZ, J. (1998): *Clásicos de la música popular chilena. (Vol. II): 1960-1973: Raíz folclórica*. Santiago de Chile: Universidad católica de Chile.

AGUILERA, P (2003): *Chile: El otro 11 de septiembre*: Australia: Ocean Press

BARICCO, A. (2008): *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Madrid: Siruela.

COOK, N., (2012): *De Madonna al canto gregoriano, Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza Editorial.

CARRASCO, E. (2003): *Quilapayún, La revolución de las estrellas*. Santiago de Chile: Ril.

COLLIER, S. y SATER, W. (1998): *Historia de Chile 1808-1995*. Madrid: Cambridge University Press.

DENIZEAU, G. (2005) *Los géneros musicales, Una visión diferente de la historia de la música*. Barcelona: Robinbook.

DÍAZ-INOSTROZA, P. (2007): *El canto nuevo de Chile: un legado musical*. Santiago de Chile: Universidad Bolivariana.

GARCÍA, M. (2013): *Canción valiente, 1960-1989 tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones B.

GODOY, A (1995): *Cantautores. Música popular chilena 20 años 1970-1990*. Santiago de Chile: Departamento de extensión cultural.

HERRERA, S. (2009): *La vanguardia musical chilena y el movimiento de la nueva canción chilena (1969-1973): dos razones de exilio*. Santiago de Chile: El árbol.

JARA, J. (2008): *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago de Chile: LOM.

LARRAÍN, J. (2014): *Identidad Chilena*. Santiago de Chile: LOM.

LUCIE-SMITH, E. (2000): *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino Thames and Hudson.

MARÍN, L. (2007): *21 de diciembre. Compendio y relación exacta de la huelga de pampinos desde su principio hasta su terminación*. Iquique: Campus.

PARRA, Á. (2012): *Violeta se fue a los cielos*. Santiago de Chile: Catalonia.

PARRA, V. (2012): *Decimas Autobiografía en verso*. Santiago de Chile: Sudamericana Chilena.

RODRIGUEZ, J. G. (2000): *El folclore musical en la escuela*. Santiago de Chile: Lord Cochrane.

RODRIGUEZ, O. (1995): *Nueva canción chilena. Música popular chilena 20 años 1970-1990*. Santiago de Chile: Departamento de extensión cultural.

SALAS, F. (2000): *La primavera terrestre. Cartografías del rock chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

SAGREDO, R. (2014): *Historia mínima de Chile*. Ciudad de México: Turner.

VICO, M. (2009): *Un grito en la pared: psicodelia, compromiso político y exilio en el cartel chileno: Ocho Libros*.

Artículos:

BECERRA-SCHMIDT, G (1985), “La música culta y la Nueva Canción Chilena” en *Literatura Chilena, creación y crítica*, 33-34, 14-21.

CAMPOS, J. (1990), “Arte alternativo y dictadura” en *Cuadernos hispanoamericanos* 482-483, 55-62.

DECAP, M, (1989), “Dulce patria americana, conversación con Luis Advis” en *Araucaria de Chile*. 44, 159-171.

GALVÉZ, G. (2005), “Obras para guitarra compositores chilenos, siglo XX” en *Resonancias*, 16. 88-91.

GARCÍA, R. (1990), “Cantar de nuevo” en *Cuadernos hispanoamericanos*. 482-483, 197-205.

GONZALEZ, J. (2005), “Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de 1960” en *Aisthesis*. 38, 192-212.

- JORDÁN, L. (2009), “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino” en *Revista musical chilena*. 212, 77-102.
- MAMANI, A. (2013) *El equipaje del destierro. Exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981)*
- MACÍAS, S. (1990), “Una breve aproximación a dieciséis años de poesía chilena: 1973-1989” en *Cuadernos Hispanoamericanos*. 482-483, 177-196.
- ORREGO, J.S. (1983), “Espíritu y contenido formal de su música en la nueva canción chilena” en *Literatura Chilena, creación y crítica*. 33-34, 5-13.
- OSORIO, J. (2011), “La bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia” en *Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984. A contra corriente*. 8, 255-286.
- RIMBOT, E. (2006), “Autorepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y el Canto Nuevo” en *Cátedra de Artes*. 3, 25-39.
- ROLLE, C (2002), “La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende” en *Pensamiento crítico*. 2, 2-10.
- VALJALO, D. (1983), “Nuestro canto” en *Literatura Chilena, creación y crítica*. 33-34, 2-4.

