

PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA



YO NO
CANTO
POR
CANTAR

CANTARES DE RESISTENCIA EN EL CONO SUR



PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA

Dra. en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura. (U. de Santiago de Chile) Master en Gestión Cultural (U de Barcelona, España). Periodista y Profesora de Educación Musical. Realizó estudios de Interpretación Superior en Guitarra Clásica en la Escuela Moderna de Música y de Musicología en la U. de Chile. Su línea de investigación está orientada hacia las manifestaciones musicales populares, con énfasis en los cantares de resistencia, como también en materias de acción sociocultural y políticas públicas en cultura. En este ámbito publica el libro “La Cultura viva. Reflexiones críticas cultureras” (2013) un ensayo crítico sobre el accionar de las políticas culturales oficiales chilenas post dictadura.

De sus realizaciones artísticas destaca la participación y dirección del Grupo Abril, emblemático conjunto musical que perteneció al movimiento chileno denominado Canto Nuevo que fue parte de los movimientos de resistencia a la dictadura militar de Augusto Pinochet, aspecto que es tratado en su libro “Canto Nuevo Chileno, un legado musical”(1999-2007). En dicha publicación desarrolla además su tesis respecto a la continuidad histórica/estética del género de Nueva Canción en relación con el Arte de Trovar medieval. “Yo no canto por cantar”, constituye la publicación de su tesis doctoral y continuación de su propuesta teórica.

PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA

YO NO CANTO POR CANTAR
CANTARES DE RESISTENCIA EN EL CONO SUR
Brasil, Uruguay, Chile y Argentina. 1964-1989



ÍNDICE

PREFACIO	9
INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE	
FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS	25
Capítulo 1	
ESTÉTICA, MÚSICA Y POÉTICA POLÍTICA	27
Arte y lenguaje	27
La música como experiencia	35
Época y política	41
Romanticismo tardío latinoamericano	44
Capítulo 2	
EL ARTE DE TROVAR	51
La lírica trovadoresca	52
Contexto histórico social	54
Alcance y definición de <i>Trova</i>	56
Los dominios del trovador y del juglar	59
Contenidos: géneros y estilos	61
¿ <i>Sirventés</i> o protesta?	62
La música: Composición y organología	65
Los cantares de gesta	67
El romancero castellano	70
Aparición del cantor - vida	73
Las músicas populares del Cono Sur	79
Capítulo 3	
IRRUPCIÓN DE LA <i>NUEVA CANCIÓN</i> LATINOAMERICANA	
Del nacionalismo a la canción militante	81
Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra	81
El movimiento <i>Nuevo Cancionero</i> de Argentina	88
Los artistas del <i>boom</i>	91
Un nuevo paradigma para la canción	92
Movimiento cultural en Mendoza	94
Horacio Guarany	99
Cesar Isella	99
Mercedes Sosa: más allá de una voz	100

1ª EDICIÓN, MAYO 2016. © PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA.

YO NO CANTO POR CANTAR. CANTARES DE RESISTENCIA EN EL CONO SUR.
Brasil, Uruguay, Chile y Argentina. 1964-1989
PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA

ISBN: 978-956-362-509-7



MEMORIARTE EDICIONES
Santiago, Chile. 2016
www.memoriarte.cl

ILUSTRACIÓN PORTADA: LUIS ACOSTA
DISEÑO: ELISA DÍAZ BROWNE
CORRECTOR DE TEXTOS: ÓSCAR AEDO I.

IMPRESO EN: OJOPOROJO IMPRENTA - CHILE.

Santiago de Chile 2016.

Del Bossa Nova a la Música Popular Brasileira (MPB)	102
De sambas, chôros y modinhas	103
Juglares en desafíos	106
La Bossa Nova	107
Vinicius de Moraes: el enviado	111
Aparición de la MPB	113
La Nueva Canción Chilena	114
Destronando la Nueva Ola y el Neofolklore	116
Aspectos Fundacionales de la NCCH	118
Los protagonistas	124
Víctor Jara; <i>El alma llena de banderas</i>	125
Patricio Manns	127
Quilapayún	128
El Canto Popular del Uruguay	130
Bartolomé Hidalgo y la poesía <i>gauchesca</i>	132
Los sesenta y su irrupción musical en el Uruguay	134
Alfredo Zitarrosa	135
Daniel Viglietti	139
La Nueva Trova cubana	142
La <i>Nueva trova</i> como movimiento de revolución estética y política	144
Silvio Rodríguez	146
SEGUNDA PARTE	
DICTADURA Y CANTARES DE RESISTENCIA EN EL CONO SUR	151
Capítulo 4	
CANCIÓN Y RESISTENCIA	153
BRASIL	154
La MPB y Chico Buarque de Hollanda.....	155
A pesar de usted (<i>Señor Presidente</i>)	160
Movimiento Tropicalista	162
"Para que no digan que no hablé de las flores": Vandré	167
CHILE	172
Transición y folklore	175
El <i>Canto Nuevo</i>	178
Ortiga	180
Aquelarre	181
Cantierra	182
Etapa de creación	183
Santiago del Nuevo Extremo	185
Schwenke & Nilo	188
Grupo Abril	191
Eduardo Peralta	192

El Ocaso del Canto Nuevo	195
El grupo Congreso	198
Canción juglaresca de los suburbios	200
Cantares del exilio	201
Inti-Illimani	204
Emergencia del Nuevo Pop chileno	206
Gervasio	209
URUGUAY	211
Héctor Numa Moraes	214
Los Olimareños	215
Jorge Carbajal, <i>El Sabalero</i>	218
El canto del inxilio	220
Patria Libre	222
Renovación y Rock	223
A redoblar: <i>Grupo Rumbo</i>	226
Jaime Roos	227
ARGENTINA	229
María Elena Walsh	233
Cafrune	235
Para el pueblo lo que es del pueblo: Piero	237
Todavía cantamos: Víctor Heredia	239
El país de la libertad: León Gieco	241
Capítulo 5	
MEDIOS Y MEDIACIONES	247
Espacios y lugares	249
Los sellos discográficos	257
Las audiencias	260
Sus públicos	262
Capítulo 6	
MUSICOLOGÍA POPULAR. ANÁLISIS COMPARADO	265
Sobre las obras fundamentales	266
Sobre la lírica	268
Yo no canto por cantar: los manifiestos	270
Sobre la música	274
Organología e instrumentación	278
Sobre el cuerpo y la performance	280
CONCLUSIONES	283
BIBLIOGRAFÍA	295
DISCOGRAFÍA	304

*Nuestra canción no es una canción de protesta...
Es una canción de amor.*

Víctor Jara

PREFACIO

Este libro es para todos quienes aman ese artefacto musical tan sencillo y certero, como sensible y guerrero: la canción. Se trata de introducir a los lectores melómanos en su historia profunda y antigua para intentar comprender qué hace que esta breve obra musical llegue directamente al corazón de sus escuchas prisioneros en cuerpo y alma por breves minutos y que le incita a luchar o le consuela la pena y le redime la angustia. Y también para aquel simple auditor distraído o pasivo que se deja influenciar fácilmente por los cantos de sirena de la Industria cultural que lo lleva hoy a consumir esa canción pasajera, inocua, vacía, y que no se ha dado cuenta que en su historia personal existen otras cuyos versos y melodías operan como huellas sensibles que le atan a sus experiencias más profundas, a su memoria personal. Esta es la historia de una canción sublime y valiente, que fiel a su esencia trovadoresca de siglos de humanidad, se alzó con bravura y poética en los terribles años que significaron la ausencia a fusil de la democracia en la América del Sur.

El presente ensayo es la continuación y profundización tozuda de mi primera investigación, en los noventa, sobre el *Canto Nuevo*, espontáneo movimiento musical chileno que le tocó enfrentar con su música a la dictadura militar encabezada por el general Augusto Pinochet y cuya tragedia se hermana con sus pares de territorio americano. Se trata de la resistencia cultural objetivada en el género musical denominado *Nueva Canción*, que se manifiesta en la segunda mitad del siglo xx en forma relevante y reveladora en América Latina. Ella se expresó significativamente durante las dictaduras militares que experimentaron los países del Cono Sur: Brasil (1964-1985) Argentina (1976-1983) Uruguay (1973-1985) y Chile (1973-1989). En la región, el género se despliega no sólo como manifestación cultural proveniente de una historia compartida sino que además se erige como efectiva arma comunicacional articuladora de sentido contestatario a lo que se está viviendo, lo que es entendido por la autoridad de facto como discurso político de artistas antisistémicos y como tal es perseguido, combatido y reprimido con encono y ensañamiento.

En el transcurso de la investigación insisto –como tesis personal– en la deconstrucción del concepto de “canción de protesta” cuyo manto de sospecha recae en el género musical *Nueva Canción* hasta el día de hoy, confundiendo tanto a los escuchas como a quienes escriben sobre música popular. La propuesta implícita es significar la *Nueva Canción* como expresión de arte haciendo posible su comprensión desde su dimensión estética detectando tanto sus trazos simbólicos como sus desplazamientos temáticos y narrativos. Asimismo, el estudio de la canción experimentada como artefacto comunicacional en tanto sentido y relación entre sociedad y texto nos permite auscultar el lugar de enunciación de los creadores, los medios de comunicación social y la producción cultural así como la recepción e interpretación de los escuchas y de las audiencias, permitiendo identificar y traducir desde la semiótica cultural los códigos y trazos de la vida cotidiana de un determinado momento histórico, en este caso, comunidades en estado de excepción cuyas experiencias compartidas se encuentran imbricadas en un contexto adverso y extraordinario.

Patricia Díaz-Inostroza

Santiago de Chile, marzo de 2016



INTRODUCCIÓN

La llamada *Nueva Canción*, vertiente del antiguo Arte de Trovar¹, es un género de la música popular que exige un lenguaje poético y que enfatiza un contenido social y humanista a su relato el que es interpretado como discurso político por los escucha. Dicha inclusión obedece a características propias del quehacer trovadoresco el que es reinstalado por sectores vanguardistas y contestatarios luego de siglos de hegemonía de la canción de corte amoroso –rearticulado a comienzos del siglo XX fuertemente por la industria cultural– convirtiéndose en efectiva arma comunicacional de reivindicaciones sociales y de lucha. Si bien este fenómeno musical se presenta en EE.UU en los años 30, en relación con las repercusiones de la crisis de 1929, también ocurre en España, en el contexto de la Guerra civil del 36 y en Francia como canciones de resistencia a la ocupación alemana en la Segunda Guerra Mundial. También se había presentado bajo la forma de *corrido* en la Revolución Mexicana de 1910, aunque lo hacía como canto popular oral, sin la posterior difusión masiva de radiofonía, lo mismo que bagualas, coplas, cuecas y otras formas poéticas cantadas del folklore austral de América Latina. A finales de la década de los cincuenta con la chilena Violeta Parra, y más de una década antes con el argentino Atahualpa Yupanqui emerge una canción social poética que alterará la música popular latinoamericana que por esa época estaba representada 1) en el folklore campesino desde lo oral, y 2) la canción mediática radial de temática exclusivamente amorosa. Paralelamente, en Brasil, a finales de los años 50, surgía el *Bossa Nova*, que si bien revoluciona la música popular brasileña, esta lo hace desde lo musical, mas no desde los contenidos, puesto que seguía los parámetros de la temática del amor incorporándole, eso sí, nuevos temas relacionados con el paisaje y la identidad cotidiana brasileña. Dichas expe-

1 Ver Díaz-Inostroza, Patricia. Tesis *La canción social chilena. Movimiento Canto Nuevo* (1977-1984). Universidad Arcis Santiago, Chile. 1997. Respecto al Arte de Trovar: Martín de Riquer. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tomo I Editorial Ariel S.A. Barcelona, 1983; Y *Los Cantares de gesta franceses (sus problemas, su relación con España)*. Editorial Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, España, 1952.

riencias coinciden en la búsqueda de representación local, es decir, en la composición de una pieza *cancionística* surgida desde la identidad musical de sus pueblos, las que son objetivadas en la resignificación de ritmos tradicionales tomados del folklore, ya sea desde lo mestizo, lo indígena o lo afroamericano.

Posteriormente y bajo la influencia de la Revolución Cubana (1959) la década de los sesenta marca significativamente las propuestas de artistas latinoamericanos que ponen su arte al servicio de las aspiraciones de cambio social. La aparición de este tipo de canción urbana con contenido social, y que continúa fuertemente en los setenta, altera las estrategias de mercado de la canción comercial que venía desarrollándose desde la invención del disco y la masificación de la radio originándose un público seguidor de estos artistas los que deben competir con la moda impuesta por las discográficas. Para identificarles como “género” los medios de comunicación comienzan a denominarles canciones y artistas de “protesta” configurándose así una especie de estilo musical popular. Esa peyorativa forma de designarles se sigue utilizando actualmente refiriéndose así a toda forma de creación cancionística que lleve implícita o explícitamente un contenido social. Tal connotación se hizo más significativa en los períodos de las dictaduras militares donde las creaciones de *Canto Nuevo* formarán parte de movimientos cuyo objetivo estará centrado en la recuperación de la libertad y en la aspiración de un ideal de sociedad.

La intención de este trabajo de investigación y texto es poner en evidencia aquel trabajo musical y poético que atraviesa desde la cultura artística a una América Latina en proceso de cambio y que se evidencia más fuertemente en aquellos países donde se ejerce el canto popular de raigambre tradicional resignificado por la contemporaneidad. La creación artística que es puesta en valor desde la crítica cultural permite captar la obra más allá de su contingencia y su performatividad efímera, como es el caso de la música popular. Para comprender el desarrollo y dinamismo de la música popular creemos pertinente referirnos a la hegemonía que la industria cultural tiene en los procesos comunicacionales de las artes afectando de forma considerable el gusto y las preferencias del público. La masificación de los productos musicales como bienes de consumo es una de las características que presenta la historia de la música de este período. La comercialización de todo producto musical, sea popular o docto, es un fenómeno que se inicia en los Estados Unidos adquiriendo inusitadas proporciones con el desarrollo de los medios masivos de difusión. Si a las casas editoras de música impresa les tocó iniciar esta corriente

de comercialización, sólo con la obra grabada pudo llegarse al predominio absoluto de lo mercantil sobre el artístico en la producción musical, a través de lo que Adorno en su capítulo “Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión de la escucha” denominaría como mecanismos progresivos de estandarizaciones.² El primer monopolio capaz de variar el panorama de la música popular y sentar pautas de validez universal fue el de las casas discográficas editoras de Nueva York en 1914, año en que se organizaron los creadores de la música dando paso a la ASCAP (Sociedad Americana de Compositores, Autores y Editores). Este organismo tuvo por más de treinta años el monopolio en los Estados Unidos y ejerció un significativo control sobre el género de la canción, desde entonces sometida a normas estrictas desde el número de compases que debía tener hasta la duración restringida de ésta a tres minutos. Desde que este tipo de editores comienza a señalar qué canciones serán de la preferencia masiva de la gente, es cuando la industria musical empieza a establecer patrones, moldes y estereotipos que marcan sustancialmente el destino de la canción popular. Cabe señalar que dichos patrones dictados por los productores pertenecen a la clase media norteamericana. Esto ya se establece en los años veinte cuando se hizo sentir el impacto del jazz. La comercialización de este género musical, proveniente de la música negra afro-americana, no se hizo esperar y se llevó a cabo aplicándole moldes rítmicos y melódicos de los estilos propios de los gustos musicales de las clases medias emergentes de los estadounidenses. Una vez en práctica la comercialización del jazz, le es relativamente fácil a los empresarios artísticos aplicar los mismos esquemas a la música latinoamericana. Es así como en las décadas del cuarenta y con mayor auge en los cincuenta tiene mucho éxito de ventas la música tropical con grandes orquestas y los boleros. Para la industria cultural “lo popular” es lo que se vende masivamente y ahí la situación paradójica de una sociedad en que lo popular, ahora convertido en *pop* y sus numerosas variantes, no es concebido y realizado por el propio pueblo sino dirigido por los especialistas de marketing de los sellos discográficos transnacionales. En la actualidad la supremacía de las compañías discográficas la poseen tres grandes grupos la Sony Music, Entertainment, que absorbió a la gran industria CBS comprando todos sus derechos; Warner MusicGroup; y Universal Music Group, que absorbió a la emblemática EMI. No obstante, hoy las nuevas tecnologías comunicacio-

.....
 2 Adorno, Theodor. *Disonancias*. Música en el mundo dirigido. Ed. Rialp. S.A. Madrid, España, 1966.

nales están haciendo entrar en crisis este paradigma al constituirse las redes sociales que vehiculan las músicas populares, sobre todo la canción, a través de la Internet (Youtube, Web, blogs, Facebook). Néstor García Canclini señala que la utopía de la autonomía creativa se desvanecería ante la realidad global que el arte necesita de circuitos de producción, difusión y consumo; de público y de receptores. De ahí que la valorización de los bienes simbólicos por parte de la sociedad contemporánea dependería de su éxito económico dentro de la industria de consumo masivo.³ Con ese escenario la *Nueva Canción*, heredera de la tradición libre trovadoresca, debe enfrentarse en el siglo xx. La investigación, por tanto, considera el enfrentamiento de los escuchas a esta nueva forma de funcionalidad de la música la que no depende ya de la libre selección de repertorio cercano, como fue por siglos, instalado por la tradición y el gusto emanado de costumbres comunitarias. Las mediaciones son ahora una variable a considerar como también las prácticas culturales que son instaladas desde la industria cultural. Auscultar la canción popular, desde la perspectiva de la *Nueva Canción* nos permite dilucidar los discursos nacionalistas que han configurado ciertos rasgos identitarios ya que los espacios en donde se desenvuelve el canto popular están imbricados entre lo tradicional (folklore musical y poesía popular oral) y lo moderno (canciones de radio, mercado discográfico, tv, etc.) más los elementos que se desplazan y traspasan por la dicotomía rural/urbano. Podría decirse que algo parecido ocurre con el fenómeno del *tango*, con la diferencia que éste se genera específicamente en la ciudad y se construye desde la industria tanto musical como editorial (novelas, ensayos, artículos, iconografía, etc.) y del cine. La música popular es un artefacto cultural muy poderoso en tanto a través de su práctica permanente y cotidiana interpela situaciones, emociones, realidades y pensamiento. A través de su lenguaje sensible, musical y literario, posiciona discursos narrativos los que a través de la repetición, característica propia y dinámica del cantar, confiere sentidos de existencia que se cristalizan en la memoria de los sujetos, y por ende en una sociedad en su dimensión temporal. Pues todo lo que se cuenta sucede en el tiempo. O bien lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse. Paul Ricoeur dice:

3 García Canclini, Néstor. *Cultura Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. D.F., México, 1987.

“Incluso cabe la posibilidad de que todo proceso temporal sólo se reconoce como tal en la medida en que puede narrarse de un modo o de otro”⁴.

Desde la perspectiva de esta tesis, la investigación al abordar el camino histórico de la canción trovadoresca latinoamericana necesariamente ha de poner énfasis en la localización de sus orígenes desde el colonialismo identificando aquellos rasgos de “dominación en el afuera europeo como una dimensión de la modernidad”, como diría Arturo Escobar.⁵ El inconformismo que subyace en los textos literarios y que denuncia la canción desde la subalteridad, sean estos cultores de juglaría o de trova, evidenciarán a través de sus narrativas posiciones y visiones de mundo una tensión con lo establecido y hegemónico pero en donde los escuchas, reafirmando su condición de participantes sensoriales y de sujetos históricos, configuran una red de historias locales/globales construidas desde la perspectiva de una actividad políticamente enriquecida.⁶ Néstor García Canclini, en el capítulo *Contradicciones latinoamericanas: ¿Modernismo sin modernidad? ¿O posmodernos sin llegar a ser modernos?*⁷ parte de la base que no existe un reflejo entre base material / representación simbólica. La vanguardia en literatura y pintura, por ejemplo, surge de la mezcla entre lo culto y lo local popular, como mezcla de vanguardias europeas más una valoración de lo propio popular. Aclara que no es un trasplante o imitación de lo europeo sino un movimiento de construcción de lo moderno / nacional. *Sólo seremos modernos si somos nacionales* (muralistas mexicanos) Para García Canclini esto muestra la potencia de lo híbrido, que traspasa la frontera de la cultura hacia el cambio social. Desarma visiones simplistas del moderno antagónico a tradición local. En la segunda mitad del siglo xx la situación cambia: estamos en un escenario de cultura de masas / industria cultural. América Latina se moderniza pero no de la mano del Estado, sino de la empresa privada. Surge una polaridad entre Estado y tradición (el Estado como protector del patrimonio) y mercado/modernidad. También

4 Ricoeur, Paul: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ed. Siglo XXI Madrid, España, 1995.

5 Escobar, Arturo. *Mundos y conocimientos de otro modo*. El programa de investigación de Modernidad/colonialidad latinoamericano. Tabula Rasa, enero-diciembre, N° 01. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colombia, págs. 51-86.

6 Ibid.

7 García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ed. Grijalbo. D.F., México, 1987.

se presentan fenómenos importantes como por ejemplo la película brasileña *Doña Flor y sus dos maridos* (con música de Chico Buarque) y las teleseries que sirven para romper la contradicción entre nacional y extranjero, ya que se trata de una industria nacional que se convierte en transnacional. Lo complicado de este período es que los movimientos culturales están cada vez más dominados por el mercado y el capital privado. Pero a la vez, en el caso de los países en cuestión, se encuentran en dictaduras cívico/militares que aspiran a entrar en esa modernidad/global pero con las libertades humanas restringidas. Interesa preguntarse, por tanto, cómo los sujetos que interactúan con este tipo de música popular –ya sea a través de su posición de escucha, participante y consumidor o bien desde la composición autoral e interpretación ejecutante– se identifican, se relacionan, se articulan en tanto procesos culturales. Simón Frith, sociólogo y crítico de rock, de la Escuela de Birmingham, dice “(...)La cuestión no es como, una determinada obra musical, una experiencia estética, refleja a la gente sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia”.⁸ Frith presenta dos premisas: 1) Que la identidad es móvil, un proceso, un devenir; 2) que la mejor manera de entender la experiencia de la música es verla como una experiencia de un *yo en construcción*. Este autor, desde una crítica posmodernista, indica que este arte sonoro no es tal en la música popular ya que la aparición de ésta, como consumo, implica más una percepción interpretativa de valor más que un hecho de veracidad de música de excelencia, como categoría estética, evidenciada en una partitura o en cualquier dispositivo musical. Que los consumidores de rock, funk, pop, etc. se identificarían más con los efectos adyacentes a la música más que con la música misma. Y que estos consumidores musicales experimentarían desde allí una identidad y por tanto una relación de proximidad sensible y apropiadora con los otros. La identidad sería un proceso que es “vivido” a través de la música. Esa forma de interacción, Frith la considera suficientemente importante como para indicar que desde allí se construye una estética en tanto construcción de códigos éticos e ideología social basada en la experiencia con este arte popular. No obstante, este argumento también lo aplica a la experiencia con la música clásica o docta basándose en la forma en que los críticos se expresan de los artistas que la representan. A través de publicaciones de artículos de los expertos de este tipo de música donde dan cuenta de la obra musical en cuestión y de los

8 Frith, Simón, *Música e identidad* en Cuestiones de identidad cultural. Stuart Hall y Paul Du Gay. Ed. Amorrurtu. Buenos Aires, Argentina. 2003, pág. 184.

rasgos interpretativos de sus ejecutantes se denotaría una similitud en sus relaciones de identidad con los de la música popular, y tendría que ver más con las percepciones que con el valor del objeto artístico. Por tanto, las músicas y su performance serían las que estarían configurando una construcción de significado. “Esas respuestas están vinculadas por el supuesto de que la música tanto para el compositor/intérprete como para el oyente, nos brinda una manera de estar en el mundo, una manera de darle sentido. (...) La apreciación musical es un proceso de identificación musical y la respuesta estética es, implícitamente, un acuerdo ético”. El papel del estilo musical en la representación de la identidad no lo erige un simple factor reflexivo sino también en un factor potencialmente constitutivo en la configuración de los valores y en la interacción social. Los supuestos sobre las fuentes de valor musical en tanto categorías impuestas, como por ejemplo, que la música docta aportaría más que la música popular, es un constructo que hoy estaría fuertemente cuestionado, puesto que el valor estético se hallaría en toda la música sin distinción puesto que representaría diversas corrientes estéticas de determinados grupos que se identificarían entre sí. Se trataría de gustos colectivos que reflejan las características de los escuchas o consumidores, sus lógicas y sus narrativas. Por tanto, la identidad es construida desde la misma música a través de las experiencias individuales en concordancia con las colectivas las que contribuyen a darle una forma y desde las cuales nos situamos como sujetos históricos advirtiendo las singularidades de clase, género, etnia, etc.⁹ Debido a sus cualidades abstractas la música es por naturaleza individual pero al mismo tiempo colectiva, puesto que simboliza y opera la experiencia de la identidad colectiva.

RESISTENCIA POÉTICA Y DICTADURA

Los países del Cono Sur de América Latina experimentaron situaciones geopolíticas muy similares entre las décadas de los sesenta hasta mediados de los ochentas, marcados por la Guerra Fría, la condición bipolar EE.UU/URSS, capitalismo/socialismo cuyas repercusiones configuraron desde espacios para reivindicaciones sociales que ameritaron respuestas de aspiraciones de izquierda antiimperialistas, hasta la respuesta violenta que significó la instalación de regímenes dictatoriales sostenidos por las fuerzas armadas de sus respectivos países. Brasil, en 1964, con la caída de su Presidente Joao Goulart enfrenta

9 Ibid, pág. 211.

una dictadura militar desde el 15 de abril de aquel año hasta 1985 en que asume Tancredo Neves; el 24 de marzo de 1976, la Presidenta de Argentina, María Estela Martínez de Perón es detenida y una junta de comandantes asume el poder liderado por el teniente general Jorge Rafael Videla, dictadura militar cuyo proceso de facto abarca cuatro distintas juntas militares hasta 1983, en que se llama a elecciones luego de la derrota en las Islas Malvinas; el 27 de junio de 1973, en Uruguay, bajo unas fuerzas armadas que habían cobrado relevancia y poder en tanto combatir al movimiento guerrillero de Liberación Nacional Tupamaros, se produce un golpe militar que impone una dictadura cívico-militar que se extiende hasta 1985; el 11 de septiembre de 1973, las fuerzas armadas de Chile, con el general Augusto Pinochet como comandante en jefe, bombardean el Palacio de la Moneda, derrocando al Presidente socialista Salvador Allende, para instalarse en el poder hasta 1989. Cada uno de estos procesos, es decir, la dinámica de los gobiernos militares en tanto su mantención en el poder, se desarrolla bajo ciertos postulados que provinieron de la denominada “Doctrina de la contra-insurgencia” propiciada por EE.UU en el contexto de la Guerra Fría. Este aspecto ha sido y está siendo muy estudiado, en especial luego de la desclasificación de los archivos de la CIA.¹⁰

La doctrina de la counter-insurgency, o contra insurrección, es la que crea una situación dictatorial, aún antes del alzamiento del dictador, pues implica una amenaza permanente de intervención militar e impide el desarrollo de una auténtica democracia. Esta doctrina se funda en el hecho de que dado el enorme desarrollo tecnológico que supone la guerra moderna, únicamente los Estados Unidos pueden asumir la defensa del hemisferio. De donde, al cercenárseles la función de defender al país del enemigo externo, los ejércitos locales quedan reducidos a guardar la pura seguridad interna. Ahora bien, la seguridad interna no puede definirse sino es en relación con un proyecto de sociedad, pues no hay otra seguridad que defender la de asegurar que el sistema funciona bien. Y como este proyecto no es otro que el de la sociedad capitalista-multinacional, los militares se transforman en gendarmes, en los perros guardianes del sistema. Hay así permanentemente un estado

10 Véase Manuel Antonio Garretón: *Doctrina de Seguridad Nacional y régimen militar*. Vicaría de la Solidaridad, Santiago, Chile, 1978. José Miguel Vivanco *Escuela de las Américas. La academia de la guerra fría*. www.archivochile.com; Francisco Martorell: *Operación Cóndor, el vuelo de la muerte. La coordinación represiva en el Cono Sur*. Ed. LOM Santiago, Chile, 1999.

de guerra larvado, que cuando no puede seguir asegurando el sistema por los medios de la legalidad tradicional, se transforma en dictadura. Esto es lo que definimos como situación dictatorial.¹¹

Esta es la situación de contexto en que se desarrolla la *Nueva Canción* en el Cono Sur, cuyo papel se encuentra auto asignado para interpretar los acontecimientos y los sentimientos de una sociedad en estado de excepción comunicándolos a través de sus crónicas cantadas, de la poesía musicalizada o del canto poético de nueva trova. Pero su creación sigue siendo una propuesta artística en la cual no transa con los postulados del arte porque su participación constituye un arte poético en la cual se vincula lo épico y lo heroico, y porque antes de cualquier acontecimiento político de contingencia extrema la poesía ya estaba entronizada en su hacer (y su ser) como los poetas románticos del siglo XVIII que no conciben el arte sin la aspiración de una sociedad más justa, es decir, “poetas (que) reclamaban para el arte el lugar que en la cultura tradicionalmente habría ocupado la religión y la filosofía”.¹² Los trovadores de los tiempos modernos se ven a sí mismos como portadores de una ética colectiva y de una moral individual. Su poesía por tanto obedece a sus convicciones sociopolíticas de cómo debería ser la sociedad desde un imaginario filosófico. Sus canciones revelan un sentido y responden a un estar en el mundo.

La hipótesis, por tanto, que se encuentra implícita durante el transcurrir del texto es la siguiente: la *Nueva Canción* es una expresión artística que responde a criterios estéticos propios del arte y que significa en tanto épocas. Sus contenidos dan cuenta de una idealización de sociedad al estilo de los poetas románticos del siglo XVIII, por tanto su creación está necesariamente vinculada entre poesía y política. Las canciones de resistencia, desde la concepción de *Nueva Canción*, que acompañaron a las ciudadanías que vivieron las dictaduras, en la mitad del siglo XX en los países del Cono Sur, corresponden a obras de trovadores latinoamericanos contemporáneos cuya creación artística está más vinculada al arte poético y musical que a la protesta coyuntural propiamente tal. Esta se produce espontáneamente al encontrarse el

11 Miguel Rojas Mix, *Arte de la resistencia en América Latina*. Citado por Jorge Montealegre en *Acciones Colectivas, memorias y procesos de resiliencia en la experiencia de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay*, tesis para optar al grado de doctor en Estudios Americanos. USACH, Santiago, Chile, 2010, pág. 11.

12 Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Capítulo: La Contingencia del Lenguaje. www.inicia-es/de/diego/reina/filosofia/lógica/rorty_ironía.htm

artista inserto en una sociedad que se encuentra restringida en sus libertades. La eficacia de la comunicación política tiene que ver con que su estructura responde a una poética que tiene una historia. La canción social aparece a propósito de diferentes contextos políticos donde el tema de la injusticia social y las reivindicaciones populares se hacen presentes en dichas sociedades, lo que no quiere decir que esta especie poética cantada sea exclusivamente de contenido político o de protesta social sino que sus cultores responderían en ese momento a un quehacer que le es urgente y necesario debido al contexto en que se encuentran, al igual que vates como Pablo Neruda o Miguel Hernández, que poetizan en torno al horror de la guerra, la deshumanización o la denuncia de injusticia. De ahí que las canciones compuestas en esa época dan cuenta de lo acontecido como crónicas cantadas, espacios simbólicos y lenguajes estéticos articulados por textos musicales y textos literarios que apuntan a alcanzar aspiraciones libertarias. No obstante, estos artistas con sus intervenciones artísticas son interpretados por los servicios de inteligencia de los gobiernos militares como sujetos subversivos, por tanto enemigos internos, y responden con distintas estrategias para su desaparición de los círculos sociales, artísticos y mediáticos. A la vez, las creaciones poético musicales de estos artistas se conciben, desarrollan y desenvuelven en un ámbito de elite como universidades, sectores intelectuales y estratos socioculturales de determinada formación educacional ya que articulan complejos lenguajes estéticos propios del arte. Ello es lo que imposibilita su masividad con excepción de quienes, a través del texto musical, acceden a un público mayor puesto que las ciudadanías en cuestión poseen mayor comprensión del lenguaje musical -especialmente los códigos propios venidos de la tradición del escucha oral- que literario, en tanto poesía. Con el correlato musical es que algunas de las canciones traspasan el ámbito social originario y se instalan en la memoria colectiva como repertorio popular. Dichas canciones se resignifican a través de procesos de reproducción socio-musicales de acuerdo a las necesidades de los escuchas, sin importar su procedencia geográfica ya que las piezas por su alto grado de apropiación se desplazarán de un país a otro, característica significativa del arte popular musical.

La investigación, por consiguiente, se inscribe en tanto reflexión teórica de una semiótica de la cultura, en este caso latinoamericana, que conjuga aspectos que estarán en relación con acciones político culturales las que ponen en la esfera pública los discursos expresivos de los sujetos seleccionados. A la

vez se trata de un estudio de análisis comparado puesto que lo importante como resultado final no sólo es poner en valor la poesía cantada (*Nueva Canción*) como aspecto relevante de la historia musical latinoamericana sino, y por sobre todo, contribuir al conocimiento de la memoria e historia cultural de los países americanos del Cono Sur.

PRIMERA PARTE
FUNDAMENTOS TEÓRICOS E HISTÓRICOS

Capítulo 1

ESTÉTICA, MÚSICA Y POÉTICA POLÍTICA

...soy enemigo de los sonidos sin sentido.

Goethe

Para situarnos en las coordenadas estéticas que nos permitan acceder a un enfrentamiento de la canción trovadoresca del siglo xx debemos referirnos a los dos códigos artísticos que sustentan el género –el musical y el literario– puesto que son la música y la palabra las que configuran la canción moderna, especialmente la trova, y que coexisten en el mismo fenómeno artístico. Música y lenguaje se conjugan en texto literario y texto musical.

ARTE Y LENGUAJE

La lectura de los filósofos del lenguaje y de la hermenéutica invitan a quienes aprecian las letras y la expresión artística a continuar el camino de la reflexión en tanto considerar posible la sospecha de que la tradición de las artes es una experiencia relevante en la vida humana, no sólo desde los reducidos de los artistas y sus seguidores por su aporte a convertir los espacios inhóspitos en verdes praderas imaginarias o la agresiva urbe en diálogo de transeúntes vivaces o sonoridades nuevas, sino que desde allí ha de ser posible encontrar una hebra que llegue al conocimiento que trasciende, o al menos, al encuentro de lo que se busca. Las preguntas han de venir desde todos los ámbitos y las respuestas de muchas voces. La estética de la creación poética obedece a un entramado de imaginarios provenientes de un ideal de mundo que se plasma en clave de signos al igual que en el lenguaje, sólo que aquí funciona como un juego. En el caso del lenguaje del arte la diferencia está en que los sujetos en general no conocen muy bien los códigos pues su uso no está tan socializado como la lengua. “El mensaje de la obra de arte no es explícito, requiere mayor trabajo decodificador. Si bien, como señala el semiólogo Um-

berto Eco, ese mensaje está estructurado de una manera ambigua, el significado está presente y será comprendido en la medida que el receptor indague y lo relacione en su contexto. Su mirada a la obra será distinta de la mirada del otro, incluso del autor emisor, pero, el diálogo se producirá cuando haya una interacción entre ellos. La participación, como en todo proceso comunicacional, es necesaria y obligada. No es posible generar acción sin participación y no es posible accionar sin la existencia de la emoción. Ella es la que nos mueve. Como señala Humberto Maturana, un choque que se produzca entre dos personas, será experimentado como agresión o accidente, por la emoción involucrada y sentida por cada uno de los participantes. En el caso de la experiencia artística, existiría participación dialogante entre el artista y la materia con que construye, moldea y hace posible su obra: el soporte; y luego entre la obra y el receptor, que es un público que no debe ejercer sólo como contemplador, sino como participante activo. Ese diálogo gestáltico también debe producirse entre la obra y el crítico, el crítico y el público, etc. La ambigüedad del mensaje, no implica que no sea reconocida la información, sino que el encanto que tiene el lenguaje artístico –en especial el contemporáneo– es que requiere de mayor acción de parte del espectador. El mensaje estético provoca las sensaciones del receptor. La incapacidad de comprensión de la obra estará sujeta en la actitud del receptor de dejarse seducir por la obra, y entrar en ella con el fluir de su emoción, pero también con la completitud del entendimiento. Es allí donde el juego se produce, puesto que todos los participantes conocen las reglas. En ese accionar se completa la obra¹. En una suerte de experiencia gestáltica la mirada o las miradas recogerán distinta información y se producirá la comunicación. En las artes contemporáneas se intenta justamente salir de esa inercia característica de antiguas concepciones estilísticas. La regla, en cualquier orden de cosas, existe para no salir de algo establecido, regulado. Es la concepción del orden, lo apolíneo. Lo imprevisible no es posible con la norma y la regla, pero sí en un contexto de juego. Desde la propuesta de Ludwig Wittgenstein se conjugarían lo apolíneo con lo dionisiaco, en un juego agonístico. Por ello, en el laberinto de la experiencia estética, de las distintas interpretaciones surge la construcción del mensaje o la reconstrucción de éste. Eco nos señala, además, que el discurso estético debe interesarse más en la *forma* de decir que en *lo que se dice*. La redundancia implicaría menor información. El mensaje artístico redundante, dice muy poco. La codificación

1 Díaz-Inostroza Patricia. *La Cultura viva. Reflexiones críticas culturales*. 2013, pág.108.

semántica en el arte, en cuanto a las relaciones paradigmáticas, es substancial. Su contenido, el significado, estará entonces en la capacidad del receptor de decodificarlo. Porque un signo siempre será signo de otro signo. De allí que la *obra es abierta*. El arte es participación verdadera. Por eso es que Hans-Georg Gadamer la compara con la función de la fiesta. Esta tiene una relación con la existencia de un tiempo especial en el cual todo es en ese momento y no en otro, tiene su *tempo* propio. La fiesta, al igual que el juego, aglutina, integra y exige participación. Sin este último requisito se excluye, no se estaría en estado de fiesta. No es cotidiano, es excepcional y libre. En la fiesta todo está permitido, no hay límites, las reglas estructurales de la sociedad se detienen en la fiesta. Implica un momento de unidad de los participantes. Gadamer enfatiza con estas analogías que el Arte es vida: “No sólo el lenguaje del arte es el que plantea unas exigencias de comprensión legítimas, sino cualquier forma de creación cultural humana”². La experiencia del arte es fundamental para comprender cómo a través de la conciencia estética se puede perfilar un semblante existencial capaz de buscar la verdad no en enunciados teóricos sino en las propias vivencias humanas. Éste es el verdadero proceso del diálogo con el arte: el contenido se articula haciéndose un bien común. Arte y vida humana son indisolubles (Díaz-Inostroza: 2013). Desde las reflexiones de Platón y Aristóteles que se considera al juego, por ejemplo, como parte importante de los métodos de aprendizaje en los niños para llegar óptimamente a la adultez. De ahí muchas disciplinas lo han utilizado para sus propósitos intelectuales, la psicología especialmente, pero también el psicoanálisis, la antropología, la sociología, la economía e incluso las matemáticas con su “teoría de los juegos”. Mas no es de interés de este apartado hablar de la evolución del juego, sino de su relación, desde la filosofía, con el arte y el lenguaje desde la perspectiva de las relaciones. Puesto que en definitiva a lo que apunta el juego es a una interacción lúdica que permanentemente está operando entre los participantes comunicacionalmente. Se podría señalar que la vida es un juego permanente donde los que participan saben de las reglas que operan y como establecer estrategias para seguir en juego. Los que no saben de aquellas reglas tienen altas posibilidades de error y fracaso. También Wittgenstein sostiene que los lenguajes funcionan como juegos, que cada uno de los cuales está dotado de unas reglas propias y precisas que le otorgan valor. No es posible sistematizarlos, puestos que son juegos. En consecuencia, los denomina *juegos de lenguaje*

2 Gadamer, H-G. *Verdad y Método II*, pág. 113.

“Son modos de utilizar signos, más sencillos que los modos en que usamos los signos de nuestro complicado lenguaje ordinario”³. Son dinámicos, están siempre creándose nuevas reglas para cada juego. Wittgenstein propone una mirada realista del uso del lenguaje, defendiendo una tesis ontológica basada en la experiencia. Él se detiene en cómo los emisores construyen sus mensajes y como estos elaboran la interpretación de los mismos.⁴ Y afirma que las palabras adquieren su significado en el “uso”, de allí que trasciende lo público, salta de lo semántico a lo pragmático, del sujeto particular al sujeto público, por lo tanto la referencia significativa proviene de los contextos de uso y el lenguaje es considerado una forma de vida, un instrumento que posibilita incontables y diferentes empleos. La noción *juegos del lenguaje* significa varias cosas para el autor: (a) Ciertas formas lingüísticas de carácter primitivo y simple; (b) El lenguaje ordinario junto con las actividades y realizaciones pertenecientes a él; (c) Sistemas lingüísticos parciales, entidades funcionales o contextos que forman parte de un todo orgánico.⁵ “Podemos imaginarnos también que todo el proceso de palabras es uno de esos juegos por medio de los cuales aprenden los niños su lengua materna. Llamaré a estos juegos, *Juegos de lenguaje*... Llamaré también juegos de lenguaje al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido”⁶. El sistema de reglas es fundamental para todo tipo de juegos, es lo que lo define como tal. Estas reglas pueden diferir en cada caso según la complejidad del tipo de experiencia lúdica. El lenguaje, desde Wittgenstein, es una actividad reglamentada, por tanto, operaría como un juego en el cual los participantes utilizarían la gramática como reglamento del lenguaje, puesto que la gramática es la descripción del lenguaje que proporciona las normas para la combinación de los símbolos, determinando su sentido, su pertinencia, etc. Mediante el lenguaje desde la dimensión lúdica propuesta, las personas se relacionan entre sí y se integran comunitariamente en la sociedad. Jean-Francois Lyotard también se interesa por los *juegos del lenguaje* enunciado por Ludwig Wittgenstein. Haciendo una analogía entre el habla y el juego e indica tres observaciones: Primero, las reglas no tienen legitimación en sí mismas, sino que se validan mediante el

3 Wittgenstein, Ludwig. *Cuaderno Azul*, pág.40.

4 Minolich, Graciela. *El uso social del lenguaje*. Revista Estudios en Ciencias Humanas. N° 2 Estudios y monografías de los postgrados de la Facultad de Humanidades, 2005.

5 Karan Tanius. *Lenguaje y Comunicación en Wittgenstein*. Revista electrónica *Razón Y palabra*, N° 57.

6 Wittgenstein, Ludwig, *Investigaciones Filosóficas*. Ed. Crítica. 2008, pág. 25.

contrato entre los jugadores (el emisor, el receptor). Segundo: sin reglas no hay juego; si se modifican o se carece de reglas sería otro juego el que se inaugura. Tercero: todo enunciado debe ser considerado como una jugada hecha en un juego mayor. Esta última observación admite que *hablar es combatir* y que los actos del lenguaje se derivan de una ciencia de los combates en general. El lazo social estaría construido de jugadas de lenguaje.

En el arte, el creador está con una intención en cuanto a su propuesta estética. Su accionar es una búsqueda constante de la perfección de su obra para objetivar su idea inicial. No obstante, siempre estará en una especie de aventura entre su imaginación y la consecución de la obra. Como así también la percepción del receptor respecto de ella no tendrá necesariamente que coincidir con la interpretación inicial o posterior del autor. Es lo mismo que ocurre con la comunicación a través de la lengua o de otra forma de intercambio de códigos. Las diferencias se pueden presentar por la contingencia. Recordemos el ejemplo de Maturana indicado anteriormente. El significado se evidenciará para el receptor de acuerdo a su contacto con la realidad, experiencia y el manejo de la información. También el contexto en que sea admirada, su experiencia con los bienes sensible, su estado, anímico, la información de que dispone, etc. La obra, el soporte, el artista y el receptor deben afectarse mutuamente. Todo ello obliga que los códigos empleados debieran ser de conocimiento de las personas para que la comunidad dialogante sea masiva. El lenguaje del arte de nuestro tiempo ha de ser social pues genera y reproduce conocimiento. Esa capacidad cognoscitiva del arte es la que Gadamer enfrenta en la tesis de su libro *La Actualidad de lo Bello*.⁷ Sin embargo, ha de reconocerse que es Friedrich Schiller quien inspira este pensamiento en *La educación estética del hombre*, explicada en sus *Cartas Estéticas* entre los años 1795 y 1805. No obstante ser cercano a Immanuel Kant, Schiller se aparta de él en estos aspectos. Y su postura contribuye a situar el arte en un aspecto de mayor relevancia y por sobre todo a otorgarle un papel fundamental en el funcionamiento de la sociedad. Recordemos que es Kant quien impone el juicio sobre el arte que prevalece hasta el día de hoy, a través de su “Principio de autonomía”.

7 Gadamer, Hans-Georg. *La Actualidad de lo Bello*. Barcelona: Ed. Paidós, I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona. 1ra edición en castellano, 1991.

En la *Crítica del Juicio*, Kant se anticipa ya a la autonomía y el desinterés de lo estético, idea que continuará vigente en el curso de la estética moderna y contemporánea. El juicio de gusto fundado en la “pura satisfacción desinteresada” (p.47, §2) diferencia el placer “puro” que sentimos ante la contemplación de lo bello, del placer “interesado” propio de lo útil o de lo moral. En palabras de Kant, “el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico), y, en consecuencia, no se funda en conceptos ni se hace con vistas a ellos.” (p.51, §5). Al fundar este principio, Kant se convierte en el primero en defender la autonomía de lo estético respecto de los fines prácticos y del concepto teórico. De aquí que la teoría kantiana del arte como valoración autónoma de un modo de conocimiento estético, defina la belleza como “la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin representación de un fin.” (Kant, p.78, §17). La finalidad de la belleza es “finalidad subjetiva” o “finalidad sin fin”, esto es, que es libre de conceptos y significados, que no se adecua a un fin (utilidad-funcionalidad), ni siquiera, a la perfección del objeto estético (p.70, §15).

En la Estética kantiana el concepto de juego aparece, a su vez, unido a este principio de autonomía en cuanto “juego libre de las facultades de conocimiento, imaginación y entendimiento.” (p.60, §9). El juego libre de estas facultades, es decir, el hecho de que entren libremente en juego adquiere ese carácter de autonomía porque “ningún concepto las limita a una regla de conocimiento determinada”⁸. Schiller, en oposición radical a Kant, en sus *Cartas Estéticas* intenta además contribuir a un nuevo concepto de libertad a través de la experiencia estética. En ellas describe tres tipos de sujetos: el físico, el estético y el moral, que corresponderían igualmente a tres etapas de desarrollo de la humanidad. “Para resolver en la experiencia el problema ético, es preciso tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza” (Carta II, 12). De ahí que considera la educación como tarea fundamental del Estado. Schiller parte del supuesto que habrían dos fuerzas contrarias que coexisten en los sujetos: la fuerza de la sensibilidad y la fuerza de la razón; y la relación entre las dos generaría una tercera que sería el *impulso del juego*, que crearía la libertad que posibilitaría pasar del hombre físico al hombre estético, y en la síntesis de aquel proceso, el sujeto físico lograría acceder a lo universal

8 Reflexión estética y modernidad. www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/Facultad/sociales_virtual/publicaciones/arena/estetica.htm

constituyéndose en sujeto moral y no en un sujeto racional insensible. Es este juego dialéctico de fuerzas el que permitiría a las personas alcanzar un estado de libertad en un contexto de humanidad que superaría el individualismo.⁹ “La razón exige por motivos transcendentales que haya una comunión del impulso formal con el material, esto es, que exista un impulso de juego, porque sólo la unidad de la realidad con la forma, de la contingencia con la necesidad, de la pasividad con la libertad, completa el concepto de humanidad.” (Carta xv p.233). Volviendo a Gadamer, quien revaloriza la teoría estética de Schiller, en el capítulo “*La justificación del arte*” de su libro ya mencionado, se refiere a los cambios que experimenta el arte en tanto su funcionalidad, cuando se produce la gran revolución artística en la cual el arte ya no quiere seguir siendo sólo “arte”. Es decir, desde la mirada kantiana aquel goce estético desinteresado, la satisfacción de lo bello sólo por ser bello ya no tendría sentido. El gusto deja de ser un parámetro para el disfrute del arte. Pues ese “gusto” es asociado a un “sentido común” el que se colectiviza a través de la experiencia cotidiana cuyo referente sólo pasa a ser la naturaleza y su mimesis. Es decir, arte decorativo que no tendría nada de humano –dice Gadamer– porque sólo imitaría la creación, la naturaleza. Sólo se estaría representando formas y colores. No habría allí comunicación conceptual, por tanto, no posibilitaría lectura de realidad o construcción de mundo, meramente descripción.

...Surge la tarea que el arte de todos los tiempos y el arte de hoy nos plantean a cada uno de nosotros. Es la tarea que consiste en aprender a oír lo que nos quiere hablar ahí, y tendremos que admitir que aprender a oír significa, sobretodo, elevarse desde ese proceso que todo lo nivela y por el cual todo se desoye y todo se pasa por alto, y que una civilización cada vez más poderosa en estímulos se está encargando de extender.¹⁰

El placer estético está en experimentar aquella satisfacción de poder responder a las preguntas que se dan en la dialéctica entre objeto y sujeto, es decir, en el encuentro dialogante entre la obra (objeto estético) y el intérprete (lector/escucha).

9 Neira Fernández, Carmen. *Federico Schiller, la educación estética como condición para una buena política*. Ponencia 7. www.educacionestetica.com

10 Gadamer, Hans-Georg, *La Actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós, 1996, pág. 94.

El que quiere comprender un texto realiza siempre un proyectar. Tan pronto como aparece en el texto un primer sentido, el intérprete proyecta enseguida un sentido del todo. Naturalmente que el sentido sólo se manifiesta porque uno ya lee el texto desde determinadas expectativas relacionadas a su vez con algún sentido determinado. La comprensión de lo que pone en el texto consiste precisamente en la elaboración de este proyecto previo, que por supuesto tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración de sentido.¹¹

Este mismo principio se verá en las próximas páginas con el musicólogo Leonard Meyer y la comprensión del texto musical. “...Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto. Pero esta receptividad no presupone ni “neutralidad” frente a las cosas ni tampoco auto cancelación, sino que incluye una matizada incorporación de las propias opiniones previas y prejuicios”¹². De allí que existiría un problema: el carácter prejuicioso de toda comprensión. En definitiva para la propuesta hermenéutica sería imposible salir de la facticidad (Heidegger) y sólo podríamos desarrollar comunicación a través de prejuicios contra prejuicios. En todo caso, “...Prejuicio no significa pues en modo alguno juicio falso sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positiva o negativamente”¹³. Basándose en la crítica romántica a la Ilustración, Gadamer rescata el concepto de *Tradición* como autoridad de lo transmitido en tanto que “...la realidad de las costumbres es y sigue siendo ampliamente algo válido por tradición y procedencia”. “La tradición necesita ser afirmada, asumida y cultivada”¹⁴. Entonces, aconseja el reconocimiento de la tradición como comportamiento histórico para desde allí aplicar hermenéutica con cuya dialéctica se irán reconvirtiendo los signos en nuevo sentido, pues comprender requiere sin duda un *horizonte histórico* para luego proyectarlo renovado en el presente.

11 Gadamer, Hans Georg, *Verdad y Método I*, “II. Fundamentos para un teoría de la experiencia Hermenéutica” 9 y 10, Sígueme, Madrid, 1977, pág. 333.

12 Ibid., pág. 335.

13 Ibid., pág. 337.

14 Ibid., pág. 349.

Lo que satisface a nuestra conciencia histórica es siempre una pluralidad de voces en las cuales resuena el pasado. Este sólo aparece en la multiplicidad de dichas voces: tal es la esencia de la tradición. No podemos verla sólo bajo la ley del progreso y de los resultados asegurados; también en ella realizamos nuestras experiencias históricas en cuanto que ella hace oír cada vez más profundamente en ella.¹⁵

LA MÚSICA COMO EXPERIENCIA

Una composición musical no es un objeto sino un proceso que da lugar a una experiencia dinámica.

L.B. Meyer

La propuesta del musicólogo Leonard Meyer para la comprensión del significado de la música y su interacción comunicativa con los usuarios de esta sensibilidad o disfrute sensorial auditivo, nos ayuda a fortalecer la tesis que el género que tratamos –poesía cantada e instrumentalizada– está íntimamente relacionado con lo histórico y con las experiencias vividas por los públicos, así como las historias de vida tanto individual como colectiva de los oyentes. Es decir, con una tradición estética y cultural que tiene relación con la memoria musical y los afectos. Meyer dice que “el significado y la comunicación no pueden separarse del contexto cultural en el que se origina porque no pueden darse fuera de una situación social”¹⁶. Como también señala que “es casi imposible no llegar a ser conscientes de la sorprendente similitud existente entre determinados aspectos de la expresión musical y otros tipos de expresión estética, particularmente evocados por la literatura”¹⁷.

Leonard B. Meyer publica en 1956, *Emotion and meaning in music*, tratado que no sólo impacta a la época sino que hasta el presente sigue siendo un referente en la discusión respecto a la comprensión estructural del consumo y disfrute musical. Destacados musicólogos actuales como Enrico Fuccini y Henri Poussier han sido atraídos e inspirados por su pensamiento, como también al semiólogo Umberto Eco. Su libro trata acerca de un estudio de

15 Ibid., pág. 353.

16 Meyer, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Ed. Alianza. Barcelona, España, pág. 112.

17 Ibid.

la estructura que implica el proceso de escucha y la dinámica que ejercen los supuestos culturales y estilísticos de una obra musical, analizando desde allí su significado. Es, tal vez, el primer gran tratado de música –escrito por un teórico de la música occidental– que se basa en gran medida en la Psicología de las formas con argumentos basados desde allí para la significación musical. En el prefacio, Meyer reconoce explícitamente su deuda con Kurt Koffka (cofundador de la Escuela de Psicología de la Gestalt) sintiéndose atraído por los formalistas y los principios abstractos donde reconoce una deuda con Susanne Langer.¹⁸ Meyer piensa que hay una gran cantidad de fuentes de posibles significados musicales. Sin embargo, se restringe su estudio a aquellos significados que se encuentran dentro del contexto cerrado de trabajo en sí musical: la pieza musical y su relación con el oyente. Es decir, hace necesario destacar que la importancia concedida a este aspecto del significado musical hace imposible que no existan otros tipos de significado que no se vean como importantes. Así, las relaciones evidentes al trabajar en sí mismo puede dar cuenta de los sentimientos y las emociones en el oyente.

...En la experiencia musical un mismo estímulo activa tendencias, las inhibe y aporta resoluciones significativas y relevantes. Esto es de especial importancia desde un punto de vista metodológico, pues significa que, si contamos con oyentes que han desarrollado modelos de reacción apropiados a la obra en cuestión, la estructura de la respuesta afectiva a una pieza musical puede estudiarse por medio del examen de la propia música.

...Una vez que se han determinado cuáles de las sucesiones sonoras comunes a una cultura, a una obra concreta, o a un estilo, si la sucesión acostumbrada se presenta y completa sin dilación, puede suponerse que dado que ninguna tendencia se habrá visto inhibida, el oyente no responderá de una forma afectiva. Si por el contrario la sucesión sonora no logra seguir su curso acostumbrado o si implica oscuridad o ambigüedad, entonces, puede suponerse que las tendencias del oyente

18 Susanne Langer, filósofa norteamericana de la estética formalista que a la vez se indica como seguidora del pensamiento de Ernest Cassirer y Ludwig Wittgenstein. Para Langer la mente humana está constantemente llevando a cabo un proceso de transformación simbólica de los datos de la experiencia que viene a ella. Explora que la simbolización funciona de manera independiente de los elementos con significados fijos y permanentes. Ver “La Obra expresiva como forma expresiva” en Los Problemas del Arte”, Susanne Langer. Ed. Infinito. Buenos Aires, 1996, pág. 23-24.

se verán inhibidas o de alguna manera trastornadas, y que las tensiones que surgen en este proceso se experimentarán como afecto, siempre que no sean racionalizadas como una experiencia intelectual consciente.¹⁹

Meyer indica que la sucesión de sonidos que el oyente está acostumbrado a escuchar la puede considerar una norma, que vendría a ser el *estilo* que supone pertenece a la pieza musical, y que cualquier alteración a ello lo ha de considerar como una *desviación*. Y estas desviaciones “sentidas” por el oyente podrían considerarse como estímulos emocionales afectivos. Es aquí donde el oyente, al que siempre considera como un oyente preparado, participará y entrará en juego con la obra. Ahí es donde puede analizarse como significante.

...Una vez que se sabe cuáles son las normas de un estilo puede procederse al estudio y al análisis del contenido afectivo de una obra concreta en ese estilo sin una referencia continua y explícita a las respuestas del oyente o del crítico. Es decir, el contenido subjetivo puede examinarse objetivamente.²⁰

Y aquí Meyer establece sus conceptos de *expectativa* y *crisis*, aspectos esenciales de su tesis. La expectativa es parte del proceso en la cual transcurre la pieza musical y es aquel momento en que el oyente al seguir el discurso musical reconoce el estilo en base a la experiencia pasada y vislumbra lo que ha de continuar siguiendo la partitura o el contenido auditivo. Pero si la obra no alcanza tal expectativa ocurre un *acontecimiento* musical que sirve de estímulo al oyente (vendría a ser el juego de lenguaje de Wittgenstein), el que pasa a tener un significado para él. “Como la expectativa es en gran medida producto de la experiencia estilística, la música perteneciente a un estilo con el que no estamos en absoluto familiarizados carece de significado”. Pero el acontecimiento que está en juego con el oyente producirá lo que Meyer denomina *crisis*, y en la medida que el compositor (en este caso el intérprete activo) la resuelva bajo las expectativas del oyente (en actitud estética, por tanto, activo) este organizará lo sonoro, de acuerdo a su experiencia estética, y se conectará con la obra produciendo el goce o la comunicación, pues allí habrá un nuevo significado.

19 Meyer, opus cit, pág. 48.

20 Ibid., pág. 51.

...Una vez que se ha puesto en juego la actitud estética, siempre que el oyente tenga alguna experiencia en relación con el estilo de la obra en cuestión, habrá realmente muy pocos gestos que parezcan carecer de significado, pues siempre que un estímulo sea posible dentro de cualquier estilo conocido, el oyente se organizará por relacionarlo con dicho estilo y por comprender su significado.²¹

La *ambigüedad* es un aspecto relevante también, puesto que da lugar a tensiones, dice Mayer, que implica la aparición de nuevas expectativas cada vez más fuertes ya que la mente al buscar certezas permite tener presente el control para prever y predecir evitando tales estados de duda y confusión esperando (*expectativa*) una claridad en lo que ocurrirá más adelante tras la sintaxis de la obra musical. Existirían muchos grados de ambigüedad, en tanto más larga es la obra musical en ejercicio. Podríamos señalar que Leonard Meyer considera que el placer de la música radica en ese capital cultural musical que el oyente (público) posee y que surge de la percepción de éste como oyente activo y del compositor, más los intérpretes –agregaríamos –en un juego de lenguaje musical al decir de Wittgenstein. Esto se traduciría en el ejercicio de un hábito, de una experiencia previa luego de escuchar muchas obras que están dentro del estilo ya experimentado. Sólo así se produciría el goce estético, alternando en ese juego muchas *desviaciones* que el escucha preparado puede apreciar sin incorporación de pensamientos intelectuales, como lo haría un crítico, sino como participante que actúa bajo las leyes de la psicología y la actividad mental lo que originaría afectos o sentimientos emocionales. A la vez, el significado y el afecto no necesariamente producen comunicación, esta se producirá si tanto el intérprete como el oyente responden a un mismo gesto con el mismo significado. Es así como el artista, en su ser creativo, tiene que estar tan involucrado con su participación como el oyente activo. Meyer cita a Leopoldo Mozart: "...el intérprete debe tocar todo de tal modo que a él mismo le conmueva". Y es así, en cuanto el artista sabe como reaccionará el oyente pues él también lo es. Ha de establecerse por necesidad un discurso común, de gestos habituales que el grupo social reconozca, pues sin respuestas habituales comunes no será posible ningún tipo de comunicación. Ese es el *estilo*: un discurso musical reconocido por el ente social al que pertenece tanto el artista creador/intérprete como el oyente. "Los estilos son sistemas

21 Ibid.

más o menos complejos de relaciones entre los sonidos entendidos y usados en común por un grupo de individuos²². Es a partir de la experiencia de los oyentes que se desarrollan los conceptos de clasificación para designar con el nombre de esta o aquella *forma*. Ej. El concepto de *sonata* o *fuga*. Una vez convencionalizada la forma de *fuga*, cuando la escuchamos luego de nuestra experiencia auditiva, comparamos su desarrollo con lo que ha sido elaborado y establecido como la norma (procedimientos formales). Cada nueva audición generaría nuevas percepciones y nuevos significados. En el caso de la música popular, incluido el jazz, Meyer afirma que los modelos básicos y normativos están fijados en la costumbre y en la tradición, pero que el grado y la forma de la *desviación* pueden cambiar haciendo nacer nuevos estilos. Así habría surgido el *Bebop* luego del *dixieland*, quienes se habrían basado en un mismo modelo básico pero difiriendo en su forma y estilo de desviación.

...el grado y el alcance de la desviación y la rapidez del cambio estilístico dependen de las fuerzas extra musicales que intervienen en la situación histórica, la situación específicamente musical y la personalidad del compositor.²³

Umberto Eco, en su libro *La definición del arte*, especifica la tesis de Leonard Meyer de la siguiente manera: "Toda civilización musical elabora su sintaxis y en el ámbito de ésta se produce una audición orientada de acuerdo con los modelos de reacción conformados en una tradición cultural; todo discurso tiene sus leyes que son, una vez más, las mismas de la forma; y la dinámica de las crisis y de las soluciones obedece a una cierta necesidad, a direcciones formativas fijas. En el auditor domina la tendencia a resolver la crisis en el reposo, la perturbación en la paz, la desviación en el regreso a una polaridad definida del hábito musical de una civilización"²⁴. De acuerdo a Meyer, la música no sería un lenguaje universal, dictamina Eco, sino la tendencia a ciertas soluciones y no a otras, fruto de una educación y una civilización históricamente determinada.²⁵ O sea las leyes de la percepción serían aprehendidas y aprendidas en un contexto sociocultural, no se ajustarían a hechos naturales

22 Ibid., pág. 54.

23 Ibid., pág. 53.

24 Eco, Umberto, *La definición del arte*. Barcelona. Ed. Ariel, 1990, pág. 84.

25 Ibid.

sino que se formarían dentro de determinados modelos de cultura.

El filósofo francés Jacques Rancière considera que el arte es heterónimo en general y autónomo en particular. Es autónomo porque la sensibilidad humana común lo configura como tal, no es el objeto artístico, por ende, ni el quehacer artístico: “La autonomía representada por el régimen estético del arte no es la obra de arte, sino la de un modo de experiencia”²⁶. Y esto lo sitúa, al igual que los anteriores intelectuales que hemos destacado, en lo colectivo, en la conexión de la obra con el otro y la relación consigo mismo (espectador o sujeto que experimenta el juego artístico), su contexto histórico y la cognitividad que suma para la capacidad de decodificar o comprender la obra e interactuar con ella. El arte cumpliría una función política²⁷ en sí al reconfigurar un espacio material y simbólico compartido por una comunidad cuya experiencia de vida en común no puede dejar de considerar aunque se trate de una estética de lo sublime (concepto kantiano), es decir, de lo singular o irrepetible que significaría una obra de arte (radicalismo estético). A la vez, ese espacio compartido consideraría el modo comunitario de vivir el arte en forma relacional: “...lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio/tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible”²⁸. Ese acto de discernimiento comunitario que aglutina sentimientos y construye espacios simbólicos, identidades, de “lenguajear” –al decir de Humberto Maturana– lo visible y lo invisible es lo que el pensador francés denomina “división o reparto de lo sensible”. Entonces el arte y la política estarían íntimamente relacionados, al indicar que lo político es:

Reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.

26 Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona. Barcelona, 2005.

27 Política para Rancière “no es un principio del poder y la lucha por el poder. Es ante todo la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos”.

28 Rancière, 2005, opus cit. pág. 17.

El contenido, entonces, de las obras de arte consideradas políticas e incluso indicadas como “panfletarias” por su grado coyuntural, no lo serían por esa característica propiamente tal, puesto que no se enmarcaría en un ejercicio simplista de consecución de objetivos políticos partidarios o medidas de dominación sectarias cuyos intereses estarían centrados en la consecución de determinados objetivos o de poder por el poder.

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que se transmiten sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en la que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio.

Rancière propone una estética que no está solamente circunscrita a las esferas del arte –desde su dimensión teórica y lenguaje artístico propiamente tal– sino que va más allá incorporando la dimensión humana como configuración de comunidad en tanto repartición de lo sensible, sea de lugares, cuerpos, tiempos, soportes o formas. La instalación de un sistema estético que consiste en distribuir la experiencia sensible es lo que lo hace político ya que establece paradigmas que constituyen un determinado orden social. El arte vendría a ser un régimen estético político.

ÉPOCA Y POLÍTICA

Asimismo, la consideración política y la importancia que ha revestido en el desarrollo de lo poético musical del período sesenta/setenta es lo que marca profundamente a la generación que se ha denominado comúnmente por los medios de comunicación, “de los ochenta”, período que enfrentamos, puesto que la dictadura del general Augusto Pinochet, en Chile, termina como tal el año 1989, y las de Brasil, y Uruguay, en 1985. Dichas denominaciones o nomenclatura, en tanto definir períodos históricos por décadas conlleva confusiones e inexactitudes, de ahí que consideramos más apropiado hablar de época, coincidiendo con la investigadora y artista argentina Claudia Gilman, quien al analizar la producción literaria de América latina en con-

textos de creación revolucionaria cuestiona también su eficacia para enfrentar cronológicamente su objeto de estudio.

La noción de época parece un concepto heurístico adecuado para conceptualizar los años que van desde el fin de la década del cincuenta hasta mediados de la década del setenta, dado que los modos actuales de denominarlos, cristalizados según la periodización de los años terminados en cero, no constituyen marcos explicativos satisfactorios ni permiten entender la continuidad interna del bloque sesenta/setenta. Ese período (1959 hasta *circa* 1973 o 1976) es aquel que los norteamericanos y europeos denominan habitualmente “los sesenta”; las diferencias de nomenclatura tienen que ver con el hecho de que los años iniciales de la década del setenta fueron cruciales en el proceso de politización revolucionaria de América Latina y de repliegue de dicho proceso en el resto del mundo (...) Es inevitable que para muchos especialistas europeos y norteamericanos, el año 68 parezca la condensación del período asignado por la rebelión.²⁹

Es interesante la reflexión de Gilman al considerar en su texto la aclaración de lo que denominan muchos especialistas como “los acontecimientos de mayo del 68, en París, no son la fecha de origen de dicho pulso de cambio social planetario sino diversos sucesos que parten del Tercer Mundo: de la revolución cubana y la vietnamita, y anteriormente, de los procesos de descolonización en África. “...Y generalmente atrasan los sesenta para fechar su origen en 1968. Y algunas veces hasta los mismos tercermundistas que ofrendaron a las protestas estudiantiles del 68 la iconografía de su descontento: sus afiches del Che, Ho Chi Min, Mao y otros líderes de la rebelión”³⁰. También se señala a dicho período como los “largos sesenta” abarcando más de una década. Estas formas de observar esa época dan cuenta de momentos especiales que quedan configurados en la memoria colectiva de las sociedades en cuestión, y que luego la historiografía connotará desde las perspectivas interpretativas de ese momento. En América Latina, ese espíritu de cambio venía gestándose desde principios de los cincuenta –y como resultado de las décadas anteriores, de los

29 Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*. Debates del escritor revolucionario de América Latina. Siglo XXI Editores S.A. Buenos Aires, 2012. 2da. Edición ampliada (anterior 2003, por Siglo XXI Editores Argentina.S.A.), págs. 37 y 38.

30 *Ibid.*

20 y los 30 que buscan la modernidad—³¹ y estalla el año 1959 con el acontecimiento bélico de Playa Girón que dará inicio a la Revolución Cubana. Ese suceso político potenciará una comunidad imaginada proveniente de las mentalidades intelectuales y artísticas que ya estaba creando y revolucionando estéticamente el continente pues se había constituido la convicción de que se poseía una identidad, que aunque diversa, representaba universos y mecanismos culturales comunes. Los discursos que van apareciendo ya sea desde la intelectualidad política o artística exigirá cambios sociales urgentes desde la praxis y desde la invención sensible que significa el arte. La modernidad como utopía posible y necesaria ha de alcanzarse pero desde la convicción que ha de ser con y para sujetos libres, pensantes y creativos, es decir, un hombre nuevo. Esta latinoamericanidad implicará encuentros intelectuales más allá de lo sensible creativo ya que el sector del arte ha de vincularse con el campo de lo político pues las posiciones que estarán en juego tendrán que ver con relaciones tanto en lo cultural como con las relaciones de poder. Estas convicciones configurarán un campo intelectual que recogerá el guante en tanto hacerse cargo de las reivindicaciones sociales exigidas, especialmente para los sectores populares, y cuyos actores, los intelectuales, se apropiarán del espacio público como escenario para desde allí dirigirse a la sociedad. La culminación cuantitativa, en tanto producción pensante y creativa se decantará en los sesenta.

Los intelectuales elaboraron la hipótesis de que debían hacerse cargo de la delegación o mandato social que los volvía representantes de la humanidad, entendida insistentemente por entonces en términos de público, nación, clase, pueblo o continente, Tercer Mundo u otros colectivos posibles y pensantes.³²

...En América Latina la importancia de las tareas intelectuales fue directamente proporcional a la deficiente conformación del mercado como legislador de la cultura y vehículos de criterios propios de valo-

31 Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica...* “El sistema de respuestas culturales producidos en esos años será influyente por lo menos hasta la década de los cincuenta. Se trata de un período de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías, donde la representación del futuro y la de la historia chocan en los textos y y las polémicas. La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por *lo nuevo*. aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios”, pág. 25.

32 Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Debates del escritor revolucionario de América Latina. Siglo XXI Editores S.A. Buenos Aires, 2012.

ración de su producción. Por otra parte, las situaciones en que artistas e intelectuales sufrieron en A. L. persecución o gobiernos como los de Batista, Stroessner, Pérez Jiménez, Organigosa, y muchos otros, no hicieron más que confirmar las presunciones respecto de su propia importancia, esta convicción no pudo menos reforzarse con los reiterados intentos de cooptación intelectual realizados por los Estados Unidos y la preocupación por neutralizar el ímpetu revolucionario de los intelectuales por intermedio de las políticas culturales de la Alianza para el Progreso elaboradas por los Estados Unidos.³³

ROMANTICISMO TARDÍO LATINOAMERICANO

Ese espíritu de cambio, de transformación social, está presente en América Latina en la época que nos convoca. De esta manera podemos afirmar que los trovadores latinoamericanos, poetas que cantan, están inmersos en esa especie de cosmovisión romántica (“ingenuidad” vigilante según Jacques-Luc Nancy) al interpretar la realidad con la cual operan a través de sus creaciones sensibles. Y utilizamos con propiedad reflexiva el término “romanticismo”, para desde nuestro lugar de enunciación, pues, si bien para algunos estudiosos principalmente el vocablo se le atribuye expresamente a “romanesque” que quiere decir, novelesco, hay concomitancia en los estudios que es más acertado su uso al provenir del vocablo “romance”, que eran los versos vulgares romanos en oposición al latín de los letrados. La literatura *romance* fue la forma creativa del arte de la palabra que luego constituye género literario. El *romance* es la forma literaria que el pueblo latinoamericano hace suya luego de la conquista española, y que atraviesa todo el continente iberoamericano, aspecto que es tratado en el próximo capítulo. Sin embargo, en Alemania se le llamó así en forma despectiva a quienes se dedicaban a aquella poesía que los iniciadores del movimiento propiciaban (ellos no se autodenominaban así, evidentemente) y que daba a entender como experimentación de algo nuevo, de exaltación de los espíritus sensibles en pro de la vida, cuyo objeto (obra poética) y sujeto (poeta) estarían en función de un cambio de realidad, es decir, a aspirar a que el escritor y artista cumpla una función social para bien de la humanidad. Para los críticos, ese tipo de poesía era considerado lo opuesto al arte literario clásico, por tanto les comienzan a llamar “románticos”

33 Ibid.

poniéndolos al mismo nivel que la literatura novelesca popular que se ejercía desde las capas bajas, por tanto, carente de valor estético. No obstante, a finales del siglo XVIII la palabra se carga de valor estético y de valor histórico a la vez donde también se le atribuye a lo *romántico* la sensibilidad capaz de responder al espectáculo de la naturaleza o a la grandeza épica de antaño (gestas heroicas) y a las tragedias griegas o dramas que inspira la obra de Shakespeare o de Cervantes. Los autores del libro *El Absoluto literario* —y que utilizamos como parte de este breve marco teórico— refieren como substancial a nuestro tiempo lo que se denomina como “romanticismo temprano” de alrededor de 1795, y que impulsan los hermanos Friedrich y August Schlegel —seguidores en principio del filósofo Fichte— al que se suman Novalis, Schilling, Schleiermacher, entre otros, conformando un grupo de intelectuales que parten su ideal desde la ciencia de la filología y el arte de la poesía. Es así como utilizan todos los géneros de la escritura como parte de la experiencia estética, es decir, praxis y teoría fundamentan su conocimiento. Configuran por tanto, lo que Pierre Bordieu denomina campo intelectual y proyecto creador, el que luego acontecerá como campo de poder. En América Latina, luego de la revolución cubana, se fortaleció la idea de identidad común que se basara en “la constitución de un campo empírico de intervención a partir de la sociabilidad como parte operativa de la voluntad de transformar el mundo”³⁴. Desde allí se conformaría una comunidad intelectual que estaría inspirada en un sentimiento de pertenencia y un deseo de cambiar la situación social entendida como periferia excluida de la modernidad, creando conciencia a través de la lectura de una obra literaria que fuera capaz de identificar los problemas del pueblo y a la vez guiarlo en la senda de la superación como agente activo de su propia realidad. Ambas conciencias, la del escritor y la del lector debían contribuir a transformar la conciencia del pueblo.

Una de las metas más ambiciosas de un novelista debía ser tomar un fragmento de realidad vivenciada dramáticamente y darle sentido para proyectarla sobre el lector tan ferozmente como ha sido recibida por el autor.

Ángel Rama: 1964.³⁵

34 Gilman. Opus, cit.

35 Citado por Gilman. Opus, cit.

Para ello debían establecerse estrategias desde la comunidad intelectual, es así, como –al igual que los románticos alemanes– se debían producir revistas culturales que difundieran ensayos, poesías y crítica, las que actuarían como verdaderas escuelas de pensamiento y a la vez contribuirían a la democratización de la cultura y al proceso de la revolución cuyo eje central debía enmarcarse en la discusión sobre vanguardia y política. Todos los géneros literarios debían operar, eso sí, con la obligación ética de ser fiel a la creación en tanto calidad y novedad, aspecto que tensionará al campo cultural permanentemente, sobre todo cuando Cuba pasa a ser el centro de la actividad cultural del continente en el cual las políticas culturales revolucionarias imprimirán un rasgo crítico anti intelectual donde la función del artista/intelectual no debía sobrepasar la actividad proletaria del trabajador de la zafra. La comunidad artística e intelectual latinoamericana logrará mantenerse fiel a sus propósitos en tanto mundos específicos sensoriales portadores de mensajes a pesar de la politización que tratará de subvertir la estética y la poética.

El nuevo arte y el nuevo intelectual revolucionarios revelaban su carácter inimaginable y utópico, el de aquello que sobrevendría sin que pudiera preverse su perfil definitivo.³⁶

El *romanticismo temprano* intenta incorporar lo clásico, es decir, la excelencia y la profundidad en las creencias a que apuntaban Platón y Aristóteles –valores del mundo antiguo– a la modernidad. Es más, superarlos, logrando lo inacabado de aquella época, es decir, hacer posible lo que no había logrado el ideal clásico. Para esa ambiciosa misión más allá que la *poesía* había que hacer posible la *poiesie*, es decir la *producción* de algo inédito. Y por tanto, también la *autopoiesie*. Eso es el “absoluto literario” del que hablan Lacoue-Labarthe y Nancy, y de la cual devendría la filosofía literaria. Ellos plantean que la literatura que conocemos hoy como transformadora de realidades, fue creada por esta comunidad intelectual de finales del siglo XVIII. Esa fue su gran contribución a la historia cultural y sociopolítica: constituir la teoría misma de la literatura.

36 Gilman, Opus, cit., pág. 156.

Toda la historia de la poesía moderna es un comentario continuo al breve texto de la filosofía: todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deben estar unidas.

Fragmento 115 de *Liceo*.

La consideración del romanticismo presente en el siglo XX viene primeramente de la reflexión de Walter Benjamin. Primero por su trabajo sobre mito, religión, arte y lenguaje, aspectos que interesan, sobre todo posteriormente, ante la presencia de una sociedad abrumada y desencantada por su estructura racional y burocrática instalada en la contemporaneidad. Benjamin advierte que el desarrollo de la tecnología y la mecanicidad amenazan al arte y la cultura produciendo desde allí una transformación negativa de la experiencia artística menoscabando así el despliegue del sistema del conocimiento en la sociedad. Apunta entonces a la importancia de la experiencia estética con la cual considera que a través de ella se puede acceder a espacios de libertad y de verdad al vehicular visos de historicidad ininterrumpida de los sujetos sociales. Pero al contrario de la racionalidad instrumental del Iluminismo rechaza el historicismo evolutivo que conllevaría a un pseudo progreso. Es a través del conocimiento del pasado desde lo societal, que es donde está suscrito el sujeto, que se produciría la revelación del presente y del futuro y no del solo sujeto cognoscente racional. Ese pasado iluminado por el presente es el que produciría el conocimiento y esa es la función que él ve en la *crítica*. Esta tomaría o traduciría el lenguaje originario del arte para librarla como otra experiencia vital nueva. Este aspecto coincide con el concepto de *reflexión* de Schlegel.³⁷ Esta nueva traducción implicaría ir hacia la totalidad del lenguaje y no sólo a la singularidad de la obra. Sería, según Benjamin, análogo a la experiencia de la historicidad en la cual el sujeto no puede experimentar su presente, su existencia, sin una relación con el pasado el cual se presenta en forma fragmentada y/o en ruinas. Todo lo indicado lo examina en relación con el objeto de arte y su noción de “aura”. El aura es definida como una trama particular de tiempo y espacio que se encuentra en la experiencia del sujeto frente al objeto de arte: la obra.

37 La *reflexión* es un modelo de pensamiento en los primeros románticos. Se traduce en una manifestación del espíritu a través del pensamiento libre del Yo (la autoconciencia) y que se configura en el conocer y en el percibir. Proceso que nunca termina pues cada correlato pensado es el comienzo de uno nuevo que le da sentido. Es un acto de libertad que comienza pensándose sobre sí mismo y donde el arte es la entrada al ser de uno mismo.

Si llamamos *aura* a las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario.³⁸

Este aspecto es relevante para enfrentar el entendimiento dialéctico del sujeto con la vida material, es decir, con el mundo histórico. El *aura* es entendida entonces, como una representación que se instala dentro de una experiencia vivida la que luego es enviada al espacio de la no conciencia, no formando parte del recuerdo, sino representando actos de vida. De ahí que dicha experiencia no es repetible sino cuando se vuelve a vivir algo similar con otra experiencia: “Es la manifestación irreplicable de una lejanía”³⁹. Los objetos sensibles están llenos de contenido, de acumulación de memoria e historia, se presentan mudos o ininteligibles justamente por su condición de depositarios de vida. El crítico, entonces, encontrándose en relación directa con la obra, desde la apreciación de su aura, invoca una respuesta como deber mesiánico ante las ruinas o fragmentos (los mitos) de los residuos de la historia de una humanidad que estaba unida con la naturaleza.

“Esta complejidad en la relación aumenta, pues el crítico puede deslumbrarse por el objeto y engañarse en la contemplación de esencias sin rescatar su origen y ceder por empatía ante la fuerza de los vencedores. En efecto las condiciones del modo de producción capitalista enmascaran y mistifican el trabajo del arte volviéndolo más opaco. Es esta la advertencia que surge a partir de la constatación del deterioro del aura por la reproductibilidad de la obra de arte en los tiempos modernos.”⁴⁰

Esta posición mística de Benjamín, en tanto ver el arte en una función mesiánica (enfoque histórico-teológico) es el que lo acerca a las posiciones románticas y a la vez le hacen insistir en el papel de lo político en el arte. El señala que reflexionar sobre el arte tiene incidencias políticas, y por sobre todo revolucionarias y por ello es que la acción política ha de tener la obligación

38 Benjamin, W. Sobre algunos temas en Baudelaire. En *Iluminaciones II*. Taurus, Madrid, 1988, pág. 161.

39 Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, 1972, pág. 24.

40 González Morera, Hector. *Reflexiones sobre Walter Benjamin: Aproximación a la experiencia para abordar otras formas de conocimiento*. Revista de Ciencias Sociales. N° 100. Vol. II. Universidad de Costa Rica, págs. 31-47. 2003, pág. 36.

de conocer las dinámicas de la esfera artística, los sujetos que la sustentan, sus prácticas y objetos, puesto que el arte posibilita modos cognitivos particulares, distintos y diversos que interaccionan ante los fenómenos socioculturales habituales. Advierte, por tanto, que sería un error no considerar el valor contestatario y combativo que tiene el arte, por tanto habría de repensarse el campo de conocimiento desde lo artístico para la acción revolucionaria, como asimismo, desde lo político también ha de sustentarse lo estético a través de una política artística. Beatriz Sarlo, resume que Walter Benjamin no obstante sus diversos y sueltos escritos sobre el arte, “...sus ideas estéticas se concentran singularmente en un tema: la producción poética de un contenido de verdad que libera energías revolucionarias”⁴¹.

La poesía cantada de América Latina es un arte musical que inmerso en ese espíritu da cuenta de los imaginarios del continente y de las historias de vida de sus habitantes, sus sentires –de ahí sus cantares– y sus padecimientos, como también sus luchas y sus aspiraciones. Los artistas que crean desde esa dimensión lo hacen en su calidad de poetas y músicos con la misma convicción artística ética que rige a otras disciplinas del arte, sólo que esta se encuentra, tal vez, más cerca del pueblo.

41 Sarlo, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Ed. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, Argentina. 2007, pág. 43.

Capítulo 2

EL ARTE DE TROVAR

A propósito de un estudio sobre las crónicas cantadas en virtud de los hechos acontecidos durante la dictadura militar en Chile, seguimos la hebra de los cánticos ejercidos por los trovadores chilenos del movimiento *Canto Nuevo* en consecuencia con lo desarrollado por la *Nueva Canción Chilena*, el extraordinario movimiento musical de la generación anterior. Ese impulso histórico fue llevándonos cada vez más atrás, puesto que la huella era una impronta fantasmal de la memoria que se manifestaba casi como una evidencia de otros cantares mucho más lejanos, pero no por ello menos próximo. La tesis esgrimida en esa oportunidad sirve de antecedente a ésta e indica que el *Nuevo Canto* o *Nueva Canción* se trataría de una versión moderna de una antigua forma de trovar que se habría quedado intencionalmente rezagada, marginada e invisibilizada por los productores de la nueva música popular que se transmitía por los medios de comunicación masiva luego de su aparición vertiginosa en la primera década del siglo en pos de la comercialización de la música como sector económico emergente. La canción comercial moderna y mayoritariamente urbana a través de la radiofonía, y posteriormente por los sellos discográficos transnacionales, potenciarían la canción de amor, lo que en el arte trovadoresco correspondería al amor cortés. Al público masivo oyente también le interesará más hacer uso de la versión amorosa de este género que aquella en que le hace tener conciencia de la injusticia, del malestar y del descontento. Sin embargo, en los tiempos en que el arte de trovar -generadores de la cancionística- se encuentra en su apogeo, en los siglos XII y XIII, ambos contenidos: el amoroso y el social existían y convivían articuladamente.

En el estudio mencionado se evidencia a Violeta Parra como la figura central de ambos movimientos musicales chilenos (NCCH-*Canto Nuevo*) pero que su propia poesía cantada no era la génesis de lo que sustentaba dicho nuevo cantar, no obstante la genialidad de su obra. Su voz provenía de los cantares del pueblo campesino que aún se escuchaba y se manifestaba en los cantores populares en su forma juglar, tanto en lo divino como en lo humano. ¿De dónde venía esa tradición que empecinadamente se hacía presente

en el siglo xx? La Parra había recorrido gran parte del Chile del valle central, escuchando, conversando, anotando, recopilando, recantando, en definitiva aprendiendo directamente de Isaías Angulo, de Rosa Lorca, y de tantas voces de tierras campesinas. Es así como esta cantora –la que luego se erigirá como trovadora presente y contemporánea– se insertará en continuidad con aquella tradición decimista y romancera y resignificará un nuevo cantar cuyo calificativo de “nuevo” sólo se expresaría por el desconocimiento de aquello por parte de la escucha citadina y moderna pero que consistiría en la impronta de la poesía española del siglo xvi que los conquistadores ibéricos habían dejado en la finis terra inconscientemente a través de su sensibilidad propiamente humana manifestada por su memoria melancólica. Ya Ramón Menéndez Pidal había indicado en su libro *Romancero Castellano* que en su trabajo de campo en Chile había encontrado piezas de cantares de gesta españoles aún vigentes, es decir, el canto continuaba ejerciendo en su funcionalidad tradicional. Entonces, la hebra continuó sin detenerse por el tiempo pasado presentando así más interrogantes respecto a estas crónicas cantadas de *Nueva Canción* las que nos llevarían a través de la palabra y el *fantasma*, al decir de Giorgio Agamben, al Medioevo. En este capítulo trataremos esa migración temporal y espacial de cantares hispano-medievales y que constituirán la raíz de la poesía tradicional de los países estudiados, poesía cantada que ejercerá funcionalmente en la vida cotidiana americana.

LA LÍRICA TROVADORESCA

Y nunca encontrarás palabra bien o mal dicha si un trovador la ha puesto en rima que no quede para siempre en el recuerdo, pues trovar y cantar son los impulsos de todas las gallardías.

Ramon Vidal de Besalú

La pertinencia de incorporar la lírica trovadoresca a la presente tesis obedece también al seguimiento del nombre genérico de “trovador” que aún pervive en la forma de referirse hoy al sujeto que canta versos desde una dimensión de arte, o bien a quien se auto designa como tal para distanciarse de cantautores cuya obra cancionística es subordinada de acuerdo a los requeri-

mientos de la industria musical. Tal interpretación por parte de estos artistas de la trova –que generalmente cantan en solitario acompañados de su guitarra como elemento principal y fundamental– no necesariamente tiene conciencia que su expresión artística da cuenta de una larga herencia, de la historia de la canción, materialidad y objetivación de su arte como producto simbólico que pervive y que responde a las mismas exigencias que su forma originaria datada como surgimiento a finales del siglo xi con énfasis en el xii en las zonas provenzales y catalanas de la Europa meridional. La cercanía de su creación, de su cosmovisión en tanto el cantar poéticamente, con un sujeto extraído de la historicidad no es antojadiza ni simplista sino profundamente atingente a su valor ético y estético. Palabra, contexto y memoria son categorías que dan sentido a su actual vigencia y ha de resultar respuesta a su problemática de acción de resistencia y de presencia en su filosofía de estar en el mundo. Su expresión sensible y contingente convive con el sentido del por qué el canto, hoy llamado “popular”, no es tal sino arte que justifica su presencia mística y épica. Las razones de trovar, que están presente en el discurso justificante y de principios con que opera el trovador del siglo xx y que se hace presente fuertemente en los sesenta y setenta en América Latina, son similares a las que se escriben en los manuales teóricos del Arte de Trovar del Medioevo. Hoy tenemos a disposición una buena parte de aquel legado trovadoresco a través de los escritos rigurosamente expuestos en códices, cancioneros y tratados cuyos autores tienen puesta su rúbrica autoral dando cuenta explícitamente sus reglas no sólo literarias y poéticas sino además su sentido y razón. Está allí, también, a través de la obra impresa –2542 composiciones–⁴² implícitamente su universo simbólico, su verdad imaginada y el sentido alegórico del mundo del que forman parte, accediendo con ello a la observación de singularidades del Arte de Trovar que pueden ser coincidentes con el “arte popular” del presente.

42 De Riquer, Martín: *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tomo I. Editorial Ariel S.A Barcelona, 1983, pág. 9.

CONTEXTO HISTÓRICO SOCIAL

La aparición de la lírica trovadoresca se da en el contexto histórico de la Plena Edad Media, comprendido entre los siglos XI y XIII. Las múltiples manifestaciones culturales que tuvo lugar en este espacio de tiempo del Medioevo a tratar, dan cuenta de una época de eclosión donde los imaginarios de los sujetos medievales se evidencian en el accionar mismo del ejercicio de su vida cotidiana. Es un período en que confluyen lo religioso, lo político, económico, social y cultural como verdaderas revoluciones en tanto alcanzar grados de progresivo desarrollo y donde a la vez, convergen ricos modos de experimentar lo espiritual, lo esotérico, lo corporal en paralelo con lo intelectual y lo racional y también lo bélico. Es en este espacio de tiempo humano donde emerge la idea de ciudad y también de universidad. Detrás de la razón, la Edad Media supo ver la pasión de lo justo, detrás de la ciencia la sed de lo verdadero, detrás de la crítica la busca de la razón. (...) El intelectual de la Edad Media de Occidente nace con las ciudades. Con el desarrollo de estas, debido a la función comercial e industrial –digamos modestamente artesanal– aparece el intelectual como uno de esos hombres de oficio que se instalan en las ciudades en los que se impone la división del trabajo.⁴³

De estas revoluciones, la que nos interesa es la cultural y ya en contexto urbano. Umberto Eco señala que gran parte de los problemas estéticos de la Antigüedad clásica fueron asumidos por la Edad Media, pero que estos se enriquecieron con un nuevo significado desde la manera de concebir la vida medieval, con sentimientos humanos de espiritualidad provenientes de la divinidad, evidentemente de su visión cristiana.⁴⁴ “La cultura medieval tiene el sentido de la innovación, pero se las ingenia para esconderlo bajo el disfraz de la repetición, al contrario de la cultura moderna, que finge innovar incluso cuando repite”⁴⁵. Está aquí presente la contemplación, aspecto relevante para toda reflexión creativa de pensar el mundo e intentar vivirlo o hacerlo posible luego desde la materialidad. El sujeto medieval actúa libremente de acuerdo a su cosmovisión. El problema se presenta con los sectores del poder que intentan reprimir a través de la ortodoxia católica. Sin embargo, es aquí donde se

43 Le Goff, Jacques. *Los Intelectuales de la Edad Media*. Editorial Gedisa. Primera versión, Barcelona, España, 1986. Segunda edición, Barcelona, España, 1990.

44 Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*. Editorial Lumen. Segunda edición 1999. Primera edición, 1987. Barcelona, España.

45 *Ibid.*, pág. 11.

produce la paradoja del modo de operar del ciudadano de la época en relación con sus propios modos de entender el mundo y lo que le representa ya que le es difícil combinar separadamente lo valórico (la bondad y la belleza) con la incertidumbre proveniente de lo metafísico escolástico. Para él van ligado unidad, bien y verdad. De ahí que ve y vive la belleza como parte de su ser, único e indivisible. Es por eso que hoy día los historiadores han echado por tierra toda aquella construcción de ver este período como oscurantismo y fatalidad, herejía permanente y repulsión, vacío y represión. Pues el pueblo, va actuando paralelo a los márgenes del poder tanto eclesial como monárquico. Es más, se ríe de aquello, ironiza y blasfema. De ahí el rescate de la identidad del sujeto urbano medieval que hace Mijail Batjin apoyándose en la figura de Francois Rabelais (siglo XVI) quien concilia una cultura humanística con la tradición popular. Este escritor que fue monje y abogado, buscó el conocimiento de la gente medieval estudiando las fuentes populares a través de las crónicas de la caballería, los refranes, los cuentos, los vocabularios familiares, las obras de teatro callejeras, las fiestas, etc. Y de allí extrajo esa forma de ver y vivir la vida desenfadadamente, cómica y libertina. Rabelais refleja el pueblo medieval, no la elite, dejando a través de su obra la dimensión liberadora popular de la época.

Wilhelm Dilthey, señala que el aspecto espiritual, la determinación y la conexión significativa de los sujetos con el mundo se enlazan entre sí para llegar a una resolución lógica. Al curso de ese proceso le llama Crítica de razón histórica. “En todo lo espiritual existe una conexión; así la conexión es una categoría que surge de la vida”⁴⁶. Ese mundo espiritual que es vivido cotidianamente es el que hace posible que surja la poesía, no obstante, tratarse de una época en que las invasiones, las guerras religiosas y también la barbarie están muy presentes. Lo bello es un valor asociado al disfrute de amar a Dios como algo natural, está asociado al sentido de la comunión divina o con “la pura y simple alegría de vivir”⁴⁷. Umberto Eco también afirma que cuando “...el filósofo habla de belleza no se refiere sólo a un concepto abstracto sino que se remite a experiencias concretas”⁴⁸ e incluso lo indica como una garantía que es así, puesto que la cosmovisión del sujeto medieval, el común y corriente, lo

46 Dilthey, Wilhelm. *El mundo histórico*. Fondo de Cultura Económica. FCE México, 1978, pág. 219.

47 J. Huizinga (1919) citado por Umberto Eco, en *Arte y belleza en la estética medieval*.

48 Eco, Umberto, *Arte y belleza en la estética medieval*. Editorial Lumen. Segunda edición 1999. Barcelona, España.

induce a aquello; es de imaginar, entonces, la riqueza creativa que implica el ejercicio estético del artista propiamente tal que va más allá entrando al terreno de lo místico, de la ensoñación, del habitar la “estancia”, morada donde ha de anidar la poesía (Agamben: 1995). Filosofía y poesía conviven, en contraste con nuestra actualidad donde se escinden.

...la escisión de la palabra se interpreta en el sentido de que la poesía posee su objeto sin conocerlo y la filosofía lo conoce sin poseerlo. La palabra occidental está dividida así entre una palabra inconsciente y como caída del cielo que goza del objeto del conocimiento representándolo en la forma bella, y una palabra que tiene para sí toda la seriedad y toda la conciencia, pero que no goza de su objeto porque no sabe representarlo.⁴⁹

El cantar propiamente tal es exclusivamente el espacio en que se da la cosmovisión medieval en forma explícita pues no es posible en esta época escindir la palabra con la música. Es a partir del siglo xv, al entrar en la Modernidad, cuando se desvinculan melodía y texto, continuando así canción y poema por distintos rieles. Si bien en la época del romanticismo el lirismo se considerará expresión poética de los sentimientos de los individuos, concepción estética basado en la estética de Hegel.⁵⁰ Es en el ejercicio creativo e interpretativo de los trovadores contemporáneos donde se hace presente el arte de trovar como en sus orígenes constituyendo un género especial donde música y poesía se volverán a encontrar recuperando la relevancia de lo poético cantado, pero donde a la vez hegemonizará en sus contenidos el sentido social, ético y épico más que el amoroso.

ALCANCE Y DEFINICIÓN DE TROVA

La música de la época viene fuertemente cargada de la experiencia religiosa cristiana y su relevancia en lo musical. Es la Iglesia quien abre las puertas

49 Agamben, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pretextos. Valencia, 1995, págs. 11-13.

50 “Lo que constituye el contenido de la poesía lírica es (...) el sujeto individual (...) así como la manera en que el alma con sus juicios subjetivos, sus alegrías, sus admiraciones, sus dolores y sus sensaciones, cobra conciencia de sí misma”. Extracto de Hegel del libro “Esthetique”, París. 1949 t.III, 2da parte. Citado por Fernando Carmona en *Poesía Lírica Provenzal y Francesa*. Universidad de Murcia, España, 1986.

al arte propiamente tal como expresión con sentido espiritual, con toda la controversia que significará combinar el arte musical con la hermenéutica. El rigor de los textos bíblicos, la metáfora ejerciendo desde lo poético intentando ser fiel a la exégesis de la patrística, será un campo de mucha discusión que exigirá del canto la aparición de un imaginario musical. Es así como el papel de las abadías será clave para constituir el lenguaje musical y su relación espiritual pero en función de la Cristiandad. Esta arqueología musical histórica entrará en funcionalidad en el arte de trovar como artefacto sensible y práctico para representar una nueva forma de cantar la realidad, en contexto simbólico medieval, desde lo popular y desde lo cortesano. En la tesis anterior a ésta, la que luego fue publicada como *Canto Nuevo Chileno. Un legado Musical*, se describía así este fenómeno:⁵¹

... Poco se sabe de los cantos que existieron antes del siglo xi con excepción de la sobrevivencia de compilaciones manuscritas del canto gregoriano del siglo vii el cual se constituyó como el canto oficial de la Europa occidental. Mas sólo consistía en simples melodías sin armonía ni compás. En cuanto a la canción profana se supone presente en cantos guerreros, en el accionar de marinos vikingos, en bodas y celebraciones, etc. No obstante, no hay testimonio de ello. (...) Consideraremos entonces a la canción como género músico-poético propiamente tal desde la época trovadoresca en adelante, es decir, posterior al 1100. Y ello debido a la aparición de los *poetas*. En esa época se les llamaba *poetas* a aquellos que escribían sus versos en latín. Los primeros escritores cultos que lo hicieron en lengua vulgar o romance se llamaron en lengua provenzal *trobadors* y a su arte: *trobar* cuyo significado es “componer versos”. El *trovador* no se limitaba sólo a escribir versos como el poeta, sino que casi siempre componía también la música en cuya melodía habrían de ser cantados.

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

51 Díaz-Inostroza, Patricia, *La canción social chilena. Movimiento musical Canto Nuevo (1977-1984)*. Tesis para obtener el título de periodista y al grado de Licenciatura en Comunicación Social. Universidad Arcis. Santiago, Chile. 1997.

nes semánticas: un lugar de reunión de amigos, un cantor tocando la vihuela, y una idealización de la mujer.⁵²

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

El amor cortés no aspira, esencialmente, a la consumación física: es, ante todo, el despliegue de un deseo exacerbado e idealizado, tejido de paciencia, lealtad, ensoñación y juego. Sólo la espera paciente y la discreción garantizan el placer indecible de la *joie d'amor*, la alegría de amar. El amor llega al corazón por los ojos, pero existe también una vía más sutil, encarnada por el trovador Jaufré Rudel: el amor de oídas o *amor de lonh*, que, como dice Salvatore Bataglia, convierte a Rudel en el “primer poeta moderno de la pura nostalgia”, al enamorarse de una dama sin conocerla, sólo por la fama de su discreción y de su belleza.⁵³

Efectivamente, la dimensión artística de los trovadores la hace única al corresponder su arte a una lírica, es decir, a una poesía cantada. No es posible desvincular la palabra poética con la música. No sólo porque desde fuera de los márgenes clericales le canta al amor profano sino porque está allí la ensoñación y lo simbólico en clave musical con sentido emanado de la poiesis. Y desde ahí está a un paso de seguir ese camino hermenéutico hacia otros problemas que le aquejan: su estar en el mundo, por tanto incluirá en su arte de trovar lo social y lo político. Y aquí entra a jugar la lengua, la que se instala desde afuera, desde lo periférico, ya que no utilizará el latín, que es lo oficial y escolástico sino la lengua vulgar, el *Oc*, en tanto su dispersión geográfica, lo occitano, lo de fuera de lo galo (lírica provenzal) y el *oïl*, si se ejerce desde tierras francesas (lírica francesa) constituyéndose como unidades lingüísticas excepcionales. Así aparecen los *trovadores* y los *troveros*, respectivamente. No obstante, estos últimos emergen varias décadas después. Este mismo hecho da cuenta de la potencia que tiene esta expresión en la región como eficacia en tanto acceder a una nueva forma de comunicar, la que a la vez viajará a

52 Bermejo José María, *La vida amorosa de los trovadores*. Ediciones Temas de Hoy. Madrid. 1996, pág. 222.

53 *Ibid.*

otras latitudes aunque se produzca un lapsus de dos siglos entre ese momento de “Renacimiento del siglo XII” y su reactivación es en la península ibérica en toda propiedad constituyendo el *siglo de oro español* como se denomina al siglo XVI, justamente por su extraordinaria creación literaria, poética y teatral, aspecto que coincidirá con las diásporas luego de la conquista del continente americano.

LOS DOMINIOS DEL TROVADOR Y DEL JUGLAR

De acuerdo a lo planteado, el trovador es quien inventa (*inventio*) el género que hoy denominamos *canción*, puesto que es este poeta músico quien crea esta comunión del *son*, que es la melodía con los *motz*, la palabra textual en tanto contenido como experiencia sensible. Su obra actúa con la gente por tanto su puesta en escena es desde la oralidad y no desde la lectura. Sin embargo, su proceso creativo es desde la poesía escrita, por tanto letrada y culta. El manejo de la palabra ha de ser eximia y excelsa. Martín de Riquer, el destacado filólogo español, en el primer tomo de su obra sobre los trovadores, comienza haciendo énfasis que los autores/compositores que representan la poiesis medieval son artistas cuyo trabajo es de la más alta seriedad y que es impensable imaginar improvisación en su creación. “El verso es bueno si alguien lo escribe bien” dice Gavaudan, el trovador y soldado nacido en 1195.⁵⁴ El arte de trovar da cuenta de delicadas y rigurosas reglas estilísticas y estructurales que exigen a quien se dedicara a ello que debía no sólo poseer talento y sentir placer para componer versos sino también pertenecer a un círculo social que le permitiera desarrollarse intelectualmente. Su arte de componer versos está ya adscrita como *trova*, puesto que el calificativo de *poeta* estaba reservado para aquellos que escribieran versos en latín. Para estos artistas, componer es *cantar* (De Riquer: 1983).

El texto más antiguo en que aparece la palabra trovador es una pieza de Cercamon, escrita en 1150, en la que, con cierto desprecio, se refiere a “ist trovador”, que con sus verdades y sus mentiras, echan a perder a los enamorados, a las esposas y a los maridos.⁵⁵

54 De Riquer Martín: *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tomo I. Editorial Ariel s.A Barcelona. 1983, pág. 9.

55 *Ibid.*, pág. 10.

Los estudios medievalistas consignan que existen trescientos cincuenta trovadores de los cuales se conoce su obra, lo que no quiere decir que hayan sido sólo esos, sino que sólo han sido hallados cancioneros y códices en los cuales aparece su firma. Estos, además, corresponden a publicaciones que han sido impresas a fines del siglo XIII, la gran mayoría, como también en el XIV. Pero todas referidas a los trovadores del XII y del XIII, siendo los más antiguos Guillermo de Aquitania, *Marcabré*, Eble de Ventadourt y Jaufré Rudel. Todos de diferente clase social, pero todos relacionados con la alta burguesía y la corte. También hubo trovadores reyes, obispos y militares. No obstante no existen barreras sociales entre ellos. Existen los profesionales, cuya vida gira en torno a su arte y los que no lo son pero que ejercen el arte de trovar como pasatiempo o bien una posibilidad de expresarse en ciertas ocasiones.

*Bien se que les sería muy desagradable
a los que me critican porque canto tan a menudo
si mis canciones les costaran,
es mejor para mi que plazcan a aquella que me mantiene gozoso
pues yo no canto en modo alguno por dinero
porque me ocupo de otros placeres.*⁵⁶

La poesía trovadoresca premunida de melodía y acompañamiento de un instrumento de cuerda la mayoría de las veces, es compuesta para ser interpretada, por tanto, no necesariamente es a través del trovador que la creó. Este la puede traspasar a un *juglar*, quien la interpreta en las calles, pero luego de haberlo hecho el trovador antes en la corte o en sus círculos. El *juglar* es un personaje generalmente de estrato social bajo, que no sólo participa como cantante popular sino que ejerce el oficio de artista versátil ofreciendo múltiples ejecuciones artísticas sobre todo circenses y teatrales. Igualmente, hay diferencias entre ellos puesto que algunos se especializan sólo en lo lírico, lo que le exige mucha técnica, o bien interpretan las complicadas declamaciones musicales de los cantares de gesta. En este último, el *juglar* cumple un rol muy importante previo a las batallas. Asimismo, el *juglar* constituye un personaje muy relevante y activo en la vida urbana medieval puesto que es a él al que más le corresponde representar aquel realismo grotesco, alegórico y simbólico presente en la cultura popular de la Edad Media y que se expresa principalmente

56 Raimbaut, conde de Aurenga. Citado en Riquert, 1983, opus, cit. pág. 70.

en las fiestas y el carnaval. Igualmente, es el cantor de las crónicas que anuncian lo que ocurre o ha sucedido a viva voz, acción que requiere de mucha habilidad para la improvisación, la memoria melódica y la gestualidad teatral.

CONTENIDOS: GÉNEROS Y ESTILOS

En los siglos que estamos tratando, la influencia en las costumbres y gustos que se produce por los intercambios con el Oriente, y la idea más desarrollada manifestada por sus pensamientos en tanto dejar de lado gradualmente la interpretación alegórica del mundo produce otros prototipos de poesía, especialmente lo que dice relación con los elementos didácticos que tanto la plástica como lo literario facilitan; y la presencia del arte gótico que invitan a reconocer el arte desde su dimensión estética sensible, contribuye a que el sector de la corte comience a manifestar un nuevo modo de relacionarse, una nueva forma de *cortesanía*. Surge, por tanto, la necesidad de cambiar las costumbres y acercarse a una manera de vivir más refinada y culta. Así también como se busca mostrar a un Cristo plasmado en belleza, a la imagen de la Virgen María como el ideal femenino que sublima lo erótico ennobleciendo el arte de amar en castidad, nace una nueva forma de considerar la esteticidad de las cosas, el *amor cortés*; pero por sobre todo nace una poesía amorosa que no queda solamente en lo onírico sino en un ideal del amor: la *fin`amor*, construcción imaginaria y fantasmal que marcará por siglos el sentido final de la poesía. La Edad Media en plenitud, “inventó” el amor, en cuanto lo objetivó estéticamente en la *poesía*.

El amor cortés no aspira, esencialmente, a la consumación física: es, ante todo, el despliegue de un deseo exacerbado e idealizado, tejido de paciencia, lealtad, ensoñación y juego. Sólo la espera paciente y la discreción garantizan el placer indecible de la *joie d`amor*, la alegría de amar. El amor llega al corazón por los ojos, pero existe también una vía más sutil, encarnada por el trovador Jaufré Rudel: el amor de oídas o *amor de lonh*, que, como dice Salvatore Bataglia, convierte a Rudel en el “primer poeta moderno de la pura nostalgia”, al enamorarse de una dama sin conocerla, sólo por la fama de su discreción y de su belleza.⁵⁷

57 Bermejo, José María, *La vida amorosa en la época de los trovadores*, citado por Díaz-Inostroza en “*Canto Nuevo Chileno*, un legado musical. Ed. Universidad Bolivariana. Santiago, Chile, 2007, pág. 15.

¿SIRVENTÉS O PROTESTA?

Si bien existen varios géneros en la lírica trovadoresca de acuerdo al objeto de su canto, existen dos tendencias muy claras, y de ahí se pueden derivar los demás como subgéneros pues serían variantes. Estas son la *cansó* (*chanson* o *chansó*) y el *sirventés* (también llamado *serventesio*). La primera, cuya aceptación, éxito, y predilección ha sido tan poderoso que terminó quedándose con el nombre o vocablo para designar toda composición poética cantada hasta el día de hoy: la *cansó*, o *canción*, en castellano, cuyo objeto de contenido es el amor. La otra tendencia en tanto contenido es aquel que refiere lo moral y lo político: el *sirventés*.

*A mon vers dirai chansso
Ab leus motz ez ab leu so
Ez en rima vil' e plana*

A mi verso llamaré canción
Con ligeras palabras y con ligera melodía
Y con rima vulgar y llana⁵⁸

La *cansó* o *canción* será, entonces, una creación poética musical exclusivamente para temas amorosos. Antes del siglo XII, De Riquer señala que se le llamaba *vers* aquitano ya que así se le denominaba a ciertas obras creadas en la conocida Abadía de San Marcial de Limoges, cuna también de esta lírica, por lo cual el más conocido –y considerado primer trovador– Guillermo de Aquitania, conde de Poitiers, compuso. Pero curiosamente esa denominación no prosperó y a finales del siglo XIII volvió a aparecer pero con otro objetivo: cantar *versos verdaderos*, por lo cual se emparenta con el *sirventés*. Este género se le designa así pues quiere decir “servicio”, obra de la que se sirve el trovador para decir cosas que considera verdaderas y justas, y que denuncia a través de su interpretación poético musical, a la vez, es un servicio que presta a la comunidad para informarle o hacerle entrar en razón o en conciencia de un hecho que acontece. La *cansó*, como poesía amorosa tiene otras variantes, entre las que más se utilizan se encuentran: el *alba*, para la enamorada luego de una noche de amor hasta el amanecer; la modalidad *mala cansó*, para renegar

58 Raimbaut, conde de Aurenga. Citado en Riquer, 1983, opus, cit., pág. 79.

de la amada y la *pastorela*, amor de un caballero hacia una pastora, a la cual le solicita le sea correspondido.

Detenernos en el *sirventés* como modalidad del arte de trovar, nos es muy relevante, pues consideramos que es esta forma la que los trovadores contemporáneos utilizan por lo cual se les tipifica como “músicos de protesta”. Con ello no queremos decir, que no ejerzan la modalidad *cansó* (canción) cuyo objetivo es cantarle al amor, sino que en tiempos de revolución o de crisis social se dedican con mayor énfasis a sus preocupaciones sociales y al ideal político. Mas, como hoy sólo existe la *cansó* –ahora, denominada *canción*– abarcando todo el espectro poético cantado, estos artistas denominan *Nueva Canción* al *sirventés*, así se desmarcan de la canción amorosa que es exacerbada por la industria musical.

Martin De Riquer nos advierte que en ocasiones el compositor utiliza la misma melodía de la *cansó* para hacer luego un *sirventés*:

No se trata, pues, en términos generales de que el *sirventés* sea un género inferior a la *cansó* sino de que aquel obedece a dos factores esenciales, el personal y el político. Es una pieza de candente actualidad que corre el peligro de perder eficacia sino surge inmediatamente después del acontecimiento que comenta, y es evidente que crear un estrofismo y componer una melodía nueva suponía un trabajo que nos consta que fue lento y largo. Por otra parte el *sirventés* pretende una muy extensa vulgarización y llegar a un buen número de auditores y hasta ser aprendido por ellos: si utiliza una estructura métrica y una melodía ya conocida, tiene el camino muy allanado para lograr esa difusión.⁵⁹

Para componer desde la modalidad del *sirventés* se requiere de mucho conocimiento y manejo de la escritura como también de estar muy informado, no sólo de lo que ocurre en tanto contingencia, sino también de ciertos saberes éticos como un cuerpo de principios y valores por los cuales regir su opinión. Este género literario musical, según De Riquer, se clasificaría en 4 modalidades:

a) *Sirventés moral*; desde su posición de cantor y auto designándose juez moral recrimina y acusa malas costumbres y abusos. Puede hacerlo desde la prudencia como desde un estado de virulencia. También puede hacerlo desde

59 De Riquer, 1983. *Opus. cit.*, pág. 54.

una posición política determinada. El trovador/juglar *Marcabréu*, uno de los más celebres exponentes del cantar provenzal lo utiliza, según sus estudiosos, con mucha frecuencia haciendo del *sirventés* moral su modalidad preferida.

b) Sirventés personal; Es aquel con el cual el trovador se cobra venganza contra una persona o bien contra otro igual trovador. Son ataques en verso con rencor o pasión y muchas veces por rencillas provenientes de corrientes de pensamiento distintos. Los medievalistas indican que estas piezas han servido para conocer más sobre la vida cotidiana de la época.

c) Sirventés político; este es tal vez, la modalidad más característica de lo que podríamos denominar como trovadoresca en relación con nuestra tesis. Pues el trovador que la ejerce es un activista musical, un poeta que canta discursos políticos y lo hace con convicción y en ocasiones con bravura. Bertrán Le Born, es considerado el más brillante del género y es conocido por su postura versada e intervención en la lucha de los Planntagenet (Ricardo Corazón de León y su hermano Enrique). Esta modalidad ha servido para conocer los acontecimientos y hechos de la época. Así se conocen sucesos como la Reconquista española, la guerra de los albigenses, las pugnas entre la corona de Francia y el rey Aragón; los problemas de Italia; y las cruzadas de Oriente.

d) Sirventés literario; en esta modalidad se encuentran los manifiestos y los debates entre un trovador y otro. Lo interesante de estas críticas son las razones y diferencias estilísticas que se expresan en lo literario y el hecho de hacer notar las diferencias de madurez para el manejo de la lírica.

También se les asigna como *sirventés* al *Planh* o *Planto*, alegoría a un difunto, sobre todo si es conocido o un héroe; al *gap* o *gab*, en el cual el trovador se jacta de sus hazañas y aventuras; Y entre los que se tuvo mayor interés, y por tanto, existe un buen número de ellas, son aquellas breves obras escritas en prosa denominadas *Vidas*, que tal como su nombre lo indica es el que usa para contar historias de vida de justamente ilustres trovadores. Es la modalidad, al parecer, de la autobiografía por excelencia: Aunque se redactan para encabezar un cancionero del mismo autor, también se refieren a otros y ha servido para conocerlos históricamente.

LA MÚSICA: COMPOSICIÓN Y ORGANOLOGÍA

Las fuentes musicales han sido los cancioneros. Noventa y cinco es el número de ellos hasta ahora encontrados. Los musicólogos que estudian esta época han analizado las melodías que se escribieron en los códices, los que resultaban muy caros de confeccionar por el pergamino y el rigor estético que se exigía, lo que tomaba mucho tiempo para su realización. Esta publicación era asumida por la Iglesia a través de las abadías y los monasterios, razón por la cual, lo que existe es mayoritariamente religioso quedando de lado lo popular. Por eso es que existen tan pocos, aún así hay ciertas convenciones al respecto a través de la abundante bibliografía existente sobre la música medieval. El arte musical requiere de ciertas reglas las que eran estudiadas en los ciclos superiores, el *quadrivium* al que el trovador, por su linaje le era posible acceder. No así al juglar cuyo arte de composición al estarle vedado le dejaba sólo el camino de la interpretación y la improvisación. Del repertorio occitano sólo se conocen 353 melodías conservadas, no obstante del repertorio del norte de Francia, el que ejecutan los troveros, que aparecen medio siglo después, se han catastrado más de 4 mil.⁶⁰ Lo que no dice relación con las 2542 piezas poético cantadas de la lírica provenzal, versus 2130 de la lírica francesa. ¿es que acaso esta es más rica melódicamente o se trata sólo de inexistencia de fuentes? “El historiador de la literatura Pierre Bec buscó las razones de esta notable disparidad entre el alcance respectivo de ambos repertorios. En su opinión, una mejor organización de los *scriptoria* del norte frente a una tradición seguramente más oralizante de la lírica meridional, así como la presumible destrucción de un gran número de manuscritos occitanos provocada por la cruzada contra los albigentes, explicarían el escaso número de manuscritos conservados en lengua de *Oc*, y especialmente de manuscritos musicales. Por lo demás, a principios del siglo XIV, aunque la pequeña nobleza rural y la burguesía del sur permanecen todavía vinculadas a la lengua de *Oc*, el afrancesamiento de la alta nobleza está ya muy avanzado”⁶¹. Igualmente, los estudios indican que existe mucha analogía entre los dos y para los efectos de esta tesis, sus diferencias geográficas y de lenguas, no son relevantes, pues la diferencia entre trovadores

60 Según la *Historia de la Música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días* dirigida por Marie-Claire Beltrando-Patier y extraído de los estudios de Itsván Frank, Ismael Fernández de la Cuesta y Gastón Raynaud. Espasa Madrid, España. 1997.

61 *Ibid.*, pág. 97.

y troveros es de una especificidad que no guarda relación con la importancia de la forma trovadoresca en sí misma, de las cuales son experimentadas por ambos. Cabe señalar, además, que el rigor en la composición es una condición observada en las notaciones musicales por los teóricos musicales. Neuma y sílaba son consideradas simultáneamente en la composición lo que demuestra el conocimiento teórico musical del trovador. Las principales unidades de la métrica de la canción trovadoresca es la sílaba, el verso y la estrofa. El trovador podía usar la misma melodía tanto para una *cansó* como para un *sirventés* aunque a veces por la ira extendida a través de su enojo o maldecir, debía cortar la línea melódica y recrearla de acuerdo a su contenido virulento o dramático. La composición de los trovadores exigía mucha elaboración puesto que en ese tiempo regía la teoría de las proporciones y debía regirse por ella, por el acercamiento a la cultura clásica griega, aspecto que es aceptado desde Pitágoras en el siglo VI a.C hasta Kepler en el XVII d.C. Nos referimos al modelo para la creación del universo a través de proporciones musicales, a la creencia que los cuerpos celestes producían sonidos que al combinarse formaban la música de las esferas. Fue Boecio quien desde el siglo VI a.C influyó hasta el Renacimiento sobre la importancia de la música, por tanto de la teoría musical con todas sus leyes matemáticas y sus proporciones. La música sería un gran orden que regulara lo mundano, lo humano y el cosmos.

Boecio parece felicitar a Pitágoras por haber emprendido un estudio de la música prescindiendo del juicio del oído. Se trata de un vicio teoricista que caracterizará a todos los teóricos musicales. (...) Boecio aclara la razón de todos estos fenómenos en términos proporcionales: el alma y el cuerpo del hombre están sujetos a las mismas leyes que regulan los fenómenos musicales y estas mismas proporciones se encuentran también en la armonía del cosmos.⁶²

Este pensamiento, en la Edad Media, también guiará la percepción en la sociedad hacia el valor que se le otorgará a los actores de la música. El ejecutante se verá como un simple trabajador al que sólo se le exigirá pericia y habilidad, en cambio el compositor ha de tener un rango más alto pues ha de vincular la teoría de la música, sus leyes, con la creación, la que velará por ese orden cósmico que a la vez interpretará el alma de los sujetos en virtud del universo.

62 Eco, Umberto, *Arte y Belleza en la estética medieval*. Ed. Lumen, Barcelona, 1999, pág. 44.

En cuanto a los instrumentos musicales, los más importantes de este período fueron la *dulzaina*, un instrumento de viento confeccionado de madera, de forma cónica y doble lengüeta y el *salterio*: una *cítara* pulsada, con un cuerpo que puede adoptar diferentes formas: trapezoidal, cuadrada o triangular. La *zanfonia*, un instrumento de cuerda frotada, similar a la viola da gamba, pero cuyas cuerdas están en el interior y son frotadas por una rueda de madera, por eso se le llama también “viola de rueda”, Esta rueda entra en funcionamiento cuando es accionada una manivela que se halla en el extremo opuesto al clavijero; y el *rabel*, también de cuerda frotadas pero con arco, similar al violín. Este instrumento es heredado de la cultura musical árabe e ingresa a Europa durante el siglo X. El *rabel* y la *zanfonia* son los instrumentos que más éxito tuvieron en la Edad Media. Pero también la *flauta* y el *tamboril* que son tocados ambos por el mismo intérprete que solía sujetar la flauta de tres orificios con la mano izquierda y percutir el tamboril con la derecha. Este se colgaba del hombro izquierdo o de la cintura. Se utilizó desde el siglo XIII como acompañamiento para bailar, por tanto, muy utilizado por los juglares. El otro instrumento por excelencia del Medievo es el *laúd*, y era el favorito del trovador para acompañar su canto, instrumento proveniente de la cultura oriental musulmana que ingresó por la península ibérica.

LOS CANTARES DE GESTA

Chansons de geste se denominan a las epopeyas románicas que se escribían para relatar hazañas de héroes en verso. Poesías épicas de extenso formato literario que se declamaban acompañadas de instrumentación musical y cuyo objetivo era enaltecer a un personaje cuyas virtudes representaban al pueblo en su aspiración de lograr un orden y un hombre nuevo. Si bien su composición era escrita, al igual que los *vers* o la *cansó*, su destino original no era ser leído sino escuchado por una audiencia ávida de conocer historias que les despertaran sentimientos nobles. Quienes interpretaban este tipo de obra eran los *juglares* de los cuales hablamos en párrafos anteriores. Estos debían poseer muy buena memoria ya que debían ser muy precisos con la historia y dominar, por tanto, la narratología. Pero cuando esta fallaba podían improvisar pero aquello exigía ser muy hábil y talentoso ya que la audiencia no debía nunca perder interés pues le seguía con emoción y avidez. El *juglar* intérprete, generalmente de personalidad colérica y dotado de ingenio, no dudaba

en exagerar e incorporarle dinámica a su relato histriónicamente para causar aplauso y el beneplácito de los espectadores, sobre todo si luego habría de pasar el platillo, acción que se antepone al acto de contar el último episodio y final de la historia. De Riquer escribe que si la recolección no era buena, podía interrumpir su actuación e indicarle al público que al día siguiente declamaría el final de la epopeya.⁶³ El recitado, era por tanto más libre y flexible que otras formas de trovar, no obstante, la historia debía ser fiel y verdadera, aunque hubiese situaciones fantásticas en el relato o se cambiaran situaciones o lugares de los protagonistas. Como en toda tradición oral, mientras más lejos en el tiempo se encuentre lo acontecido que será material de narración, más lejos estará de ser fiel a los hechos. Si la historia es reciente, la misma gente ha de saber de qué se trata y qué ha ocurrido en verdad, sobre todo si ha sido contemporáneo y testigo.

En Francia surge el interés en determinado momento de registrar aquellas leyendas venidas de la tradición y que el *juglar* ha interpretado por años, entonces, copia en manuscritos muy cuidados los que quedan en las bibliotecas, hecho que no ocurrió con los cantares de gesta castellanos, por lo cual ha sido más difícil encontrar formas verificadas genuinas. Asimismo, habría que considerar la duda de si los cantares franceses, al ser reproducidos por copistas letrados y cultos, no los intervinieron obteniéndose para la historia aspectos salidos de su imaginación para “mejorar” la narración. También habría que consignar que estos cantares se reproducen desde la apreciación letrada y no de la de escucha, que es la que fue concebida espontáneamente y que se comunica de distinta manera a través de la performatividad. Por eso se piensa que debieron existir muchas más epopeyas de gesta en lengua provenzal que las que se han documentado, puesto que además el *scripto* elige lo que ha de conservar. También hubo epopeyas que se inventaron por la necesidad de renovarse ya que el público era muy seguidor y exigía más “repertorio”, De eso, Valverde y De Riquer, coinciden en que eran vacíos y que del género Cantar de Gesta sólo tendría la versificación, los recursos estilísticos y la interpretación juglaresca.⁶⁴ Los contenidos a que hacen alusión son los acontecimientos de la batalla de Roncesvalles y Carlomagno, acontecido en el año 778 y cuyo héroe, Roldán, muerto allí, inspira el “Cantar de Roldán”, que resulta ser el

63 De Riquer, Martin, Valverde, José María. *La épica Medieval*. Libros Tauro. www.librostauro.com.ar., pág. 18 .

64 *Ibid.*, pág. 60.

más importante poema épico medieval francés. Se compuso a finales del siglo XII y desde allí se convierte en un ícono músico poético convirtiéndose en el referente para la aparición del género que pervive por toda la Europa cristiana y que luego traspasa fronteras continentales. En el caso de España es “El Cantar del Mio Cid” la manifestación épica castellana por excelencia.

Los cantares de gesta son algo así como la historia al alcance y al gusto del pueblo. El hombre docto se enteraba de los hechos del pasado leyendo crónicas y anales en latín, y quedaba su curiosidad satisfecha con el dato frío y escueto. El hombre iletrado precisaba de alguien que le expusiera de viva voz la historia, de la cual lo que le interesaba era lo emotivo, sorprendente y maravilloso y la idealización de héroes y guerreros a los que se sentía vinculado por lazos nacionales, feudales o religiosos.⁶⁵

De los cantares épicos las gentes dejaban para sí lo que más le emocionaba y les quedaba en la memoria la melodía y parte del contenido, el que luego era repetido y divulgado hacia los demás configurando la tradición. En España, en el período de Alfonso X el Sabio, se practicaba esta forma de conocer historias que significaran a los escuchas, pero el rey, que también gustaba de crear composiciones (él es el autor de *Las Cantigas de Santa María*), exigía que fueran relatos que estuvieran muy ligados a los hechos reales, entonces no permitía improvisaciones oponiéndose a las fantasías dando más crédito a lo que señalaban los historiadores que a lo que provenía de la fuente oral popular, no obstante, de aquí se extraían las leyendas épicas más interesantes como “El cantar de los 7 infantes de Salas”. A Alfonso X, le interesaba aquello que estuviera más cerca de la historia reciente, es así como surge el relato histórico de Rodrigo Díaz de Vivar, personaje cuya epopeya era verificable porque además existía mucha documentación al respecto. Cuando este vivía ya existía el texto del “Cantar de Roldán” (1099), por tanto los versos que se escuchaban sobre el Mio Cid podían coincidir con la vida de personas aún vivas que en su juventud habían conocido al héroe. Este cantar de gesta se fue transmitiendo de voz en voz llegando a constituir muchas versiones. Una de ellas se encuentra en un manuscrito juglaresco del siglo XIV. El Cantar del Cid campeador ha tomado sólo una parte de la biografía de Rodrigo Díaz de Vivar, la que

65 Valverde Pacheco, José Maria, De Riquer, Martin. *La épica medieval*, pág 16.

corresponde al final de su vida (1081-1094). Allí se denota el sentido épico del cantar pues sólo muestra al héroe en los momentos de desgracia y miseria, no aquellos donde el triunfo de batallas y las proezas y hazañas conseguidas le daban el mérito correspondiente para su inmortalización. “La epopeya es la historia popular, y por esto, el Cantar del Cid dramatiza la acción contratando la miseria del destierro con la opulencia de la conquista de Valencia, la gloria de un Cid victorioso con la amargura de un noble afrentado en la deshonra de sus hijas”.⁶⁶ Esta característica será reconocida en la Cantata Popular del compositor chileno Luis Advis en 1970, así como la unidad del cantar en el cual se conjugan muy bien la veracidad de los hechos con los aportes provenientes de la fantasía o imaginación del autor/cronista, aspectos que trataremos en los próximos capítulos.

EL ROMANCERO CASTELLANO

En Castilla, este canto juglaresco no sólo tiene mucha aceptación en el público sino que gusta con tal intensidad que las gentes se aprenden de memoria dichos relatos épicos, sobre todo aquellos pasajes dramáticos y emotivos de la historia cantada. Por tanto, cada vez que llegaba un *juglar* a un pueblo, su llegada se transformaba en una verdadera fiesta que rompía la rutina del lugar convocando a sus habitantes a la Plaza Mayor. Y cuando este se iba, quedaba en la memoria de los castellanos un fragmento de dicho discurso cantado el que luego sería emulado y transmitido de voz en voz, con todas las variaciones que se le iban incorporando desde la imaginación popular. A este fragmento le denominaron *romance*. Y al conjunto de estos cientos o miles de romances recordados: *Romancero*. Este fenómeno de folklorización tradicional, aparecido en el siglo xv, en España, no ocurrió en Francia, y ha de ser el motivo por el cual sus cantares de gesta se fueron extinguiendo hasta su desaparición en el siglo xvi. La fuerza de la memoria popular y su uso como pertenencia identitaria en función tradicional es la que permite el que un elemento simbólico perviva por mucho tiempo. También contribuye el espíritu de la Francia de la Edad Moderna que menosprecia este arte popular que no observa en aquel momento la grandeza de su literatura medieval, como sucedió en España, cuya experiencia estética es traspasada al arte escénico constituyendo así el magnífico teatro que formó parte de lo que se llamó luego el “Siglo de

66 Ibid., pág. 84.

Oro español”. Pero no todos los romanceros provienen de las gestas, luego es el propio poeta castellano el que crea sus romances extraídos de las historias épicas pasadas como recientes y que se publican fortaleciendo su difusión y transmisión.

El origen de los romances debió coincidir con aquella época en que, después de haberse desarrollado ya bastante su nacionalidad, cultura y lengua, los castellanos se sentían con un impulso irresistible de manifestarse poéticamente su ser íntimo, su carácter nacional, y con los medios de hacerlo; y antes de que la poesía artística comenzase a diferenciarse de la popular, es decir, con la época que media desde el siglo x al xi.⁶⁷

Es así como este arte del relato cantado ya no será de exclusividad de los juglares sino de los poetas, pero aún como lírica, es decir, sin la ausencia de la música como ocurrirá más adelante donde la poesía se escindirá de la melodía. A estos romances se les indicará como “erudita” (luego, “nuevos”) y a los tradicionales se les llamará “romances viejos” (del siglo xv hasta mediados del siglo xvi). Este género literario se estructurará constituyendo una combinación métrica singular cuya fórmula de composición es la que le imprime esa característica singular propia del género hasta hoy. Consiste en versos de ocho sílabas, los cuales van en grupos de cuatro. Estos a la vez tienen un verso libre carente de rima (el impar) y otro alternado con rima asonante (par)

Con-car-tas-y-men-sa-je-ros (1, impar)

El-rey-al – Car-pio-en-vi-ó (2, par)

Ber-nar-do-co-moes-dis-cre-to (3, impar)

De-trai-ci-ón-se-re-ce-ló (4, par)

Los *Romances viejos* son clasificados de la siguiente manera por el filólogo Marcelino Menéndez Pelayo:

- Romances históricos: a) *El rey don Rodrigo y la pérdida de España*; b) *Bernardo del Carpio*; c) *El conde Fernán González y sus sucesores*; d) *Los infantes de Lara*; e) *el Cid campeador*; f) *Romances históricos varios*; g) *El rey don Pedro*; h) *Romances fronterizos*; i) *Romances históricos no castellanos*.

67 Menéndez Pelayo, citado por Esteban Molist P. en *Romancero Castellano*. Ed. Iberia.s.a., Barcelona, 1956, pág.xi.

- Romances del ciclo Carolingio.
- Romances del ciclo Bretón.
- Romances novelescos sueltos; y
- Romances líricos.

“El romance es una de las producciones de la literatura española más celebrada” escribirá el catedrático Ramón Menéndez Pidal.⁶⁸ E indica que ya a mediados del siglo XVI el romance viejo sufre con la aparición del romance artístico, que incluso en la impresión y publicación del “Romancero General” en el 1600 no incluye ningún romance viejo, sino todos artísticos. Y que el olvido completo se produce en el siglo XVIII, “(...) Pero una reacción partió del romanticismo germánico, que proponiéndose rehabilitar la primitiva inspiración de las literaturas modernas, halló en el Romancero un modelo admirable”. Federico Schlegel escogía el romance del Conde Alarcos como asunto de un drama destinado a plantear las nuevas doctrinas literarias, y Herder popularizaba en su patria el Romancero del Cid, haciendo de él una afortunada redacción alemana.⁶⁹ Y continúa señalando que la tradición antigua del Romancero es inseparable de la moderna:

Los romances populares siguieron propagándose por medio de la tradición oral, mucho más que la impresa, pues la promueve no el interés pecuniario de un editor, atento sólo al escaso público que puede pagar los libros, sino el gusto desinteresado y la afición persistente de todo un pueblo. Para despertar esta, ofrecía el romance no sólo el halago de la poesía, sino el de la música. La música es una poderosa fuerza vital del Romancero, es como las alas que le llevan a través del tiempo y del espacio, pues al par que ella brota insistente en la memoria, acariciando el oído con su indecible encano, ayuda a recordar más fácilmente los versos por ella animados.⁷⁰

El Romance de Castilla no es sólo de la España sino que también emigra a Portugal y de allí a través de sus viajes marinos, ambas potencias en ese entonces, llevan al Romancero a la América española y portuguesa.

68 Menéndez Pidal, Ramón, *El Romancero hispánico*. Espasa-Calpe, 1953.

69 Menéndez P. 1953, opus cit., pág. 77.

70 *Ibid.*, pág. 85.

... Pero de la América española afirman expresamente varios historiadores de la literatura americana que ésta desechó todos los romances españoles para componer otros nuevos, únicos que cantan, según dicen, lo mismo los llaneros de Venezuela que los rotos chilenos.⁷¹

(...) ya en Chile, guiado por el profesor y publicista don Julio Vicuña Cifuentes, pude recoger por mí mismo algunas versiones de boca del pueblo, que unidas a otras colecciones en abundancia por el señor Vicuña, forman un verdadero romancillo chileno. En Buenos Aires recogí más; y las hallé hasta en Montevideo donde sólo permanecí una tarde.⁷²

APARICIÓN DEL CANTOR - VIDA

El académico argentino, Juan Alfonso Carrizo, recolector incansable de coplas e insigne defensor de la memoria poética tradicional de su país, reafirma lo indicado por Menéndez Pidal con un trabajo voluminoso y señero: *Antecedentes Hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*, en dos tomos publicados en 1945. Su profunda y exhaustiva investigación ha permitido justamente seguir la huella *in situ* de cantares de zonas campesinas como Jujuy, Catamarca, Salta y Tucumán, entre otros, y cotejarlo con documentos eruditos europeos para rastrear los orígenes de cada pieza.

Los cantares que hoy integran el patrimonio espiritual de nuestro pueblo provienen alguno del siglo XV, otros del XVI y XVII, venidos en cadena de recuerdos de padres a hijos o en libros impresos; y los demás han sido hechos aquí a imagen y semejanza de aquellos. Si la antigüedad de los cantares se remonta al siglo XV la de los temas y algunas formas o combinaciones métricas va mucho más allá. Las investigaciones realizadas nos dan, al lado de cantares venidos de la España medieval o del Siglo de Oro, formas y temas provenientes de otras fronteras y así de otras civilizaciones.

(...) La Edad Media y el Renacimiento viven en el alma del pueblo de nuestras provincias manifestándose espontáneamente en muchos actos de la vida pública y privada, en el chiste, en el cuento, y en las canciones...⁷³

71 Menéndez P. 1953, opus cit., pág. 95.

72 *Ibid.*, pág. 98.

73 Carrizo, Juan Alfonso. *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Tomo 1. 1ra edición. Editorial Docencia. Buenos Aires, Argentina. Reedición 2007, págs. 19 y 22.

Igualmente, el investigador chileno mencionado por Menéndez Pidal, en el *Romancero español*, Julio Vicuña Cifuentes, dice que "...se puede asegurar que todos los romances populares españoles que existen en Chile, se han introducido y propagado en diversas épocas por medio de la tradición oral". Es decir, que lo impreso en pliegos sueltos –como en España– no ha sido lo que ha contribuido a que ese cantar poético tuviera la acogida que se observa en los campos y pueblos chilenos. (Cabe señalar que el filólogo publica lo expresado en 1912). Es así como edita una colección de recopilaciones realizadas por él, en la provincia de Santiago, en la cual da cuenta que si bien corresponde a *romances*, sus cultores no le llaman así sino *corridos*, como en Andalucía. En cuanto a la música, Vicuña Cifuentes enriquece su investigación al narrarnos con su franqueza y también cierto clasismo y arrogancia que le ocurre al entrevistar a los y las cantoras:

Los romances populares –no sé si todos– se cantan en Chile, pero no con la música sentida y monótona que le es peculiar en España, sino con la de nuestras tonadas, viva, chillona y bulliciosa. Cinco o seis he oído cantar, y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la mentecatez de las cantoras, disfrazada de vergüenza y encogimiento, nunca me permitió tomar más de dos versos seguidos: siempre un olvido simulado, una carcajada estúpida, una excusa majadera, echaron a perder el cilindro y...vuelta a comenzar, con idéntico resultado. Porque los que saben y cantan romances, no son los cantores y cantoras de profesión, que gustan más de los versos líricos, sino pobres campesinas, gente huraña y dengosa, capaz de desesperar al más paciente con sus enfadosos remilgos. No pierdo, sin embargo, la esperanza de recoger alguna muestras de esta música, en más propicia ocasión.⁷⁴

El investigador sumido en su erudición académica no comprende que está sacando de contexto a la cultura en función de objeto experimental y no sujeto en funcionalidad cotidiana. La música para esos cantores cumple un sentido lúdico y de diversión festiva, por tanto el investigador debió estar presente en la ocasionalidad de la fiesta y ahí sí habría observado como opera ese tipo de canto folklórico. Pero él seguramente estaba en busca de otro género,

74 Vicuña Cifuentes, Julio: *Romances Populares y Vulgares*. Biblioteca de Escritores de Chile. Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1912, pág. xxiii.

el poético musical arcaico proveniente de lo medieval y que el folklorólogo chileno Manuel Dannemann denomina, en sus últimas publicaciones como *Mester de juglaría*. "El *juglar* por excelencia, el que reúne las condiciones de autor, improvisador, memorizador, dominador de un amplio y diversificado repertorio poético-musical, con grandes virtudes para la comunicación y transmisión de sus conocimientos y previsto de un elevado carisma". Dannemann, luego de cincuenta años de dedicación a este estudio, llega a la conclusión que en Chile, especialmente en los sectores de Melipilla, uno de los primeros asentamiento de los conquistadores en el siglo xvi y que podría haber sido, incluso, en su momento el lugar para la capital elegida, se mantiene una poesía que representaría un tipo de juglaría que si bien se extinguió en España, en América habría sobrevivido tres siglos y medio pero con los atributos propios de un nuevo pueblo, el latinoamericano. Estos serían los que denominamos hoy *payadores* y cuyo arte popular se encuentra vigente fuertemente en México, Cuba, Colombia, Venezuela, Argentina, Uruguay, Perú y Chile. Pero que él encuentra que su valor ha sido minimizado por la categoría de *canto popular* o folklórico y que al caracterizar así este tipo de poesía lo ha sentenciado a observarse como objeto de estudio académico ambiguo que privilegia lo textual en tanto referirse sólo a su función, contenido, forma y eventualidad por sobre el valor que podría adjudicarse al ser considerado como evidencia de la presencia de un arte juglaresco más profundo como el que existió en el Medievo y que se distinguía y diferenciaba del juglar común: el *mester de juglaría*.

Para el entendimiento de la juglaría se deberá tener presente que ella posee como forma de comunicación y transmisión, una vía poética-musical, sujeta a severa preceptiva, la cual cumple funciones amenizadoras, entretenedoras y didácticas en microsistemas sociales, cuyos miembros la han incorporado a su vida cotidiana. Por lo tanto habría un oficio juglaresco, comprobable en las actividades de sus cultores en controversias y como entretenedores en distintas circunstancias festivas.⁷⁵

75 Dannemann, Manuel, *El mester de juglaría en la cultura poética chilena. Su práctica en la provincia de Melipilla*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. 1ra Edición. 2011.

En este aspecto coincidiría con el músico y esteta Gastón Soublette, pero que lo vincula más con los “meistersinger”, los “maestros cantores” de la Alemania de los siglos xv y xvi:

...Porque si los “troubadours” y “trouverses” franceses y los “minnesänger” alemanes eran aristócratas, y su arte tenía un inconfundible sello caballeresco y cortesano, los maestros cantores pertenecían a los gremios de artesanos y se caracterizaban por su vida sencilla, sabia y laboriosa. En sus textos poéticos se privilegiaba también los temas bíblicos (“a lo divino”) y los temas relacionados con el comportamiento sensato de la vida (“por sabiduría”). Solían reunirse con gran solemnidad en “rueda de cantores” (en iglesias y dependencias parroquiales) semejantes a sus émulo chilenos, en las que se cantaba por turnos sobre un tema (“fundamento”) ya sea improvisando o respondiendo al desafío con un poema ya compuesto. Las entonaciones estaban previamente clasificadas por tonos y modos (“tablatura”) y las reglas de versificación eran estrictas, todo lo cual tiene un sorprendente parecido con lo que viene ocurriendo en Chile desde el siglo xviii, en Pirque, Puente Alto, Melipilla, Aculeo, Salamanca y otras regiones con los cultores de nuestro “Canto a lo Poeta”.⁷⁶

Rodolfo Lenz separa la poesía popular por género al indicar que es un rasgo característico de la *poesía popular chilena* que se divide en rama masculina y femenina. Las “cantoras” cantarían muy agudo y se dedicarían a la función de entretener en las fiestas campesinas y celebraciones populares a través de tonadas, bailes y cantos alegres de cuatro estrofas de cinco versos, acompañándose de arpa y guitarra. En cambio los hombres se dedicarían al *romance*, es decir, más a lo épico que lo lírico liviano, a la didáctica a través del canto y que practicarían el “tenzón”, es decir, el *contrapunto*, la controversia poética con otro cantor.⁷⁷ Su acompañamiento por excelencia es el *guitarrón*, instrumento chileno parecido a la guitarra pero que posee 25 cuerdas metálicas y de tripa entorchadas, dispuestas en cinco órdenes de diferente disposición. De rigor son 21 o 25 cuerdas más 3 “diablitos” (cuerdas) que se agregan a cada lado. Es el arte juglaresco chileno de la actualidad: el “canto a lo poeta”.

76 Gastón Soublette, en su prólogo la libro de Fidel Sepúlveda Llanos: *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. 2009, pág. 28.

77 Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Publicado en el tomo CXLIV de los Anales. Soc. Imprenta i Litografía Universo. Santiago, Chile. 1919.

El arte juglaresco y el *canto a lo poeta* constituyen una simbiosis cultural, consagrada en América Latina, a veces en algunas localidades muy pequeñas, por una tradición que comenzara con la conquista europea y se ajustara a diversas características étnico sociales, con cambios más temáticos que estructurales, funcionales y formales.⁷⁸

Los investigadores mencionados han hecho un gran aporte al conocimiento, rescate y puesta en valor, desde la academia, a este tipo de poesía cantada, de la cual hay consenso de que es originaria de la España medieval y cuya figura principal radica en la juglaría. Sin embargo, es el filólogo chileno Fidel Sepúlveda quien le otorga una mirada profunda, más allá de lo taxonómico, lo descriptivo o lo histórico. Soublette nos dice que él, quien además era poeta, intuyó en el *Canto a lo poeta* una “visión unitaria (holística) del mundo que es propia de la cultura popular, donde el hombre antes que nada es comunidad y como persona descansa en el poderoso trasfondo espiritual que da sentido al conjunto de vida que en él se sustenta”⁷⁹. Habría por tanto, una mirada trascendente en todo lo que le tocaría vivir cotidianamente estableciendo con ello un orden natural y un orden humano, un sistema de valores que configuraría una manera de estar en el mundo pero con la aceptación paralela de convivir con lo divino. El estudio que realiza Fidel Sepúlveda lo hace basado en un amplio repertorio de los cantores a lo humano y lo divino, extrayendo de allí la sabiduría que le otorgan los versos heredados por tradición y el sentido a la vida que emerge luego de tales conocimientos por el cual pueden versear también con la creación personal, es decir, su propia práctica. Soublette le llama a esa experiencia de creación “don del verbo inspirado”. Esta visión de Sepúlveda al canto a lo poeta le imprime una dimensión filosófica al ejercicio del cantar en tanto identidad y relación natural, es decir, una dialéctica entre una forma de experimentar la existencia -que tiene una natural relación con lo divino, al igual que el sujeto del Medioevo - con la materialidad de ser humano. Se conjuga aquí materialidad simbólica (verso-canto) con materialidad escatológica (comportamiento religioso). Este accionar de los sujetos cantores que está en diálogo con su comunidad representa una sabiduría popular en el cual se vehiculan los valores que provienen del pasado fortaleciendo las creen-

78 Danemann, Manuel, *El mester de juglaría en la cultura poética chilena. Su práctica en la provincia de Melipilla*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. 1ra Edición. 2011, pág. 41.

79 Gastón Soublette, en su prólogo la libro de Fidel Sepúlveda Llanos: *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. 2009, pág. 29.

cias actuales, ello podemos traducirlo en la fe que experimenta la comunidad: trascendencia y contingencia en definitiva. Este canto, poético-musical popular, representaría el medio por el cual los sujetos cantores, legitimados por la comunidad, encarnarían su sentido divino en el mundo material. De acuerdo a lo expresado existirían tres tipos de *juglaría*:

1. Aquella que es fiel a la tradición medieval española: romances y cantares de gesta que perviven en la memoria colectiva. (Ramón Menéndez Pidal-Julio Vicuña, Rodolfo Lenz), que llaman Poesía Popular. Y que luego tiene atributos propios cuando se instala en América.
2. Los Mester de juglaría (Manuel Dannemann-Gastón Soublette) como oficio artístico amenizador sin mayores atributos que lograr entretener y también servir de didáctica sin pretensiones estéticas.
3. El Canto a lo poeta (Fidel Sepúlveda) como Folklore-vida. Dimensión trascendente que conlleva una cosmovisión que se objetiva en un comportamiento individual y comunitario.

Es posible que los tres representen una unidad en cuanto tratarse del mismo género poético musical pero que tienen distinto enfoque dependiendo de la mirada epistemológica del investigador. Lo que sí podemos discernir es que todos tienen su origen en un determinado lugar y tiempo: España, siglos XII-XIII y XV-XVI. Este tipo de arte popular se quedaría en los campos, en lo rural y no se ejecutaría en la ciudad. No sería por tanto, un canto urbano, excepto desde la interpretación como producto cultural del arte escénico, como proyección folklórica o bien como pieza con ribetes de interés etnomusicológico presente en discos o en museos. Y ello fortalecería aún más la consignación de *juglaría* y no de *trova*, aspecto esencial de esta tesis y que abordaremos en los próximos párrafos. No obstante, ambos tienen en común el ejercicio de la poesía.

LAS MÚSICAS POPULARES DEL CONO SUR

En la década del treinta, el estudio del folklore estaba muy en boga en nuestros países sudamericanos, incluso llegaron a ser referentes teóricos para Europa y Estados Unidos. La idea del estudio de los bienes sensibles populares como antiguos o arcaicos deja de serlo por los académicos, a principios del siglo y se llega a instituir el concepto de *Folklore* como ciencia en la cual lo histórico y lo antropológico se conjuga con lo musical para comprender e interpretar las formas de expresión de lo popular tanto desde lo rural como de lo urbano, más allá de la recolección *cosalista* sino como dinamización cultural. Figuras como Carlos Vega y Augusto Raúl Cortázar, de Argentina; Lauro Ayestarán, de Uruguay; Luis da Camara y Paulo de Carvalho Neto, de Brasil; la argentina Isabel Arentz en Venezuela, Manuel Dannemann y Juan Uribe, de Chile, también Antonio Acevedo Hernández y Yolando Pino, entre otros, instalan en las sociedades latinoamericanas de mitad de siglo XX, la idea del folklore como elemento substancial para la constitución de la identidad y por tanto la consideración de su rescate y puesta en valor por los programas educacionales y culturales de sus respectivos países. Los artistas sudamericanos saldrán a “buscar sus raíces” para fundirlas con su puesta en escena al igual que los investigadores profundizarán aún más sus teorías folklóricas al punto de considerar al folklore como la gran oportunidad para identificarse como comunidad y en algunos casos como potencial nacionalista. Antes de aquello nadie se había ocupado de la existencia de los cantos folklóricos, es decir, los sujetos urbanos sabían que los sectores campesinos ejecutaban una música vulgar e ingenua y que esta era, a la vez, imitación de lo que hacía la elite y las clases acomodadas. Pero ello no tenía importancia, sólo estaba allí junto a la artesanía y a los modos “picarescos” de bailar, junto a la comida casera y a la pobreza en el vestir. La ciudad había sido seducida, luego del fonógrafo, por la radiotelefonía y desde allí provenía un sonido y un relato que no tenía nada que ver con lo sencillo y a la vez complejo y enigmático de la provincia rural.

Capítulo 3

IRRUPCIÓN DE LA NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA: DEL NACIONALISMO A LA CANCIÓN MILITANTE.

*¡Y aunque me quiten la vida
o engrillen mi libertad
y aunque chamusquen quizá mi guitarra en los fogones,
han de vivir mis canciones
en el alma de los demás!*

Atahualpa Yupanqui. De *El Payador Perseguido*.

ATAHUALPA YUPANQUI Y VIOLETA PARRA

En el Cono Sur, a finales de los años treinta, surge una figura fundacional para el canto latinoamericano de contenido social, el que luego será rebautizado como *Nueva Canción*⁸⁰: el argentino Atahualpa Yupanqui, quien contribuirá a llevar la canción folklórica (proveniente de la tradición) al género de la canción popular (traspasada a la urbe mediante procesos mediáticos). Es decir, Yupanqui instalará en el repertorio de escucha del sujeto urbano aquella pieza melódica con texto sencillo que fue aprendida e interpretada de generación en generación de acuerdo a la tradición campesina. Este artista pampeano no sólo la interpretará tal cual la recogió de su uso folklórico sino que le agregará su escuela citadina y su creatividad innovadora. El musicólogo Sergio Pujol dirá que "(...) Atahualpa Yupanqui fue un "cantor de las artes olvidadas" como él prefería definirse, pero también un artista capaz de llevar el límite de lo tradicional hasta el punto mismo de la innovación"⁸¹. Pero también le interpretará en sus padecimientos de vida esforzada y marginal a través

80 Y que de acuerdo a la presente tesis, se trata del *sirventés*, especie poética cantada del arte de trovar.

81 Pujol, Sergio. *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Ed. Emecé Buenos Aires, Argentina. 2008, pág. 17.

de sus propios versos. Mientras intérpretes de la canción tradicional campesina, llamados *folkloristas* o los cantantes de *música típica*⁸² y criolla no salían de lo que el estilo de la canción –impuesta por la industria– les exigía (temas de amor, de paisaje postal y de rancho) este cantor decide mostrar el lado más oscuro o dramático de ese mismo sector social: la injusticia social, la explotación, las tristezas. Su canción se decide entonces por el lamento, el descontento y la reflexión, o sea hace suyo el estilo *gauchesco*, aquel pensamiento ver-seado venido de la sabiduría popular. Héctor Roberto Chavero es su nombre de nacimiento y comienza su experiencia con la música después de ejercer variados oficios para subsistir. Lo hace intuitivamente como muchos otros artistas del arte popular. La vida de *Don Ata* da cuenta de lo que puede significar para una persona en los inicios de su aprendizaje vital, la infancia, la cercanía con los lenguajes sensibles del arte, pues, no sólo aprende de niño el violín y la guitarra clásica, gracias a la preocupación de su padre (un ferroviario jefe de estación de pueblo de la pampa) sino que además posibilita la experiencia positiva con la literatura a través de los libros que existían en su hogar, sobre todo la poesía del Siglo de Oro Español, y la historia de América⁸³. “Mi padre era un hombre bien para’o” dice él “...pues era un pobre con libros”. Atahualpa Yupanqui, nombre con que se autodesigna, primero por timidez y luego por convicción de sus significados: Yupanqui: *El canto del viento*, Atahualpa: *viene de lejos tiempos para decir algo*, del quechua. Yupanqui emerge desde la guitarra, instrumento que le permite ganarse la vida y recorrer su país, al igual que Violeta Parra recorre el suyo recogiendo cantares antiguos y vestigios de sabiduría popular inscritos oralmente en versos romanceros. Bagualas, milongas, zambas en el primero, tonadas, valeses y cuecas, en la segunda. Pero sus propias poesías cantadas traspasarían las fronteras rurales al interactuar con la ciudad con un mensaje nuevo, extraído o inspirado de la realidad en la cual estaban insertos. Ambos ya no son intérpretes de viejos cantares sino creadores de un arte “popular” que se instala en la modernidad del siglo xx y que se universaliza desde la América indígena y mestiza. El investigador argentino

82 *Música típica* se llamaba en Chile a aquellos intérpretes que componían e interpretaban canciones con ritmos folklóricos pero con una performática de canción urbana moderna, y cuyas letras describían el paisaje rural y las actividades campesinas o de rancho. Lo mismo ocurría en los otros países de América como México y Argentina. De esa manera podían acceder a los medios de difusión masiva y se erguían como artistas estrellas desde la industria del disco y del cine.

83 Pujol, Sergio. *En nombre del folklore, biografía de Atahualpa Yupanqui*. Ed. Emecé, Buenos Aires, 2008.

Carlos Molinero apunta que “(...) Atahualpa fue consolidando la acumulación del capital simbólico a través de su posicionamiento como un hombre de campo que canta y no de un cantor que “conoce” el campo, preparando así su trascendencia”⁸⁴. Lo mismo ocurre con la cantora chilena Violeta Parra. El escritor José Manuel Varas indica que “(...) En cada una de sus canciones se siente siempre palpitar una experiencia real, la autenticidad de los sucesos y de los sentimientos expresadas en un lenguaje que tiene a veces resonancias hispánicas arcaicas (...). Un lenguaje que viene de lejos y de una capa profunda del inconsciente colectivo y que nos resulta, sin embargo, cercano, familiar y entrañable”⁸⁵. Esa es la cualidad que reside en estos dos creadores del sur de los Andes. Ambos fusionan sus vidas de origen campesino con la impronta de la modernidad que encuentran en el nuevo territorio urbano que habitan. En Yupanqui, según Carlos Molinero, ese cambio en la canción *criolla*, como se le llamaba al género en la Argentina de la década del treinta, se manifiesta en conjunto con la experiencia de la vida misma del artista, aportando tres dimensiones importantes a considerar:

1. La visibilidad del indio como sujeto social. Puesto que el indígena, en ese tiempo, estaba por debajo del *gaucho*, es decir, era un subalterno de lo subalterno para la clase dominante.
2. En lo musical, en cuanto género cancionístico, Yupanqui supera las divisiones regionales. Ya no será asunto de los andinos o de los pampeanos el repertorio signifi-cante, sino toda la ruralidad Argentina la que pasará por su guitarra encarnado en un sólo repertorio. Rompe así con los compartimentos territoriales haciendo suya la canción cuyana, entrerriana, santiagueña, etc. Muy posteriormente, en un contexto más de creación y evolución musical el Movimiento *Nuevo Cancionero* dará por hecho aquello y dirá: “Hay un país para todo el cancionero, lo que falta (ahora) es un cancionero para todo el país”.
3. Hace habitual y natural la cuestión social en los contenidos de una canción popular. La crítica social estaría adscrita en las posibilidades creativas e interpretativas sin disimulos, no obstante la imposición ya legitimada

84 Molinero D. Carlos. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina* (1944/1975). Ediciones de aquí a la vuelta/Editorial Ross. Buenos Aires. 2011, pág. 139.

85 José Miguel Varas en su crónica sobre Violeta Parra en el libro “En busca de la música chilena, crónica y antología de una historia sonora”, en coautoría con el musicólogo Juan Pablo González, publicación realizada con motivo del Bicentenario de la Independencia de Chile. Cuadernos Bicentenario. Presidencia de la República, noviembre de 2005, pág. 51.

por la industria del disco en que la canción popular debía ser sólo entretenida, festiva y amorosa. Y así funcional a un consumo anodino. Con este último punto, podemos decir que Yupanqui vuelve a situar el género trovadoresco en su completitud. Es la forma *sirventés* del Arte de Trovar que vuelve a la escena masiva y reconocida, aspecto histórico que coincide con su contemporáneo Woody Guthrie, cantautor folk de Texas, en Estados Unidos. De allí viene el concepto de *canción protesta*. De la misma experiencia de ir cantando por el país en condiciones de precariedad Guthrie recorre pueblos norteamericanos en los años treinta haciendo suyo los padecimientos de los inmigrantes, los obreros y los campesinos los que va involucrando en su poesía cantada. De su impronta surgen Pete Segger, Bob Dylan y Joan Baez, por mencionar los cantantes folk más emblemáticos de la trovería estadounidense. En el caso de Violeta Parra, su aparición como tal es recién en los comienzos de los cincuenta, más de una década después que lo recorrido por Yupanqui. Cuando Violeta comienza a cantar profesionalmente repertorio eminentemente folklórico (antes lo había hecho desde los 10 años con sus hermanos, pero muy local y erráticamente) junto a su hermana Hilda, en el año 1948, Yupanqui ya había tenido mucho camino andado, ya ha compuesto *Camino del Indio*, *Nostalgia Tucumana*, *Canción de la Zafra*, *Viene Clareando*, *El Arriero*, *Zambita de los Pobres*, *Zamba del Grillo* y otras. La discografía de Yupanqui ya es bastante nutrida, incluyendo sus propias creaciones, cantadas en solo de guitarra. Ha publicado su libro de poemas *Piedra Sola* y *Cerro Bayo*. E incluso con compromiso político asumido oficialmente, afiliándose al Partido Comunista. Por tanto, el cantar de contenido épico ya estaba de vuelta en su funcionalidad social cuando Violeta Parra comienza a componer. La singularidad de la artista chillaneja que se yergue como paradigma de la canción latinoamericana, está en lo siguiente:

1. Restablece el cantar romancero en su forma natural, es decir, la décima y el verso octosilábico vuelve a significar en tanto poesía en funcionalidad cotidiana. Si bien esta forma estaba viva, y aún se conserva hasta el día de hoy a través de los *payadores*, estos sujetos conviven en un circuito local y restringido y en función juglaresca más que trovadoresca. Su trabajo creador está en la improvisación en lo poético y su música se encuentra basada estrictamente en la tradición. Por tanto, la innovación no ha lugar en la poesía cantada juglaresca, ni menos la experi-

mentación de sonidos y formas narrativas en los textos tanto literarios como musicales.

2. Los contenidos de su poética atraviesan todos los temas, convirtiéndose en una trovadora completa, especialmente cuando enfrenta la problemática del amor. Violeta Parra utiliza todas las formas de la *canción* (*chanson* o *cansò*) del Arte de Trovar, forma, que como indicamos en el segundo capítulo, corresponde exclusivamente a la temática amorosa. Es por ello que la Parra se hace universal puesto que sus canciones de amor identifican a un receptor multicultural que advierte además su vuelo creador de ritmos y de formas. La canción *Gracias a la Vida*, que ha sido interpretada por los cantantes más reconocidos de la esfera mundial sean populares o líricos y en diferentes idiomas, da cuenta de la excepcionalidad de su cantar. Igualmente, el *sirventés* o *serventesio* lo usa aguda y mordazmente denunciando la injusticia tanto del proletariado como del indígena, el campesino, la mujer etc. (*La carta*, *Mazúrquica moderna*, *Qué dirá el santo Padre*) También utiliza el *planh*, cuando se refiere a quienes considera personas ejemplares y/o héroes (la cosmonauta rusa Valentina; el guerrillero Manuel Rodríguez, el joven líder mapuche Lautaro, etc.).
3. La idea de utilizar diferentes instrumentos musicales venidos de la tradición folklórica para distintos fines creativos sin importar su procedencia geográfica ni restricción técnica. Esta iniciativa será ejercida posteriormente de manera magistral por los grupos del movimiento *Nueva Canción Chilena*, lo que otorgará una impronta al movimiento desde lo musical.
4. Lo mismo ocurre con los ritmos folklóricos propiamente tal. Así como Atahualpa Yupanqui, según Molinero, desregionalizará la canción criolla incorporando a su repertorio ritmos de diferente procedencia constituyendo una argentinidad musical integrada, la Parra irá más allá y mezclará los ritmos y toquíos tradicionales no importando de qué tradición local provengan. Todo en funcionalidad con su mensaje creador poético musical.
5. La poesía trovadoresca de Violeta Parra traspasa los límites concebidos hasta ese momento para los cánones de una canción popular. Se levanta entonces como poeta, pero poeta que canta, volviendo la lírica a su forma primigenia, aunque no se le verá nunca como tal, pues este gé-

nero está inscrito como parte del sector musical no el literario, y menos desde la elite cultural ya que se trata de un espacio que se encuentra en el ámbito de “lo popular”. Sin embargo, luego será común que los compositores de música “popular”, por una necesidad creativa, y en la búsqueda de la excelencia seleccionarán poesías de vates hispanoamericanos para construir sus canciones (Miguel Hernández, Pablo Neruda, Antonio Machado, Gabriela Mistral, Mario Benedetti, Rafael Alberti y otros).

Violeta Parra demuestra con sus creaciones poético musicales que es posible situar la canción dentro de la categoría de Arte puesto que la forma de enfrentar la experiencia estética es con el sobresalto de la vida, la dimensión espiritual asumida desde lo existencial, la complejidad de la construcción simbólica, el perfeccionismo en la conjugación de las formas, el inconsciente afectando la conciencia puesto que es su inconsciente quien se manifiesta en sus canciones, por ejemplo las obras *Maldigo del alto cielo*, *Volver a los diecisiete* o *El Gavilán*. La teoría del inconsciente de Carl Jung indica que la creación artística poética al sumirse con el otro haciéndole partícipe de una experiencia otra, aunque sea desde una dimensión personal, tiene aspectos de misticidad:

Este volver a sumergirse en el estado primigenio de la *participation mystique* es el secreto de la creación artística y sus efectos, pues en este nivel de vivencia ya no es el individuo quien experimenta sino el pueblo y ya no se trata allí del bienestar o del dolor del individuo, sino de la vida del pueblo. Por eso la gran obra es objetiva e impersonal y nos toca en lo más hondo. Por eso, lo personal del creador es una mera traba o ventaja, pero nunca esencial para su arte. Su biografía personal puede ser la de un filisteo, un hombre cabal, un neurótico, un loco o un delincuente: interesante e ineludible, pero irrelevante con respecto al poeta.⁸⁶

Ambos artistas transitan por los caminos de las “artes olvidadas”, al decir del mismo Yupanqui, el folklore de sus tierras campesinas. Primero, reproduciendo lo escuchado y lo aprendido formando parte del quehacer tradicional del cantor popular en función de cultor. Luego resignificando lo que

86 Carl Jung, citado por Elena Olivares, *Estética, la cuestión del arte*. Ed. Ariel. Filosofía. Buenos Aires. 2005, pág. 142.

se está experimentando y haciéndolo discurso en tanto ir narrando lo que ven más allá de la tradición: el sujeto subalterno mismo. Ejemplos de ello son *El Arriero* de Yupanqui y *La lechera* de Parra.

*No porque yo sea lechera
y no tengo más amparo
que el calorcito `e la leche
cuando yo la estoy sacando.*

*En las arenas bailan los remolinos
el sol juega en el brillo del pajonal
y prendido en la magia de los caminos
el arriero va, el arriero va*

*Voy a entregarle la vida
que poca me va quedando,
no porque es suya la tierra
todo lo que estoy mirando.*

*Es bandera de niebla su poncho al viento
lo saludan las flautas del pajonal
y animando la tropa por esos cerro
el arriero va, el arriero va*

*Inquilino y patrón,
dos cosas son.
Válgame, Dios.
Inquilino y patrón,
dos cosas son.*

*las penas y las vaquitas
se van por la misma senda
las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas.*

Violeta Parra, de *La Lechera*.

Atahualpa Yupanqui, de *El Arriero*.

Ambas composiciones primeras de sus repertorios personales los sitúan ya fuera de la voz de la tradición y la invención de lo nacional y folklórico sino ya en función de la creación y de una voz “otra” que se sustrae del arquetipo artístico popular y se pone al servicio de la voz de los otros, la de los excluidos, pero siempre en virtud de la creación en su dimensión estética.

*Yo no canto a los tiranos ni por orden del patrón.
El pillo y el trapalón que se arreglen por su lado
con payadores comprados y cantores de salón.
Por la fuerza de mi canto conozco celda y penal.
Con fiereza sin igual más de una vez fui golpiao,
y al calabozo tira'o
¡como tarro al basural!*

Atahualpa Yupanqui, de *El Payador Perseguido*.

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

(...)

*Afirmo señor ministro que se murió la verdad
hoy día se jura en falso, por puro gusto nomás
engaña al inocente sin ninguna necesidad,
me hablan de libertad.*

Violeta Parra, de *Yo canto a la diferencia*.

EL MOVIMIENTO NUEVO CANCIONERO DE ARGENTINA

El 11 de febrero de 1963, en el salón del Círculo de Periodistas de Mendoza, Argentina, un pequeño pero significativo grupo de artistas emitió un documento bravo y ardiente, cargado de futuro, como diría el trovador cubano Silvio Rodríguez, un manifiesto sobre una *Nueva Canción*. Esas personas fueron: los poetas, Armando Tejada Gómez, y Pedro Horacio Tusoni; los músicos Tito Francia, Oscar Matus y Juan Carlos Sederó; el bailarín Víctor Nieto y la cantante Mercedes Sosa. Ese día harían un recital radial y sería el momento más oportuno para que Tejada Gómez con su excepcional voz de locutor leyera fragmentos de aquel encendido e iluminador texto fundacional que colocará un nuevo paradigma para la canción popular argentina acercándose con ello a la activación de la función trovadoresca de lo poético musical.

Pero para llegar a esa instancia hubo otros sucesos en el *canto popular* argentino que hemos de considerar para comprender el sentimiento y la reflexión que inspiraron un llamado al cambio en el cantar. En primer lugar, la situación de la canción criolla o folklórica que estaba en pleno apogeo, viviendo lo que se denominó “boom del folklore”. Ese rótulo se debe a la explosión de festivales, guitarreadas, peñas, jineteadas, grabaciones de temas folklóricos, venta de discos, aparición de numerosas agrupaciones de proyección folklórica, programas radiales, etc. El folklore había superado al tango. Y estaba, además, conquistando la preferencia del público juvenil compitiendo con la influencia o arremetida del rock&roll situado en lo que se denominó *La Nueva Ola*, no obstante las estrategias de las transnacionales del disco para ganar el mercado de la clase media. Todo ese interés masivo del público por los artistas de “raíz folklórica” se debía a los resultados o consecuencias

de las políticas nacionalistas del gobierno del general Juan Domingo Perón (1946-1955) quien respaldó a los folklorólogos argentinos conservadores de entonces –y que mencionamos en el capítulo anterior– como Juan Alfonso Carrillo, Carlos Vega, Isabel Aretz y sobre todo, Augusto Raúl Cortázar, quienes ostentaban prestigio académico no sólo en su país sino en el resto de América. Todas las escuelas públicas durante los años 1947-1955 se afanaron en seguir los dictámenes de una política de enseñanza que inculcara a niños y a jóvenes los valores de la nacionalidad para forjar en ellos un ideal de argentinidad, “...con plena conciencia de su linaje, auténtica visión de los grandes destinos de la nacionalidad y ferviente voluntad histórica para servir a la patria y a la humanidad”⁸⁷. Todo ello a través de planes y programas constituidos bajo el principio que fueran “esencialmente formadoras de la conciencia histórica nacional”, fundamentalmente basados en la historia argentina y el idioma castellano.⁸⁸ Justamente es Raúl Cortázar quien organiza y preside el Primer Congreso Nacional de Folklore en el año 1948 bajo auspicio del gobierno justicialista. Y luego, el 1er Congreso Internacional de Folklore en 1960, donde 30 países instauran el 19 de agosto como el Día Internacional del Folklore. Cortázar fue durante dos décadas presidente del Fondo Nacional para las artes, lo que permitió que privilegiaran estas visiones y posturas frente a otras propuestas. Se ha de señalar también que antes de Perón, la dictadura autodenominada “Revolución del 43” (del cual emerge el peronismo), había intervenido las programaciones radiales en una política de telecomunicaciones para inculcar normas moralistas en la población:

Continuando la política radiofónica del gobierno conservador, las nuevas medidas buscan eliminar el uso del *lunfardo* y el habla popular en la radio. Así las autoridades militares forzaron el cambio de títulos y letras de tango, entre ellos los más populares, y censuraron los sainetes y sketches cómicos (...) En cuanto la música en sí, las emisoras debían programar música argentina de diversos géneros que cumplieran con las normas moralizantes, especificando que debía consagrarse un mayor espacio al folklore.⁸⁹

87 Decreto Nº 26.944 del 4 de septiembre de 1947.

88 Panella Claudio. “Una aproximación a la enseñanza secundaria durante los primeros gobiernos peronistas (1946-1955)”. Anuario del Instituto de Historia Argentina Nº 3, pág 142.

89 Chamosa Oscar, *Breve historia del folklore argentino (1920-1970)*. Edhasa. agosto de 2012. Buenos Aires, Argentina, 2012, pág. 111.

En esos años, las radios transmitían en vivo las presentaciones de los artistas, es así como se desplaza el radioteatro de divertimento y se hace énfasis en los solistas y grupos folklóricos potenciando mayormente aquello que identificaba un nacionalismo católico- hispanista. Esto último con mayor razón al crearse el Ministerio de Educación (antes era de sólo Instrucción Pública y era materia del Ministerio del Interior) a cargo del escritor Gustavo Martínez Zuviria, del ala ultraderechista. Los artistas más contratados son los tradicionalistas Andrés Chazarreta, Peralta Luna, La Tropilla de Huachi Pampa (de donde proviene Buenaventura Luna), el dúo Tormo-Canales (del cual emergería el popular y destacado cantante Antonio Tormo), Los trovadores de Cuyo, Los Hnos. Ábalos, entre otros. No obstante, el artista Atahualpa Yupanqui –de izquierda en ese momento– también se ve beneficiado con tales normas de difusión para la música nacionalista y su obra es reconocida y aplaudida, puesto que los oficialistas estarán más interesados en la forma que en el fondo. La expansión y posterior esplendor del folklore en la Argentina será significativa en los gobiernos peronistas debido a las políticas de industrialización del régimen ya que será consecuencia de nuevamente fuertes movimientos migratorios internos campo/ciudad donde el consumo masivo de música criolla por parte de los migrantes *del interior* desplazará a los escuchas del tango en la gran capital. Por otra parte, la “festivalización” del país que imponen las ideas comunicacionales de los Perón (Juan/Eva) ya sea para el Día del Trabajador o bien las fiestas tradicionales provinciales, que contaban con su presencia,⁹⁰ indirectamente dinamizará la música popular en las ciudades y con ello se producirá espontáneamente una democratización de la ejecución de instrumentos musicales, especialmente la guitarra, lo que conllevará a que muchos jóvenes quieran participar de grupos de folklore. Las estrategias populistas de organizar fiestas masivas regionales para los “descamisados” –como les llama Eva Perón a los trabajadores– pone en relieve la cultura criolla a las cuales pertenecían estos obreros transplantados de sus orígenes rurales. En esos eventos político/culturales era primordial la música y el baile (en realidad, la danza de proyección folklórica) por lo cual la Subsecretaría de Cultura contrataba famosos músicos los que compartían escenario con los artistas locales. Es así como “...El financiamiento de eventos culturales locales desde el gobierno nacional constituyó una forma novedosa y eficaz de promoción del folclore

artístico a lo largo del país”⁹¹. Pero también ha de considerarse el impacto que implican sendas iniciativas legales del peronismo como el decreto de 1949 de Protección de la Música Nacional y la Ley del Número en Vivo de 1953, que obligaba a la televisión a exhibir por sus pantallas la música sólo en vivo. También son relevantes para la configuración del camino hacia el *boom del folklore* de los sesenta, dos aspectos: 1) El auge del cine nacional argentino,⁹² como producto de consumo popular de entretenimiento, y 2) la participación de destacados compositores de música docta o clásica en la canción de raíz folklórica (este último aspecto será también muy significativo posteriormente tanto en el *Nuevo Cancionero* como en la *Nueva Canción Chilena*).

Los artistas del *boom*

Señalábamos que los medios de comunicación como el cine y la radiotelefonía habían sido esenciales para lograr popularizar a los exponentes del folklore musical argentino, y con la radio el disco, a través de sellos tanto nacionales como extranjeros, pero luego se suma la televisión, medio audiovisual que no obstante su reciente aparición pronto acaparará la atención de los argentinos constituyéndose como un referente de calidad y de construcción de preferencias populares. Como este medio, por ley, debía exhibir programación cultural por sobre otras alternativas, el folklore le era útil y todos los canales (7, 9, 11 y 13) comienzan a emitir folklore diariamente, desde programas especialmente dedicados al género hasta pausas permanentes de relleno con cuartetos vocales de folklore. Los artistas más destacados, comenzando por los que nacieron más tempranos son: Los Chalchaleros (1948), Los Fronterizos (1953), Los Cantores de Quilla Huasi (1953), Los Huanca Hua, con los Hnos. Farías Gómez (1956), Los Cantores del Alba con Jorge Cafrune (1958), Los Tucu Tucu (1959), Los Trovadores (del Norte) (1956/1964), Eduardo Falú, Jaime Dávalos, Jorge Cafrune, Horacio Guarany, Argentino Luna, Leda Valladares, Jaime Torres. También Hamlet Lima Quintana y Gustavo *Cuchi* Leguizamón, que se unirán posteriormente al Movimiento *Nuevo Cancionero*. Todos estos artistas que configuran el canon de la canción folkló-

91 Ibid., pág. 127.

92 Al igual que el cine mexicano como producto de consumo de entretenimiento la cinematografía nacional contribuyó notablemente a la difusión de la música criolla a través de guiones basados en relatos costumbristas y la aparición de cantantes interpretando música folklórica. Ejemplos: *Prisioneros de la tierra*, *La guerra gaucha*, *Malambo*.

rica ya mediatizada de la Argentina, conforman una práctica musical determinada que traspasa los gustos establecidos por el tango y la canción romántica proveniente de los couples, las canciones españolas o el bolero instaladas por la industria musical transnacional constituyendo una identidad musical que interpreta a los ciudadanos argentinos aunque fuesen citadinos y no tuviesen historia de vida con el campo. El repertorio de “sonido” folklórico que configuran entre todos instala en la cotidianidad una canción popular, que ejerciendo su funcionalidad social, pasa a representar la música de su tiempo, no obstante, los contenidos que conllevan las letras son cuadros románticos de un paisaje campesino o rural que no es su territorio vivencial sino imaginarios de una nación rica, de naturaleza pródiga que dialoga en armonía con su habitante.

Un nuevo paradigma para la canción

La discusión intelectual de qué es *folklore*, para qué y para quién se canta y qué sentido tienen los cantares folklóricos es una interrogante permanente en el sector. Quienes comenzaron el trayecto de valorizar los bienes sensibles populares, rescatarlos y catastrarlos en la sociedad resignificándolos en un nuevo contexto, fundamentalmente en clave histórica y antropológica fueron los estudiosos del Folklore como ciencia, y que ya mencionamos en apartados anteriores. Pero quienes los pusieron en valor llevándolos al escenario como representación de lo simbólico popular en clave estética, fueron los folkloristas con vocación artística. Es decir, músicos y cantantes con fuerte interés por las tradiciones musicales provenientes de sus localidades sensiblemente más próximas, pero que son principalmente artistas. Como explicamos en los párrafos anteriores, en la Argentina (y también en los otros países del Cono Sur, como veremos más adelante) se dieron todas las circunstancias para que, en esos años, quienes optaran por la música como profesión se interesaran más en el estilo folklórico que en otras corrientes de la música popular. Pero en esa opción iba anexada la preocupación por la problemática social puesto que el folklore en cuanto manifestación musical, posee intrínsecamente una fuerte carga simbólica pues esos artefactos sensibles constituyen vestigios que han perdurado en el tiempo justamente por su alto grado de representación y apropiación popular. Los ritmos provenientes de la tradición y que han configurado estilos y formas determinadas, como la *baguala*, la *zamba* o la

chacarera por mencionar algunas formas argentinas, provienen de usos comunitarios que se van transmitiendo, en el caso de los más antiguos oralmente y de generación en generación. Estos quedan establecidos luego que la misma comunidad las va haciendo suyas, lentamente, apropiándose localmente y seleccionando de acuerdo a los estilos y gustos instalados; por la reiteración en su uso; la cohesión que logra tener socialmente y que llega a representar a un determinado grupo humano compartido y definido por los mismos usuarios en instancias comunes configurando pertenencia y por ende identidad⁹³. Esos ritmos que se expresan u objetivan en bailes o canciones constituyen hoy un estilo, que no obstante encontrarse la mayoría en desuso en cuanto a su función social, se han cristalizado y perviven resignificados dando la posibilidad de volver a ser utilizados con la incorporación de matices e invenciones musicales nuevas. Este fenómeno folklórico musical es dinámico, sin embargo la forma misma se mantiene. A eso nos referimos cuando hablamos de folkloristas⁹⁴ o músicos de folklore diferenciándolos de los músicos populares propiamente tal (aunque los folkloristas igual lo son, mas no viceversa). Estos ejercen otras formas musicales populares en boga, las que si bien la mayoría de aquellas provienen de una raíz folklórica ya no lo son, por ejemplo el bolero, el tango, el jazz, o la música tropical; también ejercen los géneros del *pop* y el *rock* con todas sus variantes. Los creadores e intérpretes del estilo folklórico se manifiestan rigurosamente partidarios de mantener esos ritmos antiguos pues consideran que significan identidad compartida y nacionalidad definida, pero por sobre todo cercanía con lo humano en tanto servir como portadores y custodios de una forma comunitaria de ser y que dice relación con la creencia de que de ella emanan los sentidos axiológicos que conforman la comunidad latinoamericana. El folklore –como género musical– por tanto, representaría la modalidad más propicia desde lo artístico para encarnar una misión política como la revolución proletaria o las luchas de liberación de los pueblos indígenas americanos, pues sus sentimientos y su forma de ver –o estar en el mundo– estarían insertos en esas elecciones estéticas fruto de reflexiones y voluntades colectivas. Entonces, tarde o temprano en los folkloristas argentinos –y paralelamente más adelante en otros países americanos como veremos– se

93 Características del fenómeno folklórico.

94 De ahí que desde los sesenta en adelante se designe como “folklorólogo” al que estudia los fenómenos folklóricos y no folklorista, dejando para los artistas esta nominación. Lo mismo al diferenciar con el “cultor”, quien es el que hace suyo la manifestación misma pues la ejerce o hace uso en virtud de la tradición.

iba a producir el debate y el cuestionamiento de qué se estaba cantando y para qué. Es pertinente en este espacio de la reflexión mencionar que en Cataluña, España, en plena dictadura de Franco, en 1958, se produjo algo muy similar con el advenimiento de la *Nova Cançò Catalana*, cinco años antes que el *Nuevo Cancionero* argentino.⁹⁵ Dicha iniciativa musical con características de movimiento que se materializa en el colectivo *Els Setze Jutges* implanta una nueva forma de canción que no sólo recuperara la lengua de su comunidad, prohibida por la dictadura, sino por sobre todo ejerciera el canto con sentido, es decir, sin las frivolidades de la canción comercial en boga que concitaba el interés enajenante de una sociedad española restringida en sus libertades. Sus máximos exponentes fueron Raimon, María del Mar Bonet, Francesc, Pi de la Serra, Lluís Llach, entre otros, y a mediados de los sesenta Joan Manuel Serrat, quien se convertirá en un ícono de la canción trovadoresca iberoamericana contemporánea, coincidiendo con los cantares de trova de América Latina.

Movimiento cultural en Mendoza

En la ciudad de Mendoza, región cuyana, a partir de la década del cincuenta se comienza a gestar una intensa actividad cultural.⁹⁶ Se reunían escritores, poetas y músicos alrededor del Círculo de Periodistas quien acogía la bullente creatividad que se manifestaba en la provincia no obstante el centralismo porteño, y también una radiofonía muy activa, especialmente con el género folklórico. Ello debido al interés que en el período que ya describimos, se comienza a generar desde la centralidad por la música cuyana. Con eso se encuentran la joven cantante tucumana Mercedes Sosa y su marido, el músico mendocino Manuel Oscar Matus. Recién casados, quedan deslumbrados porque allí, además de ser acogidos⁹⁷ se encuentran entre pares dialogantes cuya densidad en el pensar musical no habían experimentado en el sector del folklore del que venían. Ello ocurre en 1957. Conocen al poeta Armando

95 El movimiento empieza a gestarse a principios de los 50 en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Barcelona. A ese colectivo se le bautiza con el título de “Els Setze Jutges”, el nombre de *Nueva Canción Catalana* en rigor se utiliza en 1962. Incorporó el año de 1958 como fecha de gestación puesto que ese año comienzan a dar recitales donde es clara su impronta de canción como artefacto poético musical con sentido social.

96 Augusto Berengan, en su libro sobre la canción criolla argentina.

97 Desde allí que Mendoza estuvo siempre en la memoria sensible de Mercedes Sosa, pues le agradecía todo lo que ella había podido ser, por eso es que ella pide que luego de fallecer se esparzan sus cenizas en esas tierras y en Tucumán, su tierra natal.

Tejada Gómez y al compositor/guitarrista Tito Francia. Ambos son artistas mendocinos que no les interesa realmente dejar su tierra para ir en busca de oportunidades en el Gran Buenos Aires. Incluso a Francia se le reprocha el que no obstante ser muy requerido por las grandes agrupaciones porteñas –por su excelencia en el dominio de la guitarra– y disímiles proyectos musicales internacionales no desdeña su ciudad regresando prontamente dejando atrás tales ofertas. Sin embargo, logran que desde la provincia se produzca la revolución en la canción y en la música popular del momento. Desde su postura consecuentemente rupturista de lo hegemónico central se posibilita la superación de la frontera de lo culto y lo popular, puesto que ellos transitan en ambos campos sin complicaciones ya que les es natural por la constitución y desarrollo de sus propios caminos de vida. Tejada Gómez pertenece a los poetas de la generación del 50 a quienes se les atribuye una gran libertad en su accionar tanto en lo personal como en el manejo de las convenciones literarias, desechando límites sobre todo de las fronteras entre lo popular y lo culto destacando la “insobornable fidelidad”⁹⁸ de este poeta al sentido social de su canto y al modo en que mantuvo sus principios a costa de sus propios intereses. “...Vemos aquí un elemento en común con Tito Francia, en el sentido de tener una producción que se inserta en ambos campos, lo popular y lo culto y en tanto creemos que este modo de producción está enraizado a través de sus propios contextos de vida”⁹⁹. En esa búsqueda de la renovación la participación de Francia resulta muy significativa, pues como eximio guitarrista clásico y de jazz sin las ataduras de los cánones folklóricos existentes aportó un giro relevante a la canción argentina del momento. El mismo Tejada Gómez reconoce en una entrevista la importancia que significó su participación en la renovación de la canción a través del tratamiento armónico venido de su amplio manejo del lenguaje musical. Esta singularidad enfocada hacia una persona en torno a un movimiento tan emblemático da cuenta de las conjugaciones especiales que se producen en cada nueva corriente estética y la que resulta una característica de la misma. Así también se configuran las vanguardias: un grupo reducido de personas creativas que va por delante, que intenta romper con lo establecido avasallando y exigiendo nuevas posturas frente al

98 María Elena Castellino de la Universidad Nacional de Cuyo, sobre el sentido social del canto en Tejada Gómez. “Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía”, *Piedra y canto. Cuadernos del Centro de estudios de Literatura de Mendoza*. N° 7/8 2001/2002.

99 García, María Inés- *Tito Francia y la música en Mendoza*. De la radio al *Nuevo Cancionero*. Gourmet Musical Ediciones. Buenos Aires. 2009, pág. 87.

arte o desde el arte con el objetivo utópico de cambiar la sociedad, y en sus momentos más álgidos destruir las mismas estructuras que las sustentan para conformar otras. Para concretar esa voluntad de ruptura y de revolución artística las vanguardias han declarado sus convicciones a través de un manifiesto, un documento literario que recoge los principios y los alcances revolucionarios de su propuesta, generalmente con un lenguaje directo, imperativo, audaz y con ciertos ribetes mordaces. En el caso del grupo mendocino, podemos señalar que sus intenciones obedecen a un tipo de evolución con respecto a la canción acercándose a la forma de operar de una vanguardia artística. Es así como redactan y publican “Los Fundamentos del *Nuevo Cancionero*”, que en definitiva se trata de un verdadero Manifiesto. Observemos:

El Nuevo Cancionero es un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy.

El Nuevo Cancionero no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones.¹⁰⁰

Pero antes de conceptualizar la idea del movimiento hacen un diagnóstico de lo que ocurre con la canción popular y folklórica en la Argentina advirtiendo que al país le ha resultado caro aquel objetivo de hacer posible una música que le identifique como nación, incorporando disímiles géneros partiendo por el tango como receptáculo de identidad argentina. Destacan su aporte pero a la vez dan cuenta de su opacidad al haber *caído del ángel popular a las manos de los mercaderes y mera divisa fuerte para exportación turística. Fue entonces cuando lo condenaron a repetirse a sí mismo.*¹⁰¹ Por otra parte, observan que en ese momento hay un importante resurgimiento de la

100 Fragmento del texto fundador del *Nuevo Cancionero*. www.mercedessosa.ar

101 *Ibid.*

música “nativa” demostrando que el auge de la música folklórica es un signo de madurez del argentino logrando con ello un conocimiento del país real al considerar al pueblo “del interior” más allá de Buenos Aires. Desde aquella conciencia asumida debe hacer frente el *Nuevo Cancionero*. Este grupo de artistas comprometidos en lo social desde el arte de la canción, rescatan a figuras insignes como Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui pero desdeñan a todos aquellos que han desdibujado la figura del *gaucho* con posturas de “tarjeta postal” y paisajismo inocuo. Toman así, la misión utópica de ser la entidad que logre la integración de la música popular del país en la diversidad de sus expresiones regionales: “... (El *Nuevo Cancionero*) *Quiere aplicar la conciencia nacional del pueblo, mediante nuevas y mejores obras que lo expresen*”. Adoptan una posición de medianía política y resguardo de todo aquel artista que opte por los mismos principios más allá de sus propios territorios nacionales, los que se traducen en compromiso de cambio social y reivindicación popular, aspectos que coinciden con la atmósfera política de entonces, que luego los estudios sociales designará como “movimientos de los sesenta”.

... El Nuevo Cancionero luchará por convertir la presente adhesión del pueblo argentino hacia su canto nacional, en un valor inalienable. Afirma que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas.

Luego de dar a conocer el Movimiento, a través de la radio y sobre todo en cada recital que realizan (en la ciudad de Buenos Aires debutan en junio del 64), a los protagonistas originarios se les suman a través de los años varias figuras, incluso de otras áreas de las artes como pintores, cineastas y escritores. En lo musical: César Isella, Horacio Guarany, Víctor Heredia, Quinteto Tiempo, Cuarteto Zupay, Ramón Ayala, Las Voces Blancas, León Gieco, Cuchi Leguizamón, Marián y Chango Farías Gómez (Ex Huanca Hua) Manuel J. Castilla, Opus 4, el escritor y poeta Hamlet Lima Quintana y Antonio Tarragó Ross, entre otros. La iniciativa del inspirado grupo de artistas de la provincia cuyana repercute fuertemente y es luego impulsor o fortalecedor de experiencias similares en el continente como lo reconocerá el cubano Silvio Rodríguez, en la

década de los ochenta, en pleno apogeo de la trova cubana en el Cono Sur.¹⁰² Esa aseveración da cuenta no sólo de la sintonía de la poesía cantada americana sino de la veracidad en las intenciones que postula el manifiesto del 63:

El Nuevo Cancionero acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América.

En el caso del grupo de artistas de Mendoza, se cuestiona insistentemente por el compromiso que implicaría en el artista la práctica del cantar; en la relevancia que reviste recuperar la palabra y la poesía en el contexto actual; y también en la seriedad que reviste la excelencia en la composición y también en ejecución instrumental. Gravedad también habría de tener la experimentación y el grado de novedad que debe aplicar un verdadero creador en su obra. En definitiva, se revelan *artistas* por sobre su condición de *folkloristas*. No reniegan de la música folklórica sino de la situación actual que observan se encuentra el sector que la ejerce. Ello se puede observar en las palabras de uno de sus ideólogos, el poeta Armando Tejada Gómez, luego de varias décadas después:

...Nosotros decíamos que estábamos hartos de cantar para las efemérides, que el folklore no era solamente (un) cadáver para sacarlo a relucir en el día de la tradición, sino que en una fuerza vital que hacía a la personalidad y a los contenidos más profundos del hombre argentino”. (...) Nosotros disentíamos del hecho de continuar repitiendo “In aeternum” la memoria de nuestros abuelos. Como nueva generación nos veíamos obligados a declarar y practicar un arte que, partiendo de las raíces, sin desvirtuarlas, entregara el aporte de las nuevas generaciones.¹⁰³

Los miembros o seguidores de los principios del *Nuevo Cancionero*, junto a otros relevantes trovadores como Horacio Guarany y Jorge Cafrune serán duramente perseguidos durante la dictadura militar de 1976 en adelante.

102 Casaus, Víctor, Noguera Luis Rogelio. *Silvio Rodríguez. Que levante la mano la guitarra*. Buenos Aires: Editorial El Juglar. 2da edición, 1985.

103 Entrevista de Patricia Stillger a Amado Tejada Gómez citada por María Inés García en su libro. *Tito Francia y la música en Mendoza*. De la radio al *Nuevo Cancionero*. Gourmet Musical Ediciones. Buenos Aires. 2009, pág. 83.

Horacio Guarany

Si bien Horacio Guarany, cuyo nombre verdadero es Eraclio Catalin Rodríguez, conoció a los integrantes del *Nuevo Cancionero* bastante después de su aparición, paralelamente a ellos fue un cantor comprometido con la justicia social, los sentires de su pueblo gaucho, por su realidad campesina y criolla (hijo de padre indígena guaraní y madre española) y el amor, por eso se ha de considerar un representante legítimo de los artistas argentinos que ejercen el arte trovadoresco. Su primer long play fue en 1957 y sus canciones rápidamente se hacen conocidas, específicamente por los programas del radiodifusor de folklore Miguel Franco, reconocido animador, recitador y promotor de las costumbres y tradiciones argentinas. Fue el pionero del destacado festival folklórico de Cosquín, en 1961. Su canción *Si se calla el cantor* (1972), es una declaración militante como el de Víctor Jara *Manifiesto* (1970) y el de Violeta Parra *Yo canto la diferencia* (1957). “En ese momento sentí que mi obligación de cantor popular era hablar por el pueblo que no podía hablar. Mi voz denunciaba las injusticias de entonces”.¹⁰⁴

César Isella

En 1963, César Isella, con 22 años, pertenecía al conjunto Los Fronterizos, grupo ya bastante reconocido a nivel nacional y viaja a Mendoza encontrándose por primera vez con Atahualpa Yupanqui. En ese tiempo, aclara, se cantaba mucho a Don Ata y a Violeta Parra. El cuenta que luego de esa experiencia que ya lo impacta, se encuentra a la llegada del hotel, con Armando Tejada Gómez, Oscar Matus y Mercedes Sosa, quienes lo estaban esperando. Oscar Matus le entusiasma con el *Nuevo Cancionero* y su inserción en lo social desde lo estético. Es así como se compromete con ellos y colabora a poner en movimiento un núcleo de canciones a través del poeta, los músicos y la cantante. De Mercedes, dice, es la gran embajadora de ese movimiento. “Ella es la voz que transita por el mundo con el mensaje. Armando Tejada era un político y un militante muy coherente”¹⁰⁵. Pero recién tres años después deja a Los

104 www.portalguarani.com Horacio Guarany *Si se calla el cantor*. Fuente: Las voces de la memoria. Tomo VII Historia de canciones populares paraguayas. Mario Rubén Álvarez. Ed. Litocolor SRL Asunción, Paraguay 2007.

105 Entrevista a propósito del cincuentenario del Movimiento *Nuevo Cancionero* en la televisión nacional argentina. Abril de 2013.

Fronterizos y continúa su carrera en solitario. Coincide con lo que Molinero denomina como “década de la canción militante”, cuyo período abarcaría de 1966 a 1975, y especifica que el año 65 funciona como bisagra “inflexión que abre la puerta” desde el *boom* o auge de la canción de raíz folklórica a la canción militante propiamente tal, es decir, aquella cuyo sentido está puesto en una expresión artística cantada al servicio de un cambio social radical. César Isella cobra importancia cuando enfatiza su postura de izquierda luego de su retiro de Los Fronterizos y realiza, en 1967, un recorrido por América Latina, cuyo paso por el Festival de la Canción Protesta de La Habana lo marcará. En 1969 compone *Canción con todos* junto a Armando Tejada Gómez en la poesía, canción que llegará a ser un himno latinoamericano y que marca la concreción de los principios del *Nuevo Cancionero* en cuanto a incorporar a toda la región americana en sus ideales revolucionarios. Esta obra cancionística es interpretada por muchos artistas en situaciones latinoamericanistas, es decir, actos políticos o eventos significativos de unión del continente. La primera versión y que se internacionaliza es justamente de la voz ícono del movimiento: Mercedes Sosa.

Mercedes Sosa: más allá de una voz

*“El canto de la Argentina
y de la América más profunda es Mercedes Sosa”*

Teresa Parodi

“Mercedes nos rescató a todos.”

César Isella

La figura de Mercedes Sosa se yergue como “La voz de América”, una voz que se pone al servicio de la poesía, pero de aquella que es capaz de interpretar la realidad social y la de los sentires de los sujetos en todas sus dimensiones sensibles. La Sosa vehicula los contenidos de tal manera que hace posible una canción arte, aquella que traduce significantes profundos con la fuerza ritual que sólo una obra artística puede objetivar. El aporte de la cantante al *Nuevo Cancionero* traspasa las fronteras y hace efectivo aquel objetivo

de unificar América Latina a través de la canción cruzando los usos de ritmos tradicionales de cada región pero con un lenguaje renovado en tanto armonías simples intervenidas y nuevos contenidos coyunturales a sus problemas actuales. Ensambla así política y poesía cantada, puesto que los sujetos en clave colectiva históricamente han ejercido su libertad oculta o subterránea en la oralidad poética y musical a través de sus cantares, entonces la voz de la Sosa al conectarse con esas tradiciones, a través de los ritmos folklóricos, pone de manifiesto ese poderío popular pero esta vez desde la vivencia actual renovando el lenguaje musical –desde la selección y exigencia en las composiciones– e incorporando el trabajo de poetas. En ese camino converge con Violeta Parra, es por eso que entre su extensa discografía¹⁰⁶ dedica un álbum completo con selecciones de la obra de la artista chilena titulado *Homenaje a Violeta Parra*, en 1971. De hecho, su primer disco, en 1965, una producción independiente realizada por su marido, Oscar Matus, lo titula *Canciones con Fundamento*, consecuencia en el cantar que mantendrá hasta el día de su muerte. “...Esta mujer que es (con Carlos Gardel), sin discusión la cantante popular de mayor prestigio y proyección mundial que produjo la Argentina (y Latinoamérica) en el siglo xx”¹⁰⁷ supo escoger la canción necesaria y justa para lograr la emoción del público que ya poseía una identidad colectiva regional pero que se reinterpreta en esta reformulación artística. Si bien Mercedes Sosa es una intérprete y no una compositora ni una poeta, la aplicación creativa que ejerce en cada obra cancionística que selecciona permite conectar los lenguajes artísticos de la música y la palabra con lo que la musicología popular actual refiere como lenguaje semiótico de la voz proyectada desde su propio sonido, es decir, su extraordinario aparato vocal: el grano, la tesitura, la coloración, la intensidad, la altura, su misma intensidad emocional y sus resonadores, el ataque del sonido y la ductibilidad de sus cuerdas vocales, pero por sobre todo su espiritualidad en el canto. Mercedes Sosa no necesitó nunca de la *performance* que la mayoría de los cantantes de música popular requieren para su éxito y que también forman parte de los signos que los escuchas presenciales significan en tanto experiencia social.¹⁰⁸ Sólo le bastó su voz (aparato vocal e interpretación)

106 La discografía de Mercedes Sosa contempla 49 álbumes de larga duración. www.mercedessosa.ar

107 Braceli Rodolfo, *Mercedes Sosa. La negra*. Editorial Sudamérica. Buenos Aires, 2010. Prólogo a la 1ra edición, 2003, Pág. 11.

108 El sociólogo Simon Frith trata el fenómeno musical del pop como fenómeno social explicando que más allá de la obra misma el objeto estético cobra sentido en un contexto determinado que implica una experiencia social de los escuchas que denota una estética musical popular.

para situarse como una artista de excelencia que marca significativamente a un público como lo haría un compositor o cantautor en sintonía con una audiencia seguidora de sus creaciones. Una de las características de la cantante es la aguda selección de las canciones que interpretará recogiendo piezas poéticas cantadas que reelaborará instrumentalmente a través de nuevos arreglos musicales y escogiendo a músicos expertos en cada instrumento que participará. Cada canción constituirá una obra por sí sola con todos los elementos sonoros que el objeto artístico requiere desde su óptica interpretativa elevando a la canción popular a un producto cultural de mayor densidad contribuyendo con ello a ampliar las audiencias desde un escucha sencillo sin competencia musical, pero con experiencia nativa en el uso del objeto canción, hasta un escucha de mayor capital cultural que reconoce signos musicales más complejos. Mercedes Sosa, en el transcurso de los años, irá haciendo visible su condición de fiel intérprete de *trovería*¹⁰⁹ tanto antes, durante y después de la dictadura argentina, posicionándose en un contexto internacional.

DEL *BOSSA NOVA* A LA MÚSICA POPULAR BRASILEÑA (MPB)

La aparición del estilo *Bossa Nova*, a mediados de los 50, revolucionó la música urbana no sólo del Brasil sino la de más allá de sus fronteras tanto regionales como continentales. Sin embargo, al igual que las experiencias musicales de los países ya vistos, su eclosión se debe a ciertos sucesos culturales sensibles anteriores que han de considerarse para comprender su estallido, la que a la vez dará paso a situar la música popular brasileña como una categoría estética cultural denominándola con la sigla *MPB* (Música Popular Brasileña), que de acuerdo a esta tesis, es la corriente que converge con los otros movimientos sesenteros del Cono Sur, constituyéndose posteriormente como cantar de resistencia.

109 Para efectos de esta tesis, preferiría llamar “trovería” en lugar de “trova” por la alta carga simbólica que tiene la canción de corte trovadoresca cubana, por lo cual se tiende a pensar que sólo se refiere a esa experiencia cantoral.

De sambas, *chôros* y *modinhas*

Brasil, podría decirse, demoró bastante tiempo en definir su propia identidad musical, no obstante la rica fusión de culturas que se ha dado en su constitución: luso-hispánicas, indígenas con sensibilidad en lo musical; y lo rítmico africano proveniente del tráfico de esclavos desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. La negación de la existencia de la cultura negroide por parte de las elites privilegió lo europeo en la vida cotidiana haciendo uso de instrumentos musicales y manifestaciones artísticas provenientes de los salones imperiales portugueses y músicas de diversos países de Europa. Es así como llegaron y se establecieron rápidamente el vals, la polka y la mazurca y junto a esos bailes se recepta el sistema armónico vocal occidental y la melodía cuadrada como asimismo los instrumentos musicales productores de sonido como: violín, zanfona, violoncelo, guitarra, vihuela, piano, acordeón, mandolina, clarinete, entre otros. Las comunidades mestizas no tardan en resignificarlos transformándolos en sus propios instrumentos surgiendo el *cavaquinho* (guitarrita de seis cuerdas dobles), el *viola* (guitarra de cuatro cuerdas dobles), el *violao* (guitarra de siete cuerdas), que sumados a los que sumados a los instrumentos clásicos interpretan sus propias versiones locales pero igualmente de sonoridad europea como resultado final. La *modinha*, por ejemplo, es una forma musical –de Río de Janeiro y Bahía– muy similar a la canción o aria italiana, que aunque se canta en portugués, otorgándole un aire brasileño, no deja de ser una copia extranjera. Nacida en la segunda mitad del siglo XVIII, fue hasta el siglo XIX música muy popular en todo el país, incluso las mismas obras europeas son trasladadas a este tipo de interpretación, es decir a “formato” *modinha*. El *chôro* es un conjunto instrumental urbano compuesto por un solista que lleva la melodía, generalmente la mandolina brasileña o el *cavaquinho*, aunque también el clarinete, acompañado por *violao*, y percusión brasileña (que detallaremos en los próximos párrafos y que proviene de la cultura musical africana). Interpretan piezas musicales sólo instrumentales de armonización europea tanto para ser escuchados como para bailarse. Se le llama también con el diminutivo *chorinho*. Consta generalmente de tres partes distribuidas así: A-B-C-A. El compositor Heitor Villa-Lobos lo universaliza al llevar ese sonido a la guitarra clásica firmándolas como compositor de estilo nacionalista. Luego se usa como acompañamientos para cantantes (*chôros* vocales). Con el tiempo se suma al *samba*, constituyendo el

chôro-samba. El *samba*, sí es eminentemente local y constituye la forma musical más relevante del Brasil y es desde ahí que se cimienta toda la sonoridad e identidad musical del Brasil que trasciende y se instala mundialmente como referente sensible expresivo. El Presidente de facto¹¹⁰ Getulio Vargas, en 1934, es quien forja una política cultural que reconoce la identidad brasileña africana subterránea. Le da un impulso, entonces, al *samba* (del *Bantú*, que podría significar oración o llanto) que existía en lo profundo del Brasil urbano, especialmente Río de Janeiro, pero que no estaba circulando por los medios de comunicación, puesto que debido a la discriminación racial las elites las excluían invisibilizándolas. Vargas intenta recuperar la cultura africana como parte de la nacionalidad brasileña. El *samba* ya está presente en el siglo XVII junto a la *capoeira* como expresión religiosa de los sujetos esclavos negros. Proviene de danzas rogativas africanas que según su cosmovisión les comunicaban con los dioses yorubas. Esta manifestación de baile y música está presente desde los comienzos de la vida de esclavitud de las migraciones africanas (sudaneses, negros musulmanes y negros Bantú¹¹¹), pero es negada por tanto invisibilizada. Puesto que el *samba* representa también la bohemia, lo marginal, la expresión simbólica de las clases populares que habitan las favelas (asentamiento precario surgido de tomas de terreno público o privado), por tanto igualmente porteñas significa lo desconocido y lo temido por las clases dominantes. Así que se excluye la herencia negra silenciando una expresión musical que ya en el siglo XX es eminentemente brasileña pero que se rechaza y desconoce como tal. Surge en Bahía pero se traslada a Río de Janeiro por la migración campo/ciudad. La población negra se reúne a tocar y bailar en las calles aledañas a sus viviendas. El escritor uruguayo Eduardo Galeano es uno de los primeros intelectuales que se detiene a pensar sobre el fenómeno de esta manifestación folklórica urbana brasileña. Escribe del *samba* en 1939.

110 Aunque ese año Getulio Vargas es elegido Presidente de la República por el Congreso Nacional, no obstante haberlo sido como Provisional tras un golpe de Estado. Antes de terminar su mandato vuelve a asumir tras un nuevo Golpe de Estado instaurando lo que denomina el Estado Novo (1937-1945).

111 Alvarenga, Oneyda *Música Popular Brasileña*. Colección Tierra Firme. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1947. (Alvarenga es discípula del poeta, escritor y musicólogo Mario de Andrade.

El samba, ritmo negro, hijo de los cánticos que convocan a los dioses negros en las favelas, domina los carnavales. En los hogares respetables todavía lo miran de reojo. Merece desconfianza por negro y por pobre y por nacido en los refugios de los perseguidos de la policía. Pero el samba alegra las piernas y acaricia el alma y no hay manera de ignorarlo cuando suena. Al ritmo del samba respira el universo hasta el próximo viernes de ceniza, mientras dura la fiesta que convierte a todo proletario en rey, a todo paralítico en atleta y a todo aburrido en loco lindo.

Eduardo Galeano (*El Samba*, Río de Janeiro, 1939)¹¹²

El *samba* carioca urbano tiene dos modalidades, una es la descrita, la de los morros (cerros) de Río donde habitan los sectores más pobres de la ciudad y que se ejerce a través de las escuelas de *samba*, las que se arman luego de la espontánea aparición de los ranchos carnavalescos en 1922. Las escuelas de *samba* son sociedades danzantes que se organizan para mostrarse durante el carnaval. En 1929 comienzan a competir y más adelante se estructura institucionalmente con el gobierno nacionalista de Vargas llegando a constituir el Carnaval de Río que se conoce hoy. La particularidad del baile del *samba de roda* (de rueda) es su combinación de baile, música y canto (solista que improvisa y coros al unísono) el uso de instrumentos de percusión de origen africano —hoy profesionalizados y universalizados por la industria— tales como el tamborín, el *pandeiro*, *caixa* (caja) *bumbiho* (caja más profunda) *chocalho* (sonajero metálico triple), *agogó* (cencerro), congas, el *recoreco* (especie de güiro), *afuché*, *maraca* y *chequeré*, *surdo*, *repinique*, *cuica*, tambores, *grooves*, *berimbau*, y el uso del silbato de las charangas, y los utensilios de uso cotidiano como sartenes, platos, etc. La otra modalidad del género son las creadas por los compositores populares ya con nombres conocidos y que igualmente tienen relación con las *sambas* de morro, como por ejemplo *Cartola* (Angenor de Oliveira) cuyas obras popularizó Carmen Miranda en los años 30. Desde estos compositores de *sambas* es que se comienza a instalar un sonido brasileño en el mercado discográfico mundial especialmente con los estereotipos que de ella hace el cine de aquellos años.

112 Galeano, Eduardo, *El siglo del viento*. Volumen 3 (de la trilogía *Memoria del Fuego*). Ed. Siglo XXI de España Editores. 1986. 10ª edición de 2007.

Juglares en desafíos

Otro antecedente de abordar antes de referirnos a los cantares propiamente tales, son lo que los etnomusicólogos brasileños denominan “cantos puros”, puesto que estos son los que han nutrido desde la tradición el género poético-musical en estudio. Estos son los que corresponden a la juglaría, y que va ejerciendo paralelamente a lo trovadoresco. Es más, es desde ahí que emerge la poesía cantada o trovería como ya hemos expuesto y que se repite en las experiencias histórico culturales de Chile, Argentina y Uruguay (y que también observaremos en Cuba). Es nuevamente el *romance* la técnica poética que atraviesa Latinoamérica y con la cual también se improvisa como todas las literaturas de cantares que poseen un principio oral. En Brasil los *romances viejos* provienen de España y Portugal, como igualmente existen narraciones en verso cantado creados en el mismo territorio luego de procesos culturales locales. A esta manifestación, aún vigente, se le denomina *desafio*, y es el equivalente a la *paya*, ya descrita. Consiste en un torneo poético en el que dos cantores miden sus habilidades con la improvisación. Se práctica en todo el Brasil, pero es en el Nordeste¹¹³ donde posee mayor importancia. La investigadora Oneyda Alvarenga, discípula del destacado musicólogo Mario de Andrade, menciona el *desafio* en 1947:

La melodía que habrá de servir para la justa, propuesta para el que inicia el desafío, es improvisada o bien pertenece al repertorio anónimo de los cantores. El instrumento más generalizado en el desafío es la viola. En el Nordeste es también frecuente la *rebeca*, violín de manufactura popular. En Río do Grande do Sul se emplea actualmente, la *sanfona*, que ha sustituido a la *viola*.¹¹⁴

La poesía popular del Nordeste –*romancero nordestino*– experimenta entonces la misma tradición cultural del resto del Cono Sur: 1) el de la poesía improvisada con implicancias métricas obligadas; y 2) el de la literatura de cor-

113 El Nordeste del Brasil reúne 9 estados y su territorio abarca casi un millón y medio de kilómetros cuadrados: Río Grande do Norte, Maranhao, Piauí, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe y Bahía. Y se divide en dos zonas muy distintas: la costa oriental (clima húmedo, por ende fértil y verde; y la occidental o central (denominado “sertao o sertón”, en donde se expresa la canción *sertaneja*, la más popular en la actualidad).

114 Alvarenga, Oneyda “*Música Popular Brasileña*”. Colección Tierra Firme. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1947, pág. 211.

del de los pliegos sueltos como vehículo de difusión impresa. Esta experiencia literaria, poética fundamentalmente, representa la relevancia de la tradición de las artes de la palabra de herencia peninsular la que es mantenida por la tradición popular oral en su versión de juglaría; y desde la impresa, traspasada a la trovería de mayor complejidad. El romancero nordestino, por ejemplo, se asemeja a la experiencia creadora de los *gauchos* de la Banda Oriental, si los comparamos con los *Cangaço* o *cangaceiros*, brasileños de finales del siglo XIX. Ese tipo especial de bandolerismo del cual se construyeron maravillosos relatos épicos, narraciones de historias de vida de sujetos cuyas hazañas se inmortalizaron en *romances* al igual como los temas del Medievo que también llegaron por estos lares: Carlomagno y los doce Pares de Francia o el Romance de la Baraja (o Soldado Jogador). Estos artefactos poéticos contienen esos relatos cristalizando así la memoria colectiva:

Y es que los cantores han refundido las historias en prosa en estrofas rimadas de cuño popular, con dotes de originalidad y estilo peculiar. La temática recreada en forma poética pasaba a considerarse patrimonio personal del poeta popular y se designaba genéricamente *romance*. De esta manera acabaron por popularizarse en esa región arcaica las viejas novelas europeas y la poesía tradicional, traídas por los viajeros y colonos peninsulares en el siglo XVI, muy especialmente portugueses, cuyos temas eran muy conocidos y difundidos en la Península Ibérica a través de los trovadores y juglares y, posteriormente, por los pliegos sueltos de cordel.¹¹⁵

La Bossa Nova

*Fez-se da vida uma aventura errante
de repente, não mais que de repente*

Vinicius de Moraes

En un contexto sociopolítico de estabilidad en el Brasil, durante el gobierno de Juscelino Kubitschek (1956-1961) cuando el país aspira a entrar en la modernidad a través de un gran impulso industrial, surge espontánea-

115 Polo García, Victorino, Rodríguez García, Isabel. *Poesía popular improvisaba en el Brasil*. Universidad de Murcia. Depósito Digital Institucional. digitum.um.es, pág. 186.

mente este género musical influenciado por el jazz norteamericano; según sus propios creadores, la música francesa de Claude Debussy y Maurice Ravel; la canción romántica del momento pero, por sobre todo, la raíz musical del folklore brasileño, especialmente el *samba* de compositores de los morros, (luego trasladado al femenino: *la samba*) la *modinha* y el *chôros*. Esta experiencia creadora acierta con una forma y estilo singular que se posiciona en el mercado discográfico internacional convirtiéndose en un nuevo género de la música popular. Con los estudiantes universitarios de los barrios de Ipanema frente a las playas de Copacabana e Ipanema, en Río de Janeiro, se dan los primeros encuentros de creación motivados por la irrupción de la modernidad en lo musical, fundamentalmente la armonización proveniente del jazz. Esos jóvenes de clase media – al igual que en España y la *Nueva Canción* catalana en los mismos años – comienzan a desarrollar canciones románticas con fraseo moderno, es decir, con voces sencillas, sin impostación, quitando estereotipos de cantantes líricos, especialmente alejándose de la canción italiana operática que se observaba en la *modinha*, pero sin eliminar la forma canción y su expresión clásica. Son jóvenes que desean interpretar su propia música. Los acordes de la guitarra con disminuidos y notas agregadas de séptimas y novenas, sonido disonante que pasa a ser consonante cuando el oyente se familiariza con ellos; las progresiones propias del jazz; un contrapunto que forma parte de un todo; y una rítmica imitando el *samba* de roda, todo ello conjuga una sonoridad nueva, una “tendencia nueva” (*Bossa Nova*). También está en el ambiente cotidiano el *bolero* cubano cuyo sentimiento expresado en la poesía amorosa y la cadencia de su toquío melancólico inspira a generar una *Nueva Canción* latinoamericana venida, esta vez, desde el sur. Al igual como otros movimientos latinoamericanos, la *Bossa Nova* surge desde un grupo inicial de amigos que comparten ciertas ideas y aspiración de vida. Luego de su éxito son indicados como fundadores construyéndose un canon muy significativo al proceso de apropiación musical. Es así como se adscribe a la historia de la música popular brasileña los nombres: Juan Antonio “Tom” Jobim (compositor), Vinicius de Moraes (poeta) y Joao Gilberto (cantante), quienes configuran una marca y posicionamiento en el exterior. Sin embargo, también son relevantes Johnny Alf (señalado como uno de los precursores, al igual que el grupo *Os Cariocas* que incursionaban con el jazz, sobre todo el *bebop*), Roberto Menescal, Ronaldo Boscoli, Carlos Lyra, Newton Mendoza, Oscar Castro Neves y Baden Powell. En cuanto al estilo vocal, si bien provienen del estilo *cool* del jazz que

busca lo natural de la voz, los testimonios de la época¹¹⁶ dicen que se dio, además, por una casualidad que significó una combinación extraordinariamente novedosa. Al encontrarse este grupo de amigos –que experimentaban con la modernidad en la canción popular– en departamentos muy pequeños que colindaban con vecinos que no eran músicos, cantaban bajito para no generar problemas con el ruido. Se juntaban diariamente, hacían reuniones creativas muy periódicamente y vivían la bohemia, por tanto la noche, así es que se acostumbran a cantar musitado. Es así como Joao Gilberto genera ese modo de canto que lo hace suyo y que se reproduce en quienes se suman a este movimiento con un entusiasmo que se multiplica. Especialmente el lugar en el cual nacieron las canciones más exitosas y por tanto emblemáticas de la *Bossa Nova* es en el departamento de Tom Jobim: en Rua Nascimento Silva nº 107. El primer recital público, que organiza el cineasta Carlos Diegues (en ese momento dirigente estudiantil, y que luego participará del movimiento Cine Novo brasileño) lo realizan en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Río de Janeiro, en un anfiteatro abierto, convocando a decenas de estudiantes que los aclaman con frenesí desde el primer momento. Asimismo, para que se dé esta revolución del cantoral ocurren ciertas ocasionalidades o contextos que permiten su rápida difusión: la participación del poeta y líder político natural Vinicius de Moraes cuya figura carismática opera como aglutinador y representante idóneo y legítimo de la *Bossa Nova*; y la existencia coyuntural de un momento histórico de sosiego y espíritu de emprendimiento y paz política en el Brasil, y por sobre todo el hecho de encontrarse en un lugar ideal de ensoñación: las playas de Ipanema. También se da la existencia de la poesía concreta que busca la simplicidad y la sonoridad como juego creativo tanto del lenguaje como del gesto sonoro. Otro hecho relevante que funcionó como cadena con lo demás fue el éxito que tuvo la obra cinematográfica *Orfeo Negro* (1959) del director francés Marcel Camus en coproducción brasileña e italiana y que fue rodada en Río de Janeiro. La música de la película correspondió a Tom Jobim y Luis Bonfá; dicha producción estuvo basada en la obra de teatro (1954) *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes, que muestra el Carnaval de Río con toda aquella fiesta popular extraordinaria de los cerros con la catarsis de la *samba* y la embriaguez de su música. La cinta gana Cannes, el Oscar y el Globo de oro. Por otra parte, Jobim establece relaciones

.....
 116 Visionar Magnífico documental *Coisa mas linda. História e Casos da Bossa Nova*. Paulo Thiago. Producción de Pedro Antonio Paes, 2005.

con el jazz norteamericano, específicamente con el destacado saxofonista Stan Getz, comercializándose internacionalmente la *Bossa Nova*. La primera participación de fusión que tiene con ellos es con la canción *Garota de Ipanema* (Jobim/Vinicius de Moraes) compuesta en 1962, para el connotado sello discográfico Verve, grabando con Joao Gilberto, en canto solista, Stan Getz en el saxo y él en el piano, convirtiéndose en un *hit* sin precedente y con la cual obtienen el premio Grammy en 1963. Esta canción luego es versionada por famosas cantantes como Shirley Bassey, Petula Clark, Ella Fitzgerald, The Supremas, Sarah Vaughan, Diana Krall, entre otras. Stan Getz comienza a comprender profundamente el lenguaje rítmico melódico del *Bossa Nova*, tanto así, que incorpora el estilo a su propia propuesta creando el *jazz Samba* por lo cual graba con el guitarrista Charlie Bird. Al año siguiente hace lo mismo con el tema *Desafinado*, también de la dupla creadora brasileña volviendo a ganar el Grammy. En el 65 publica el álbum *Getz/Gilberto*, reiterando los galardones de la industria musical, esta vez en más nominaciones. Otra figura mundial de la música popular que hace uso de la *Bossa Nova* para su repertorio es el célebre actor Frank Sinatra, a quien apodaban como “La Voz” con quien canta Antonio Carlos Jobim en 1966, grabando al año siguiente un disco dedicado a la *Bossa Nova: Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim* (1967). En el álbum aparecen las emblemáticas canciones *Insensatez*, *Chica de Ipanema*, *Dindi*, *Corcovado*, *Inútil Paisagem* y *Meditación*. La canción *Desafinado* (1958) de Jobim con Newton Mendoza se considera como el manifiesto del género.

*Si dices que desafino, amor mío
Que sepas que eso en mí provoca un dolor inmenso
Sólo privilegiados tienen un oído igual al tuyo
Yo poseo apenas el que Dios me dio*

*Si insistes en clasificar
Mi comportamiento de anti-musical
Yo mismo mintiendo debo argumentar
Que esto es bossa-nova, esto es muy natural.*

Los acontecimientos sociales posteriores que conlleva la Revolución cubana y la Guerra Fría, y la subsecuente irrupción de “los sesenta” cambia el contexto y atmósfera con la cual nace la *Bossa Nova*. Se hace necesario pasar de la temática amorosa y el paisaje para enfrentar lo que ocurre en tanto deman-

das sociales y utopías, sobre todo al producirse el golpe de Estado en 1964, por lo cual nuevos creadores, conscientes de lo político, se tomarán los escenarios para un urgente mensaje comprometido y también vanguardista. Por la misma razón Antonio Carlos Jobim se radica en Estados Unidos siguiendo su exitosa carrera y Vinicius de Moraes nuevamente arremete y se hace partícipe de esos cambios decretando el fin de la *Bossa Nova*. No obstante, su lenguaje quedará inserto en el género del jazz para siempre.

Vinicius de Moraes: el enviado

Ya hablamos de Antonio Carlos Jobim al describir la *Bossa Nova*, de la cual su vida transcurre en paralelo al movimiento, sin embargo, es necesario referirnos específicamente al poeta Vinicius de Moraes por la envergadura de su presencia en la música popular del Brasil y del movimiento cultural que le circunda. Según el uruguayo Ricardo Lacuan, último guitarrista que acompañó a Vinicius en Buenos Aires, Moraes “era un enviado”, alguien que fue ungido por una entidad superior o por el destino para traer alegría al sur del Cono Sur.¹¹⁷ Marcus Vinicius de Moraes nace en Río de Janeiro en 1913, dramaturgo, escritor, diplomático, compositor, cantante, pero por sobre todo poeta, Vinicius es un personaje cuya personalidad, temperamento y modo de enfrentar la existencia lo sitúan como un artista sublime, en especial para los brasileños, puesto que a través de su obra se configura un imaginario que hasta ahora detenta el país de la *samba* y la alegría. Su vida es la de un sensible poeta, o bien, la vida vivida poéticamente da cuenta de la existencia cotidiana de Vinicius de Moraes. Sus poemas expresaban amor a plenitud, incluidas las fantasías sexuales de cada cual, libertad individual por sobre todo y una filosofía vitalista.

*“...si me quedo dormido, por amor de Dios, despiértenme
no quiero perderme nada de la vida
¿Me hicieron picos de ruiseñor para la cena?
¿Pusieron en su lugar mi pipa y mis poetas?
Tengo un tedio enorme de la vida.
Madre, ando con ganas de llorar*

.....
117 Wenner, Liana, *Nuestro Vinicius. Vinicius de Moraes en el Río de la Plata*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 2010, pág. 31.

*tengo taquicardia, dame un remedio
No, mejor déjame morir, quiero morirme,
la vida, ya no me dice nada más
le tengo rechazo a la vida
quiero escribir el mejor poema del mundo.
Quiero morirme inmediatamente.*

Fragmento del poema *El falso mendigo*.

Las letras se enlazan con fluidez, simbióticamente, con las melodías de Tom Jobim, y también de Newton Mendoza, Carlos Lyra y Baden Powell. El trabajo poético de Vinicius se yergue sólido y profundo pudiendo funcionar sin la música perfectamente, al igual que las melodías de los compositores que actúan como coautores (de allí que el *jazz* se apropia de ellas y las utiliza como parte de su ejercicio musical) lo que prueba que estamos frente a una lírica contemporánea consistente en poesía cantada estructurada bajo ritmos tradicionales locales pero con armonías nuevas. Vinicius de Moraes proviene de una elite, tanto sus amigos como su familia ejercen la música, y tiene las posibilidades de estudiar en Inglaterra, en la Universidad de Oxford, donde continúa con su vocación poética, no obstante haber egresado de Derecho en Río de Janeiro. Su posterior carrera diplomática –destacada– siempre irá en paralelo a su trabajo poético musical. Sin embargo, en 1969, la dictadura lo exonerará bajo el argumento que De Moraes padecería de alcoholismo, considerando dicho aspecto como conducta “incompatible” con las exigencias de la carrera diplomática. Vinicius vive la bohemia y su tiempo cotidiano no contempla las vicisitudes formales de cualquier funcionario debido a su sensibilidad y estética refinada lo que hará decir de él: “Vinicius, poeta en Buenos Aires, seguía siendo un mártir de la belleza y un aristócrata del intelecto”¹¹⁸. Su poesía romántica deviene de un capital de recursos expresivos regionalistas heredados de una tradición cultural migratoria en diálogo con la espiritualidad de lo nativo. Su literatura, siempre tras la vanguardia, colabora junto a su capacidad de gestión y liderazgo de temperamento sanguíneo melancólico para proyectar un movimiento que se universaliza, como también, en el caso de la desgracia, perder la ensoñación tropical de lo libre y lo festivo tras la irrupción violenta de la dictadura, irguiéndose como una melancolía que también se cristaliza en el género tanto de la *Bossa Nova* como de la MPB.

118 Ibid., pág. 55.

*Si no tuviese el amor
si no tuviese el dolor
y si no tuviese el sufrir
y si no tuviese el llorar
mejor será que todo se acabase.*

*Yo amé, amé demasiado.
lo que sufrí por causa de amor
ninguno sufrió.
Yo lloré, perdí la paz
pero lo que yo sé
es que ninguno, nunca tuvo más,
más de lo que yo...*

Consolación (1964) con música de Baden Powell.

Aparición de la MPB

Si bien el ocaso de la *Bossa Nova* puede deberse a razones de preferencias musicales, modas, marketing e industria musical, desde la perspectiva de esta tesis su descenso tiene relación con las características propias del arte trovadoresco y su interacción con los escuchas y con el contexto político y social. Es decir, el poeta y ensayista Augusto de Campo señala que su declinación se debió en gran parte a cierto desgaste y saturación del estilo de la *Bossa Nova* y la emergencia de la *Joven Guarda*, tendencia juvenil que lideraban Roberto Carlos y Erasmo Carlos cuyo éxito en televisión conlleva a preferirlos por sobre el programa de la competencia y que era la voz de la *Bossa Nova* “*O fino*” (ex *Da Bossa*), que conducía la cantante Elis Regina, a quien critica su exagerado dramatismo vocal.¹¹⁹ Sin embargo, su propia creación como cultor de la poesía concreta da cuenta de las tendencias estéticas creativas que exigen nuevos lenguajes para ser ejercidos y que configuran las vanguardias. Entonces, se trata de arte propiamente tal, que se involucra con lo popular, lo que no deja de ser nuevamente la elite cultural que se yergue con un nuevo conector para ser activado en los círculos de la música popular, en este caso la MPB, la que ya se había instalado como nuevo género. Pero antes que aparezca su trabajo

119 De Campos, Augusto, *Balance (o) de la Bossa Nova y otras bossas*. Editorial Vestales. Buenos Aires, Argentina, 2006.

como militante *tropicalista* con Caetano Veloso, otro artista se sitúa como el máximo exponente de la MPB y que con el tiempo se convertirá en el ícono o referente de la música brasileña hasta hoy y trovador por excelencia: Chico Buarque de Hollanda. La aparición de este creador significa la presencia real y efectiva del trovador en toda su magnitud al igual que la chilena Violeta Parra. Es decir, su creación estará supeditada por los avatares de su existencia tanto en lo individual como en lo colectivo, en lo intrínsecamente humano como en lo coyunturalmente social, en lo imaginado como en lo real. Lo político y lo sensible van ligados simbióticamente pues es la vida misma que se hace canción, que no es sino poesía cantada creada desde una dimensión estética profunda. La *Bossa Nova* es arte trovadoresco que hace uso legítimamente del estilo del amor cortés, es decir, de la *canción, chanson o cansó*, como género amoroso del arte de trovar. Y por momentos se convierte en juglaría cuando experimenta los gestos, los sonidos onomatopéyicos jugando con el lenguaje en una melodía simple y “liviana” por ejemplo, entre otros, *Agua de beber* de Tom Jobim, que grabó Astrud Gilberto. Con todo, es la MPB la que se instala en clave de resistencia cuando se acaban los años dorados de Kubitschek (1956-60) con aquel Brasil que se desarrollaba en lo cultural, lo económico y lo social; y luego con la derrota de la izquierda y el sueño brasileño revolucionario con la irrupción de los militares en 1964.

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA (NCCh)

Al regreso de Violeta Parra a Chile, luego de su permanencia en Francia o mejor dicho de sus periplos fuera de Chile por largos períodos, en 1965, sus hijos Isabel y Ángel habían fundado la Peña de los Parra, en la calle Carmen, de número 340, cerca del centro de la ciudad de Santiago. Se trataba de una vieja casona donde el pintor y también cantor Juan Capra, tenía su residencia, la que deja al resguardo de Ángel, pues él se marcha, como la mayoría de sus pares, a buscar oportunidades fuera de Chile. Los hermanos Parra habían llegado el año anterior luego de haber experimentado con su madre el trabajo cantoral, la bohemia y el transcurrir del arte musical íntimo en París. Violeta Parra, al igual que Atahualpa Yupanqui, ya había grabado en Europa en sellos de músicas del mundo, como también había actuado en festivales internacionales de la misma temática. Ella era una artista reconocida en su país aunque no valorada en su real dimensión. La difusión de su canto se forjó gracias a

su propia tenacidad y trabajo arduo sin vacilaciones en tanto la importancia que su obra y la canción, propiamente tal, revestían. Esa pasión la transmitió a sus hijos en el día a día al lado de ella, incansable y fructífera tanto en el pensar como en el hacer. Por tanto, no es extraño que Ángel Cereceda Parra (Ángel Parra artísticamente), en el momento de querer independizarse de tan fuerte presencia, instale su propuesta artística y también su proyecto de vida haciéndolo posible y basándose en la experiencia de lo vivido en París. Ese pequeño lugar, ambientado con elementos artesanales como sillas de mimbre del pueblo colchaguino de Chimbarongo, redes de pescadores, conchas de moluscos como ceniceros, se convierte en un verdadero centro cultural donde se reúnen poetas, escritores, pintores, coreógrafos y músicos, todos de importancia del sector cultural chileno. Allí se presentan nuevos cantautores, incluso de provincia como Patricio Manns, Osvaldo *Gitano* Rodríguez, Víctor Jara y Tito Fernández, el Temucano, invitados por Ángel Parra. También se presentan artistas extranjeros como el uruguayo Daniel Viglietti y el mismo Atahualpa Yupanqui, también el poeta brasileño Thiago de Mello, amigo de Violeta Parra y Neruda, que se encontraba viviendo su exilio en Chile. Es allí donde nace el movimiento de la *Nueva Canción Chilena* conformando una propuesta estética que trascendería más allá de lo que estos mismos artistas se hubiesen propuesto en ese momento. Y abarcará no sólo la canción popular sino también la música de academia, la plástica y la danza. Y su relevancia y repercusión en la sociedad chilena llega a ser tal que al acontecer el Golpe Militar de 1973, los ejecutores de la represión se ensañarán con el cantante y compositor más destacado del movimiento: Víctor Jara, cuya figura se alzará universalmente como un mártir de la música latinoamericana y un ícono de la *Nueva Canción* como género. Pero, al igual que en Argentina, existe un contexto previo que dará lugar a que se produzca tal revolución en el cantar el que es muy similar al país trasandino.

Destronando La Nueva Ola y el Neofolklore

A principios de los sesenta –específicamente en 1959– se había creado un modelo musical, al igual que en Argentina, denominado *Nueva Ola*, principalmente en torno al sello RCA Víctor, cuya idea central era competir con la música en inglés traduciendo los textos de las canciones al castellano e incorporándoles un “sonido” chileno para hacer frente al fenómeno del *rock and roll*, cuyas figuras principales llegan fuertemente a través de la radio y también del cine: *The Platters*, *Bill Haley y sus Cometas*, *Buddy Holly*, *Little Richard* y posteriormente *Elvis Presley*. Los productores artísticos no sólo cambian las letras de las canciones exitosas, sino también los nombres de los artistas chilenos: Fresia Soto imitando a *Brenda Lee*, *Pat Henry* y *los Diablos azules*, *los Carr Twins* (mellizos Carrasco); *Nadia Milton*, *The Ramblers*, *Los Red Juniors*, *Los Blue Splendors*, *The Rockets* y otros. El impacto de la radiofonía en las preferencias musicales de los chilenos es muy significativa, de ahí que el disco resulta un dispositivo de mucha relevancia para la difusión de las canciones y de los artistas. Además, junto al *rock and roll* aparecen las guitarras eléctricas y los bajos electrónicos cuya calidad sonora dependerá de sofisticados equipos de amplificación. El piano es dejado de lado al igual que cualquier instrumento acústico como el arpa y la guitarra que quedan relegados al uso de quienes interpretaran el repertorio llamado folklórico. Cabe mencionar que estos instrumentos acústicos fueron el soporte de la música denominada *típica* chilena que hizo furor entre los años treinta y cuarenta con intérpretes y autores como el *Dúo Rey Silva*, *Los Cuatro Huasos*, *Los Provincianos*, *Los Huasos Quincheros*, *Los Cuatro Hermanos Silva*; Ester Soré *La Negra Linda*; Osmán Pérez Freire; Luis Bahamondes; Clara Solovera; Luis Aguirre Pinto; *Silvia Infantas* y *Los Baqueanos*, Arturo Gatica y Nicanor Molinare, entre otros. Ese sonido de raíz folklórica o criolla coincide con la primera etapa del *boom* del folklore argentino, cuando se encontraban en boga *Buenaventura Luna*, *Los trovadores de Cuyo*, Andrés Chazarreta, *Peralta Luna*, *La Tropilla de Huachi Pampa*, etc. Las letras de las canciones de la *Nueva Ola* priorizan ostensiblemente la temática amorosa y la mirada adolescente. Interesa más el juego rítmico y de entretenimiento que lo argumental con sentido de reflexión: *Llévame a volar, hasta la luna quiero ir, bésame y verás que con un beso bastará* cantaba Luis Dimas. De este movimiento surgirán cantantes que posteriormente se afianzarán en el medio en forma permanente con la sempiterna canción *romántica*, como la industria

denomina a la canción mediática de contenido amoroso. Gustavo Arriagada, exitoso compositor *nuevaolero*, que entregó la mayoría de sus creaciones al cantante José Alfredo Fuentes, señala en una entrevista en 1965:

Una canción romántica es siempre nostálgica, recuerda un amor o pide que lo quieran, que no le abandonen, que regrese. Se dirige a la pareja: no me abandones, vuelve... o simplemente le declara su amor (...) Yo he visto que hoy las canciones pretenden traer algún mensaje, discurrir sobre los acontecimientos humanos. Pero la canción romántica nunca se corta, porque es una expresión neta del hombre, es como el canto del ave, el ave siempre va a cantar. Y el hombre siempre va a cantarle a la mujer, lo más importante de su existencia es su pareja...o la mujer al hombre, en cualquier época.¹²⁰

Esta interpretación de la canción recuerda a los poetas del siglo XII y el amor cortés que mencionábamos al comienzo específicamente a la especie *cansó* de la poesía trovadoresca y confirma el sentido intrínseco del género poético-musical en cuestión. Sólo que esa forma de la trovería se hegemoniza ostensiblemente llegando a ser el único sentido del género. De ahí que será pertinente y efectivo que posteriormente a la canción de contenido social o reflexión se le denominara *Nueva Canción*, ya establecido como género.¹²¹ En todo caso, no se podría señalar que esas composiciones fueran poesía amorosa propiamente tal pues más obedece a un producto comercial de consumo que a un poema de amor cantado, como fueron las canciones de amor y desamor de Violeta Parra. Cuando la *Nueva Ola* está en pleno apogeo y comenzando su proceso de declinación como todo producto de consumo, surge en 1963, por iniciativa de productores artísticos ligados a sellos discográficos, un intento de recuperar aquel público que aún es fiel a la música tradicional. Se trata de una forma que combina esos ritmos y formas con elementos más comerciales y modernos bautizándole como *Neofolklore*, llamado también “la Nueva Ola Folklórica”. Siguiendo un significante nacionalista, los intérpretes utilizan recursos armónicos para “revitalizar” el folklore situándolo en un contexto urbano ya que los ritmos escogidos son principalmente de formas

120 Lira Enrique, *La Canción Romántica*. Libro-cancionero. Editorial Granizo,Ltda. Santiago, 1984, pág. 51.

121 Díaz-Inostroza. *El Canto Nuevo Chileno, Un legado musical*. Ed. Universidad Bolivariana. Santiago de Chile, 2007.

tradicionales rurales pero trasladados o trasplantados al uso en la ciudad. Su repertorio está basado tanto en canciones de repertorio folklórico tratadas con armonizaciones vocales muy cuidadas como también en temas creados por autores-compositores del inventado “movimiento”¹²², cuya temática aborda principalmente hechos históricos, de exaltación de valores patrióticos o de personajes chilenos y sus oficios, como el ovejero, el pescador o el campesino. El estilo es similar al de los grupos argentinos como “Los Tucu Tucu”, “Los Huanca Hua” y “Los Fronterizos” quienes influyen a estos artistas chilenos no sólo en su estilo vocal sino también en su base instrumental. Es así como además de las guitarras se incorpora el bombo legüero, instrumento que no figuraba en la música folklórica chilena.¹²³ Las principales figuras del *Neofolklore* fueron Los Cuatro Cuartos, Las Cuatro Brujas, Los de Ramón, Los de Santiago, Pedro Messone, Willy Bascuñán, Los de Las Condes, Voces Andinas, Kiko Álvarez, Luis “Chino” Urquidi, entre otros. Y los cantautores Rolando Alarcón y Patricio Manns quienes después pasarán posteriormente a ser figuras claves del movimiento musical *Nueva Canción Chilena* (NCCh).

Aspectos fundacionales de la NCCh

Por el escenario descrito, este grupo de artistas ligados coincidentemente a un proyecto político de izquierda se va organizando paulatinamente y aúnan criterios en su accionar artístico, los que podemos distinguir en los siguientes puntos:

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

Hasta ese entonces existían dos formas de enfrentar el tema de la música folklórica –problemática que sigue vigente– 1) quienes pensaban que había que ver el repertorio tradicional como patrimonio nacional, por lo tanto era

.....
 122 Ponemos movimiento entre comillas puesto que se hablaba de “movimiento” pero se trató nada más que de una estrategia de la industria del disco .

123 Ibíd.

menester descubrirlo, catalogarlo, protegerlo y conservarlo para ser expuesto en lugares aptos para su apreciación; y 2) aquellos que consideraban importantísimo el folklore como expresión viva y simbólica que proviene de una comunidad en clave folklórica pero factible de ser transformado respetando su origen tradicional. En este último grupo se interpretan los postulados de la NCCh. Este punto es significativo puesto que algunos de sus más significativos exponentes, como por ejemplo Víctor Jara, que viene de ser discípulo de Violeta Parra en cuanto a la recopilación de material tradicional, sigue en un comienzo su carrera como intérprete de folklore, e incluso de *cultor* ya que participa de ritos campesinos y tradiciones heredados de su madre como el canto al angelito, mas, al igual que Violeta Parra, a quien ve como su maestra, se impregna de esa experiencia y la funde en su posterior proceso creativo. Pero hay otros que continúan como investigadores y proyectores de la música chilena folklórica sin salirse de la línea purista. Es esencial distinguir esta vertiente para identificar tanto a los artistas de esta época como a los que vendrán posteriormente en el período de la dictadura militar. La *Nueva Canción Chilena* como movimiento musical, nace vinculada a estas expresiones folklóricas y es su tarea primordial la rehabilitación de los bienes sensibles vernáculos de la cultura latinoamericana, poniendo sus contenidos al servicio de la lucha por las reivindicaciones populares. El género forjado como *Nueva Canción* es un fenómeno musical también latinoamericano, de ahí entonces que artistas de distintos países del continente se unirán y cantarán la realidad de sus pueblos en tanto justicia social y utilizarán la canción trovadoresca en un arma de denuncia. La inquietud por los temas sociales viene asociado con la situación de América Latina en esa década y que se encuentra caracterizada, entre otros fenómenos, con la revolución cubana, la posición antiimperialista que se asume respecto a los Estados Unidos y el apoyo a la causa de Vietnam. También posiciones anticlericales las que irán desapareciendo paulatinamente por los cambios que presenta la Iglesia latinoamericana con la Teología de la Liberación y la aparición de una Iglesia comprometida con los más pobres, suceso que incentiva también a estos creadores, un ejemplo de ello es *La Plegaria del Labrador* de Víctor Jara (1971). Las canciones de Violeta Parra de los años 60-63 son connotadas como “canciones de protesta”, como se les denominó, también por una posición anticlerical que en el caso específico de ella está mezclada con una ferviente religiosidad popular. Lo mismo había expresado Atahualpa Yupanqui. En los comienzos el acento estará centrado en la música

tradicional chilena el que intentan ampliar buscando las diversas expresiones musicales a lo largo del país, es así como serán muy importantes los trabajos de Héctor Pavéz y Gabriela Pizarro en la isla de Chiloé y el extraordinario trabajo pionero de investigación y proyección folklórica de Margot Loyola. El imaginario chilote, “descubierto” por los investigadores folklóricos en los años cincuenta, estimulará e influenciará fuertemente a creadores como Rolando Alarcón y Raúl de Ramón, este último artista de pensamiento conservador. Posteriormente, tanto la interpretación como la creación que asumen estos artistas se vuelve cada vez más latinoamericanista. Este espíritu y camino son los que marcará notablemente a este movimiento que llegará a ser representativo tanto de la música popular chilena como latinoamericana. En un principio hay influencia de la música transandina especialmente con el trabajo de Atahualpa Yupanqui donde destaca la obra que se transformará en un clásico de la canción social argentina: *El Payador perseguido*. Posteriormente, la NCCH incorpora a su estética musical los sonidos tradicionales de otros países del continente, con mayor interés en Venezuela, Perú, Bolivia, Colombia y Cuba. En esta tendencia de abrirse al folklore latinoamericano se incorporan acertada y magistralmente instrumentos tradicionales de aquellos lugares: el bombo legüero, el tiple colombiano, los aerófonos altiplánicos (quenas, pinquillos, zampoñas, lichihuayos, etc.), el charango, el cuatro venezolano, los bongós, las tumbadoras y accesorios de percusión cubanos, etc. Posteriormente el conjunto *Inti Illimani*, el más destacado instrumentalmente de la NCCH, incorporará el bajo mexicano y el cajón peruano. De esta manera se aprecia la capacidad de innovar del movimiento y la positiva actitud abierta en la búsqueda de nuevos sonidos. En esa perspectiva se involucran compositores de formación clásica los que ya venían incursionando en la fusión de la música clásica o docta –también denominada como música de Arte o de Academia– con lo folklórico y que coincidían en el planteamiento ideológico. De allí emerge una forma musical que llegará a ser una de las características más importantes del movimiento: las cantatas populares. Su interés está puesto en la convicción que la relación música y política está por sobre las diferencias entre lo popular y lo culto. La narratividad solamente musical no les es suficiente, y como dice la musicóloga Silvia Herrera:¹²⁴ utilizan la narratividad literaria que aporta la forma canción por su cualidad de síntesis y su ductibilidad, puesto que la

124 En intercambio de reflexiones con Silvia Ortega, musicóloga de la Universidad de Valparaíso, quien ha investigado y escrito sobre el compositor Sergio Ortega.

emoción está conjugada en todo el relato poético musical, desde el primer compás hasta el último. El desarrollo musical en esta línea se debe también a la *expertise* del trabajo profundo en la partitura en búsqueda de la melodía precisa para componer en un lenguaje contemporáneo para un público coetáneo. Los compositores Sergio Ortega, Luis Advis y Gustavo Becerra se comprometen y participan del brío y los principios políticos del movimiento y crean obras que no sólo le otorgarán un sello de excelencia a la NCCH por su alto nivel compositivo sino que marcarán musicalmente a la época. La forma musical que más utilizarán, como ya señalamos, es lo que denominaron Cantata Popular, estilo inspirado en la poesía y los oratorios del siglo XVI y en la cantata religiosa barroca de principios del siglo XVII puesto que esta forma facilita notablemente la creación para el relato épico. La de mayor preeminencia es la *Cantata Popular Santa María de Iquique* con texto y música de Luis Advis interpretada por el conjunto *Quilapayún* y relatada por el actor Héctor Duvauchelle. La obra se estrena con ocasión del 2º Festival de la *Nueva Canción Chilena*, en 1970. El autor explica:

Esta obra dedicada al conjunto Quilapayún fue escrita siguiendo las líneas generales de una Cantata Clásica. Hay sin embargo variantes que se refieren a: Aspectos Temático-Literarios: El motivo religioso tradicional ha sido reemplazado por otro de orden social y realista; Aspectos Estilísticos-Musicales: Sin dejar de lado la tradición europea, a ella se han amalgamado giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispanoamericana; Aspectos Instrumentales: De la orquesta actual, sólo se ha conservado el bajo (cello y contrabajo) a modo de apoyo, agregándose a él dos guitarras, dos quenas, un charango y un bombo; Aspectos Narrativos: El recitativo clásico, cantado, se ha sustituido por el relato hablado. Este contiene elementos rítmicos, métricos y rítmicos con el objeto de no romper el total sonoro.¹²⁵

Esta incorporación de la forma cantata da cuenta de la cercanía en su funcionalidad social con los cantares de gesta del Medievo y los romances épicos explicados en el capítulo 2 que vuelven a reactivarse por la efectividad del género narrativo en el manejo de la emoción para la comprensión y empatía con sucesos históricos que desde la perspectiva política incide en la motiva-

125 DICAP, Carátula disco *Santa María de Iquique, Quilapayún*, 1970.

ción hacia una causa determinada. La obra musical es un homenaje a la lucha del obrero de la pampa salitrera y su heroica inmolación, una crónica cantada que narra una masacre obrera a principios del siglo xx. La obra de Advis es un canto épico que perpetúa el espíritu de cambio social de la época. El éxito masivo que tuvo desde su estreno y posterior aparición del disco *Cantata Popular Santa María de Iquique*, a través del Conjunto *Quilapayún*, en 1970, contribuyó a identificar al movimiento con los procesos revolucionarios y las reivindicaciones sociales. La singular obra queda perpetuada en el imaginario musical chileno tanto en lo estético como en lo político. Por otra parte, la obra narra que los obreros salitreros, por exigir mejoras en sus condiciones de trabajo a través de una huelga en pleno auge de la explotación del salitre, son asesinados junto a sus familias, por el ejército chileno comandados por el general Roberto Silva Renard. De allí que la Junta Militar, que asume tras el golpe militar de 1973, a través de bandos y decretos con fuerza de ley prohibirá toda música que se asemeje a su sonido. A la vez ordenará la destrucción de discos y matrices de grabación tanto del ámbito folklórico como de *Nueva Canción*. Otras obras relevantes han sido *Canto al Programa* de Luis Advis y Sergio Ortega con textos de Julio Rojas interpretada por *Inti Illimani*; *Canto para una semilla* de Luis Advis, interpretada por *Inti Illimani* e Isabel Parra; *La Fragua* con texto y música de Sergio Ortega interpretada por *Quilapayún* y narrada por Roberto Parada; *Canto General* obra de Pablo Neruda con música de Sergio Ortega y Gustavo Becerra interpretada por el grupo *Aparcoa* y narrada por Mario Lorca; *La Población* de Víctor Jara con la participación de *Huamarí*, *Cantamaranto* y Alejandro Sieveking; *Oratoria para el Pueblo* de Ángel Parra; *Oratorio de los Trabajadores* de Jaime Soto, interpretada por el grupo *Huamarí*. Es importante mencionar la pionera obra *El Sueño Americano* de Patricio Manns, con la participación del conjunto *Voces Andinas*, escrita en 1966, cuya inspiración radica en el *Canto General* de Pablo Neruda y que vuelca la esencia de la historia de América Latina a través de doce canciones con ritmos del folklore sudamericano. Pero además de las Cantatas, donde Luis Advis se yergue como el compositor más destacado de la NCCh, fundamentalmente por las exitosas obras ya mencionadas: *Canto para una semilla* y *Santa María de Iquique*, se encuentra el trabajo del compositor de la academia Sergio Ortega cuyos himnos-canciones se universalizarán: *Venceremos*, para la campaña presidencial de Salvador Allende, y *El pueblo unido jamás será vencido*. Ortega es un compositor tan notable como Carlos Guastavino lo es para la

Argentina, su pasión por el cambio histórico en el país lo comprometen profundamente con la Unidad Popular llegando a llevar a la composición musical el mismo Programa de Gobierno junto a Luis Advis. Horacio Salinas, director y compositor del grupo *Inti Illimani*, quien fue discípulo de Ortega, dijo de él en sus funerales, en el 2003: “Nunca se rindió ante la moda. Buscó las formas musicales adecuadas a su creación más allá de las convenciones, de las salas de conservatorio. Indagó en las calles el sonido. Hizo su revolución en la música chilena [...]. A Sergio le debemos que, en gran medida, la música chilena se hiciera universal”¹²⁶. Efectivamente, la obra de Sergio Ortega fue inmensa en tanto contribuyó a ser posible una música cuya fuerza melódica en virtud del tema conductor perfectamente adaptada al discurso político emocionara a los escuchas provocando sentimientos colectivos en pro de una contingencia más allá de lo artístico, aspecto de su obra que traspasó lo nacional. El período de mayor auge de la *Nueva Canción Chilena* es entre 1968 y 1971. Es en esos años donde la creación se manifiesta más nítidamente en sus cultores y donde aparecen las grandes obras que significarán al movimiento y que formarán parte del repertorio musical chileno. Las fechas coinciden con la campaña presidencial del doctor Salvador Allende y su ascensión a la Primera Magistratura del país, donde la NCCh toma partido y sus artistas asumen el poder del canto y lo ponen al servicio de la Vía Chilena al Socialismo. La *Nueva Canción Chilena*, por tanto, se va desarrollando también como expresión de posiciones ideológicas y políticas de sectores progresistas dentro de los exponentes de la música popular, de ahí su relevancia y posterior represión y aniquilamiento en la dictadura. En la medida que su organización como promotores culturales avanza en la construcción de nuevas audiencias va conquistando canales de difusión que le permiten expresarse a la par con la industria cultural transnacional por lo cual se va perfilando un gusto masivo por estas creaciones. Cabe señalar, que cuando se encuentran formando parte del gobierno le es posible articular la producción artística de manera industrial (sellos y editoriales) como también ejercer dentro de una política cultural que ellos mismos van forjando junto a los otros sectores de la cultura nacional.

Los protagonistas

Seguramente fueron muchos más los artistas que se sintieron parte de este movimiento, pero los nombres siguientes corresponden a aquellos que tienen presencia discográfica, se destacaron en festivales o participaron en eventos masivos representativos del movimiento: Luis Advis, Rolando Alarcón, Kiko Álvarez, *Amerindios*, *Aparcoa*, Charo Cofré, Homero Caro, *Dúo Coirón*, *Los Curacas*, Clemente Izurieta, Martín Domínguez, Tito Fernández, Payo Grondona, *Inti Illimani*, Víctor Jara, *Los Cuatro de Chile*, Patricio Manns, Sergio Ortega, Ángel Parra, Isabel Parra, Nano Parra, Nano Acevedo, Héctor Pavez, *Dúo Quelentaro*, *Quilapayún*, Pedro Yáñez, *Lonquimay*, Richard Rojas, *Grupo Lonqui*, *Tiempo Nuevo*, Sofanor Tobar, *Canto Nuevo*, Fernando Ugarte, Silvia Urbina, Dióscoro Rojas, Osvaldo *Gitano* Rodríguez, Marta Contreras, *Cantamaranto*, *Quilmay*, Eduardo Yáñez, Hugo Arévalo, *Huamary*, *Aymará* y Natacha Jorquera. Los más destacados y que conforman el canon que se ha establecido de este movimiento son: Ángel Parra, Víctor Jara, Isabel Parra, Patricio Manns, Osvaldo *Gitano* Rodríguez y los grupos *Inti Illimani* y *Quilapayún*. Este último –que al igual que los *Inti Illimani* nacieron en el seno de la universidad– a propósito de su emblemático disco *Basta*, en 1969, inserta un texto que cumple con las características de un manifiesto, al igual que el *Nuevo Cancionero* argentino en 1963:

Nuestro conjunto ha definido desde sus comienzos su labor de compromiso con los intereses del proletariado y no ha escondido ni esconderá jamás su finalidad política. Esta nace del deseo de permanecer siempre fieles a la verdad naciente que impulsa y mueve a nuestro pueblo hacia la consecución de su auténtica realización histórica. Todos los artistas que tienen la posibilidad de hacerlo deben entregar su labor a la causa revolucionaria. Con ello no sólo cumplen su responsabilidad con la clase obrera sino también con el arte, puesto que en una época de explotación y miseria, de sojuzgamiento de los pueblos, de guerras crueles e injustas, de desenfundado egoísmo e inconsciencia, de presiones que violentan la voluntad de los pueblos que busca liberarse del imperialismo y el capitalismo, los artistas que se ponen al margen y profitan de su posición de privilegio dentro de la sociedad, que de mil maneras buscan corromperlas y enajenarlas, traicionan la esencia misma del arte, el afán de mover al hombre. La

sociedad burguesa quiere que el arte sea un factor de enajenación, los artistas debemos transformarlo en un arma revolucionaria hasta que la contradicción que actualmente existe entre el arte y la sociedad sea por fin superada. Esta superación se llama revolución y su motor y agente fundamental es la clase obrera. Nuestro conjunto fiel a las ideas enunciadas por L.E. Recabarren ve su labor como una continuación de lo que ya han realizado muchos artistas populares. Este lugar de combate ha sido ocupado por artistas cuyos nombres están ya confundidos para siempre por la lucha revolucionaria de nuestro pueblo: el primero Recabarren, y los últimos Violeta Parra y Pablo Neruda. El ejemplo que nos han dado es la luz que nos guía” QUILAPAYÚN ¹²⁷

VÍCTOR JARA; *EL ALMA LLENA DE BANDERAS*:

La obra de Víctor Jara se confunde con los acontecimientos de 1973. Su figura se alza como mártir de un proceso político que llamó la atención en todo el mundo, sin embargo su figura da cuenta de mucho más que una posición política de la cual formó parte comprometidamente. Víctor Jara fue un revolucionario también en lo artístico al marcar diferencias no sólo en la música popular sino también en las artes escénicas. Nacido en Lonquén en 1935, se destacó como folklorista, dramaturgo y director de teatro antes que la canción lo reconociese como uno de sus principales exponentes. Paralelo a su experiencia con el teatro fue director artístico del conjunto de proyección folklórica *Cuncumén*, grupo con el que experimentó su primera gira internacional (1960) y con el cual grabaría sus primeras canciones (1962): *Canción del minero* y *Paloma quiero contarte*. Durante nueve años posteriores a su retorno de la prolongada gira europea con *Cuncumén*, Víctor trabajó como miembro del equipo permanente de directores del ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile) y llegó a ser reconocido, como uno de los más creativos y capacitados jóvenes directores teatrales de aquella década. Sus realizaciones abarcaron desde las obras didácticas de Bertolt Brecht hasta el teatro contemporáneo británico y norteamericano, pasando también por nuevas obras de dramaturgos chilenos, Ganó premios, recibió invitaciones y fue alabado por críticos, no sólo chilenos sino de otros países latinoamericanos. También participó en televisión presentando sus propias escenificaciones y

127 DICAP. Carátula del disco *Basta*. Quilapayún, 1970.

las de otros directores. En 1965, Víctor Jara recibió los dos más importantes premios del año en su especialidad: El Caupolicán y el Premio de la Crítica como mejor director teatral del año. Además fue invitado a dirigir la compañía de teatro independiente ICTUS. No obstante, el género de la canción parecía atraerle desde lo más profundo de su intimidad: *Algo parece echar raíces en mí y luego tengo que encontrar la forma de sacarlo*, confiesa a su compañera la bailarina inglesa Joan Turner. Con este autor ocurre algo similar a Violeta Parra en cuanto a comprometerse sensiblemente con los problemas de los más desposeídos e intenta interpretar sus aspiraciones las que instala en la canción. La temática de sus canciones dice relación con su historia de vida y su relación con lo cotidiano, es así como surge *Te recuerdo Amanda*, dedicada a su madre; *Angelita Huenumán*, mujer mapuche del valle de Pocuno que conoce en el sur; *Preguntas por Puerto Montt*, a propósito de los trágicos acontecimientos que cobran siete vidas en el gobierno de Eduardo Frei Montalva; *El alma llena de banderas*, con motivo de una masiva manifestación popular para repudiar la muerte de un joven comunista por una bala que se disparó desde el techo del edificio del Partido Demócrata Cristiano –hecho que nunca se aclaró– y muchas otras. Y en eso consiste la *Nueva Canción*: es testimonial y cronista, es más que música y palabras, es la existencia misma que se conjuga en la canción. Por eso es un género poético-musical, porque está más ligado a la génesis poética que a la concreción de un producto como sería la canción popular comercial. Es la razón por la cual se siente identificado con la canción folklórica, porque considera como auténtico lo heredado de la tradición campesina a través de los poetas y cantores populares anónimos. Al igual que los trovadores antiguos, Víctor Jara asume la guitarra como instrumento principal otorgándole importante participación en la ejecución sus obras. Señalamos esto porque no la utiliza como los demás exponentes en que el instrumento es solamente una base armónica y rítmica. Jara le va descubriendo sonidos a medida que va aventurándose en sus posibilidades tímbricas. Es audaz e incorpora acordes disonantes de séptima y novena a las versiones folklóricas; utiliza arpeggios combinados con rasgueos tradicionales y deja de lado la tradicional utilización armónica de tónica-dominante-tónica que abunda en la música folklórica y popular hasta ese momento. La forma de ejecutar la guitarra en la canción –aunque más virtuosa– la veremos posteriormente en el cantautor cubano Silvio Rodríguez. La imaginación sonora de Víctor Jara y la necesidad de experimentar nuevas sensaciones en lo musical lo hacen un

artista de vanguardia para su época. La incorporación de narraciones, diálogos recreados, ladridos y otros efectos a sus grabaciones conforman un aporte nuevo y distinto, al igual que las intervenciones de otros músicos de distintas tendencias musicales en un trabajo interpretativo colectivo en sus últimas grabaciones como en *El derecho de vivir en paz*, con el grupo de rock *Los Blops*, dando al tema una riqueza instrumental sólo vista en Latinoamérica en los músicos brasileños de la *Bossa Nova*, y en los ingleses de Liverpool por esos años. Víctor Jara, al igual que Violeta Parra, funde su vida con su oficio, es decir no concibe su existencia sin aquel compromiso de ser voz de todos. Desde esa perspectiva no extraña que cuando se produce el golpe de Estado en Chile, la mañana del 11 de septiembre de 1973, acude al llamado de la CUT (Central Única de Trabajadores) de no abandonar sus puestos de trabajo. Ese día Jara tenía el compromiso de cantar en la inauguración de una exposición sobre los horrores de la guerra civil de España en la Universidad Técnica del Estado (UTE) encuentro que contaría con la presencia del Presidente Salvador Allende. No obstante estaba enterado de los movimientos militares que se estaban produciendo en esos momentos, sin dudarlo partió disciplinadamente al que ese día era su lugar de trabajo. Allí fue detenido y confinado al Estadio Chile, improvisado campo de concentración urbano que desde sus otrora pasillos albergador de artistas y deportistas se convertía tristemente en el escenario de la brutal muerte del cantautor.

PATRICIO MANNS:

Hijo de colonos: padre suizo-alemán y madre francesa, Patricio Manns nace en un pueblo del sur, Nacimiento, en 1947. De formación autodidacta se vislumbran desde muy joven sus inclinaciones por la literatura. A los 14 años publica sus poemas en el diario *El colono de Traiguén*. A los dieciséis escribe su primera novela *De noche sobre el rastro* que en 1967 obtendrá el Premio Alerce de la Sociedad de Escritores de Chile (SECH). De espíritu aventurero deja su casa tempranamente para recorrer el país y ganarse la vida en diferente oficios (camionero, empleado farmacéutico, minero, cantante de bares...). De dicha experiencia extraerá las imágenes y relatos que inserta en sus canciones y textos. Sin duda, Patricio Manns es el creador de canciones que más ha aportado en lo poético a la *Nueva Canción Chilena*. Sin desmerecer su composición musical que se alza instintivamente por el lenguaje sonoro, Manns

es un poeta y narrador de excelencia cuya obra literaria sobrepasa el mundo de la canción. Paradójicamente le ocurre algo similar a Víctor Jara con su experiencia con el teatro, cuyo destacado trabajo, como señaláramos, se pierde en la masividad o la potencia de la canción. Tal vez en Patricio Manns se diferencia en que en el extranjero su obra literaria es ampliamente reconocida y apreciada, no obstante la mayoría de los chilenos se ha quedado con el Manns cantautor de *Arriba en la cordillera*, *El cautivo de Til Til* y *Bandido*, clásicos de la canción popular chilena. Musicalmente Patricio Manns se basa en las raíces del folklore latinoamericano utilizando ritmos de sirillas, refalosas, cuecas, chacareras, vidalas, etc. Sus creaciones están en una constante búsqueda lírica y ricas líneas melódicas que van tras un romanticismo cargado de imágenes y sentido la que logra notablemente en canciones como *Valdivia en la Niebla* (1966). Su obra *Sueño Americano*, una especie de suite poético cantada puede situarse como pionera en Chile de las obras de gran formato en la música popular, puesto que es anterior a la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis. Es esencial también destacar en este artista su alta calidad vocal, la que junto a su sensible interpretación contribuyen a estar en presencia de uno de los más trascendentes exponentes de la música popular chilena. En el exilio su trabajo creativo es aún más productivo y prolífero y de esa dura etapa nacerá una dupla de enormes dimensiones creativas: Patricio Manns en la poesía y Horacio Salinas, director de *Inti Illimani*, en la composición musical.¹²⁸ De allí emergerán simbólicos cantares de resistencia que significarán, desde el exilio, la ductibilidad de la creación de *Nueva Canción* en tanto contexto y desplazamiento.

QUILAPAYÚN:

Es el grupo musical más emblemático de la *Nueva Canción Chilena* y un ícono de la *canción protesta* latinoamericana, utilizando el concepto de la época. Su estilo vocal y lo profundo de su poética de verso comprometido marcó un antes y un después de la canción popular en Chile. Sus inicios obedecen al espíritu juvenil de los sesenta marcada por el ideal universitario de compromiso con la sociedad. Con la iniciativa los hermanos Julio y Eduardo Carrasco junto a Julio Numhauser, en el año 65 —al que posteriormente se uniría el músico Patricio Castillo— el trío no sospecha lo que el destino histórico le de-

128 Díaz-Inostroza, 2007, opus, cit.

parará. *Quilapayún*, en mapudungo, lengua mapuche, que quiere decir “tres barbas”, son dirigidos por el hijo de Violeta, Ángel Parra a solicitud de ellos, puesto que ninguno dominaba cabalmente el lenguaje musical. Sin embargo, ganan un festival en Santiago y comienzan a itinerar por el país con la Peña *Chile, Rie y Canta* bajo la producción artística del destacado locutor y director radial René Largo Farías. Luego graban una canción: *El pueblo*, acompañando a Ángel Parra, iniciando así su trayectoria artística en forma oficial. Pero es cuando Víctor Jara les dirige que se yerguen con una propuesta distinta para enfrentar el repertorio folklórico, diferenciándose del conjunto *Cuncumén*, que era el más destacado y pionero en la puesta escénica. *Quilapayún* aspiraba a ser más audaz y auténtico que los artistas del Neofolklore. Y lo logran con la disciplina impuesta a través de la estimulación del trabajo colectivo propio del teatro que le impregnó Víctor Jara. El magnetismo y la fuerte presencia energética de *Quilapayún* en el escenario fueron una de las características que ayudaron a ser masiva la respuesta del público. Los ponchos negros y la seria actitud de sus integrantes, de barbas y pelo semilargo (influencia de *Los Beatles* y el mundo hippie), dieron al grupo una imagen única y un modelo a imitar. En 1966, Víctor Jara los presenta al sello Odeón y graban un álbum completo bajo el título *Quilapayún* que incluye: *La paloma*; *El forastero*; *El canto del cuculí*; *El pueblo*; *La boliviana*; *La cueca triste*; *La canción del minero*; *Dos palomitas*; *Por una pequeña chispa*; *La Perdida*; *El borrachito* y *Somos pájaros libres*. El disco forma parte de una serie de cinco que irán saliendo paulatinamente. Su compromiso político unido a la exigencia que les impone el propio círculo cultural en el que se mueven contribuyen a ir consolidando un discurso musical que será la impronta del grupo. Los discos que graban con el sello DICAP (“Difusión del Canto Popular” de las JJCC) se convertirán en clásicos de la canción política, puesto que además de su musicalidad los textos y la narrativa van junto al pulso de los acontecimientos de su tiempo: *Por Vietnam* (1968), *Basta* (1969), *Cantata Santa María de Iquique* (1970); *Vivir como él* (1971) y *La Fragua* (1973), álbum doble, en homenaje a los 50 años del Partido Comunista de Chile que también incluye *Canciones contingentes*, asumiendo una postura juglaresca en virtud del álgido momento político que se vive el país: *Las ollitas*, *Vox populi*, *El enano maldito*, entre otras. “Por ejemplo, una canción contingente era *A comer merluza*. No había costumbre de comer pescado y la carne era cara. Convocábamos a la gente a comer merluza e incluso al

final de la canción había una receta de cómo prepararla”¹²⁹. Ese año también produce *No volveremos atrás*, con otros intérpretes (1973). Musicalmente, *Quilapayún* impone una forma de cantar a voces masculinas sólida, recia, expresiva y emotiva. Instrumentalmente privilegia los instrumentos andinos con la utilización del charango y la guitarra en lo armónico; y la *quena* como instrumento melódico principal. Sus ricas armonizaciones se agigantarán luego del trabajo clásico y barroco de Luis Advis, compositor que elige al conjunto para interpretar sus cantatas populares inspiradas en las obras poéticas cantadas del siglo XVI español. *Quilapayún*, en esta etapa previa al Golpe militar, no presenta grandes composiciones autorales propias, su aporte radica en la re creación y excelsos arreglos para canciones folklóricas latinoamericanas y de autores chilenos, como también españolas, especialmente antifranquistas.

EL CANTO POPULAR DEL URUGUAY

Cuando el Uruguay era sólo una gran estancia, todas las principales ciudades del Continente –desde México y Bogotá desde el norte, hasta Santiago y Córdoba en el sur– ya tenían dos siglos de cultura colonial.¹³⁰ “(...) en cuyas soledades el ganado cimarrón pastaba sin dueño a merced de las partidas de contrabandistas portugueses que incursionaban desde el Brasil, o de las partidas que de Buenos Aires venían a faenar cueros vacunos y potriles; y en su suelo virgen no habían logrado asentar más poblaciones que las dos o tres misérrimas reducciones de indios, yaros y chanaes, tuteladas por frailes franciscanos, en las costas aún inseguras del río epónimo. Esto era al comenzar el siglo XVIII”¹³¹. La intelectualidad uruguaya se explica así –en parte– el porqué el país oriental se desarrolló tardíamente en su literatura en comparación a los otros pueblos hispano-americanos, por tanto, recién en los comienzos del siglo XIX comenzaría a revelar indicios de movimiento intelectual. Sin embargo, de ello no ha de inferirse la existencia de motivos para no establecerse una sólida cultura letrada que incluso fuera más libre en sus convicciones políticas en cuanto constitución de nación. Zum Felde indica, incluso, que la falta de pasado virreinal implicó no tener resabios de absolutismo políticos eclesiásti-

129 Ricardo Venegas, en entrevista a *El País*. 15 septiembre de 2015.

130 Zum Felde Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1930.

131 *Ibid.*, pág. 11.

cos puesto que esas ataduras que tuvieron los grandes virreinos como los de México y Perú dieron pie a que esas colonias heredaran intransigencias en sus libertades creativas ante tanto tutelaje y prohibición. La sociedad colonial de la región de La Plata presentaría características diferentes:

Aquí, ni fabulosos tesoros imperiales, ni minas de oro y plata, ni los pródigos frutos de los trópicos, ni servidumbres humanas. Sólo vastas llanuras onduladas, sin riqueza natural que explotar, y del horizonte desierto o del monte enmarañado, la flecha hostil del indio errante y bravío. (...) Nunca lograron someter por la fuerza, a estos indios de acá, los rudos guerreros españoles, los más temerarios de su tiempo. Sólo se amansaron cuando los misioneros –renovando el mito de Orfeo– fueron a su encuentro cantando y tocando la música. Las primeras reducciones de indios en la costa del Uruguay son obra de la dulzura franciscana; las misiones guaraníes del Paraguay, fruto de la astucia jesuítica, son fundadas al son ingenuo de las flautas...¹³²

La comunidad platense se yergue hacia fines del siglo XVIII con austeridad y emprendimiento dando lugar a la conformación de una clase burguesa relativamente próspera y acaudalada. La constitución de una región ganadera por las virtudes de sus territorios rico en praderas permiten aproximarse a una cultura gauchesca la que traerá la poesía popular y los relatos cantados alrededor de los fogones, tradición que se conforma por las migraciones musicales, en este caso desde la Argentina. A la vez, en momentos que la Banda Oriental estaba bajo la tutela portuguesa, ingresan cientos de africanos de las naciones *Bantú* como esclavos. Familias completas provenientes del Congo y Benguela, entre otros reinos, que incorporarán sus tradiciones musicales y expresiones sensibles. Esto dará lugar a una transculturización que en tanto fenómeno folklórico musical marcará al Uruguay hasta el día de hoy: el *candombe*.

132 *Ibid.*, pág 32.

Bartolomé Hidalgo y la poesía gauchesca

*Cielo, los Reyes de España
¡la puta que eran traviesos!
nos cristianaban a gritos
y nos robaban los pesos.*

Bartolomé Hidalgo

Al igual que en los casos de Chile y Argentina¹³³, la copla o el *romance* se presenta en formato local, es decir, cada lugar expresa la herencia poética española con diferente forma o bien, ritmo. En el Uruguay es con el *cielito*.

El *cielito* (...) procede directamente de la copla y el romance españoles, primando en él el carácter narrativo y el tono burlesco. Su serie de cuartetos octosilábicos asonantados y seguidos, se corresponden exactamente con las coplas y romances de más puro sabor hispano, que el mismo pueblo urbano componía y cantaba en Montevideo y Buenos Aires durante el coloniaje, observándose en su evolución criolla una gradual corrupción del lenguaje castellano, así que se va pasando del cerro urbano a las pulperías de los suburbios, y de éstas a las más lejanas de la campaña.¹³⁴

Los payadores anónimos uruguayos utilizaban el *cielito* para sus decires respeto a lo que acontecía en la guerra de la Independencia y revueltas nacionales en pro de la emancipación. Los más conocidos son los que firmó Bartolomé Hidalgo (1788-1822) a quien se le considera el iniciador de la poesía gauchesca en el Río de la Plata, cuya máxima expresión literaria se encuentra en la obra del argentino José Hernández, *Martín Fierro* (1872) relato en verso en protesta contra la política del presidente Domingo Faustino Sarmiento, de forzar a los *gauchos* a reclutarse para atacar a la población indígena. Si bien en esta obra su protagonista es un personaje de ficción (no así su contexto) la mayoría de las piezas denominadas *gauchescas* provienen de historias reales

133 Se presenta en la mayoría de los países de América Latina, pero sobre todo en los mencionados más el Perú, Cuba y México. En éste último la forma más notable es el *corrido*, que le llama así por el *romance corrido* español, género que los mexicanos llegan a establecer como marca originaria por su fuerte arraigo identitario hasta hoy.

134 Lacasague, Pablo, *El gaucho en el Uruguay y su contribución a la literatura*. Revista Interamericana de Bibliotecología. Vol. 32, N° 1 En-jun 2009, págs. 173-191.

de sujetos contemporáneos a sus autores. La obra del poeta popular Hidalgo es considerada, por tanto, primigenia en el uso y traspaso de esta expresión oral a lo poeta impreso. El siguiente es un *cielito* atribuido a Hidalgo. Se trata de una referencia a la actitud del Rey de España en Bayona, cuando abdica la Corona a favor de Napoleón Bonaparte y luego éste, a su vez, hace lo mismo a favor de su hermano, José.¹³⁵

«Cielito, digo que sí
Hoy se acostó con corona
Y cuando se recordó
Se halló sin ella en Bayona.
Para la guerra es terrible
Balas nunca oyó sonar,
Ni sabe que es entrevero,
Ni sangre vio colorear.
Cielito, cielo que sí
Cielito de la herradura,
Para candil semejante
Mejor es dormir a oscuras.

Hay que señalar que el mismo año que Hernández publica *Martín Fierro*, el autor uruguayo Antonio D. Lussich lo hace exitosamente con su obra *Los tres gauchos orientales*. El investigador Pablo Lacasague explica que es debido a la evidente injusticia en torno a la realidad del sujeto que vive en tierras de pampa mucho antes que existieran las haciendas:

Era un momento histórico en que la oligarquía ganadera se disponía a desplazar al gaucho del seno de la sociedad rural activa. El gaucho estaba siendo despojado de las garantías a las que tenía derecho como ciudadano de dos pueblos libres y en ese sentido se transformó en un símbolo de la lucha por la justicia en ambas orillas del Plata.¹³⁶

Es así, como la poesía oral e impresa, pero por sobre todo la poética cantada, ejerce como dispositivo expresivo político, similar a los cantares de gesta ya mencionados. Y al igual como los manifiestos del cantor que se presentan

135 Ibid.

136 Ibid.

en quienes optan por una cancionística con sentido social en momentos de irrupción de los sesenta, los juglares/trovadores del siglo anterior ya lo expresaban:

*Las cuerdas de mi instrumento son seis,
y aunque destempladas
pueden en horas marcadas
lanzar sus sones al viento.
Al calor del sentimiento
vibran si son oprimidas;
no son sus notas perdidas
como las de otros cantores,
ni revelan más primores
que ser francas y sentidas.*

De *Las cuerdas de mi guitarra*. Anónimo.
Cancionero gauchesco de 1906.¹³⁷

Con el tiempo, seguirán siendo los juglares quienes ejercen la poesía popular cantada de los acontecimientos, es decir, los *payadores*, que en su gran mayoría serán anónimos o bien sólo conocidos por las gentes de sus alrededores. Estos serán importantes en lo que vendrá después ya que su trabajo servirá de modelo para los trovadores de los sesenta quienes comenzarán a crear e interpretar piezas inspiradas en el folklore en un afán de hacer música propia, más allá de las influencias foráneas. Aquí marcó mucho el trabajo de los payadores Dalton Rosas y Carlos Molina, entre otros. También es importante mencionar al poeta, escritor y compositor Osiris Rodríguez Castillo, su primer álbum se tituló justamente *Poemas y canciones orientales* en 1962, recuperando la forma *cielito*, que no se utilizaba desde los tiempos de Bartolomé Hidalgo.

Los sesenta y su irrupción musical en el Uruguay

Los primeros cantautores de lo que posteriormente se conocería como *Nuevo canto popular uruguayo* fueron los poetas Aníbal Sampayo, Osiris Rodríguez Castillo, Víctor Lima y Rubén Lena (*Rubito*). De estos últimos, el dúo *Los Olimareños*, que será uno de los más destacados del período, se ins-

¹³⁷ Ibíd.

pirarán para enfatizar el aspecto poético de su cantar, el que en un principio era fundamentalmente folklórico con influencias claramente argentinas. (Al igual *Los Carreteros*, grupo de folklore que nace en 1952). Y los cantautores que finalmente constituirán el canon de la canción popular uruguaya: Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Héctor Numa Moraes y Jorge Carbajal, “El sabalero”. El disco *Canta el Uruguay. Cantan Los Carreteros*, de 1966, que interpreta canciones de Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo y José Carbajal, demuestra que todo esa conjugación de creadores representa una nueva forma de ver el *Canto Popular*, fiduciario de la poesía popular ancestral, y que conforman una especie de movimiento, sin llegar a serlo desde lo institucional como sucedió con el *Nuevo Cancionero* en la Argentina o la *Nueva Canción Chilena* en Chile, pero que da cuenta de un mismo interés y sentimiento respecto a la función creadora y ejecutante del cantar, que a la vez significará un modo de expresión que aglutinará a América Latina desde el arte musical constituyendo una especie de frente continental que se pondrá al servicio de los vientos revolucionarios que se perciben en la región. De ellos destacamos de este período los más emblemáticos para el país oriental y para toda Latinoamérica: Zitarrosa y Viglietti.

ALFREDO ZITARROSA:

*Lo importante es encontrarse de pronto
con la propia vida que te está besando...*

Joan Manuel Serrat, el trovador catalán de renombre mundial, expresa que no es posible referirse a la canción de autor latinoamericana sin incorporar al uruguayo Alfredo Zitarrosa. Efectivamente, este poeta y cantor se yergue como el máximo representante de la canción social del Uruguay de los sesenta/setenta y marca un antes y un después en la historia de la cultura musical popular del país de La Plata. Sin embargo, sus comienzos son lentos e inseguros en cuanto a su decisión de hacer del canto su profesión y forma de vida. Ello puede deberse a la fragilidad emocional que le invadió durante toda su existencia, posiblemente como consecuencia del abandono de su madre en su niñez. Nació el 10 de marzo de 1936 como hijo natural de una joven madre de 19 años que lo entrega al matrimonio Durán - Carbajal, quienes lo adoptan y se convierten en su familia contenedora en lo afectivo y lo econó-

mico. Zitarrosa adopta ese apellido a los diez años cuando su madre biológica se casa con un argentino llamado curiosamente igual que él, Alfredo. Si bien comenzó muy temprano a interesarse por la lectura y la música, no es sino hasta 1961, a los 25 años, cuando canta en Lima, Perú, que decide que ese es su camino. Hasta ese entonces sólo cantaba esporádicamente, con timidez e inseguridad y entre amigos. Trabajaba como locutor radial, oficio que le llegó de casualidad por la impresión que causaba su voz grave, de allí como reportero a un paso para luego escribir como periodista ya que su preparación intelectual, autodidacta de años, le fue abriendo espacios en lo cultural. Luego del éxito de su disco simple *Milonga para una niña*, graba un año después, en 1966, su primer larga duración *Canta Zitarrosa* donde se registran canciones que formarán parte, posteriormente, del cancionero popular uruguayo, entre ellos *Zamba por vos* y *Milonga de ojos dorados*. Su biógrafo, Guillermo Lellegrino explica así la derivación a poesía cantada de Zitarrosa:

Más allá de su actividad como cantor, Alfredo seguía muy interesado en la poesía, aunque ahora ligaba los versos a la música. El cantor, muy a su pesar, le había copado la parada al poeta. Esta presunción se pudo confirmar con el hallazgo de un testimonio de Alfredo en una conversación con su amigo Enrique Estrázulas. “Yo quería escribir, yo quería ser escritor cuando me agarró el *Canto Popular* y el éxito destruyó mi primera ilusión. Más que el éxito fue que yo veía dinero que nunca había visto porque fui pobre, me faltaron muchas cosas. No sé si me llevaré esa frustración para toda la vida”.¹³⁸

Zitarrosa era un poeta, lo atestigua el primer premio a la producción poética inédita en Montevideo, que se le otorga en 1956, sin embargo es la canción quien lo conduce hacia el encuentro con los otros: “Parecerse a uno mismo hasta el hueso, que es la forma de parecerse a los demás”, (dice a su amigo poeta Enrique Estrázulas). Su poesía pareciera la de un romántico que lucha por una vida sin sus dolores adheridos a la existencia misma. Su libro de poemas no editado *Sonríe muerte* da cuenta de ello:

138 Lellegrino, Guillermo. *Alfredo Zitarrosa. La Biografía*. Cuadernos Sudestada #7 Peña Lillo. Ediciones Continente. Buenos Aires, 2011.

*Del nacer al morir
hay un solo paso
en el que es cruel, amor, dudarte.*

*Vaso vacilante que puede derramarse
ataúdes no abierto
en lo que hay muertos que jadean.*

*Soy tosco aún.
todavía el recuerdo me paraliza.*

*He salido de mi tumba
y de otra tumba un muerto
se me incorporó
y somos uno.*

He sido sangre, agua, cuerpo.

*Y no bien nacido
he increpado a mi madre.*

El campo está siempre ligado a su andar. Largos veranos de infancia en haciendas –donde aprende de la escuela agrícola– le acercan a las vivencias campesinas y a la manera de ser de la gente profunda y sencilla de su tierra oriental. Los ritmos tradicionales se aferran a su guitarra y a su composición. Hace de la *milonga* (de quien considera madre del *tango*) su forma predilecta y al igual que Yupanqui y la Parra vehicula su poesía y su discurso a través de los ritmos folklóricos más cercanos. El escritor y poeta Mario Benedetti dice que después de Zitarrosa la *milonga* no es la misma. Ello porque antes de él este ritmo era sólo escuchado e interpretado en contextos campesinos, o sea, en función de la tradición folklórica rural, lo mismo que con el *candombe*. Por tanto, contribuye a reactualizar y re significar dichas formas musicales de la música popular más pura del Uruguay. De ahí que su público se conecta sensiblemente en comunión con su poesía, pues estos se sienten representados tanto con lo que dice como con los signos musicales que se encuentran en la memoria y en el inconsciente colectivo de los uruguayos. “La gente se reconoce en mi porque según asegura alguien que sabe, yo canto de una manera

muy nuestra, digamos, a la uruguaya ¿Por qué? Porque mi madre cantaba, porque mi abuela cantaba y con mi tía abuela tocaban la guitarra: las cantoras las llamaban en el pueblo”¹³⁹.

*Milonga madre, cantando te conocí,
yo no supe ni cuando;
sé que una tarde en un tango te pude oír,
tarareándolo.
Madre milonga, en tus brazos sentimentales
se fueron al mazo
taitas y yiros del paso,
cuando tu amor les tanteó el corazón.*

De *Milonga Madre*, 1970.

Alfredo Zitarrosa es considerado el primer uruguayo que logra ser ídolo de la música popular en su propio país. Su relevancia como cantor que logró interpretar a su pueblo abrió el camino para que otros compositores e intérpretes, en especial los más jóvenes, lograran sobresalir renaciendo la tradición de creadores auténticamente nacionales con canciones y estilos propios. A la vez, este cantor de voz grave no sólo experimentó sus letras poéticas con el paisaje humano o las introspecciones singulares de sus vivencias sino también las preocupaciones de la injusticia social, con ironía y bravura pero además con la poiesis propia de un artista profundo. Dice en una entrevista del diario *El País*, en 1965: “(...) en cuanto a este tema de la estética, tengo que decir que antes, para mí, primero estaba lo bello y después lo justo; ahora no estoy tan seguro, creo que para que algo sea bello primero tiene que ser justo”. Y en una entrevista de Daniel Viglietti, su par en la canción, Zitarrosa le dice:

La revolución es imposible sin el pueblo. Y a partir de ahí todo cantor que se precie o jacte o simplemente merezca llamarse popular tiene que estar muy atento a lo que el pueblo nos exige, a lo que la gente está esperando de nosotros. Y hay artistas, como puedo ser yo, que están directamente comprometidos con el pueblo. Soy popular. ¿Por qué? Por casualidad. No tengo ningún mérito aparte del que pueda tener

139 En *La voz de adentro*, Saúl Ibargoyen Islas. www. palabra virtual.com

cualquier cantor de boliche, ninguno. Ni siquiera toco la guitarra. Pero estoy atento a la gente. Yo siento lo que la gente siente.¹⁴⁰

La dictadura de su país lo sorprenderá actuando en Chile.

DANIEL VIGLIETTI:

*Dale tu mano al indio
dale que te hará bien
la guitarra americana
peleando aprendió a cantar*

De *Canción para mi América*, 1961.

Un trovador de *Nueva Canción* clave tanto para el Uruguay como para América Latina es Daniel Viglietti. Nacido en Montevideo en el año 1939, Viglietti coincide con Alfredo Zitarrosa en el uso de la pluma no sólo para escribir canciones sino para hacer periodismo y compartir con intelectuales como Mario Benedetti, Eduardo Galeano y el colombiano Gabriel García Márquez. En su biografía escrita por el poeta y escritor Benedetti, dice que el trovador tenía sólo 19 años cuando sucede el triunfo de la revolución cubana, acontecimiento que lo marca para toda su vida al hacer desde allí un compromiso de su arte con lo ético social. Con estudios de guitarra clásica con el afamado guitarrista Abel Carlevaro, se decide por el *Canto Popular*, no obstante, venir de padres de profundo arraigo con la música de conservatorio. Su madre, Lydia Indart, fue concertista en piano y su padre, Cédar Viglietti, guitarrista clásico y un investigador del folklore del Uruguay. Ya en 1960 se sitúa como uno de los artistas favoritos de la Banda Oriental. Y como la mayoría de los trovadores contemporáneos también musicaliza a poetas formando parte importante de su repertorio: Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Federico García Lorca, Juana de Ibarbourou, por supuesto Mario Benedetti con quien además realiza un espectáculo (*A dos voces*), Circe Maia y Washington Benavides, entre otros. De hecho su destacado disco *Canciones Para el hombre nuevo*, de 1968, incorpora sólo 4 canciones de letra y música de su

140 Lellegirino, Guillermo. *Alfredo Zitarrosa. La Biografía*. Cuadernos Sudestada #7 Peña Lillo. Ediciones Continente. Buenos Aires. 2011. Pág. 85

autoría, mientras las otras 15 que incluye, corresponden a musicalizaciones de varios de estos poetas, especialmente de Lorca y Alberti. Su primer disco LP, en 1963, *Impresiones para canto y guitarra y canciones folklóricas* da cuenta del giro que va teniendo para convertirse luego en un trovador de excelencia. En 1967, al igual que muchos cantautores latinoamericanos, viaja a Cuba a participar del Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta, en La Habana, organizado por la Casa de las Américas. Esa experiencia lo influye sobremanera: “(...) El encuentro fue la oportunidad de descubrir que si alguna vez habíamos cabido en el error que estábamos solos, no estábamos solos. Nos encontramos desde todos los continentes la misma actitud de búsqueda, de denuncia, en una formulación más o menos parecida”¹⁴¹. Antes de irse a La Habana, Viglietti compone *A desalambrar*, milonga contra el latifundio que advierte la injusticia distributiva de la tierra, aspecto político muy sensible de la época en el Cono Sur. La canción es un mensaje social que cala hondo en los jóvenes de los sesenta y es izada como signo de protesta y cambio urgente.

*Yo pregunto a los presentes
si no se han puesto a pensar
que esta tierra es de nosotros
y no del que tenga más
Yo pregunto si en la tierra
nunca ha pensado usted
que si las manos son nuestras
es nuestro lo que nos de.*

*A desalambrar a desalambrar
que la tierra es nuestra,
es tuya y de aquel,
de Pedro y María
de Juan y José.*

Viglietti dice que *A desalambrar* la compuso inspirada en la rabia que le provocó el caso de la marcha obrera del Puente de los Pantanosos, la que fue muy reprimida, y que estaba aquello de “la tierra es para el que la trabaja”. La canción se puso en el centro de un debate político en el cual trabajadores y artistas estaban unidos. Ya en el 68, es ícono de la rebeldía ante la creciente

141 Viglietti, Daniel *Daniel Viglietti, el oficio de la expresión*. Revolución y Cultura. La Habana, Cuba, febrero de 1979.

intensidad que cobra la política autoritaria que impone Jorge Pacheco Areco, quien asume la Presidencia del Uruguay luego de morir Oscar Diego Gestido de un ataque al corazón antes de cumplir el primer año de elegido. Hay medidas de seguridad, las libertades individuales no estaban garantizadas, se militarizan los bancos, se allanan las universidades, se censura el diario *Época*, que dirigía Eduardo Galeano; hay huelgas y paros y se inician las acciones subversivas del movimiento Tupamaro. Daniel Viglietti, en 1972, es detenido por cantar en una radio *Solo digo compañeros*. Se cree que es una estrategia del gobierno como operativo de inteligencia para ver qué ocurriría con la gente. Hubo técnica del rumor. Salió profusamente en los diarios que Viglietti no había sido torturado, eso implicaba que ninguno en el Uruguay era torturado. Viglietti compone *Cielito del calabozo*:

*Cielito, cielo que sí
cielito del calabozo,
adonde nos han metido
pa 'sacarnos del antojo
Cielito, cielo que sí
el antojo me lo guardo
porque me sobran razones
y porque soy uruguayo.
Cielito, cielo de Hidalgo
cielo de Bartolomé;
él hace un siglo que canta
y nosotros hace un mes.*

Benedetti relata que el trovador es dejado en libertad por las reconocidas personalidades del mundo cultural internacional, entre ellos Jean Paul Sartre. No obstante, luego de realizar sólo un par de recitales ya que permanentemente era asediado y prohibido se marcha a Buenos Aires. Hasta ese momento Viglietti había grabado 8 discos de larga duración. A fines de 1973, meses después de producirse el golpe militar del 27 de junio, fija su exilio en Francia.

LA NUEVA TROVA CUBANA

Al referirnos a la irrupción de la *Nueva Canción* latinoamericana en los sesenta es pertinente considerar el fenómeno que representa la aparición del movimiento cubano *Nueva Trova*, puesto que tanto sus artistas como sus obras cancionísticas lograron situarse de forma muy significativa en las preferencias de los públicos más allá de lo continental. Pero, por sobre todo, ha de reflexionarse detenidamente respecto a las percepciones que hoy se tiene en los medios comunicacionales y en las apreciaciones de los públicos usuarios (históricos y actuales) la idea que es desde allí que se establece un modelo de canción para la región y que se expande internacionalmente, consideración que de acuerdo a lo expresado es equivocada. Es más, el acercamiento a la experiencia cubana –tanto en lo histórico como en lo estético– aporta y consolida la hipótesis que sustenta este trabajo, aspectos que trataremos en los próximos párrafos. La música cubana ha sido de una importancia innegable en el panorama mundial de la música popular como género desde principio del siglo xx, pero sobre todo entre las décadas de los 20 y 30 actuando como crisol de identidades musicales que se expresan desde lo rítmico, en primer lugar, pero luego desde lo melódico y lo poético. El protagonismo global que adquiere la isla caribeña puede deberse a múltiples factores relacionados con la industria del disco y la historia cubana previo a la Revolución. Pero también a aquel fenómeno de las elites eruditas –que ya vimos en los otros países en estudio– y que dice relación con el vertiginoso interés en la búsqueda de los vestigios “arcaicos” de las “artes populares” por parte de la Academia. En Cuba se dio a través de eminentes intelectuales como el antropólogo y musicólogo Fernando Ortiz y el escritor, también musicólogo, Alejo Carpentier. El escritor Antonio Benítez Rojas en su libro *La isla que se repite* a propósito de una conferencia de Fernando Ortiz a estudiantes, en 1911, en el cual el intelectual incita a las autoridades a preocuparse de la incorporación de la música popular en las aulas porque allí reside “la voz de todo un pueblo, el alma común de las generaciones”, escribe:

...diez años después, Cuba habría de experimentar una verdadera revolución musical que, iniciándose con la popularización del son, continuaría con la de la rumba y la conga, el bolero, el mambo, el chachachá y otros ritmos. Esta época de auge musical, donde proliferaron

orquestas y conjuntos, intérpretes y grabaciones, comparsas y cabaret, marcaría en adelante la idiosincrasia del cubano. Hay que concluir que, desde entonces, acá, la expresión cultural que mejor define lo cubano es la música y el baile.¹⁴²

En el caso de la *Nueva Trova*, su aparición marcaría otro momento de luminosidad y que situaríamos como segundo impacto y aporte a la música popular continental. Se trata de la consolidación de un desarrollo creativo trovadoresco que tiene una historia similar a las ya descritas referidas al Cono Sur, teniendo estas las mismas repercusiones históricas musicales. Esta dice relación con las migraciones poéticas de la península ibérica en los procesos de colonización (aspecto ya tratado en las páginas anteriores). La historiografía musical popular cubana actual tiende a ver las apariciones de sus creadores y sus obras como fenómenos lineales y evolutivos, mirada que tal vez restringe las posibilidades de acercarse más profundamente a su estudio desde lo estético, y sobre todo desde una perspectiva histórica más amplia. Tal vez se deba a la cercanía de los tiempos en relación con la memoria y a la necesidad de cristalizar la trayectoria de ciertos músicos considerados pioneros o “padres” de determinados géneros en una estrategia pedagógica nacionalista. Al Movimiento de la *Nueva Trova Cubana*, que emerge en 1967, se le considera la continuidad de otro que se le designa como *Vieja Trova* o bien *Trova Cubana Tradicional*. Entre ambos estaría la *Trova Intermedia* y el *Filin*.¹⁴³ Posteriormente a la *Nueva Trova*, la generación que le sigue, se le denomina *Trova novísima* y actualmente *CCC, Canción cubana contemporánea*. La forma de enfrentar el tema desde los estudios histórico cubanos tiene que ver con importantes funciones sociales y políticos pero también afectivos relativos a su propia identidad. Y aquí pueden existir criterios contradictorios con el enfrentamiento de la objetividad histórica desde lo universal. Por eso, podemos comprender el porqué se autodefinen y clasifican de esa manera sus ciclos o mejor dicho, sus cronos musicales. Mas este estudio busca establecer la continuidad y funcionalidad del género poético cantado en Latinoamérica, que no obstante, haber sido inventado en Europa hace trece siglos, sigue operando

142 Benítez Rojo, Antonio, *La isla que se repite*. Editorial Casiopea, Colección Ceiba. Barcelona, España 1998, pág. 374.

143 Gira, Radamés (Selección y prólogo) *Panorama de la Música Popular Cubana*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1995. Antología que reúne ensayos de los más destacados estudiosos de la música popular cubana.

en sus formas tradicionales y ejerciendo, sobre todo, como herramienta sensible en concomitancia con los sentires humanos de acuerdo a ciertos eventos. En este caso, el Cono Sur y la acción de la canción trovadoresca en clave de resistencia a las dictaduras militares en los 70/80. Es así, que –como veremos en la segunda parte de este libro– la participación de los trovadores cubanos estará presente, mas no como imposición por relevancia musical o preferencia debido a tendencias estéticas contemporáneas o de mercado, sino en virtud de su cercanía con el género trovadoresco que estará en evidente sintonía por una historia cultural americana compartida, como a la vez estará conectado ideológicamente.

La Nueva Trova como movimiento de revolución estética y política

Los mismos cubanos señalan que no saben con precisión por qué comienzan a autodenominarse como “trovadores” puesto que a los que sienten como sus antecesores, se les llamaban “cantadores”. Y que es a mediados de los 30 que se comienza a hablar espontáneamente de “trova”. Esos cultores de la canción amorosa que nacen en Santiago de Cuba, a mediados o en el tercer tercio del siglo XIX (José Pepe Sánchez, Sindo Garay, María Teresa Vera, Manuel Coronado, entre otros) vendrían a ser los que experimentan originalmente la canción popular moderna con indicios de singularidades locales, es decir, sonido propio y huella de identidad. Antes era sólo copia de cantares europeos, ya fuesen italianos, franceses o ingleses, al igual que lo experimentado por Brasil. Su temática es principalmente el amor y el desamor, como también algo de paisaje y de patria, pero esto último en porcentaje mínimo. Existe una canción escrita por el destacado compositor Eliseo Grenet (*Drume negrita, Ay mamá Iné; Tú no sabe inglés*) que podría ser la primera en la línea del *sirventés* es decir, de contenido que devela un sentido social y un descontento: *Lamento cubano* (1932) y que le cuesta el exilio a su autor. *Oh, Cuba hermosa, primorosa, ¿por qué sufres hoy tanto quebranto?* (en alusión al dictador Gerardo Machado). En ese tiempo ya Atahualpa Yupanqui, en Argentina, expresaba como cantor también su parecer con lo que acontece socialmente. La diferencia con los autores cubanos anteriores, es que Grenet es de La Habana, tiene estudios superiores de música y pertenece a una elite cultural, compone para películas y obras de teatro. O sea, es un músico profesional y un trovador urbano que crea canciones desde una dimensión de arte. Se relaciona con poetas

como Nicolás Guillén, de ahí que musicalizará *Sóngoro Cosongo* de *Motivos del son*. Lo mismo el compositor Ernesto Lecuona, contemporáneo de Grenet, de tantas o más canciones cubanas que logran éxito internacional (*La negra mercé, Orquídeas*); y Miguel Matamoros (*Lágrimas negras, Mamá son de la loma*). Todos nacidos los últimos años del siglo XIX. Los *cantadores*, los primeros que mencionamos y que provienen de sectores provincianos y sencillos también pueden considerarse trovadores que privilegian el tema amoroso y que actúan más como *juglares*, donde el juego creativo está en la pieza musical con “letra” más que con “poesía”. Por la misma razón sus canciones serán más *naif*. Ellos se acompañan principalmente de guitarra y tres, y esta circunstancia orgánica hace pensar a la *Nueva Trova* que aquella es la característica primordial del género trovadoresco por lo cual se sienten sus herederos. Luego vendrá el movimiento *filin* (del verbo anglosajón *feeling*) en la década de 40/50 también popular, de temática amorosa, con influencias del jazz norteamericano y la canción romántica. En esta etapa se crearán los boleros que llegan a ser más universales: *Tu me acostumbraste, Hasta mañana vida mía, Nuestra canción*, entre muchas otras. El puente entre la *trova tradicional* o *cantadores*, el *filin* y la *Nueva Trova* será el cantautor Pablo Milanés, quien comparte con ellos y se da a conocer con la canción *Tengo 22 años* y *Tú, mi desengaño* (1965). También se encuentra Carlos Puebla, aunque a él podemos considerarlo un juglar que por momentos se convierte en trovador, quien después de ser cantante de *boites* y cultor de canciones románticas comerciales se impacta con los acontecimientos del 59 y pone su canto al servicio de la revolución. Cabe señalar, que al igual que en el Cono Sur, paralelamente se encuentran los que ejercen la poesía popular (de raíz romancera) que mayoritariamente se encuentra en lo rural, que en el caso de Cuba se encuentra en la expresión folklórica del *guajiro* con fuerte herencia hispánica por el uso de las décimas y por cierto la intervención de contenido juglaresco donde la letra está por sobre la melodía en importancia. Los instrumentos que utilizan son la guitarra, el *tres* y los cueros. Con el triunfo del movimiento revolucionario cubano, que derroca la dictadura del general Fulgencio Batista, en 1959, los cubanos instalan un proceso revolucionario construyendo un imaginario colectivo o de identidad nacional nueva, basado en lo que sus intelectuales y artistas consideraban como propio, verdadero, y eminentemente latinoamericano. “Sabemos que un pueblo con identidad y raíces culturales sólidas es capaz de resistir cualquier manipulación externa” (Leo Brouwer). La estrategia política que implementaron

contempló que la educación y el arte debían estar al servicio de ese cambio de paradigma del quehacer político en tanto acercar a los ciudadanos a un nuevo modelo de sociedad. Las políticas culturales son implementadas en el gobierno de Fidel Castro durante los años 1961-1971, creándose, en 1961, el ICAIC, Instituto Cubano de arte e industria cinematográfica y la Casa de las Américas. El mismo trovador Silvio Rodríguez, respecto a la *Nueva Trova* y sus antecesores, dice:

El contacto de la *Nueva Trova* con (lo) latinoamericano indígena le ha incorporado elementos que difícilmente se observan en la Trova Tradicional. (...) Nunca la canción cubana ha reflejado tan diversa y extensamente los contenidos revolucionarios. Abordar problemas sociales, históricos y filosóficos es una característica muy subrayada de la *Nueva Trova*; esto se ve aisladamente en la canción anterior.¹⁴⁴ (...) En fin, las diferencias consisten en que cada tiempo tiene su sonido, su lengua, su trova, porque cada tiempo tiene fisonomía propia.

Silvio Rodríguez

La figura de este artista, dibujante, poeta, músico y cantor, es tan relevante como aquellas que hemos destacado de cada uno los países del Cono Sur. Los movimientos culturales como las vanguardias se identifican y llegan a ser referentes colectivos desde individualidades o sujetos, más que por los principios mismo que los sustentan, pues es su carisma, talento, tesón y potencialidad de su obra, la que impacta a los otros sujetos que luego actúan colectivamente siguiendo su cuño. En este caso, es Silvio Rodríguez quien marca y conduce lo que se denominará *Nueva Trova*. Junto a él, creadores importantes son también Noel Nicola, Vicente Feliú y el ya citado Pablo Milanés. Rodríguez, siendo un joven de 16 años, participa creativamente de contar relatos a través de la ilustración en una revista profesional. Se inicia así su encuentro con los medios y el sector artístico el que influye para su incursión en lecturas de narrativa y poesía. En el ejército (FAR) se acompaña de la guitarra y comienza a cantar y a componer. Allí participa de un festival de canciones y gana un concurso de poesía, suficiente motivación para darse cuenta de que

144 Casaus, Víctor, Noguera Luis Rogelio. *Silvio Rodríguez. Que levante la mano la guitarra*. Editorial El Juglar. Buenos Aires, Argentina. 2da edición. 1985, pág. 19.

eso le interesa más que un simple pasatiempo. Su determinación de dedicarse profesionalmente a la música y en especial a la composición, una vez que fuera desmovilizado del Servicio Militar, no sería más que el resultado lógico de una suma de exhortaciones, esfuerzos y logros continuos, en un período de tiempo sorpresivamente corto.¹⁴⁵ El 13 de junio de 1967 debuta en televisión interpretando las canciones *Quédate* (1967) y *Sueño del colgado de la tierra* (1966). Y el primero de julio del mismo año, Silvio Rodríguez da su primer recital junto a la cantautora Teresita Fernández en una pequeña sala del Bellas Artes, organizado por el mensual cultural *El Caimán Barbudo*, con el título *Teresita y nosotros*.¹⁴⁶ El 18 de febrero del año siguiente, 1968, se coincide en indicar que es el momento en que nace la *Nueva Trova Cubana* “(...) Silvio, Pablo y Noel –reunidos en un mismo recital público– ponían la primera piedra de lo que, en pocos años, sería un novedoso movimiento artístico y cultural en todo el país”¹⁴⁷. En abril de 1969 Silvio pasó a trabajar en el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos. Junto a Leo Brower, que también llegaba al ICAIC formó el núcleo de lo que pronto sería el Grupo de Experimentación Sonora. En breve tiempo integrarían aquel colectivo otros trovadores y músicos, amigos o desconocidos pero coincidentes en la necesidad de estudiar, buscar y encontrar nuevos caminos para la música popular y la canción cubana: Pablo Milanés, Noel Nicola, Sergio Vitier, Sara González y otros compañeros, desarrollaron y dieron aliento al Grupo, verdadero hito en la historia de la música cubana durante casi diez años.¹⁴⁸ La primera vez que Silvio Rodríguez canta en Latinoamérica es en Chile, en 1972, en pleno apogeo de la NCCh, durante el gobierno del Presidente Salvador Allende. Lo hace acompañado de Pablo Milanés y Noel Nicola. Recién había nacido su primera hija a quien llama Violeta. Al año siguiente se produce el Golpe militar en Chile.

145 Díaz, Clara. *Silvio Rodríguez*. Ed. Música Cubana. La Habana, Cuba, pág. 14.

146 Casaus, Víctor, Noguera Luis Rogelio. *Silvio Rodríguez*. Editorial El Juglar. Buenos Aires, Argentina. 2da edición, 1985.

147 *Ibid.*, pág. 31.

148 *Ibid.*, pág. 32.

Allí entre los cerros tuve amigos
que entre bombas de humo eran hermanos.
allí yo tuve más de cuatro cosas
que siempre he deseado.
allí nuestra canción se hizo pequeña
entre la multitud desesperada:
un poderoso canto de la tierra
era quien más cantaba.
Hasta allí me siguió, como una sombra,
el rostro del que ya no se veía,
y en el oído me susurró la muerte
que ya aparecería.
allí yo tuve un odio, una vergüenza,
niños mendigos de la madrugada,
y el deseo de cambiar cada cuerda
por un saco de balas.

Eso no está muerto,
no me lo mataron,
ni con la distancia,
ni con el vil soldado.

Fragmento de "*Santiago de Chile*", 1973.

SEGUNDA PARTE
DICTADURA Y CANTARES DE RESISTENCIA EN EL CONO SUR

Capítulo 4

CANCIÓN Y RESISTENCIA

Lo que pasó en el Cono Sur entre los años de las décadas 60/70 se correspondía con el clima político global de prácticamente toda América Latina, donde las dictaduras se hicieron presentes desmantelando las democracias que se encontraban justamente exigiendo más justicia social, donde las ciudadanías no concebían como suficiente lo que las utopías sesenteras habían propuesto y además con la ineficiencia de los partidos políticos para enfrentar dichas frustraciones que decantarían en crisis sociales; donde la Guerra Fría con sus principios hegemónicos en dos bloques incidían fuerte y efectivamente sin mediar en traspasar las fronteras legítimas que los procesos internos de cada país se encontraban experimentando. La tragedia se desarrolla con dramáticas coincidencias que a la vez no lo son en tanto se descubre y evidencia posteriormente la participación de la CIA y las estrategias de los mismos cuerpos de FFAA de los países tratados que actúan organizadamente a través del Plan Cóndor¹ y los métodos de la Escuela de las Américas.

El general Alfredo Stroessner llevaba ya una década en el poder cuando los militares brasileños derrocaron al gobierno democrático popular de Joao Goulart. La tradición del golpe tras golpe llevó a la dictadura de Hugo Banzer en 1971 en Bolivia. El golpe del general Augusto Pinochet, el 11 de septiembre de 1973 en Chile, terminó con el experimento socialista de un gobierno elegido democráticamente, derrocando al Presidente Salvador Allende, que no se rindió y murió en la casa gubernamental destruida por los bombardeos. Ese mismo año, la prolongada democracia en Uruguay culminó cuando el Presidente Juan María

.....
 1 “Operación Cóndor es el nombre en clave dado a las acciones de recopilación de inteligencia sobre las organizaciones izquierdistas, comunistas y marxistas en el Cono Sur. Se estableció (...) para eliminar las actividades terroristas marxistas en los países que la integran, siendo Chile (...) el centro de operaciones. Los miembros que muestran mayor entusiasmo en participar han sido Argentina, Uruguay y Chile. Estos tres países han participado en operaciones conjuntas principalmente en Argentina, contra objetivos terroristas” Soto, H. Villegas, S. *Archivos Secretos: documentos desclasificados de la CIA*. Lom Ediciones. 1999. Citado por “La música popular como símbolo de protesta durante las dictaduras de Chile y Argentina”. Flores, Cecilia/ Cossio Lamilla, Giorgio Cátedra Virtual para la Integración Latinoamericana – Universidad de Valparaíso. 2009.

Bordaberry, aliado con los militares, cerró el Congreso y puso al país bajo la dictadura. Tres años después, el 24 de marzo de 1976, una Junta militar, presidida por el general Jorge Rafael Videla, interrumpió, una vez más en Argentina, un gobierno civil.²

Es a este escenario de facto que se enfrentan nuevos cantares, que ya no serán para la temática amorosa, la reivindicación del gaucho y del indio o la utopía de un hombre nuevo, como se vio en los capítulos anteriores, sino para hacer frente a regímenes dictatoriales cívico/militares que atropellarán los Derechos Humanos y actuarán –en nombre de la Seguridad nacional– con tal crueldad como nunca antes había experimentado la América del Sur del siglo xx.

BRASIL

El 31 de marzo de 1964 se inician las revueltas militares para derrocar el gobierno de Joao Goulart, quien había sido nombrado Jefe de Estado en un cuestionado régimen parlamentario liderado por la derecha brasileña justamente para impedir las reformas de “Jango”, como se le decía al Presidente Goulart. Sin embargo, por la misma débil acción parlamentarista y poca consistencia de los partidos, se había realizado un plebiscito para volver al sistema presidencialista, logrando con ello que Goulart fuera investido como Presidente con todas sus atribuciones. Comienza entonces a comunicar públicamente sus Reformas de Base anunciando reforma agraria, tributaria, administrativa, educacional y bancaria; y en política exterior, una estrategia pro desarrollo no alineada con el eje conductor Norte/Sur, de la Guerra Fría. Todo ello incentiva la pugna entre los conservadores, empresarios y un importante sector de las FFAA con el gobierno; más la intervención de los EE.UU. cuyos intereses políticos y económicos en Brasil eran relevantes trajeron como consecuencia la sublevación de las fuerzas armadas, sobre todo en quienes veían a Goulart como ferviente seguidor del comunismo chino principalmente por sus visitas al país asiático. Por otra parte, ciertos sectores de izquierda criticaban al Presidente por considerar débiles sus propuestas que beneficiarían sólo a la clase media y a la burguesía. Luego de varios intentos fallidos, desde Porto Alegre, de encontrar apoyo en otros sectores de las FFAA –quienes no le defendieron por evitar el enfrentamiento entre los mismos militares bra-

2 Calloni, Stella. *Los años del lobo. Operación Cóndor*. Icaria Editorial. 1999, pág.15.

sileños– el presidente Goulart evitando también ser responsable de una guerra civil, se refugia el 2 de abril en su estancia cerca de la frontera con Uruguay dejando el país efectivamente dos días después, luego que ya todas las ciudades principales del país fueran ocupadas violentamente por los militares. También fueron intervenidos sindicatos y sedes de partidos políticos por soldados armados. El Congreso bajo presión militar designa el 15 de enero de 1964 al general Humberto de Alencar Castelo como Presidente del Brasil, iniciándose así la primera dictadura del Cono Sur del período que tratamos.

La MPB y Chico Buarque de Hollanda

*Y para mi desencanto
lo que era dulce se terminó
todo volvió a su lugar
después que la banda pasó
y cada cual a su canto
y cada canto un dolor
después de que la banda pasó
cantando cosas de amor.*

De *A banda*, Chico Buarque.

Estos graves acontecimientos políticos y sociales, evidentemente, alteran la comunidad cancionística brasileña y no obstante encontrarnos en pleno desarrollo del éxito de la *Bossa Nova*, aparece un grupo de artistas que si bien compartían experiencias y escenarios, y ser compañeros cercanos en el arte musical, sus creaciones artísticas tendrán diferencias no sólo en el enfoque estético, sino que esta nueva generación que creció con la *Bossa Nova* será más intensa y revolucionaria en los contenidos y más atrevida aún en los juegos del lenguaje artístico. Se trata de la MPB (Música Popular Brasileña) que se desarrolla desde 1965 a 1985. Sus exponentes más emblemáticos son Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Edu Lobo, Nara Leao, Elis Regina, Simone, Gal Costa, Maria Bethania, Torcuato Neto y Geraldo Vandré, y por supuesto también Vinicius de Moraes, aunque con menor incidencia que en el movimiento anterior. En 1965 se realiza el Primer Festival de Música Popular Brasileira, evento televisivo que luego del

éxito que representa comienza a organizarse cada año constituyéndose como una cantera de nuevos compositores. En esa oportunidad la canción *Arrastao* de Vinicius de Moraes y Edu Lobos, interpretada por Elis Regina, obtiene el primer lugar marcando el comienzo de un movimiento y el término de otro. La fuerza vocal de la cantante que se perfilará como la musa de los compositores de la MPB –junto a Gal Costa– al igual que Mercedes Sosa con el *Nuevo Cancionero*, más el retorno a la identidad musical más nativa alejándose de la hegemonía del jazz norteamericano, marcarán la nueva tendencia. También resulta un suceso la participación de Chico Buarque de Hollanda en el II Festival, al año siguiente, con la canción *A Banda*, con la cual obtiene el primer lugar, en empate con el cantante y compositor Geraldo Vandré, quien presenta también una canción que entrará al repertorio simbólico: *Disparada*, interpretada esa vez por Jair Rodríguez. La inocuidad de las letras de las canciones del *Bossa Nova* y de la *Joven Guarda* no sirven para el Brasil de esos momentos. Ya Chico Buarque se había presentado en un disco antológico de la *Bossa Nova*, en 1965 *Tempo da bossa* con dos canciones: *Pedro Pedreiro* y *Sonho de um carnaval*. Ambas obras rompen la línea del encanto para poner en otra posición de la canción brasileña, la realidad del desencanto, y se transforman en un suceso.

*Pedro Pedreiro penseiro esperando o trem
Manhá, parece, carece de esperar também
para o bem de quem tem tem
de quem nao tem vintem
Pedro pedreiro esta esperando a norte
ou esperando o dia de voltar pro Norte
Pedro nao sabe mas tal vez no fundo
espera alguma coisa mais linda que o mundo
maior do que o mar
mas pra que sonhar
se da o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás
quer ser pedreiro pobre e nada mais
sem ficar esperando, esperando, esperando
esperando o sol
esperando o trem
esperando o aumento para o mês que vem*

*esperando um filho para espera também
esperando a festa
esperando a sorte
esperando a norte
esperando a norte
esperando o dia de esperar ninguém
esperando enfim nada mais além
da esperança aflita, bendita, infinita
do apito do trem*

De *Pedro Pedreiro*, Chico Buarque. 1965.

El Festival de MPB de TV Record se yergue como un enclave difusor de la MPB (aspecto a tratar en próximos capítulos) en especial para la canción trovadoresca brasileña que se instalará en la memoria colectiva de los escuchas conquistando a un público con sus versos cargados de contenido social que interpreta los avatares complejos de su vida cotidiana. La canción *La Banda* (1966) de Buarque puede parecer una canción sin intenciones políticas, sin embargo no es así, a través de ella el autor despliega un mensaje que en esos momentos no alcanza a percibir o comprender la audiencia, pues aún no está familiarizada con los textos en clave de poética de resistencia. Una especie de *trobar clus*³, pero no con la palabra sino con la especulación del mensaje subyacente. Esta característica “palimpsesta” de Buarque irá potenciándose durante la dictadura dado que su pluma y canto se irá agudizando, especialmente cuando el régimen se recrudece e intensifica en su represión luego del Acto Institucional Número Cinco (AI-5) de 1968. Chico, no obstante su compleja poesía, su personalidad introspectiva y una timidez que nunca superó (por esa razón realiza muy pocas giras y evita encuentros masivos) se convirtió en un símbolo de la resistencia a la dictadura. Y a pesar que jamás militó un partido, ni se consideró un activista, Chico Buarque es considerado un subversivo y como tal es exiliado ese mismo año. Es menester señalar que su creación artística e intelectual se yergue como lo más relevante de su país y también del continente en su género, sumándose a las figuras de Atahualpa Yupanqui y Violeta Parra. La consecuencia en su accionar como artista inserto en la sociedad lo llevan a producir textos poéticos y musicales críticos en los momentos

3 *Trobar clus*: poesía de verso cerrado, también indicada como poesía hermética u oscura, en el arte de trovar. En oposición al *trovar leu*, que es clara, de versificación sencilla.

precisos sin declinar nunca su sentido estético y el rigor lírico que exige el arte escogido en tanto obra sensible y simbólica. Buarque es inconscientemente fiel a aquel romanticismo periférico al que nos referimos en el primer capítulo. Y su extensa obra –que luego abarcará dramaturgia y literatura– da cuenta de su pertenencia a los postulados crítico teóricos de Schlegel y Schelling. El sociólogo brasileño Marcelo Ridenti, al referirse a la obra del compositor desde su dimensión literaria, nos aporta: “...en suma, la mezcla de lirismo nostálgico, utopía y crítica social –como improntas de la obra de Chico Buarque– es justamente la esencia de lo que se puede llamar romanticismo revolucionario”. Él mismo cantautor expresa: “...en el momento en que compongo no hay intención, sólo emoción”. La intimidad más profunda de la poesía infinita se perfila en la obra de Buarque al conjugar sensibilidad, emoción y crudeza (realidad). La capacidad de hacer posible la representación del escucha cuando experimenta su música, tiene que ver justamente con la no intención del compositor de representarle. Su fidelidad a esa necesidad imperiosa de expresarse sensiblemente en un contexto que es compartido (tiempo, lugar, paisaje, identidad venida de una historia común, generación, nación imaginada y utopía) más su manejo de la palabra en clave poética, logra que el escucha se sienta interpretado y abarcado, puesto que éste también reinterpreta sensorial y sentimentalmente el mensaje con su equipaje musical de contenido profundo. Es decir, la experiencia vívida del compositor y cantante se fusiona con la experiencia del otro en el acto musical. Esta característica de la estética musical popular en su funcionalidad social se puede corroborar en la explicación que da Chico Buarque en una entrevista en el año 73, a propósito de la canción *La Construcción* y su juego de palabras esdrújulas:

...hay un diferencia entre hacer algo con intención o –en mi caso– hacerla sin preocupación del significado. Si yo viviese en una torre de marfil, aislado, tal vez saliese un juego de palabras con algo etéreo en el medio (...) pero yo no vivo aislado. Gusto de entrar en el bar, jugar al billar, oír la charla callejera, ir al fútbol. Todo entra en la cabeza tumultuosamente y sale en silencio. Por eso resultado (sic) de una vivencia no solitaria, que contrabalancea el juego mental y garantiza el pie sobre la tierra. La vivencia da la carga opuesta a la soledad y viene en solidaridad –es el contenido social– Pero se trata de una cosa intuitiva, no intencional.⁴

⁴ Citado en *Chico Buarque y Caetano Veloso: Volver a los sesenta*. Ridenti, Marcelo. Grupo editorial Norma. Bogotá, Colombia 2008, pág. 38.

Esta exposición de Chico nos recuerda la intervención del compositor chileno Juan Orrego Salas en un foro de compositores clásicos en la Universidad de Chile, en 1986, en relación al debate de la identidad del público con la obra musical. En esa instancia dice que el intérprete (pone de ejemplo un pianista tocando una obra de determinado autor) no es el que interpreta, sino es el que “recrea” la obra del compositor, pues el intérprete es el escucha: “... Es el público el verdadero intérprete, es el que está recibiendo el mensaje e interpretándolo en sus propios términos. Para poder interpretar ese mensaje tiene que identificarse en él, tiene que buscar y descubrir los procesos de identificación”⁵. A la vez, la coincidencia de visiones con lo planteado desde los estudios de la música popular con el análisis entre músicos de la Academia, podría dar cuenta que no habría diferencias entre la denominada creación “de música docta o de arte” y la de canción popular, sin embargo, no es tan así. Esta similitud en la necesidad de codificación del público para sentir el placer y el goce de escuchar se da en contexto de la poesía cantada o arte trovadoresco, más no en la canción popular comercial donde no necesita de ese ejercicio de oyente experimentado al decir de Leonard Meyer –cuando refiere a la obra de la Academia– sino simplemente a la condición de escucha competente, cuyo capital musical está en la costumbre y el hábito de su uso cotidiano. Cuando ambas prácticas de escucha se unifican en un oyente es que estamos en presencia de una música, en este caso la canción, que consigue insertarse con profundidad y plenitud en la identidad y posterior memoria colectiva de una comunidad. Es lo que ocurre con la obra de Chico Buarque de Hollanda y que ha estado ocurriendo con la de Violeta Parra, no obstante, encontrarse la creadora desaparecida desde hace décadas. El sociólogo de la música, Simon Frith, afirma que la música popular es parte de nuestra propia identidad, que la incorporamos a la percepción de nosotros mismos y que funciona como un medio para “proporcionarnos una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y la privada”⁶. Eso es así siempre y cuando se considere como pieza substancial la interacción con los otros, pues es aquí cuando la música se transforma o se evidencia como “popular”. La experiencia

⁵ Torres Alvarado, Rodrigo. *Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur*. Revista Musical Chilena. Vol. 52, N° 169. 1988.

⁶ Frith, Simon. *Hacia una estética de la música popular*. (Tomado de S. Frith [1987] “Towards an aesthetic of popular music”. En R. Leepert & S. McClary [eds.] *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, págs. 133-172. Traducción de Sylvia Martínez).

del escucha es aglutinadora y está en conexión con la experiencia de tiempo de vida compartida con otros. De ahí que el mismo Frith señala que el gusto masivo por el *pop* se da más por una experiencia de estado (estar ahí) y de pertenencia (tribu urbana) que por la música misma. En el caso de las músicas de resistencia ocurre algo similar en cuanto a la experiencia de los escuchas presenciales en conciertos subterráneos, aspecto que trataremos en próximos capítulos.

A pesar de usted (*Señor Presidente*)

Desde finales de 1968, los sistemas de seguridad del régimen acostumbraban allanar la casa de Buarque, de allí las detenciones, los interrogatorios y los hostigamientos que se traducirán en un acosamiento permanente causando además perjuicios económicos ante la imposibilidad de trabajar normalmente, pero por sobre todo lo que más deprime al cantor es la mutilación de su obra, censura y prohibición. Chico Buarque se exilia en Roma, Italia, hasta marzo de 1970. Ese mismo año, Phillips, su casa discográfica de entonces, edita un single con la canción *A pesar de você* que distribuye a todas las tiendas de música de Brasil, y vende 100 mil copias en una semana. Inmediatamente la canción es censurada y los discos retirados del mercado. La canción en un principio se iba a llamar “Señor presidente”, en alusión directa al mandatario de facto, el general Emilio Garrastazu Médici, pero Buarque decide titularla de la otra manera para que pudiera ser difundida y no fuese prohibida desde el comienzo. Su estrategia tuvo éxito pues creyendo los censores que se trataba de una canción de desamor entró fácilmente en circulación, llegando a los ciudadanos antes de la prohibición, quienes hacen uso de ella en funcionalidad social de resistencia. Cabe añadir, que para seguir creando y burlar la censura, Chico crea el personaje ficticio Julinho de Adelaide con la cual firma canciones como *Acorda amor* y *Milagre brasileiro*, que pasaron sin mayores problemas, pero el periódico *Jornal do Brasil* lo desenmascara a través de un reportaje, en 1975. *A pesar de você* iba a estar incluida en su famoso disco *Construção* (1971) la que evidentemente no llega a estar por la censura. Chico Buarque puede incluirla recién en un álbum en 1982, y lo hace en español para beneplácito de los escuchas de América de habla hispana, sobre todo en Chile, que aún se encontraba en dictadura. La canción allí es difundida en

ciertos círculos aún subterráneos, pero luego, después de las protestas ciudadanas de 1983 y más evidentemente en la campaña por el No, en el Plebiscito de 1988, es programada con mucha frecuencia por la radio Cooperativa, emisora que ya se distinguía por su línea editorial de oposición a la dictadura, y por la cual varias veces fue silenciada.

*Hoy es usted el que manda,
lo dijo, está dicho,
es sin discusión, ¿no?
Toda mi gente hoy anda
hablando bajito
mirando en el rincón, ¿vivo?
Usted que inventó ese estado
e inventó el inventar
toda la oscuridad.
Usted que inventó el pecado
olvidóse de inventar
el perdón.*

*A pesar de usted
mañana ha de ser
otro día.*

De *A pesar de usted*, Chico Buarque de Hollanda. 1970.

Chico Buarque hace uso de su dominio de la palabra y su agudeza intelectual burlando a los censores con una poética que es comprendida por los oyentes jugando a la vez con los sonidos implícitos del lenguaje cantado produciendo canciones únicas cargada de sentido contestatario. Un ejemplo de eso es *Cálice*, co creada musicalmente con Gilberto Gil, en la cual los coros van repitiendo la palabra “cálice” (cáliz) pero dejando entrever el mandato ¡cállate! como un guiño para quienes de oído atento comprenden su protesta a la censura y la represión. El contenido de esa pieza señala además el sufrimiento de vivir la dictadura como un trago amargo de agonía –metáfora cristiana de saberse inserto en una tragedia anunciada– que es la situación en la que se encontraba el pueblo brasileño. El estreno de la canción fue en vivo en un programa de Polygram para duetos famosos, en 1973, la cual fue censurada inmediatamente cortándoles los micrófonos a los artistas (Gil/Buarque).

Como beber
Dessa bebida amarga
Tragar a dor
Engolir a labuta
Mesmo calada a boca
Resta o peito
Silêncio na cidade
Não se escuta
De que me vale
Ser filho da santa
Melhor seria
Ser filho da outra
Outra realidade
Menos morta
Tanta mentira
Tanta força bruta...

Movimiento Tropicalista

Junto a Buarque existen coetáneos que estarán en la misma búsqueda de lenguaje, y también interesados en la realidad social del Brasil, pero maximizando su densidad creadora alejándose del facilismo de lo más popular para acceder a la experimentación de nuevas sonoridades en tanto sensaciones y emociones, y por supuesto, a la invención de más lenguaje artístico. Se trata de lo que un grupo de artistas de la MPB liderado por Caetano Veloso llamará *Tropicalia*, nombre tomado de la instalación del artista Hélio Oiticica en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Le siguen el músico Gilberto Gil y el poeta Torcuato Neto como relevantes creadores tras nuevas propuestas de expresión y de posición política más radical ante los acontecimientos de esos años. También lo integran Gal Costa, Tom Ze, Nara Leao y el grupo *Os Mutantes*, del cual emerge Rita Lee. Este movimiento traspasa lo meramente musical instalándose también en el cine, la plástica, la literatura e incluso el diseño de la moda con su discurso “antropofágico”. La *Tropicalia* se inspira en el “Manifiesto Antropófago” (1928) de Oswald de Andrade (hermano del musicólogo Mario de Andrade, quien deja sus posturas anteriores en las cuales defendía el Indianismo del buen salvaje, para sumarse a ese nuevo discurso neonacionalista). Aquel manifiesto enunciaba, en el contexto del modernis-

mo, que se debía asumir una estrategia de *antropofagia*⁷, con la cual se debería reconstituir la nación brasileña con sus particularidades y riquezas propias pero bajo las claves de la modernidad con el progreso y la industrialización que urge. La obra nacionalista del compositor Heitor Villa-Lobos puede situarse en esa visión de un nuevo arte construido desde la Amazonía, de donde extrae las melodías y los ritmos indígenas para incorporarla, a través de su obra, al repertorio musical universal. Esa corriente cultural de finales de los veinte, significó un primer momento cultural visible del Brasil que apela al encuentro de su propia identidad. Ambos movimientos buscan internacionalizar Brasil posicionando al país en la cartografía cultural mundial sin antes descolonizar e inventar un nuevo imaginario. La posición intelectual culturalista de los artistas de la generación de los sesenta, por otra parte, traerá críticas de los conservadores de pensamiento tanto de la derecha como de la izquierda. Los primeros porque ven en ellos la intención de un desmembramiento de la tradición y un arte de caos y decadencia; y los segundos, por el distanciamiento con los postulados que suponen evidentes en las artes en condición de protesta. La incorporación de la estética del *pop* (“sólo después de más de diez años de *art pop* éste irrumpe en nuestra MPB”, dirá Gilberto Mendes en 1968⁸) y el uso de la guitarra eléctrica en los músicos tropicalistas lo traducirán como una traición a los postulados antimperialistas que estiman deberían asumir, como a la vez, exigirían más evidencia en la demanda de justicia social con los discursos poéticos de la *Nueva Canción* basados en el folklore nordista o el *samba* de la roda. Para dar una idea de lo que estéticamente buscan estos artistas exponemos la descripción que hace la investigadora Florencia Garramuño de la instalación del Museo de Arte Moderno, de la cual el grupo extrae su nombre:

La instalación de Hélio Oiticica en 1967, *Tropicália*, le da nombre a ese espíritu de ruptura que venía apareciendo en distintas artes. La instalación, un laberinto o “penetrable” geométrico realizado con materiales precarios que albergaba arena, plantas, grava y un loro, recordaba simultáneamente al constructivismo de las vanguardias internacionales con sus colores puros y sus estructuras geométricas y a la arquitectura pobre

.....
 7 Antropofagia: rito caníbal de los indígenas *tupis* de la Amazonía basado en el mito que devorando al enemigo se adquirirían todos sus atributos.

8 *De cómo la MPB perdió el rumbo y continuó en la vanguardia*, artículo escrito en 1968 por el compositor Gilberto Mendes, compilado en *Balance (o) de la bossa nova y otras yerbas*, De Campo, Augusto. Ed. Vestales. Buenos Aires, 2006.

de las favelas brasileñas. Especialmente Mangueira, donde Oiticica se había retirado a vivir y trabajar y de donde tomó gran parte de su inspiración artística. Al final del recorrido, un televisor prendido señalaba tantos los avances de la tecnología como a la cultura de masas que la televisión venía a encarnar. La frase “La pureza de un mito”, que se podía leer en una de sus inscripciones que había dentro del penetrable, sintetizaba con perfección el proyecto estético que definiría el Tropicalismo.⁹

La propuesta la abordan con la poesía cantada; y musicalmente utilizan desde la poesía popular nordestina, el *samba* de roda, la *Bossa Nova*, y el bolero urbano hasta los estilos venidos de los géneros del *rock* y el *pop* que se estaban instalando en las preferencias juveniles como Jimi Hendrix y *Los Beatles*. Todo era factible y legítimo de fusionar. Un pastiche de la cultura de masas con la intervención de lo culto intelectual, para denunciar desde lo simbólico, desenfadadamente, la violencia que estaba ejerciendo una dictadura que mostraba solapadamente una faz de progreso y orden mientras reprimía los cuerpos y suprimía cada día más las libertades. Su composición utiliza la ironía y el sarcasmo el que no es entendido en sus inicios, confundiendo al escucha, puesto que este sigue en la ingenuidad a la que le había acostumbrado la *Bossa Nova*. Se evidencia la conocida percepción de adelantados que los creadores de dimensión estética profunda sustentan en comparación con los públicos, quienes logran captar y comprender más tarde su concepción del mundo que habitan, y en muchos casos bastante más tarde. Ocurre lo mismo que con Chico Buarque y *A Banda* interpretando la canción desde una obviedad en contraposición con el mensaje subversivo que conlleva. Cuando debutan en 1967, en el III Festival de Música Popular Brasileña, les pifian. Los tropicalistas buscan deconstruir esa idea estereotipada del Brasil que impuso Carmen Miranda en los 30 haciendo mofa de aquello utilizando sus mismos recursos ornamentales exuberantes, lo que coincide con la estética que comienza a imponer el estilo hippie. Cabe señalar que ese mismo año, 1968, cuando los músicos lanzan su disco manifiesto, *Tropicalismo*, se presenta el icónico álbum *Sargent Pepper's lonely hearts club band* de *Los Beatles*. Las canciones representativas del movimiento son *Alegria, alegría* de Caetano Veloso y *Domingo no parque* de Gilberto Gil, cantando con *Os Mutantes*. Ambos temas se presentan

9 Garramuño, Florencia. *Antropofagia y Tropicalismo: dos momentos*. Escenarios, 7 de octubre de 2011. <http://www.clarin.com/m/escenarios/Cultura-brasileña>.

en aquel festival de MPB de 1967 –que según estudiosos brasileños definiría el horizonte de la canción brasileña– donde obtienen el segundo y cuarto lugar respectivamente¹⁰, y con un público ya más cercano que el año anterior.

*Caminando contra el viento
sin traje, sin documento
bajo el sol de casi diciembre
yo voy
el sol se reparte en crímenes
naves espaciales, guerrillas
en cardinales bonitas
yo voy
en caras de presidentes
en grandes besos de amor
en dientes piernas banderas
bomba o Brigitte Bardot...*

De *Alegria, alegría*, Caetano Veloso. 1967.

El aporte al discurso latinoamericanista de toda *Nueva Canción* –como sitúa esta tesis al movimiento *Tropicalia*– está en la canción *Soy loco por ti América* con música de Gilberto Gil y poesía de Torcuato Neto, que fusiona ritmos caribeños y sureños intentando a través de una hibridez musical enunciar una proclama multicultural continental. Puesto que el *tropicalismo*, aunque vanguardista y revolucionario en sus pensamientos y estéticas, deviene del mismo espíritu romántico que sus antecesores, sólo que éste se encuentra en una situación de mayor conciencia del colonialismo imperante en su propio seno social manteniendo una identidad imaginada cimentada en aquella aspiración decimonónica a la modernidad. Sólo que en los tiempos que le toca vivir –una dictadura que va endureciéndose cada vez más– le empuja a un callejón sin salida. Caetano Veloso, ya anarquista, luego de ser miembro del Partido Comunista, endurece sus posturas y aspira a un cambio de realidad a través de la vía armada. Su canción se torna más revolucionaria aunque sin transar con su pensamiento estético. El régimen de Artur Da Costa e Silva (1967/69), ya con el AL-5 como mecanismo legal de represión le persigue y

10 Esa vez, Chico Buarque presenta *Roda -Vida*, cantando con el grupo MPB 4, obteniendo el tercer lugar. Esa noche en el teatro Paramount de Sao Paulo, gana Edu Lobos con *Ponteio*.

le arresta en diciembre de 1968 junto a Gilberto Gil. Luego de dos meses recluidos les dejan en libertad, pero siempre con seguimiento de los organismos censores que en el mes de julio les permiten un recital de despedida: *Barra 69*, que luego de concluirlo son obligados a partir al exilio. El movimiento tropicalista puede considerarse como un luminoso momento de renovación de la música popular brasilera, sin dejar por ello de ser trovadoresco. Y contribuye a la tesis planteada en cuanto a que se “desempolva” de aquella obligatoriedad de que para ser *Nueva Canción* –temática social del arte de trovar– se ha de utilizar la estética musical cristalizada del género musical folklórico, que es lo que se venía haciendo no sólo en Brasil sino en los otros países del Cono Sur, especialmente por el peso de las insignes figuras de Atahualpa y Violeta. Con esta postura no solamente se mantienen distantes de las apreciaciones de ese sector de la música popular, sino también en los enfoques culturales ideológicos que ostentan los sectores de izquierda. Ello puede extraerse del libro autobiográfico *Verdade tropical* de Caetano Veloso, y que el sociólogo Marcelo Ridenti explica así:

El libro de memorias de Caetano Veloso está repleto de críticas a los *nacionalistas de la MPB* (1997:169) al nacionalismo estrecho de las canciones de protestas, a la reproducción de *eslóganes ideológicos* (pág. 131) a los “nacionalistas veneradores del pasado” (...) liderados teóricamente por el sociólogo José Ramos Tinhorao” (pág. 209). Suscribe la crítica de los concretistas “al folklore como sostenedor del subdesarrollo, y una toma de responsabilidad por lo que pasa a nivel de lenguaje por parte de aquellos que trabajan directamente con él”. (pág. 216). Los *pruritos nacionalistas* serían *tristes anacronismos* (pág. 292) | La tropicalia habría destronado el *nacionalismo populista* (pág. 447) presente por ejemplo en el espectáculo que lanzó María Bethania al escenario federal, el musical *Opinao*, “Un show de bolsillo de izquierda populista nacionalista”. Se pretendía “acabar de manera decisiva con la imagen del Brasil nacional-popular”.¹¹

11 Ridenti, Marcelo. *Chico Buarque y Caetano Veloso: Volver a los sesenta*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, Colombia 2008, pág. 93. Las citas de Ridenti se pueden encontrar en: Veloso, Caetano, *Verdade Tropical*, São Paulo. Companhia das Letras, 1997.

“Para que no digan que no hablé de las flores”¹²: Vandré

Junto a las dos corrientes mencionadas podemos situar a Geraldo Vandré, figura interesante de la canción trovadoresca brasileña, cuya breve carrera (del 63 al 73 aproximadamente) deja un halo de misterio arcano y algunas interrogantes, que para nuestros efectos resulta muy significativo y relevante. Vandré, cuyo nombre verdadero es Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, nordestino, fue un activo estudiante de Derecho de la Universidad de Río de Janeiro (1951) que participaba además en las actividades del Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE). Geraldo, que ya había tenido experiencia musical en su adolescencia, se entusiasma con la *Bossa Nova*, alternando sus estudios universitarios con la composición y el canto, por lo cual decide dedicarse profesionalmente a la música en paralelo, en principio, con su práctica como abogado. Es así que al comienzo desarrolla canciones de amor como todo trovador en tiempos de paz. Lo hizo con Baden Powell, Carlos Lyra y Gilberto Gil. Incluso, fue el primer artista en grabar *Samba en Preludio* de Badem y Vinicius, acompañado por la cantante Ana Lucía, single que se convierte en un *hit* a comienzos de 1963. Pero los sucesos estudiantiles, y por supuesto las ideas revolucionarias americanas que corrían en esos años ya descritos, lo van motivando a participar en política acercándose al partido comunista brasileño. Vandré incorporaba la pasión no sólo en su poesía y canciones, sino también en las alocuciones cada vez que estaba frente a un micrófono denotando carisma y liderazgo, características que serán calificadas por los servicios de inteligencia de la dictadura brasileña como propios de comportamientos subversivos y peligrosos. Queda instalada en la memoria colectiva de los brasileros la frase que dirigió a un público de 30 mil personas en la final del III Festival Internacional de la Canción de 1968, en Maracazinho, para acallar la multitud que lo aclamaba por sobre Chico Buarque y Tom Jobim: “La vida es mucho más que un festival”. Esa vez presentó su famosa canción *Pra nao dizer que nao falei de flores* también conocida como *Caminando*, la que ha quedado en el repertorio universal de cantares de resistencia, luego que la gente la hizo suya al utilizarla en las manifestaciones en contra de la dictadura militar. También en Chile fue cantada y grabada por artistas chilenos para la Campaña del No a Pinochet. En julio de ese mismo

12 Título de la canción de Geraldo Vandré, considerado en esos años el máximo cantante de lo llamado “canción de protesta”. Esa canción también es llamada “*Caminando*” (1968).

año, viajó a Europa con el *Trío Maraya* para participar del Festival Internacional de Música de Bulgaria. Allí, además de ser considerado el mejor intérprete, se le concede la medalla de oro por su canción en homenaje al Che Guevara (*Che*) que había sido asesinado en Bolivia en octubre del año anterior. Dos años antes, en 1966, Geraldo Vandré había llegado a la final del II festival de la MPB con la canción *Disparada*, con Jail Rodríguez y el Trío Maraya, que ya mencionamos en párrafos anteriores, y con la cual logró el éxito que lo convierte en ídolo de la canción, junto a Buarque y a los tropicalistas, artistas todos que los críticos asignan como generación de segundo tiempo de la *Bossa Nova* y que luego constituirán el canon de la canción popular brasileña. *Caminando* luego del AI-5 será prohibida, por lo cual serán retirados todos los discos del comercio, pero ya habían sido vendidos miles de fonogramas antes de aquello. Vandré, al igual que sus compañeros de trovería, se verá obligado a exiliarse partiendo primero a Chile y luego a Francia, regresando a su país en 1973 donde se instala en Sao Paulo, no sin antes anunciar que dejará de cantar puesto que el público no lo deja salir de la canción de protesta cuando a él no le interesa seguir en esa línea. No le gusta ser etiquetarlo como el “Che Guevara de la canción” porque considera que eso rebaja su obra musical. Luego se le pierde el rastro, hasta el 2010, que tras fallidas búsquedas de periodistas investigadores se le encuentra, lo que concita un amplio interés en la ciudadanía brasileña. Luego de su reaparición, la TV transmite una larga entrevista realizada por Geneton Moraes Neto¹³, donde aparece un anciano Vandré que reniega de su pasado y enfatiza que no tiene nada que reprocharle a las FFAA, menos a la Fuerza Aérea (de hecho aparece en el registro audiovisual con una camisa blanca y una gorra de la FAB). Esa extraña entrevista concita sólo más dudas sobre su identidad. A la vez existe otra versión, totalmente distinta, a la que acabamos de exponer, y es la que da cuenta del mito del que hablamos al comienzo. Y es la siguiente:

- Geraldo Vandré es fichado por los servicios de inteligencia brasileños luego de AI-5 junto a Gilberto Gil, Chico Buarque, Nara Leao, Edu Lobo y Elis Regina. Esta nómina está acreditada por los informes del Segundo Ejército de Sao Paulo y dice además que los programas transmitidos por Record TV y Ra-

.....
 13 *Conseguí ser mais inútil do que qualquer artista.* Geraldo Vandré quebra o silêncio em que mergulhou desde 1973. O Globo 2010. Entrevista concedida ao jornalista Geneton de Moraes Neto. Disponible en: www.velhosamigos.com.br/HoraMusica36.html

dio Panamericana fueron considerados como “foco” de la “acción psicológica sobre el público desarrollado por este grupo de cantantes y compositores de orientación comunista.” Es pertinente recordar que la dictadura brasileña es la primera que actúa sobre la base de la doctrina de la Seguridad Nacional, que actúa bajo el principio del enemigo interno.

- De entre todos los de esa lista Vandré habría sido considerado el más peligroso por su activa militancia en el PC, el que es demostrado al ser hijo del médico Joao Pessoa, importante dirigente comunista del estado de Paraíba; también por realizar “viajes clandestinos” a países del bloque soviético.
- Que su accionar revolucionario se desarrolla a través de la llamada “música de protesta” que actúa como publicidad subliminal ejerciendo ostensiblemente la rebeldía y la subversión.
- Que “MPB al día” es un programa especial que se realizó en los medios para motivar a los estudiantes que salieron luego a protestar con pancartas del Movimiento Popular para la Democracia”. Esos programas fueron dirigidos por Elis Regina, el 5 de julio y Geraldo Vandré, el día 12 de julio de 1968.
- Se demuestra que el 22 de julio Vandré viajó a Bulgaria junto 150 personas entre intelectuales, estudiantes y parlamentarios, para luego viajar a Moscú ofreciendo una serie de conciertos para la televisión rusa. El informe, de fecha 14 de octubre, indica que Vandré regresaría el 30 de octubre de ese año.
- Se dice que Vandré fue detenido y torturado en dos oportunidades.
- Que viajó a Chile en diciembre de 1968 y que regresa a principios del 69 para hacer una presentación en Brasil. En ese momento, Dede, esposa de Caetano Veloso, le advierte que habían ido militares a buscarlo. De allí que se refugia en la casa de la viuda del escritor Guimaraes Rosa, quien había sido asesinado el año anterior. Debido a esa información se habría preparado físicamente para viajar nuevamente a Chile pero sin ser reconocido por la Policía Federal, saliendo del país en febrero de 1969 con un pasaporte falso obtenido por amigos. (Otra versión cuenta que él huyó a Uruguay disfrazado de un paciente en una ambulancia).
- A fines de 1969, Vandré habría grabado en Chile dos canciones: *A pie* y *Desacordonar*, viajando al año siguiente a Argelia y luego a Europa. Graba un disco en Francia: *Das land de Benvirá*, (el que es relanzado en Brasil en 1973). El mismo año se filma un recital de Vandré en Alemania, donde canta su canción *Modinha*. En 1972 regresa a Chile y ese mismo año participa en un

festival en Perú con Manduka¹⁴ (Cabe destacar que este artista realizó una importante carrera en Chile, en ese período, no así Vandré que no tenía licencia para trabajar en Chile, por lo cual sus visitas habrían sido breves).

- Que el Ejército chileno habría entregado a Vandré a la Fuerza Aérea brasileña y que un coronel de la FAB que iba en el vuelo, admirador del artista, habría intentado protegerlo pero que al tocar el avión suelo brasileño el Ejército lo habría detenido haciéndolo desaparecer por 58 días. Allí habría sufrido severas torturas que lo habrían dejado con daños en sus órganos genitales; que lo salvó de morir el mismo coronel al que Vandré señala como “su ángel de la guarda”. Que luego de eso habría ingresado a un hospital psiquiátrico donde le habrían “lavado el cerebro”. Lo que justificaría su composición *Faviana* el año 1995 en homenaje a la FAB.
- Que el 11 de septiembre de 1973 –día del golpe militar chileno– habría aparecido en el aeropuerto de Brasilia en deplorable estado físico. La versión indica que tal ensañamiento de los militares habría sido por aquella estrofa de su popular canción:

*...Si te sientes perdido
empuñando un fusil
si matar no es preciso
para sobrevivir
hay lecciones que enseñan
la vieja canción
de morir por la patria
y vivir sin razón*

De Para que no digan que no hablé de las flores (Caminando)
Geraldo Vandré.

.....
14 Rockero y tropicalista, hijo del poeta brasileño Thiago Mello, amigo de Pablo Neruda y Violeta Parra, quien vivió su exilio en Chile.

Si volvemos a la versión oficial, en su retorno del exilio, en 1973, Vandré habría decidido dejar su vida artística declarando que no cantaría más porque no tendría ya una razón para hacerlo, alejándose por completo de cualquier posibilidad de ser reconocido convirtiéndose en un mito para los brasileños, al igual como lo ha sido la desaparición de la cantante Elis Regina, cuya muerte por sobredosis se sigue cuestionando. La prensa dice que Geraldo Vandré renunció a la vida a los 38 años. El mito sigue presente alimentado por aquellos rumores, como aquel que señala que habría sido asesinado brutalmente por los organismos de represión de la dictadura militar, en 1973, al igual como sucedió con Víctor Jara en Chile.

CHILE

Durante el gobierno del Presidente socialista Salvador Allende, cuyo proyecto de lograr la revolución social por la vía democrática se encontraba en pleno proceso y apogeo, los artistas desarrollaban incansablemente iniciativas de diverso tipo para aportar desde lo cultural hacia la configuración del Estado popular construido desde abajo, no obstante, las presiones de los poderes hegemónicos tradicionales. Por tanto, las luchas reivindicativas habían de hacerse con todas las fuerzas posibles desde las movilizaciones populares para hacer frente a las tensiones y acelerar el logro de su autonomía y así expandir su poder en la sociedad. “No hay revolución sin canciones” había dicho el Presidente Allende, y estas estuvieron presentes durante su campaña y su gobierno sumando a todos los creadores de la *Nueva Canción Chilena* que aportaron con obras que lograron, incluso, traspasar lo nacional y lo temporal. Durante los mil días de gobierno de la Unidad Popular se trabajó incansablemente organizando giras artísticas por tren para llegar a todo el país, consolidando una industria cultural para hacer frente a las transnacionales (*Discografía del cantar popular*, DICAP; la nacionalización de la RCA; Editorial *Quimantú*), levantando casas de la cultura como símil de los Centro Populares Culturales del Brasil, y por sobre todo actuando también como embajadores culturales para mostrar internacionalmente lo inédito que estaba sucediendo en Chile. Sin embargo, y a pesar de todo, el proceso socialista fue truncado violentamente con un golpe de Estado por las Fuerzas Armadas chilenas, el día 11 de septiembre de 1973. El libro testimonial del compositor Nano Acevedo, que formó parte de la NCCh, interpreta las consecuencias de aquello en el mundo cultural:

Fue el asesinato de Víctor Jara la expresión más violenta y significativa de la represión cultural en Chile a partir de 1973. Con la muerte de Jara, la Junta Militar pretendía imponer el silencio a lo que había sido la canción popular chilena. Primero fue saquear y destruir, además de los libros supuestamente marxistas, los discos y cintas matrices con música “sospechosa”. Enseguida, retirar de todas las disquerías las grabaciones de artistas considerados enemigos. “No es posible difundir una canción de un autor marxista” decía el Secretario de Relaciones Culturales del Gobierno”. Fue inútil. El *Canto Popular* tiene en Chile –y en América Latina en general– una directa vinculación con los movimientos sociales de liberación o de revolución.¹⁵

15 García, Ricardo, op.cit., pág. 200.

La dictadura militar que se instala –y que luego se transformará en cívico militar– actúa de acuerdo a la doctrina de Seguridad Nacional (igual que los años anteriores en Brasil), por tanto, los artistas que estuvieron con el proyecto de Allende pasarían a ser enemigos internos. Comienza así su aniquilamiento a través de brutales muertes, como la del trovador y director de teatro Víctor Jara (masacrado y acibillado en el Estadio Chile) y el director de orquesta Jorge Peña (fusilado por la Caravana de la Muerte, liderada por el general Arellano Stark); detenciones, torturas y posterior exilio como las que sufrieron Ángel Parra y el productor y locutor de “Chile Ríe y Canta” René Largo Farías; el guitarrista clásico Ernesto Parra, y muchos otros, cuyos nombres no eran tan conocidos (en el tiempo de la Unidad Popular hubo muchos cantores populares, folkloristas y promotores culturales que participaron de acciones barriales, comunitarias y de base, pero la historia oficial sólo puede dar cuenta de aquellos nombres consagrados artísticamente). El cantautor de la NCCh, Osvaldo *Gitano* Rodríguez, en su libro *La Nueva Canción Chilena, continuidad y Reflejo*, relata así lo que sucedió enseguida del golpe de Estado:

Ángel Parra, detenido en su domicilio de Santiago, fue llevado junto a miles de chilenos al Estadio Nacional de Santiago convertido entonces en gigantesco campo de concentración. Día y noche los militares transmitían por los autoparlantes las canciones de la obra de Willy Bascuñán sobre textos de Jorge Inostroza “Adiós al Séptimo de Línea” en la grabación de Los Cuatro Cuartos, conjunto de la corriente del “neofolklore”. Posteriormente Ángel es trasladado al campo de concentración de Chacabuco, en el Norte Grande, en el que permaneciera varios meses hasta su liberación, obtenida gracias a la solidaridad internacional. Partió al exilio. Isabel Parra, Patricio Castillo y Patricio Manns encontraron refugio en la embajada de Venezuela y de ahí partieron al exilio. Osvaldo Rodríguez logró ingresar a la embajada de Argentina hasta su salida al exilio. Gonzalo Grondona y dos miembros del Grupo Tiempo Nuevo consiguen llegar a la Argentina. Héctor Pavez partió también al exilio; murió en París en 1976. Sergio Ortega se refugió en la embajada francesa y posteriormente salió al exilio. (...) Al grupo *Quilapayún*, que se hallaba en gira por Europa, no le fue permitido el regreso y desde entonces está en el exilio. Igual cosa ocurrió con el grupo *Inti-Illimani*. Los integrantes del grupo Aparcoa lograron salir del país y se reagruparon en la RDA (...) Tito Fernández fue detenido y más tarde

liberado (...) Luis Advis que también permaneció en Chile, dejó de componer canciones. Las oficinas de DICAP fueron saqueadas y quemados todos los materiales. Igual suerte corrió la Peña de Los Parra. (...) La *Nueva Canción* fue prohibida, así como también prohibidos el uso de instrumentos andinos como la quena, la zampoña y el charango.¹⁶

Tales circunstancias hacían suponer la desaparición total de este tipo de música. Desde aquella segunda quincena de septiembre, todo fue de silencio por miedo e incertidumbre. Golpea la noticia de la muerte de Víctor Jara y una semana después la de Pablo Neruda. Comienza el éxodo de los principales gestores y protagonistas de la *Nueva Canción Chilena*, quienes después de asimilar el trauma vivido comenzarán a rehacer tanto su vida personal como musical en un escenario muy distinto: Isabel Parra y Patricio Manns; los compositores Gustavo Becerra, Gabriel Oliverio Brnčić Isaza (que lo hace desde Argentina), Fernando García, Sergio Ortega y el cantante clásico Hans Stein, entre otros músicos. En Chile, en tanto, los que se quedan, y la generación que les seguirá, comenzarán poco a poco a tomar conciencia de lo ocurrido y verán la forma de expresarse, no obstante dictarse bandos y aplicarse drásticas medidas que restringen el ámbito de la música popular, principalmente y con mayor rudeza al folklore. La canción trovadoresca, por su sentido y valor intrínseco, continuará interpretando sentimientos y narrando acontecimientos hallando los espacios y las formas para comunicarse aprovechando, además, las fisuras que deja el sistema represor del Gobierno militar.¹⁷

La dictadura chilena abarca de septiembre de 1973 hasta el 5 de octubre de 1988, si consideramos el hito de las elecciones en que la opción “No” gana el plebiscito convocado por el mismo General Pinochet; o bien hasta el 11 de marzo de 1990, en que es entregada la banda presidencial a Patricio Aylwin Azócar, luego de ganar la elecciones presidenciales el 14 de diciembre de 1989 representando la “Concertación de Partidos Por la Democracia”. Para efectos de esta tesis, hemos considerado la fecha del triunfo del “No” como frontera para el análisis de los cantares de resistencia chilenos, puesto que creemos que el escenario político y social de finales de la década de los ochenta ya represen-

16 Rodríguez Musso, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena, continuidad y Reflejo*. Premio de Musicología Casa de las Américas 1986. Ediciones Casa de Las Américas. Ciudad de La Habana, Cuba, 1988.

17 Díaz-Inostroza, *Canto Nuevo Chileno, un legado musical*. Editorial Bolivariana. Santiago 2007. Este apartado sobre Chile está tomado en parte del estudio anterior de la tesista realizado en 1997 y publicado una década después.

ta otro momento de inflexión histórica que escapa a los objetivos presentados. Desde ese marco podemos dividir los períodos en que se desarrolló dicho cantar trovadoresco de la siguiente manera:

- 1974/1976: Transición y folklore.
- 1976/1986: Movimiento *Canto Nuevo* y NCCh en el exilio.
- 1984/1988: Emergencia del Nuevo Pop chileno.

Transición y Folklore

La censura y la autocensura serán muy fuertes en esta primera etapa post 73 del *Canto Popular* o *Nueva Canción*. Es así como surgen grupos que tomando la música andina se proyectarán casi masivamente y contribuirán a “exorcizar” los instrumentos altiplánicos cuya ejecución se atribuía sólo a artistas marxistas. Las canciones que incorporan pertenecerán al repertorio folklórico andino cuyos textos son festivos, simples y no dan a entender en forma explícita una situación contingente. Algunos de estos grupos fueron: *Kollahuara*, *Illapu*, *Guamary*, *Yahuarcoya*, *Tacora*, *Wampara*, *Curacas*, *Kamac Pacha*, *Inti* y *Tambo*. Con ellos se produjo el llamado “boom andino” cuyo tema principal fue *El Candombe para José de Illapu*. Dicha canción fue un éxito que batió récords de venta y rankings. La juventud se contagia con los alegres ritmos provenientes del norte y surgen muchos grupos estudiantiles imitándoles. Un ejemplo de ello es el conjunto *Huiracocha* de estudiantes secundarios del Instituto Nacional, los que una vez egresados pasarán a llamarse *Antara* convirtiéndose luego en uno de los grupos destacados del *Canto Nuevo*. También emerge en este período *Illapu*, grupo que viene de la *Nueva Canción Chilena*, formado en 1970 con integrantes de las ciudades nortinas de Antofagasta, María Elena y Calama y que luego de comenzar muy influenciados por *Quilapayún* e *Inti-Illimani*, se dedican exclusivamente a “rescatar y dar a conocer a través del país la riqueza musical existente en la región pre-cordillerana y andina”, decisión que toman luego de consejos de Patricio Manns.¹⁸ Este grupo, posteriormente es exiliado entre circunstancias accidentales y políticas (los censores burócratas del régimen los confunden con *Quilapayún* cuando regresan de una gira por Europa) continuando su canto en el Chile de “afuera” corriendo la misma suerte de *Quilapayún* e *Inti-Illimani*. Razón por

18 La Bicicleta. Nº 11, pág. 30.

la cual no tiene mayor vinculación con el movimiento del *Canto Nuevo* –salvo al principio– sino más bien como *Nueva Canción Chilena* en el exterior. Otro conjunto a considerar es *Kollahuara*, quien fue pionero en el *boom* andino y el primero en grabar con éxito. Interpretan de esta manera su llegada al público: “Cansados de adoptar ideas foráneas, los jóvenes han encontrado en Los Andes, una cultura riquísima, esto está conectado con la necesidad que tiene la juventud latinoamericana de realizarse en lo propio”¹⁹. Aprovechando, tal vez, esta atmósfera andina en los gustos populares de entonces, surge el grupo de formación de conservatorio *Barroco Andino*, trascendental agrupación de este período –que abarca de principios del 74 hasta finales de 1976– dirigido por Jaime Soto León, quien utilizará los instrumentos folklóricos andinos para interpretar la música occidental del período barroco, de allí su nombre. El grupo acertadamente incorpora temas de *Los Beatles* con el mismo tratamiento musical, es decir, mezclando lo mejor de lo popular, con lo folklórico y lo europeo docto en una ejecución impecable. Esta experiencia musical devolvería al pueblo lo “sagrado” de los instrumentos precolombinos pero con aportes contemporáneos y clásicos consiguiendo, de paso, la aceptación de los medios oficiales al uso de estos instrumentos musicales. Puede resultar desconcertante señalar esto último con la perspectiva de hoy, mas en esos momentos dichos instrumentos eran considerados subversivos y estaban prohibidos ya que representaban todo aquella posición reivindicadora del proletariado expuesta espléndidamente en obras como la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis. En cuanto a los cantores populares propiamente tales, es decir aquellos que consideran que su función es “reflejar una realidad y las contradicciones que vive hoy la sociedad” comienzan a utilizar lo que Carlos Catalán y Anny Rivera –investigadores del Centro de Estudios Culturales y Artísticos (CENECA)– denominan “canales informales de emisión”: peñas, actos solidarios, “encuentros” y festivales especiales. Lo explica el comunicador y productor Ricardo García:

No fue fácil cantar en el período de la Junta militar. No hubo espacios para el canto. Antes existieron los departamentos culturales de universidades y sindicatos; plazas, gimnasios, estadios, diversos recintos albergaban la música o el teatro. Ahora el *Canto Popular* debió asilarse

19 El Mercurio. Revista del Domingo. Marzo 14, 1976.

en locales pequeños, salas parroquiales y, en un comienzo, casi clandestinos rincones.²⁰

Al igual que en el período de la NCCH existen, paralelamente al *Canto Popular*, artistas que cultivan el género folklórico e investigadores de folklore. Éstos traducen sus versiones de lo aprendido del acervo cultural en una propuesta escénica que denominan “proyección folklórica”²¹. Su interés está centrado en el rescate, difusión y valoración del patrimonio musical chileno venido desde la expresión folklórica. Ellos están muy vinculados con la obra de Margot Loyola, Gabriela Pizarro y de la etapa de investigación en terreno de Violeta Parra más que la de su creación. Estos artistas tienen más que ver con los objetivos que tenía *Cuncumén* –cuyos integrantes también se encuentran en el exilio– que con los que inspiran la *Nueva Canción*. Es por tanto, un error situarlos –como por ejemplo al conjunto *Chamal*–²² como exponentes del *Canto Nuevo*, no obstante, aparecer relacionado con el sello Alerce y la “Gran Noche del Folklore” y tantos eventos antioficialistas junto a artistas del *Canto Nuevo*. Este punto es importante puesto que intentamos situar la relación del canto social chileno con la misión trovadoresca y desde ese sentido el folklore es una vertiente que, si bien tiene algunas características de la trova (en especial lo relacionado con la poesía popular) su tenor es distinto. Otros artistas en esta línea son: el “Negro” Medel, *Arak Pacha*, Jorge Yáñez, *Palomar*, *Millaray*, *Villa San Bernardo*, *Chilbué* y *Paillal*, entre muchos más. Cabe señalar que esta distinción con la *Nueva Canción* dice relación con el énfasis en la creación firmada y cuya obra está inserta en la intención de incorporar un discurso (“mensaje”) en los textos poéticos. Hay artistas cuyo accionar está vinculado con las dos formas, es decir, son intérpretes proyectores de bienes tradicionales musicales, pero también participan con su propia creación en el canto trovadoresco. Lo expuesto ya lo habíamos señalado al referirnos en el desdoblamiento de Violeta Parra y Víctor Jara. En todo caso, ambos artistas parten investigando para luego mostrar a un público lo recogido del acervo popular, pero posteriormente continúan su camino como creadores. En el

20 García, Ricardo. op.cit., pág. 482.

21 Este aspecto se explica detenidamente en el capítulo 3 y es un fenómeno que es común a todos los países tratados y en general, en toda Latinoamérica, sobre todo por la influencia de los folklorólogos que también vivieron su “boom” en los 30/40.

22 *Chamal* nace en 1969 y revestirá gran importancia a partir del año 74 por su valioso trabajo en la divulgación del folklore del archipiélago de Chiloé.

período del *Canto Nuevo* podemos mencionar a Pedro Yáñez y Jorge Yáñez, ambos dedicados al canto campesino; y a Osvaldo Torres y su trabajo de investigación andina (también cantautor en la línea trovadora). No obstante estos tres artistas provienen de la *Nueva Canción Chilena*. Por otra parte, este tipo de presencia musical, como la de *Chamal, Paillal*, etc. motivará la aparición de muchos conjuntos de proyección folklórica cuya propuesta estará más acentuada en la danza que en lo musical propiamente tal. La dirección de estos grupos está a cargo de investigadores que intentan mostrar en el escenario lo que se desarrolla de manera natural en las fiestas campesinas, insulares, andinas o rurales. Los más destacados, además de las ya mencionadas Margot Loyola y Gabriela Pizarro, son: Raquel Barros, Osvaldo Jaque, Hiranio Chávez, Calatambo Albarracín, Patricia Chavarría, Osvaldo Cádiz, Carlos Reyes y Onofre Alvarado, entre otros. Aclara el director del conjunto *Paillal*:

...Lo nuestro es un férreo compromiso con nuestra cultura. Podríamos decir, comprometidos por y para una política cultural. En 1973, todo *Paillal* tenía ideales políticos afines con el régimen democrático existente, sin que folklóricamente fuésemos gobernados. Estábamos exactamente igual que ahora, definidos por la cultura, por el folklore, y por esa causa jamás nos prestamos, por ejemplo para hacer canciones de protesta, sin que este estilo fuese obstáculo para compartir el escenario con *Inti-Illimani, Quilapayún*, Rolando Alarcón o Víctor Jara. Estuvimos, –continúa recordando Osvaldo Jaque– en los dos primeros festivales organizados por Ricardo García en el Estadio Chile, cuando a ese recinto entraban folkloristas. Nunca hicimos concesiones políticas que dañaran al folklore, porque nuestro credo ideológico residía y reside en cada uno, pero en *Paillal* siempre estuvo y ha estado sólo el folklore.²³

El *Canto Nuevo*

Cronológicamente, ésta vendría a ser una segunda etapa del *Canto Popular* en tanto post 73 en el país, y abarcaría de 1976 hasta 1986. Pero a la vez esa década podría dividirse en dos momentos. El primero es justamente cuando comienza a denominarse *Canto Nuevo*, luego que Ricardo García acuñara tal título para referirse a lo que ya se vislumbraba como un movimiento.

23 Jaque Osvaldo, *Grupo Paillal: un compromiso cultural*. En: *El Arado*, Publicación de ANFOLCHI. Santiago, enero.1990, págs. 21-22.

Cabe señalar, no obstante, que ya existía una peña y un grupo musical con ese nombre.

...Existía la necesidad de rotular, de etiquetar un movimiento. Buscamos muchos nombres que cumplieran dos requisitos: que fuera fácil de retener y que sugiriera una vinculación con la *Nueva Canción Chilena*. Así surgió este nombre que es una forma de mostrarle al público la existencia de un grupo de artistas que está trabajando por objetivos similares. No podía llamarse *Nueva Canción*, porque a mi juicio, ésta se encuentra en el exilio.²⁴

En este primer momento se tiene muy presente lo realizado por la *Nueva Canción Chilena* y en especial la obra de Violeta Parra. Están en la memoria sensible tanto del público como de los artistas. Con ello se intenta cruzar una línea divisoria de tiempo y acontecimientos claramente visible por los protagonistas. Hay necesidad de reconstituir el discurso, de recuperar un patrimonio perdido (y aniquilado) que se siente fuertemente identitario. Es una especie de terapia masiva para mitigar el dolor. Hay que convenir en esta etapa del *Canto Nuevo* que la elección del repertorio dice relación justamente con la idea de apoderarse de los emblemas y arquetipos del canto prohibido. En estos artistas –o aquellos que se instalan en los escenarios, sin necesariamente verse a sí mismos como profesionales de la música– existe una necesidad de cumplir la misión de poner la voz ausente, de continuar un legado que es patrimonio de todos y que por tanto no puede ser silenciado. Se niegan a su invisibilización. Cuando empiezan a desarrollarse las producciones en vivo del sello Alerce y de radio Chilena (tema que trataremos en capítulos posteriores) el auditorio se hace masivo y es la oportunidad que se les presenta para realizar un trabajo más profesional y acorde a grandes escenarios. Los requerimientos son más exigentes tanto en lo técnico musical como en lo infraestructural (iluminación, sonido, escenografías, libretos etc.) En esa dinámica son los grupos los que más crecen y evolucionan. Los solistas buscan acompañarse de grupos de cámara, siempre acústicos, pero ampliando su dimensión tanto sonora como expresiva. En esta etapa se distinguen los siguientes grupos y solistas: *Aymará, Aquelarre, Ortiga, Cámara* y Osvaldo Díaz, *Wampara*, Antara, Capri, *Grupo Taller*, Clara Domínguez, Lupe Bonard y *Ayllarehue*.

24 Osorio, José. Op.cit., pág. 54.

ORTIGA:

Uno de los principales grupos que muestra un trabajo depurado y que llega fácilmente a ese público que fuese seguidor de la *Nueva Canción* y el folklore es *Ortiga*. Del cual algunos de sus integrantes habían pertenecido a la “academia” de *Quilapayún*. Estos jóvenes estudiantes de Educación Musical y del Conservatorio, eran instrumentistas que acompañaban las coreografías del ballet folklórico *Antupay*, ex *Pucará*. Cabe señalar que este ballet, al igual que el Ballet Folklórico Nacional de Chile *Aucamán*, que creó Claudio Bravo, constituye la expresión de la danza tomada con los mismos ideales estéticos e ideológicos de la *Nueva Canción*. Los bailarines y coreógrafos intentan plasmar las mismas inquietudes que forjaron la NCCh. Estas experiencias artísticas serán tomadas como paradigma de diversas agrupaciones de danza cuyos posteriores trabajos buscan representar una identidad nacional y latinoamericana pero con los atributos de la danza contemporánea y clásica. En estas propuestas tuvieron importantísima relevancia los trabajos del mexicano Rodolfo Reyes, de la norteamericana Joan Turner –que luego tomará el apellido de su esposo Víctor Jara– y del chileno Patricio Bunster. Los *Ortiga* dejan su actividad con la danza, se organizan como grupo autónomo y continúan como conjunto instrumental cuya propuesta se cimenta en las raíces musicales latinoamericanas pero aplicando la técnica y el lenguaje que provee la música clásica de la academia. Todos estudiantes de pedagogía en música, sus integrantes destacan inmediatamente por lo virtuoso y depurado de sus interpretaciones. *Ortiga* es tal vez el puente generacional natural entre la NCCh y el *Canto Nuevo*, ya que no obstante las complicaciones en el medio artístico para este tipo de expresión, sus intereses, planteamientos y resultado musical no se alejan de ninguna manera de los elementos inspiradores de la *Nueva Canción*. En su primer álbum bajo etiqueta Alerce, dan a conocer temas venezolanos, paraguayos, argentinos y su acercamiento a la canción propiamente tal con *Tú cantar* de Eduardo Yáñez. Luego, marcando la pauta de las etapas del *Canto Nuevo*, realizan soberbias versiones de *Mocito que vas remando* de Rolando Alarcón, *El Albertito* de Violeta Parra, entre otras. Instrumentalmente incorporan un tema que pasa a formar parte del repertorio musical chileno, cual es *Tic Tac* cuya atmósfera temporal la otorgan las cuerdas del charango y las quenas que casi como una sicureada en cuanto a la disciplina de la ejecución colectiva

de los *sicus*²⁵ pero con armonía clásica logran una hermosa y sensible obra. También la incorporación delicada de los accesorios de percusión ayudan a constituir una sólida pieza que luego será la característica de diversos programas que reúnen a artistas del CN. Esa línea de imagen sonora coincide con aquella del *Inti-Illimani* que representó a Televisión Nacional durante el período de la Unidad Popular y el *Galambito* de Violeta Parra que se escuchaba en el místico programa “Nuestro Canto”, a finales de los setenta, tanto en su versión radial como en vivo en el Teatro Cariola otorgando con ello un sello musical distintivo e inconfundible. El grupo evoluciona rápidamente y acepta el desafío de interpretar junto a músicos sinfónicos la *Cantata por los Derechos Humanos* cuyo texto pertenece al sacerdote jesuita Esteban Gumucio y la música al compositor Alejandro Guarello. Dicha obra se estrenó en la Catedral de Santiago el 25 de noviembre de 1978 y fue un suceso tanto en el mundo cultural como el político. Esta participación en un trabajo de gran formato como las cantatas populares –que se podría señalar como continuación de lo experimentado por grupos de la NCCh– es un antecedente más para señalar el estrecho y legítimo vínculo entre ambos movimientos. Es importante agregar que este grupo asume la música como una forma de vida razón por la cual se irán a vivir todos en comunidad con sus respectivas familias orientando su quehacer diario en virtud de su trabajo artístico. Esta disciplina y rigor en sus planteamientos los llevará a dejar el país para continuar su creación en Alemania.

AQUELARRE:

Otro grupo significativo, que al igual que *Ortiga* nace en 1975, es *Aquelarre*. Sus integrantes son universitarios de distintas carreras que comienzan su incursión en la música en el Centro Alameda, un importante espacio juvenil de la Iglesia católica, que junto a la Parroquia Universitaria y la Vicaría Pastoral Juvenil entre otros, se convertirán en refugio y ebullición de ideales libertarios y solidarios de los jóvenes en tiempos de negación de utopías sociales. *Aquelarre* se hace conocido con su recreación de los temas *El Cautivo de Til Til* de Patricio Manns, con el que ganó el segundo lugar del Festival de la Solidaridad en 1975, y *Valparaíso* de Osvaldo *Gitano* Rodríguez, canciones

.....
 25 Los *sicus* son instrumentos de viento nativos andinos confeccionados con caña, que los músicos europeos llaman flautas de pan indias o americanas.

que, no obstante la relevancia de sus autores, no habrían llegado sensiblemente a un público tan masivo sino es por la interpretación y difusión de ellas por este grupo. Ambos temas se incorporan a un repertorio del cantar popular genuino, es decir, la gente, en especial los jóvenes de aquellos años, se los aprenden casi inconscientemente y los cantan en encuentros sociales produciéndose un autorreconocimiento y cohesión entre ellos. "...Nosotros somos una generación distinta a la de *Quilapayún* o *Inti-Ilumani*, crecimos con *Los Beatles*, por ahí escuchamos a Bach y terminamos oyendo el canto chileno y latinoamericano"²⁶. *Aquelarre* es una agrupación musical cuyo horizonte no está únicamente en el canto como proyecto, es decir, no tiene como meta el éxito o la popularidad como parte de la industria de la música, su interés está en formar parte de un movimiento que de respuesta a inquietudes sociales, cuyo eje de acción sea la experiencia artística que dará cuenta de una interpretación histórica de los sentimientos de las gentes. Grabarán un sólo álbum, que lleva su nombre, y no obstante su popularidad se disuelven en 1980. Las razones de su retiro se deben al proceso natural post-universitario pues sólo con excepción de un estudiante de pedagogía en música, todos sus integrantes provenían de carreras alejadas de la música (economía, sociología, física y televisión). Cabría preguntarse si este fenómeno que se dará en la mayoría de los grupos del *Canto Nuevo* que provenían de universidades, se hubiese producido también con los de la *Nueva Canción Chilena* si no hubiesen sufrido el exilio, ya que los grupos *Quilapayún* e *Inti-Ilumani* estaban compuestos por estudiantes ajenos a la música.

CANTIERRA:

Un tercer grupo que destaca en este período lo representa *Cantierra*, agrupación también de corta vida (1976-80) pero que significa un aporte en lo experimental y en la búsqueda de un sonido latinoamericano contemporáneo acorde a un profesionalismo musical. Su nombre lo extraen de su inspiración fundacional: Canto que nace de la tierra. Ellos desean tomar aquella memoria colectiva que brota del ethos y que se encuentra depositada en el cantar popular para luego transformarla y transformarse con ella. Es así como su repertorio está muy vinculado con recreaciones de temas antiguos pero con el tratamiento de un lenguaje musical asumido como propio para ellos

26 *El Nuevo canto Chileno*. Especial La Bicicleta N°11, pág. 66.

como artistas del siglo xx. Todos músicos, sus integrantes venían de distintas experiencias (canto de peñas, música de cámara, de experimentación, etc.) que se unen en torno a la inspiración de su director, Daniel Ramírez, un virtuoso de la flauta travesa y creador musical de excelencia que hoy desarrolla exitosamente su arte en Francia. Sus arreglos están matizados de polirritmos y disonancias que al ser aplicadas a temas de Violeta Parra, por ejemplo, no son muy bien aceptadas por el público general, pero que son indiscutiblemente un aporte a la musicalidad chilena, pero por sobre son las composiciones del propio Ramírez como *Sonata de la ciudad* (1978) interpretada por *Cantierra*²⁷ lo que marcará la pauta de lo que vendrá y que situamos, en tanto análisis interno del *Canto Nuevo*, como segunda etapa, resultando el aporte mayor del movimiento: la aparición de temas propios que identificará a una época.

ETAPA DE CREACIÓN:

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

27 Lamentablemente es escaso el material discográfico de *Cantierra* puesto que no existe ningún álbum completo que dé cuenta de su valiosa propuesta. Su trabajo está solamente en antologías y en materiales registrados artesanalmente de conciertos en vivo. Y evidentemente, en la memoria colectiva de los públicos que frecuentaban los espacios habituales de esta corriente musical. Esta debilidad de producción da cuenta lo precario que es la difusión de lo musical en esta época de excepción.

rrocamiento de la dictadura. Surge entonces una poesía necesaria pero a la vez hermética. La censura y también la autocensura se hacen presente en las letras de las canciones que van emergiendo.

...Ante la censura o la represión, los textos fueron simples, poéticos. Pero tenían doble lectura. El público de aquella época reconocía e identificaba expresiones como “la noche”, “la primavera”, “el mal” con sus esperanzas y frustraciones. De ahí que resulte lógico que esta vez el acento más rico estuviera en el virtuosismo instrumental más que en las letras. Sólo años más tarde, cuando ya fue posible decir las cosas por su nombre, surgió la verdadera poesía, unida siempre al acontecer político.²⁸

Distinguimos en esta etapa los siguientes artistas y grupos, que se suman a los ya mencionados: *Santiago del Nuevo Extremo*, *Grupo Abril*, *Cruz del Sur*, Eduardo Peralta, Cristina González, Osvaldo Leiva, Schwenke & Nilo, *Kairós*, *Trío Orfeo*, *Amanda*, Daniel Campos, *Amauta*, Rudy Wiedmaier, Osvaldo Torres, Óscar Carrasco, *Dúo Semilla*, Juan Carlos Pérez, Tita Munita, *Napalé*, *Grupo Kal*, José Luis Ramaciotti, Hugo Moraga, Ernesto “Pingo” González, Rosario Salas, *Dúo Jaque*, *Gárgola*, Carlos Justiniano; las cantantes Isabel Aldunate, Cecilia Echenique, Clara Domínguez, Lupe, posteriormente Katty Fernández y a mediados de los ochenta, talentosos jóvenes: Francesca Ancarola, y Francisco Villa. Más los artistas que venían desarrollando su trabajo desde la NCCh y que se suman a este movimiento: Eduardo Yáñez, Patricio Liberona, Guillermo Basterrechea, Pancho Caucamán, Alejandro Hermosilla, Osvaldo Torres, Martín Domínguez, Lilia Santos, *Trío Lonqui*, *Grupo Aymara*, Natacha Jorquera, Nano Acevedo, Dióscoro Rojas; Tita Parra y Payo Grondona, que se incorporan al llegar del exilio. El trovador Tito Fernández y el dúo *Quelentaro* pocas veces compartieron sus escenarios ya que la mayoría de sus producciones las realizaban fuera de los circuitos tradicionales del *Canto Nuevo*. Destacamos en este período a dos grupos que representan más significativamente al movimiento y cuyo trabajo creativo ya se encuentra en la memoria colectiva de muchos chilenos: *Santiago del Nuevo Extremo* y el dúo Schwenke & Nilo. Y a una tercera banda, que si bien tuvo sólo 5 años de vida, también marcó sensiblemente momentos de inflexión en la década de la consolidación de la dictadura cívico militar chilena: el *Grupo Abril*.

28 García, Ricardo. Op. cit., pág. 198.

SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO:

Nace en 1977 en el estallido de la creación contestataria universitaria. Todos estudiantes de distintas carreras, se asocian en torno a la canción sintiéndose hijos de la NCCh y de otras expresiones paralelas de esa década como *Los Blops*, pero también de otras corrientes populares musicales: “Todas nuestras influencias vienen de la radio prendida”. Al principio el grupo era eminentemente acústico (guitarras, contrabajo, charango, flauta travesa y percusión) y cuyo jinete era la poesía simple y desgarradora de los temas de su principal compositor: Luis Le-Bert. La banda que se consolida es la que reúne además de Le-Bert, a Andrés Buzeta; en flauta travesa, Luis Pérez, voz y guitarra; Jorge Campos, contrabajo y Pedro Villagra (que en los noventa pasará a integrar *Inti-Illimani* y luego sus propias propuestas). Cuando graban su primer álbum para el Sello Alerce *Santiago del Nuevo Extremo*, en 1979, ya han incorporado batería decidiéndose por un sonido más urbano y electrónico que se evidencia más abiertamente en *Hasta Encontrarnos*, cassette de 1982 donde debuta Jorge Campos como compositor de la mayoría de los temas del álbum (*La promesa*, *Yo tenía una sonrisa*, *Ciudadano*, y *Hasta Encontrarnos* en coautoría con Le-Bert). En esa búsqueda de sonidos más atrevidos mezclando lo artesanal del folk con la exigencia armónica y timbrística del jazz, incorporan bajo eléctrico y saxofón. Ya han dejado el grupo Andrés Buzeta y Luis Pérez y se integran Cristián Crisosto (flauta y Saxos), Hugo Silva (guitarra) y Willy Valenzuela reemplaza a Sáez en la batería. Esta conformación grabará su tercer y último álbum *Barricadas* cuyo mayor legado está en la canción interpretada en conjunto con *Inti-Illimani*, que se encontraba en el exilio, *La Mitad Lejana* (José Seves - Horacio Salinas) grabada en Italia a propósito de la gira que el grupo realiza en Europa. Canción que dará cuenta del encuentro con la mitad musical natural del *Canto Nuevo*, encuentro que en rigor no llegará nunca a producirse en Chile.

Cómo anda tu vida...tus horas

Tu calle, tu lluvia

tus deudas eternas, tus cuotas.

Dime

Cómo está la familia

los niños nacidos, crecidos

los viejos contando demoras, cuenta.

*Si es tan duro
cargar en los hombros
el peso de un día
y de noche
jugar el sudor de vertiente sedienta
en amante reposo
Dime si con proezas gigantes
acortas la espera
si esperanza te refresca
para amarte de un poco de sueños
para el otro día.*

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

Lo ecléctico de *Santiago del Nuevo Extremo* representa justamente una de las características más esenciales del *Canto Nuevo* y marca la disimilitud musical con la *Nueva Canción*. Situación que se da entre ambos períodos por la diferencia generacional. No obstante, los grupos que situamos como fusión folk-docto²⁹ son más fieles al sonido de la NCCh: "...No queremos lograr nada en concreto, estamos inquietos, siempre buscamos la poesía, no perder el misterio. Ahora, por ejemplo, para nosotros una canción no es suficiente, sabiendo que tenemos saxos, bajo eléctrico, sabiendo que podemos ocupar más lenguaje.³⁰ En cuanto a la temática de sus canciones, ésta responde fielmente a la intencionalidad de su nombre: los problemas y sentimientos del hombre

29 Para ampliar esta nomenclatura de la autora, ver *El Canto Nuevo Chileno*, un legado musical Ed. U. Bolivariana, 2007.

30 La Bicicleta. N° 44. Marzo, 1984, pág. 25.

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

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

De *Simplemente*, 1979. Luis Le-Bert .

No obstante, *Santiago del Nuevo Extremo* es una búsqueda o lucha continua entre una poética musical y la que representa la canción. Cuando crecen en instrumentación se les hace más complejo conjugar poesía, contenido social y estilo musical, pues los versos, sean de Luis Le-Bert o Jorge Campos, intentan plasmar imaginarios tanto personales como colectivos en un discurso, que si bien parecieran que les aleja del prototipo de la canción en boga la acerca a su sentido primigenio, el de la trovaría, sólo que con una forma de decir que llega a ser una característica propia del *Canto Nuevo*: la poesía hermética³¹, poesía que estará en sintonía con el público que se siente parte de aquella apología. Esta problemática estética, más los procesos personales de cada uno, de los integrantes confabulará para detonar una crisis interna que no superarán y se disuelven en 1986. Luis Le-Bert continúa como trovador en solitario hasta hoy. Posteriormente, una década después volverán a juntarse, pero esporádicamente, ya que cada integrante tiene sus propios proyectos musicales.

31 Que tal como expresamos anteriormente en el caso del Brasil y la tropicalía, se trataría de la forma Tob del Arte de Trovar.

*Que falta por perderse en esta oscura selva,
la sombra del que sufre no deja ver el sol,
la magia del guerrero no embruja ni a la muerte,
no dejaré a mi suerte perderse en el dolor.
Hasta encontrarnos en plena Alameda
juntos de nuevo y llenos de estrellas.*

De *Hasta encontrarnos*. Le-Bert / Campos.

SCHWENKE & NILO:

El rápido reconocimiento de este talentoso dúo compuesto por Nelson Schwenke y Marcelo Nilo, ambos estudiantes de la Universidad Austral con sede en la ciudad de Valdivia, en su corta aparición por Santiago, demuestra la fuerza y la capacidad de convocatoria que tenían los Encuentros de Juventud y Canto. Dicho evento cultural se había convertido en una excelente plataforma para los nuevos artistas cuyo trabajo musical se orientaba hacia la problemática social. De hecho el dúo cautivó al joven público santiaguino con su canción *El Viaje* en una noche de agosto de 1979 y luego en noviembre del mismo año en la muestra final del Segundo Festival de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) en el Teatro Caupolicán. Pero sin duda, es más que eso. Nelson Schwenke, estudiante de antropología en ese entonces, había hecho amistad en su ciudad sureña, Valdivia, con un poeta que firmaba como *Clemens Papa* y que es reconocido posteriormente por su valor poético con su verdadero nombre: Clemente Riedemann. De allí se conforma una dupla creadora que entregaría brillantes canciones que identificaría a mucha gente. El dúo *Schwenke & Nilo* surge como tal en 1978 luego que ambos participaron en talleres de música chilena instrumental, luego no se conforma con acompañamiento solo de guitarras e impulsado por Marcelo Nilo, estudiante de Pedagogía en música, accede a ampliar su sonido incorporando un cuarteto de cuerdas más flauta travesa. Con la soltura de las composiciones propias de Schwenke más la fuerza interpretativa de ambos, la sociedad logra consolidarse acaparando la atención de un público exigente que ya se hace habitual para el *Canto Nuevo*. En lo temático, el dúo valdiviano logra seducir con una poesía más sencilla y directa sin perder la profundidad ni el estilo poético que busca la *Nueva Canción*. Allí estuvo siempre su acierto. El comentarista musical

Álvaro Godoy señala que ellos llegaron tan hondamente a los jóvenes porque fueron los primeros en decir abiertamente lo que ellos querían oír, en forma clara y sin tanta metáfora, pero no por ello exenta de poesía.³² Schwenke le explica así a al periodista:

...Yo puedo declarar un montón de cosas en una canción, pero la gente puede no estar de acuerdo con lo que digo. Entonces, en la canción planteo primero lo que yo creo y no creo y luego digo que no tienen por qué creer todo lo que yo digo; no todo lo que los cantores dicen es verdad, es una parte o un enfoque de la realidad.³³

En 1980, *Schwenke & Nilo* ya se encuentra posicionado en lo que va consolidándose como *Canto Nuevo* y coincide con el período de creación del movimiento, la etapa de madurez del proceso. Es el momento en que los artistas empiezan a cuestionarse el sentido de su trabajo más allá de lo urgente de sus inicios:

...El cantor debe llamar a una búsqueda de identidad de su sociedad, debe contribuir a ello. No se ha madurado aún esta entidad colectiva.

...Estamos en una etapa de transición hacia otra en que, en una estabilidad de criterios, podamos, cada cual, componer y crear sobre todo cuanto nos rodea y del modo en que cada cual le parezca mejor. Por ahora tenemos que reflexionar en torno a puntos en común, llamar a la conciencia de un trabajo en conjunto, a una mayor participación en el desarrollo de nuestra cultura. Estamos en una etapa de proselitismo para “des-adormecer la cultura chilena, preparándonos para desempolvar los materiales y las herramientas y volver al verdadero trabajo.”³⁴

Nelson Schwenke

32 La Bicicleta N°44. *Un viaje hacia adentro y hacia afuera*. Entrevista a Nelson Schwenke. Stgo. 1984, pág. 19.

33 *Ibid.*, pág. 20.

34 Riedemann Clemente. *El Viaje*. Valdivia: Autoedición, 1989, pág.8.

Uno de los aportes más evidentes de la obra de *Schwenke & Nilo* es lo relacionado con la identidad regional del sur en su temática: la *Suralidad* como la denominara el poeta Clemente Riedemann y en la que insiste el periodista Rodrigo Pincheira, biógrafo del dúo. Ya habíamos señalado que la poética del *Canto Nuevo* está muy ligada a lo urbano, ello debido a que la mayoría de sus trovadores proviene de la ciudad, y mayoritariamente de la capital. La obra regional sufre el aislamiento natural histórico del país, estigma de la que siempre habló el cantautor de Valparaíso *Gitano* Rodríguez en la NCCh, no obstante encontrarse tan cerca de Santiago.

Llueve

llueve sobre Valdivia

llueve sobre los bosques

sobre los techos rojos

mojando la madera

de la casa natal.

La poesía cantada del dúo representa la forma de decir y de relatar lo que ocurre en el país. Distinto al movimiento sesentero de la NCCh, el *Canto Nuevo* poetiza desde lo sensible, de los sentimientos más que de la realidad concreta que aplasta en esos días cautivos. Pareciera que esa generación que no vive directamente el proyecto de la revolución que se perseguía post experiencia cubana, se ampara en los laberintos de lo intrínsecamente humano: los sentires y la emoción. Una generación de artistas que intenta penetrar profundamente en la experiencia íntima sin dejar de amalgamarse simbióticamente con el Otro. La canción pasa a ser una forma de conectarse con un imaginario de futuro imposible de construir y de prever porque las salidas y las ventanas están cerradas y no se vislumbra un porvenir. El primer álbum será bajo etiqueta Alerce y saldrá editado recién en 1983. Allí quedarán registradas diez canciones: *Nos fuimos quedando en silencio*, *El Canelos*, *Quiero y puedo*, *Islas del Sur*, *La culpa es de la Historia*, *El Viaje*, *Lluvias del Sur*, *Pa'e vaca*, *Entre el nicho y la Cesárea* y *Hay que hacerse de nuevo cada día*. Anteriormente sólo habían aparecido en cassettes junto a otros artistas. En el primero de ellos, *Encuentros de Juventud y Canto* (1979) registrará la primera canción de Nelson *Mi Canto*. Los arreglos de su primer cassette estarán a cargo de Ernesto *Pingo* González, destacado músico y colaborador de muchos intérpretes del CN, también

participará Jaime Soto León, director de *Barroco Andino* y Hugo Moraga, otro importante cantautor que aportará a la musicalidad de la creación de aquel entonces con su cuidada armonización influenciada por la canción nueva brasileña y su poesía personal y libre. El segundo cassette se grabará en los estudios Filmocentro en 1986, año que ya no contará con tanta efervescencia musical de esos matices ya que muchos grupos han quedado en el camino, y que se realiza no obstante la precaria salud de Nelson Schwenke por esos días. Una producción que denota la transición musical del dúo y la búsqueda de un sonido universal y moderno en el que participa el destacado músico José Miguel Tobar. Ya en el tercer álbum (1988) *Schwenke & Nilo* consolida su trabajo ampliando lo temático en su poética y demostrando su fidelidad a la vocación trovadoresca que desarrollan con humor irónico –talento natural de Schwenke– ternura y enojo.

Mi rey se ofende

si digo que no es justo

que solamente Augusto

sea santo venerado

yo creo que es pecado

cuando se calla otorga

y lo que a mí me carga

es silenciar mi voz.

Nelson Schwenke, 1986.

El dúo, deja atrás la ciudad de Valdivia y se instala en Santiago siendo el único grupo del movimiento de resistencia de ese tiempo que perdura hasta el día de hoy, no obstante la trágica muerte de Nelson Schwenke en un accidente, en junio de 2012. La banda liderada por Marcelo Nilo continúa interpretando el legado musical de tres décadas más la incorporación de nuevas creaciones.

GRUPO ABRIL:

La misma noche en que el dúo Schwenke & Nilo debuta en Santiago (presentado por Eduardo Peralta) en los *Encuentros de Juventud y Canto*, actúa por primera vez Abril, un trío conformado por universitarios que paralelamente a sus estudios humanistas participan de la música y el canto. Es agosto

de 1979 cuando la voz grave y profunda de Tati Penna causa inmediatamente una atmósfera especial en el público que atestaba el galpón de la Parroquia Universitaria (espacio que albergó muchas instancias de resistencia de la elite intelectual de ese entonces). Luego de ganar el Festival Una Canción para Jesús, –evento de la Iglesia Católica chilena comprometida que lideraba el cardenal Silva Henríquez– se constituyen como banda, integrándola: Gonzalo Acuña y Pati Díaz en guitarras, Marcelo Aedo en bajo eléctrico, Claudio Merino en piano y sintetizadores, y Raimundo Garrido en voz y percusión, además de la solista ya mencionada. Su trabajo, eminentemente trovadoresco, busca en la música incorporar sonidos más contemporáneos saliéndose de los marcos del folklore, característica por la cual no resulta tan clara su propuesta quedando a mitad de camino entre lo popular radial (pop/rock/jazz) y el sonido propio de la NCCH que era más cercano a la tradición. Esa permanente búsqueda será el motivo principal de su disolución, no obstante contar con el apoyo de Ricardo García y Carlos Necochea a través del Sello Alerce; Mario Navarro, fundador del Café del Cerro, que por momentos fue su productor artístico y opiniones valiosas como la del trovador cubano Silvio Rodríguez: “Me parece magnífico el trabajo de esos muchachos, no sólo las canciones, sino el trabajo vocal, los arreglos –muy imaginativa la utilización del color– y la voz de la solista Tati Penna es impresionante, es telúrica, a veces no se sabe si es un hombre o una mujer. Tienen, eso sí, una afición exagerada por canciones tristes, pero no soy quién para criticar eso”³⁵. Uno de los aportes de *Abril* fue el poner en la escena musical la obra de compositores como Luis Alberto Pato Valdivia, José Luis Ramacciotti y Guillermo Basterrechea, entre otros; como también su permanente intento por realizar recitales multimediales, recurso escénico adelantado para su época.

EDUARDO PERALTA:

Este cantautor es el que representa más nítidamente el oficio de trovar. Su alta calidad autoral e interpretativa como la disciplina y perseverancia con que enfrenta su trabajo lo sitúan sin dudas en uno de los más altos sitios de los cantautores chilenos de las últimas décadas. Peralta comienza su carrera artística casi intuitivamente en 1976. De sus primeras andanzas como estudiante de la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica surge su interés

35 Revista La Bicicleta N° 50, junio 1984. Santiago, Chile.

de hacer crónica pero bajo la forma de la canción, como los juglares del siglo XII. No duda en su elección de dejar las aulas universitarias para enfrentar el incierto horizonte del cantor popular. La ironía, la ternura, la cotidianidad, el paisaje humano, la realidad social y también la personal están presentes en sus composiciones logrando captar simplezas y complejidades en el arte de los breves minutos. Reconoce influencias de Violeta Parra y de la generación de la NCCH como Rolando Alarcón, Payo Grondona, Patricio Manns y Víctor Jara. También de su admiración por los españoles Alberto Cortés, Joaquín Sabina y Joan Manuel Serrat. Se siente cercano al uruguayo Leo Masliáh y al cubano Silvio Rodríguez. Pero quien más cautiva su espíritu trovadoresco es la figura del francés George Brassens, cuya especial manera de componer iluminará el futuro trabajo de Peralta.³⁶

... En el año 80, yo tenía 21 años, y recorrí cinco países de Europa mochileando. En este viaje conocí a varios artistas latinoamericanos que estaban diseminados por Europa: a Desiderio Arenas, ese gran letrista, músico y poeta de la canción; al Payo en Alemania. Recuerdo que Isabel Parra me alojó unos días en su casa. Estuve con los *Quilapayún*, con los *Illapu*... Realicé muchas actuaciones para latinoamericanos en peñas en diferentes ciudades de Europa, especialmente en París que fue donde más estuve. Allí fue que conocí a Brassens, este gran trovador, a través de sus discos, de testimonios de gente francesa y latina que gustaba el oficio de Brassens. Él recupera toda la vieja tradición trovadoresca del sur de Francia. Había nacido en Sete, una caleta de pescadores al Sur de Francia. Ahí está la cuna de los trovadores provenzales del siglo XII y XIII que sufrieron tantas persecuciones por la Inquisición... Para mi gusto Brassens es como una resurrección de este período y de ese fenómeno; es una rara mezcla de hereje con trovador, que además aparece en pleno siglo veinte, justo después de una guerra mundial...³⁷

Musicalmente, Peralta utiliza las formas clásicas de la canción popular, en especial la balada, con la diferencia en la utilización muy personal de la guitarra como acompañamiento. Su virtuosismo con las cuerdas hace prescindir de una orquestación o del acompañamiento de una banda. No obstante,

36 Díaz-Inostroza, 2007, opus cit., pág. 175.

37 Ibíd.

su primer cassette bajo un sello de corta vida (*La Música*, 1982) lo realiza con una producción musical que no tiene que ver con el canto que su público le conocía en vivo. Sin embargo, los arreglos –en su mayoría del guitarrista y jazzista Edgardo Riquelme– son acertados y de gran factura mostrando a un Peralta cuyo canto puede traspasar fronteras y situarse internacionalmente. Pero no es ese el interés de este cantautor. Él enfoca muy profundamente su papel de trovador en solitario y prefiere más el contacto íntimo y sincero con un público presente que el de un estudio de televisión o eventos masivos.

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

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

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

De *Juan González*, Eduardo Peralta, 1978.

EL OCASO DEL CANTO NUEVO:

La desaparición del movimiento como tal, alrededor de 1986, se produce paulatinamente por distintas razones.

1. El éxito de la estrategia empleada por los medios de comunicación oficialistas para fortalecer el canto de aquellos artistas sin cuestionamiento social y que se sumaron al estilo de la *Nueva Canción* latinoamericana por su evidente auge –especialmente lo que desarrollan justamente los otros países del Cono Sur, Argentina y Brasil– Así, al haber más grupos musicales dispuestos a seguir los dictámenes de los controladores, los artistas del *Canto Nuevo* no eran contratados o bien eran censurados (se les ponían en listas negras que tenían los canales de televisión) y se les hacían exigencias como cantar temas que no pertenecían a su repertorio. Estos otros artistas que no sólo no les importaban dichas exigencias, sino que no representaba nada para ellos, desde el principio marcaron diferencias en cuanto a la génesis del canto, por esa razón decían pertenecer al “Canto Joven” y no al *Canto Nuevo*. Hay que señalar que los programas de televisión de la época como “La Tarde Grande”, “Sábados Gigantes”, “Hola Domingo”, “Vamos a ver”, “Chilenazo” y otros, nunca hablaban de *Canto Nuevo*. Al parecer esa rótula estaba prohibida. Es pertinente acotar lo que le ocurrió al *Grupo Abril* en el Festival de Viña del Mar en 1982. Su participación, luego de clasificar en la final de la competencia, fue bastante accidentada, o mejor dicho, acorralada. Al grupo se le asedió constantemente acusándolo de diversas causas como presentarse con una composición plagada³⁸, luego se le acusó con gran escándalo mediático que había interpretado públicamente la canción anteriormente al certamen, lo cual significaba motivo para su expulsión. El director artístico del sello de *Abril*, el legendario comunicador Ricardo García³⁹, que les acompañaba, no obstante haber sido fundador de dicho festival, se le prohibía el ingreso a los recintos de la Quinta Vergara. Finalmente, ya en democracia, uno de los jurados presentes contó a

38 La canción *La Semilla*, era del compositor Luis Alberto Pato Valdivia, que a la vez había sido integrante de *Illapu* y de *Aquelarre*.

39 Ricardo García es una personalidad relevante en la música popular chilena, siempre fue protagonistas de momentos muy significativos como el comienzo de la verdadera Nueva Ola, su relación radiofónica con Violeta Parra, su participación en la NCCh y por sobre todo la gestión cultural para con el *Canto Nuevo* con la creación del Sello Alerce y los recitales La gran noche del folklore. Este aspecto se tratará en el último capítulo de la tesis.

uno de los integrantes que había llegado una orden de la CNI (Central Nacional de Inteligencia) que indicaba que el grupo no podía seguir en el Festival, por tanto no podía obtener ninguna distinción.

2. El éxito que comienza a tener la política económica de la dictadura bajo ideas neoliberales impulsadas desde el sector derechista que apoya al régimen militar. Esta apertura económica alcanzará al ambiente musical chileno en especial por la excesiva difusión de artistas extranjeros que invadirá el mercado nacional y que dará impulso a la industria musical de entretenimiento motivando la aparición de un nuevo fenómeno juvenil: el *nuevo pop chileno*.

3. Otro factor que influyó a que se diluyera el movimiento, fue la falta de directores artísticos y productores profesionales que estuvieran involucrados en el espíritu que animaba a estos grupos trovadorescos. La frustración por la falta de oportunidades y la soledad en que trabajaban facilitó el que no se superaran las crisis internas. Cabe señalar que el movimiento en sí nunca se organizó como tal, a diferencia de la NCCh. Los grupos trabajaban en solitario y sólo se encontraban en los lugares comunes de actuación. Sólo hubo dos intentos de asociaciones: “El Canto de Chile”, que reunió a sólo cinco cantautores pues era una iniciativa cerrada: Eduardo Peralta; Eduardo Yáñez; Juan Carlos Pérez; Pedro Yáñez y Dióscoro Rojas; y la “Agrupación *Canto Nuevo* de Chile” que reunió a Capri, Isabel Aldunate, Luis A. Valdivia, Antara, Osvaldo Torres, Los Zunchos y Lupe Bonard. Lamentablemente ninguna de las dos iniciativas prosperó.

4. La mayoría de los artistas que participan del movimiento vienen del mundo universitario pero no precisamente de carreras musicales, por esa razón la desadaptación con las corrientes musicales que van influenciando la creación en el *Canto Nuevo* motivará el retiro definitivo de algunos de sus miembros que ponen énfasis en lo musical o viceversa lo que llevará paulatinamente a la desarticulación de los grupos lo que contribuirá a la posterior desaparición del movimiento. Lo expresado puede ejemplarse con la crítica de Álvaro Godoy a *Santiago del Nuevo Extremo*, en la revista *La Bicicleta*, con motivo del lanzamiento de su cassette *Barricadas*, último álbum del grupo.

Me parece que los Santiago han llegado con este cassette a un callejón de difícil salida; sus extremos se han hecho evidentes. Por un lado está la onda trovadoresca, interesada en el concepto de la canción: un mensaje claro apoyado por una línea melódica hermosa e interesante;

por otro lado la onda musical, más motivada por conseguir un tipo de sonido, una riqueza y una expresividad musical autónoma, línea más cercana al jazz o al jazz-rock que al estilo del *Canto Nuevo*, claramente más sencillo y liviano en la construcción de sus canciones. Si una de las dos líneas se hubiese puesto al servicio de la otra, quizá el desfase no se hubiese traducido en el repertorio actual, donde vemos canciones que pretenden ser más directas en su letra (sin abandonar el estilo metafórico que las caracteriza) pero más complejas en su armonía y construcción musical. Si a esto le agregamos arreglos disgregados y complejos, propios del jazz moderno que cultivan algunos de sus integrantes, se malogran a mi modo de ver ciertos objetivos que seguramente el grupo busca: el poder de comunicación del mensaje se pierde en la espesura musical y la libertad musical se ve constreñida por la imposición de los esquemas de la canción popular. Es decir ambas líneas en vez de potenciarse, se limitan mutuamente.⁴⁰

5. También incide el término de la vida estudiantil de la mayoría de los integrantes de los grupos existentes. Al egresar de sus carreras originales dejan la actividad musical para ingresar al mundo laboral y enfrentar su vida personal desde otra perspectiva. Cabe señalar la precaria situación económica de quienes se dedican al género y las bajas expectativas de superarla en el futuro.

6. La irrupción de una nueva generación que ingresará desafiante y con nuevos intereses que enfrentará la dictadura desde lo musical de manera más acorde a los sonidos impuestos por la industria y con letras directas sin involucrar la poesía, con claras influencias tardía del *punk*. Esta nueva corriente nunca establecerá puentes con el *Canto Nuevo* porque no comprenderá su sentido trovadoresco.

No obstante, hay que señalar que los artistas del CN tuvieron todo en contra para multiplicar su canto. Así y todo pudieron romper difíciles barreras llegando a identificar a toda una generación que necesitó ser interpretada urgentemente. Más aún, aquel canto facilitó los diálogos y abrió los cauces para que emergiera la expresión de una civilidad que se encontraba a oscuras y en silencio.

40 La Bicicleta N° 71. Mayo 1986, pág. 10.

*Tenemos que juntar nuestras verdades
tenemos que reír a toda costa
tenemos que inventarnos la esperanza
hay que hacerse de nuevo cada día*

C. Riedemann - N. Schwenke, 1979.

El grupo Congreso

Inclasificable en tanto movimientos musicales chilenos, este relevante grupo atraviesa por vereda paralela ambas distinciones musicales históricas. Señalado como grupo de fusión que comienza como rock progresivo incorporando luego armonías de jazz, nace junto a los grupos *Los Jaivas* y *Los Blop* en el año 1969, en la ciudad de Quilpué de la Región de Valparaíso. Pero su sentido de canto obedece al mismo espíritu trovadoresco, aquel de la savia del romanticismo: un arte de excelencia que busca contribuir a un estar–en–el–mundo en paz y unidad contribuyendo con su discurso poético a la transformación social creando conciencia desde el arte. La filosofía es tan importante en su propuesta como la música. Son claves en su resultado artístico la composición musical y poética de Sergio “Tilo” González, quien además es el director del grupo. También la poesía de Pancho Sazo. Sus integrantes históricos: Hugo Pirovic (Flauta Traversa), Jaime Atenas (Saxo soprano), Patricio y Fernando González (Violoncello, charango; guitarra sintetizada), Ricardo Vivanco (marimbas y percusiones) luego Raúl Aliaga; Aníbal Correa (piano) después Sebastián Almarza y posteriormente Jaime Vivanco; Ernesto Holman luego Jorge Campos, en bajo; Sergio González (batería), Francisco Sazo (voz solista). Su ininterrumpida trayectoria es registrada en 17 discos, siendo cada uno de ellos una unidad en sí mismo que significan obras musicales que se mantienen en el tiempo traspasando su propia época. El periodista Rodrigo Pincheira, estudioso de Congreso y su actual biógrafo, dice:

(...) Es posible distinguir entre las diversas temáticas propuestas por el grupo la condición de alteridad, la capacidad de ser otro, el descubrimiento que el yo hace del otro. Esta preocupación ética cruza casi toda la producción discográfica de la banda porteña demostrando sensibilidad social, preocupación por la integral comprensión de las personas y por valores universales como respeto, tolerancia, libertad, igualdad y derechos humanos.

(...) La diversidad musical, la multiplicidades de ideas y el debate estuvieron en la elección del nombre que resultaría profético, pues cuatro años más tarde, en 1973, se produciría el golpe militar y este sería el único Congreso que sesionaría en la música chilena durante los siguientes 30 años, asumiendo muchas veces una condición de dimensiones socio-políticas estimuladas por la lucha contra la dictadura y a favor de la recuperación democrática. Sin embargo, la banda supo y ha sabido ir más allá de la contingencia, traspasando el umbral hacia un territorio creativo pleno de intereses humanistas, poéticos, filosóficos y reflexivos.⁴¹

*Estas fechas fueron las del año del Lobo
Aquí estamos en este pozo ciego
Aquí fuimos entre tanta semilla quemada
Aquí nos arrojaron apresurados*

*No fue el cólera
No fue el sida
No fue el volcán Vesubio
No fue Hiroshima
Nadie dormía cuando nos eliminaron
Reconstruyen cuidadosos nuestras últimas pisadas
Las claves del miedo en estos (nuestros) cuerpos enterrados
Éramos: ni buenos ni malos
Éramos: simples seres humanos
Éramos: con botes en la mar
Éramos: con canciones en los labios
Éramos: con libros de poesía
Éramos: con deudas y escapularios
Éramos: con amores luminosos
Éramos: con hijos y con hermanos! Éramos!*

*Recopilen amorosos nuestras vidas separadas
El beso inconcluso en estas bocas mutiladas*

*De Para los arqueólogos del futuro.
Francisco Sazo/S.Tilo González, 1989.*

.....
41 Pincheira, Rodrigo. *Los Otros en algunas canciones de Congreso*. Ponencia presentada en octubre de 2012, en la Semana de la Música y la Palabra en la Universidad Católica de Argentina. Buenos Aires.

La canción juglaresca de los suburbios

Paralelo al *Canto Nuevo*, a principios de la década de los ochenta se manifiesta un canto contingente, agudo y directo que está presente en los actos solidarios, en ciertos encuentros universitarios y sindicatos. Es un canto callejero que busca el despertar de la gente frente a los acontecimientos derivados de la dictadura militar. Podría ser la continuación de la anterior *canción de protesta* pero con la mirada de esta nueva generación. Tampoco es el *Canto Popular* de las peñas que se encuentra desarrollándose casi clandestinamente, subterráneamente. Es decir, participa de ellas pero su accionar es más itinerante, va a los lugares donde se les necesita solidariamente, no es estacionario, estable, como el cantor popular de las peñas. Desde nuestra perspectiva su canto es esencialmente *juglaresco* a diferencia del *Canto Nuevo* que es eminentemente *trovadoresco*. Intenta, con un trabajo serio, interpretar la realidad concreta y el sentir de la gente que les rodea. Su temática aborda lo cotidiano captando –como señala Óscar Riveros de *Transporte Urbano*– “el reflejo de lo que sucede a nivel popular y transformarlo en canciones”. El canto de los suburbios, autodenominados “cantores populares” como ya señalamos, es una mezcla de *Canto Nuevo* y rock, es decir, es contestatario pero donde lo musical está en segundo orden y lo poético está fuera de lugar. Pero el vehículo sigue siendo la música, y el jinete, la denuncia. Desde la perspectiva de este ensayo situamos y destacamos a los grupos *Los Zunchos*, *Transporte Urbano* y *Sol y Lluvia*. Mayoritariamente, sus integrantes son trabajadores de disímiles funciones que abordan paralelamente el canto. Su campo de acción no son precisamente los escenarios netamente artísticos: “...Nosotros vamos al trabajo de la olla común, los centros culturales, bolsas de cesantes, comunidades cristianas y todo tipo de organización popular que tenga la finalidad de favorecer a los marginales.⁴² No obstante, con el paso de los años, como el caso de *Sol y Lluvia* su trabajo trasciende masivamente derivando su quehacer a una propuesta musical definida, pero sin dejar su sentido primigenio. También *Transporte Urbano* sigue editando discos (auto edición) en los noventa, con Chile ya en democracia, porque su canto sigue consecuentemente la misma línea.

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

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

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

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

De *En un largo tour*, Amaro Labra, 1980. Sol y Lluvia.

Cantares del exilio

Como ya señalamos a través del testimonio de Osvaldo *Gitano* Rodríguez, el golpe militar sorprende a artistas de la NCCH en el extranjero en plena misión diplomática de cantar al mundo la Vía Chilena al Socialismo: *Inti-Illimani* en Italia y *Quilapayún* en Francia. El exilio comienza para ellos y para todos aquellos que debieron partir buscando refugio o bien espacios de libertad, dando inicio a una diáspora que irá por el mundo dejando una huella musical que convergerá posteriormente con la de otros exponentes de trovería de Latinoamérica, fundamentalmente por la tragedia compartida, las dictaduras de Argentina y del Uruguay. Por otra parte, se convierten en la voz de la resistencia y en los móviles que guiarán la causa chilena. Narra Eduardo Carrasco, director del *Quilapayún* en su libro “La revolución y las estrellas”:

...No paramos en dos años: actos de solidaridad, homenajes a Allende, a Neruda, a Víctor Jara, encuentros, reuniones, congresos... Nos bajábamos de un avión para tomar el siguiente, no teníamos tiempo para nada: en dos meses de 1974, no recuerdo cuales, estuvimos en los cinco continentes. Gracias a esta intensa actividad, nunca alcanzamos a sentir

un verdadero rompimiento de nuestros lazos con Chile, éramos parte de una lucha por reconquistar la democracia, representábamos una voz libre de nuestro pueblo avasallado.⁴³

Desde el año 1978, con la evidencia que sería una larga travesía pues la dictadura se iba recrudeciendo con el general Augusto Pinochet autoproclamado Capitán General y Presidente de la república de Chile, se organizan sus vidas personales y se baja la intensidad de las acciones netamente de denuncia y de organización política para dedicarse a la introspección y a la visualización de objetivos más precisos y claros. Es desde allí que estos artistas profundizan en sus quehaceres creativos y se comienzan a proyectar desde lo profesional en lo artístico, no sin denotar en sus obras el drama del destierro y la pérdida de sus proyectos de vida tanto íntimos como colectivos. Igualmente sus existencias, en Europa esencialmente, estaban divididas en lo político y lo artístico. Se arman grupos en el exilio justamente para cumplir con el primer objetivo, uno de ellos es el *Taller Recabarren* dirigido por el compositor Sergio Ortega, cuya producción no fue numerosa pero aportó a lo que se necesitaba coyunturalmente. Su primer álbum se llamó *Venceremos*, igual que el himno que Ortega creó para la campaña de Allende en 1970, e incluía títulos como *Nada para Pinochet*, *Hay sangre en las calles* y *Resistencia*, las que hacen evidente el sentido de su canto: la protesta directa contra la dictadura, sin ningún eufemismo ni intenciones de poetizar. La canción, en esos momentos cumplía una función utilitaria de resistencia, fácil y sencilla pero igualmente con las sobresalientes melodías de Ortega. Otro grupo fue *Karaxú*, integrados por músicos chilenos y franceses liderados por Patricio Manns. Los objetivos de este grupo fueron mucho más funcionales aún. Manns lo crea con la misión específica de reunir fondos para la causa chilena. Igualmente sus resultados artísticos fueron muy positivos ya que tuvieron públicos más allá de sus inmediatos objetivos, alcanzando situarse incluso en algunos ranking italianos.

Luego de esas experiencias, que funcionaron incluso como catarsis para mitigar la aflicción, y ya con la idea que el destierro era una realidad sin fecha de término, los artistas de la NCCh comienzan a reflejar sus sentimientos amparados en la poesía, generando canciones que luego quedarán en los anales del destierro latinoamericano. La primera que compuso en esa línea fue Isabel

43 Carrasco, Eduardo: *Quilapayún. La Revolución y las Estrellas*. Ediciones del Ornitorrinco. Santiago, Chile. 1988, pág. 246.

Parra, en 1974: *Ni toda la tierra entera*, álbum que se edita en Chile, bajo etiqueta Alerce, varios años más tarde:

*Ni toda la tierra entera
será un poco de mi tierra
dondequiera que me encuentre
seré siempre pasajera.
(...)
Puedo hablar, puedo reír
y hasta me pongo a cantar
pero mis ojos no pueden
tanta lágrima guardar.*

Isabel se agiganta en el exilio –igual como ocurrió con *Inti-Illimani*– de ser intérprete pasó a ser cantautora exigiéndose en su quehacer, buscando nuevos sonidos y por sobre todo intenta desarrollar su trabajo con los músicos más eximios y aventajados que aporten a su trabajo, similar a como también enfrentaba la música Mercedes Sosa. Esa forma de enfrentar su trabajo artístico, sin dogmas o estereotipos folklóricos, sino más sólo el que impone la disciplina le permitió encontrar un color propio, tanto en su interpretación como en sus composiciones, y que acompañó a todos sus seguidores en Chile mientras ella se encontraba en el exilio. Su hermano, Ángel, enfatiza en “Araucaria”⁴⁴: “...nuestra canción no es de salón es una canción hecha de la vida diaria, de lo que está pasando ¿Cómo entonces no sentir la influencia del golpe?”⁴⁵ Otra canción notable del destierro es la de Patricio Manns, *Cuando me acuerdo de mi país*, escrita en La Habana, donde vivía su exilio.

*Cuando me acuerdo de mi país
me sangra un volcán
Cuando me acuerdo de mi país
me escarcho y estoy.
Cuando me acuerdo de mi país
me muero de pan*

44 *Araucaria de Chile* (1978-1989) fue una revista trimestral que surgió en el exilio (París) en 1978 y que registró el pensamiento de la cultura chilena del exilio. Llegó a distribuirse hasta en 32 países, abarcando cine, música, plástica, literatura y ciencias sociales. Es un referente de la intelectualidad de la diáspora chilena de esos años.

45 *Araucaria* N° 2, 1978, pág. 153.

*me nublo y me voy
me aclaro y me doy
me siembro y se van
me duele y no soy
cuando me acuerdo de mi país.*

De “*Cuando me acuerdo de mi país*”. Patricio Manns. 1977.

INTI-ILLIMANI:

Considerado, junto a *Quilapayún*, lo más representativo en tanto agrupación del arte musical de *Nueva Canción* de este lado del continente, *Inti-Illimani* se alza como el grupo más trascendental de la *Nueva Canción Chilena*. A través de una propuesta fuertemente ligada a las raíces folklóricas pero con apertura al lenguaje contemporáneo y clásico ha alcanzado un altísimo nivel musical que ha cautivado hasta los más exigentes críticos internacionales. *Inti-Illimani*, que significa “cóndores del sol” en quechua, nace en mayo de 1967, en la Universidad Técnica del Estado. Al principio son estudiantes de distintas especialidades de Ingeniería que luego invita al ecuatoriano Max Berru y al joven talentoso Horacio Salinas (quien sólo tendría 15 años cuando se integra). Desde sus inicios el grupo se perfiló como un conjunto instrumental inspirado en los pueblos andinos pero sin dejar de lado la misión de una música comprometida con la causa latinoamericana. La cuidada y acertada selección del repertorio latinoamericano recogido del acervo popular, junto a un tratamiento exigente de cada uno de los instrumentos para la recreación de los temas, fueron aspectos vitales para las primeras etapas del grupo. Su manifiesto queda plasmado en la carátula de su álbum *Cantos de Pueblos Andinos*:

Pretendemos mostrar una pequeña parte de la extraordinaria riqueza musical que encontramos enraizada en las alturas mediterráneas de nuestra América del Sur; esta música que siendo un legado de siglos no pierde vigencia sino que, por el contrario, plantea un desafío a la generación de músicos americanos de hoy... En los arreglos e instrumentación de las canciones, así el tiple y el charango se unen al rondador en un albazo, las quenás y el charango dan una sonoridad especial a una vidala, la voz pasa a ser un motivo más junto a las zamponas, la quena y el huaino del noroeste argentino, y el rondador combina

su canto con la quena en un sanjuanino ecuatoriano. Al entregar este trabajo artesanal, realizado con cariño, con amor por lo nuestro, esperamos seguir ayudando, aun cuando sea en pequeña medida, a mirarnos por dentro, acompañando el despertar libertario de América Latina con una búsqueda en sus entrañas bullentes de mágicos sonidos.⁴⁶

Con el exilio el grupo enfatiza su pensamiento musical y sigue consecuente con su estilo, sin embargo su experiencia europea (15 años de exilio en Italia) amplifica su propuesta incorporando cada vez más al lenguaje erudito de la academia. En 1979 editan su primer disco autoral *Canción para matar a una culebra*, luego *Palimpsesto*, en 1981, *Imaginación*, en 1984 y, *De canto y baile* en 1986. En la década de los ochenta, entonces, es cuando se sitúan en los circuitos internacionales de excelencia llegando a ser nominados por la Academia inglesa de cine y televisión por la música del documental de la BBC *El vuelo del cóndor*. Fruto de ello también es el álbum *Fragments de un sueño* junto al guitarrista australiano John Williams (1987) y luego *Leyenda* con el guitarrista flamenco, Paco Peña (1990). Pero es cuando trabaja en conjunto con el trovador y escritor Patricio Manns que logra sus mejores aciertos en tanto poesía cantada, configurando una extraordinaria dupla creadora: Salinas/Manns. Además, la magnífica voz de José Seves (que se integró al grupo en 1971) permitió que se irguieran como grupo trovador, de lo contrario habrían seguido siendo un grupo instrumental o conjunto de cámara. Son dos los álbumes ya de colección que registra ese sensible trabajo artístico: *Con la razón y la fuerza* (1982) y *La muerte no va conmigo* (1986) de Patricio Manns. Destacando también las canciones *Retrato* (1979), *Equipaje del destierro* y *Palimpsesto*, ambas en 1981. Y en especial la excelsa canción de destierro titulada *Vuelvo* (1979) que marca el encuentro entre los dos mundos de ese Chile fragmentado, a su regreso definitivo: *Inti-Illimani* en 1988, y Manns, en 1990.

*Tú me preguntas cómo fue el acoso aquel que obtuve.
Metes la lengua en mi cabeza, en mi pensar, en mi algo.*

*Y bien: te dejo suponer que abandoné mi pueblo,
que hui rompiendo el crudo umbral como un puma aterrado.
Pero yo te aseguro que no me han quitado nada
puesto que de esa tierra no me podrán apartar.*

46 Odeón, Carátula del álbum *Canto de Pueblos Andinos. Vol. 1. Inti-Illimani*, Santiago, 1973.

*Pues, ¿cómo van a robar mi volcán con su volcana?**
 ¿Desviar de mi alma el embocar del río con su ría?
 ¿Hacharme en el paisaje el árbol con su arboladura?
 ¿Matarme a plena sien el rudo piojo con su pioja?
 ¿Quemar con un fósforo usual mi libro y su librea?
 ¿Juntarse el yatagán con mi dolor y su dolora?
 ¿Hacer aguar en temporal mi bote con su bota?
 ¿Batir en retirada mi conjuro y su conjura?

De *El equipaje del destierro*, 1980.
 P. Manns - H. Salinas.

Emergencia del Nuevo Pop chileno

En 1984, cuando el movimiento *Canto Nuevo* comienza su declinación, por las razones ya expuestas, aparecen en escena *Los Prisioneros* un trío *popero* –para algunos, *rockero*– de jóvenes santiaguinos (de la populosa y tradicional comuna de San Miguel) que a través de sus directas canciones comienza a interpretar los sentires de una nueva generación. Esta irrupción juvenil inédita y desenfadada y que pondría aires frescos a la canción de contenido social, responde como consecuencias de las políticas desarrolladas por la dictadura hacia la población joven chilena.

En el período fundacional del régimen militar –desde mediados de los setenta hasta el inicio de los ochenta– se impulsa un proyecto político, económico, social y cultural con la intención ideológica de transformar fuertemente al país a través de la instalación de una nueva constitución política (Constitución del 80). En esa oportunidad se presenta a los jóvenes como *depositarios privilegiados de la modernidad para hacer de Chile una gran nación*. Recordemos que al sector ilustrado impulsor de la idea neoliberal y modernista se les denominó *Chicago Boys* por tratarse de jóvenes economistas discípulos de Milton Friedman. Desde allí el primer desafío que el gobierno militar se plantea frente a la juventud es el de una concientización sin movilización. (Weinstein, 1990). Sólo que ésta no consideró las diferenciaciones sociales intentando lograr la adhesión de los jóvenes a su modelo social desde una perspectiva unívoca basándose en un estudiante de clase media como auténtico modelo de joven chileno desplazando intencionalmente a los jóvenes de

estrato socioeconómico bajo identificados en el sector poblacional –pobladores– en un estereotipo general y único que pena hasta el día de hoy. Ahora, cuando este importante sector juvenil cobra importancia a través de las protestas nacionales en los años 83 - 84 y que denotan la crisis de la dictadura, el gobierno cambia de estrategia y acentúa la presencia de éstos con otro estereotipo cual es la del inadaptado y el miserable. En estos jóvenes primará más su condición de pobres (mito de la pobreza que asume la cultura dominante) que la de jóvenes asociándoles características negativas como preocupación de lo inmediato para sobrevivir, incapacidad de cambiar su realidad debido a su ignorancia, que privilegian el alcance material por lo valórico sin escrúpulos, y por sobretodo que esa propia condición les llevará a actuar con violencia y odio. Delinquir por tanto, les resultaría habitual como lo sería también caer en conductas “desviadas” como el uso de drogas y el alcohol. Es importante considerar que desde este planteamiento los mitos juveniles pasarán a tener connotaciones negativas como: su innovación se convierte en rebeldía contra lo establecido; su pureza deviene radicalismo; su ingenuidad posibilidad de manipulación externa, etc. En definitiva, el Estado justifica su acción represiva pero por sobretodo requiere desacreditar ante la opinión pública las motivaciones de la protesta social evidente. Asociar joven poblador con antisocial y subversivo pasa a ser una necesidad política. (Weinstein, 1990). Posteriormente y previo al plebiscito de 1988 donde se decidirá si el país desea que continúe el general Pinochet en el mando, el oficialismo volverá al discurso juvenil por razones electorales convocándolos a que aspiren a aquella imagen primera cual es la del joven patriota que se prepara para el futuro integrándose a la modernidad tecnológica en donde serán protagonistas advirtiendo a la vez la necesidad de meditar en torno a sus disconformidades.

...Llamo a las padres a responsabilizarse por la actitud asumida por sus hijos y les recuerdo que tienen el deber de transmitir objetivamente la experiencia del caos marxista que aquellos no alcanzaron a vivir, porque la propaganda marxista se ha encargado de convertir el período de la Unidad Popular en un verdadero mito para aquellos jóvenes que no sufrieron esa cruel experiencia.

Del discurso del general Augusto Pinochet
 en Punta Arenas Diario La Nación, 17/10/87.

Estos descréditos permanentes, de estar siempre bajo sospecha, han llevado a los jóvenes de estratos medios y bajos a una desconfianza no sólo del régimen militar sino del espacio público en general, incorporando a los políticos y los medios de comunicación de masas. Hay que recordar que el desprestigio también iba dirigido hacia las más serias y tradicionales instituciones y organizaciones sociales por lo cual el referente de los jóvenes de los ochenta con respecto a la participación civil, a la práctica de la democracia, a los principios tradicionales de la actitud cívica, a los valores gregarios como la solidaridad y la vocación de servicio público, etc. estaba ausente. De allí que la expresión más auténtica de los jóvenes “*no estoy ni ahí*” cobraría profundidad y denotaría el sinsentido de la existencia juvenil. Los jóvenes, por tanto, no sólo se rebelan en las calles sino que experimentan su frustración y rabia a través de espacios donde la música, y especialmente los cantares, una vez más cumplen su función. Pero en este caso, estos cantares de resistencia operarán desde la juglaría, puesto que no es del interés de estos exponentes acercarse a la poesía o buscar la creación musical desde la dimensión de arte que hemos expuesto en nuestro marco teórico, sino que al igual que el canto de los suburbios como categorizamos a *Sol y Lluvia* o *Transporte urbano*, se tratará de una postura lúdica y contestataria donde la denuncia y la rabia contenida será la que guiará la elaboración de sus letras. Jorge González, líder de *Los Prisioneros* expondrá así el sentido de su trabajo:

...a nosotros la música nos da lo mismo, como lo podrán notar en nuestras composiciones. Lo que más nos interesa es la cuestión social. Trabajamos en mostrar la verdadera realidad y no a una de cliché que siempre muestran los artistas. Esa canción no es contra un movimiento⁴⁷ (Se refiere al *Canto Nuevo*);

...si uno quiere denunciar algo, tiene que hacerlo de manera directa, no buscando maneras para que la gente le diga: tu eres un gran letrista, poeta o inspirado músico. Pero los artistas son así y qué le vamos a hacer, quieren aplausos, investigar la música, las armonías, la poesía. A nosotros eso nos da lo mismo. Nosotros queremos pelear.⁴⁸

47 Se refiere a la canción *Nunca quedas mal con nadie* de Los Prisioneros.

48 Intervención de Jorge González en una mesa redonda convocada por la revista “La Bicicleta” en el Café del Cerro, donde participan varios protagonistas del *Canto Nuevo*, Pop y NCCh, publicada luego como “Pop y *Canto Nuevo* frente a frente”. Revista La Bicicleta, N° 73, agosto de 1986. Santiago de Chile.

La significativa propuesta de esa agrupación queda registrada en tres álbumes, hoy de antología: *La voz de los ochenta* (1984), *Pateando piedras* (1986) y *La cultura de la basura* (1987).

*Algo grande está naciendo
en la década de los ochenta
ya se siente la atmósfera
saturada de aburrimiento
los hippies y los funk tuvieron la ocasión
de romper el estancamiento
en las garras de la comercialización
murió toda la nueva impresión
Las juventudes cacarearon bastante
y no convencen ni por un solo instante
pidieron comprensión, amor y paz
con frases hechas muchos años atrás
Deja la inercia de los setenta abre los ojos ponte de pie
escucha el latido sintoniza el sonido
agudiza tus sentidos date cuenta que estás vivo*

*Ya viene la fuerza
la voz de los ochenta
ya viene la fuerza
la voz de los ochenta
la voz de los ochenta.*

De *La voz de los ochenta*, Jorge González/Los Prisioneros, 1984.

Gervasio

Hubo otro acontecimiento que marca también lo imprevisible del accionar de la dictadura respecto al medio musical: la muerte del cantante uruguayo Gervasio que se asemeja al de Geraldo Valdés, en cuanto a lo oscuro y arcano. El artista que en los finales de los sesenta había tenido éxito tanto en su país como en Chile con canciones creadas por él a través de su propia interpretación, como siendo integrante de *Los Náufragos* (en Argentina) llega a vivir a Chile en 1982, en plena dictadura, y con una propuesta distinta a la

que se le conocía. Similar al sonido de León Gieco y decidido a formar parte de la canción trovadoresca se presenta junto a los exponentes del *Canto Nuevo* redebutando en el Teatro Cariola junto al *Grupo Abril*. Al año siguiente gana el Festival de la Canción de Viña del Mar (*Alma corazón y pan*), y luego una popular competencia en televisión con la canción *Con una pala y un sombrero*, dedicada a su padre, con la cual queda inmortalizado en la memoria musical de los chilenos de la época. Paralelo a eso actúa esporádicamente en el programa de televisión *Sábados Gigantes*, invitado por el afamado comunicador Don Francisco, a quien conocía desde su época de canciones populares en los sesenta. Sin embargo, en 1984, Gervasio comienza a ser acosado por presuntas violaciones sexuales de las cuales es sobreesido por la justicia por falta de pruebas. Allanan su casa varias veces. En 1990 es detenido y puesto en prisión por 52 días y dos días antes de realizar un nuevo juicio es encontrado muerto en una casa abandonada en Talagante. Desde un comienzo se señala suicidio, lo que no es aceptado por la familia, quienes insisten por años en rebatir dicha resolución, logrando reabrir su caso en 2013. Luego de exhaustivos peritajes oficiales se demuestra, en 2014, que fue secuestrado y asesinado por dos sujetos, uno de los cuales habría sido quien ejecutó, del mismo modo, al ministro del Interior de Salvador Allende, José Tohá.

*Que la historia se preste a ser contada
en el apocalipsis de los tiempos
y dentro de cien años todos juntos
nos veremos las caras desde el suelo
Alma, corazón y pan
mambrú se fue a la guerra
y ya no vuelve más
alma, corazón y pan
estoy comprometido con la humanidad
Alma, corazón y pan.
tus hijos son los hijos de la libertad*

De *Alma, corazón y pan*, Gervasio. 1983.

URUGUAY

Como planteamos en el capítulo anterior, en el Uruguay la situación político social estuvo tensionada por una crisis económica social durante toda la década del sesenta, la que incentivó la participación de guerrillas de izquierda donde la más destacada fue la del Movimiento de Liberación Nacional *Tupamaros*, pero también de extrema derecha como el “Escuadrón de la muerte”, por lo cual la represión de parte de los organismos del Estado estuvo siempre presente, en especial con Pacheco Arecos (1967-1972), que ilegaliza los partidos políticos de izquierda apenas accede constitucionalmente a la presidencia luego del fallecimiento del Presidente Óscar Diego Gestido, que había sido investido sólo ocho meses antes; aplica acciones anti obreras y reprime violentamente los movimientos estudiantiles universitarios; su autoritarismo en el gobernar permitió que las Fuerzas Armadas cobraran cada vez más protagonismo político tensionando aún más la situación en el país. En 1972, asume Juan María Bordeberry, que había sido su ministro de ganadería y agricultura, quien para enfrentar los agudos problemas que se presentaban, por sobre todo la crisis económica y su alta inflación, busca aliarse con los sectores más conservadores, desarticula la guerrilla encarcelando a sus más importantes líderes y luego pacta con las Fuerzas Armadas participando meses más tarde en el definitivo golpe de estado del 27 de junio de 1973. El catedrático uruguayo Luis Eduardo González plantea que la dictadura tuvo tres etapas comenzando en 1973, con período que llama “comisarial” y que se extiende hasta 1976, momento en el cual se suprimen las libertades públicas, se disuelven los diversos partidos y movimientos políticos, se reprime violentamente, la tortura y el maltrato a los presos políticos se hicieron práctica común. El control social se instala plenamente. Una segunda etapa, de 1976 hasta 1980, que denomina “ensayo fundacional” período en el que se remueve al Presidente Bordaberry, se decide no realizar elecciones presidenciales en 1977 y se dictan las “Actas Institucionales” con las cuales se viola la Constitución prescribiendo de derechos políticos a los ciudadanos, supresión de la autonomía del Poder Judicial y subordinación al Poder Ejecutivo; y la “dictadura transaccional”, como tercera etapa y que abarca de 1980 hasta 1985, donde la dictadura –igual que en Chile– busca legitimar su mandato a través de consulta a la ciudadanía con un plebiscito, que pierden en noviembre de 1980 por lo cual los partidos políticos y la sociedad civil retoman su rol a través de marchas y demandas

explícitas hasta lograr la apertura democrática.⁴⁹ Sin embargo, antes de llegar ese momento los uruguayos habrían de vivir lo que nunca antes en su historia: secuestros, torturas, desapariciones, muertes, encarcelamientos arbitrarios y exilios. Ese escenario real de los acontecimientos traería el terror, los miedos y la incertidumbre en la vida cotidiana. Una de las consecuencias relevantes que tiene la dictadura del Uruguay es el fenómeno de la emigración⁵⁰, que si bien por la hostilidad que iba presentándose en el vivir venía desarrollándose lentamente con los exilios y los autoexilios este fenómeno se agudizará, sobre todo en su sector cultural. Silvia Dutrinit advierte: “el exilio es el privilegio de la vida cuando acechó la tortura y la muerte”.⁵¹

...La envergadura de estas experiencias (exilio) tuvo entre otras consecuencias un trauma nacional en varios países del Cono Sur, que no obstante el imperio del silencio impuesto, fueron capaces de recobrar su capacidad de decir y representar los acontecimientos políticos mediante recursos literarios y extraliterarios. La narrativa del boom literario hacía eco de las fisuras de las dictaduras que volvían a poblar el territorio del subcontinente, pero aunque la literatura tuvo un papel dominante como elemento detonador de las imágenes identificadoras del presente de la historia y la cultura latinoamericana su sitio fue comprometido paulatinamente por otros medios y objetos como la plástica, el dibujo, el cine, la música y la canción (...) para compartir el derecho y el deber, de narrar lo que acontece, la necesidad de contar el pasado inmediato y de tomar posición del presente instalado por el militarismo.⁵²

*En esa larga década del destierro,
uno iba a todas partes con el Uruguay a cuestas,
como un caracol.*

Daniel Viglietti a Mario Benedetti.

49 Castagnola, José Luis, Mieres, Pablo. *La ideología política de la dictadura*, en *El Uruguay de la dictadura (1973-1985)*. Ed. Banda Oriental, Montevideo. 2004, pág. 113.

50 El poeta Mario Benedetti dice que “en esa sólo a la Argentina emigraron en dieciocho meses unos quinientos mil uruguayos, o sea, la quinta parte de la población total del país.” En “Daniel Viglietti, desalabrado”. Ed. Seix Barral, Buenos Aires, Argentina, 2007.

51 Dutrenit, Silvia. *Exilio Dislocante. Eje transculturizador*, Tesis doctoral, pág. 75.

52 Ortega y Salgado Cynthia, *Transculturación en las imágenes de exilio uruguayo*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de México. Ciudad de México. 2011, pág. 23.

Desde el exilio las figuras de renombre son, evidentemente, Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti, que continuarán con su canto de denuncia, la que no cambia sustancialmente puesto que esa línea la venían realizando desde mucho antes del golpe mismo, puesto, que tal como expresamos, la situación en su país era insostenible desde los años cincuenta. En el Uruguay no había tradición de izquierda organizada y con proyecto definido como en Chile, por tanto, la poesía cantada estaba fuertemente demandada hacia lo social contingente como una crónica de la injusticia social cotidiana. “Yo quiero romper la vida /como cambiarla quisiera”, dice una de las canciones más emblemáticas de Viglietti (*Milonga de andar lejos*, 1970) y pareciera su manifiesto personal ya que esa posición establecida desde la poesía ha guiado toda su existencia. La travesía del destierro es muy similar a la de los chilenos que coinciden en las fechas de la tragedia. Es más, hubo jóvenes universitarios que escaparon a Chile sufriendo meses después nuevamente el choque violento de los militares. Hoy figuran tres de ellos desaparecidos en el Informe de DD.HH. en Chile.⁵³ Viglietti comparte los escenarios europeos que solidarizan con las causas uruguaya y chilena. Se encuentra con Joan Turner, quien ya cambia su nombre por Joan Jara, con Isabel Parra y Los *Inti-Ilumani*. Luego se sumarán los argentinos. La *Nueva Canción* latinoamericana que se reunía periódicamente en festivales internacionales de “canción protesta” en los sesenta y principios de los setenta, se volvía a encontrar pero en un contexto tristemente muy distinto. Incluso Daniel Viglietti, en España, cuando aún gobernaba el dictador Francisco Franco, específicamente en Madrid, sufre censura, represión y seguimiento lo que le obliga a dejar ese país. El cantautor, al igual que sus pares en las mismas condiciones, debe organizar su vida entre actuaciones solidarias y profesionales, todas con la misma temática sin posibilidades de variar en los contenidos de su cantar. Sólo matizaría la forma de sus recitales cuando trabaja con poetas como Mario Benedetti o Eduardo Galeano quienes en el espectáculo alternan poesía con canción. A la vez su figura se va internacionalizando cada vez más convirtiéndose en un ícono de la resistencia uruguaya y latinoamericana. Distinta es la situación de Alfredo Zitarrosa, que si bien debe experimentar lo mismo que su compatriota, este poeta y cantor se rebela permanentemente a vivir el destierro, su sensibilidad y temperamento lo deprime y enferma llegando a intentar en más de una oportunidad quitarse la

53 Testimonio de ello se encuentra en el libro *Chile roto. Uruguayos el día del golpe en Chile*. de Graciela Jorge Pancera y Eleuterio Fernández Huidobro. Ed. Lom. Santiago, Chile. 2003.

vida. Su poesía, a diferencia de Viglietti, tiene mucho de autobiográfica por lo cual la temática utilizada en su estado de exiliado es mucho más introspectiva y personal, lo que hace evidente su condición de poeta más que de cantor militante, aunque sin abandonar nunca su preocupación por el país y la recuperación de la libertad. Sus últimos versos editados póstumamente en el álbum *Sobre pájaros y almas* (1989) reflejan esa reflexión íntima llegando incluso a ser premonitorios a su muerte. Su poema cantado *Pájaro rival* dice:

*Por sanar una herida
he gastado mi vida
pero igual la viví
y he llegado hasta aquí.*

*Por morir, por vivir,
porque la muerte es más fuerte que yo
canté y viví en cada copla
sangrada querida cantada
nacida y me fui...*

Ese, que es su último trabajo discográfico, lo graba con otro destacado poeta cantor uruguayo y que mencionamos: Héctor Numa Moraes, varios años menor, pero no por eso menos substancial, sobre todo como músico.

Héctor Numa Moraes

Este trovador es tal vez, la clave más directa del canon en cuanto a trabajo con la poesía. Todo su repertorio es poesía musicada y la ejecuta en el escenario acompañada de su excepcional guitarra, instrumento que guía su carrera musical, tanto así que nunca deja de estudiarla, incluso en el exilio donde no desaprovecha la oportunidad de retomar y acreditar sus estudios de guitarra clásica en el conservatorio Real de La Haya, con el maestro Antonio Pereira Arias, un legendario guitarrista uruguayo, alumno de Andrés Segovia. Numa Moraes desde los 14 años ya se instala en los escenarios y a los 16 graba su primer disco. Su talento y trayectoria temprana es similar a la del músico chileno Horacio Salinas, que a los 15 años ingresa a *Inti-Illimani* y luego, en el exilio, siendo aún muy joven, asume su dirección. Su trabajo desde sus

comienzos estuvo guiado por inquietudes sociales y también por un interés hacia las manifestaciones musicales folklóricas, tal vez influido por el ambiente de ese entonces y las corrientes musicales que predominaban en ciertos importantes circuitos de la cultura de la que él no estaba ajeno, aspecto que es considerable de mencionar y que tiene que ver con el concepto de *habitus* de Burdieu, puesto que Numa Moraes desde su seno familiar estuvo vinculado con las prácticas culturales al igual que Daniel Viglietti, que incluso, también fue su maestro. Y es este mismo artista quien presenta al joven tacuarembense al Palacio de la Música, espacio cultural además que se interesa en grabar su segundo LP, *Canto pero también puedo*. El disco es armado con el poeta y maestro Washington Benavides, y contiene textos de los más importantes poetas uruguayos, entre ellos el mismo Benavides; esta colaboración poética se mantendrá durante muchos años y marcará la ruta del cantor incorporando luego poesía latinoamericana y universal. Cuando ocurren los acontecimientos de principios de los setenta, Héctor Numa es censurado y su música luego prohibida, por lo cual viaja a Argentina y a Chile, donde participa en la Peña de los Parra y también en la del Mar, del *Gitano* Rodríguez, en Valparaíso. Esa conexión con la *Nueva Canción* latinoamericana será permanente, especialmente en el exilio donde compartirá escenario con Mercedes Sosa, *Los Trovadores*, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Sara González, *Quilapayún*, Zitarrosa e Isabel y Ángel Parra, entre muchos otros destacados exponentes del género. Pero además, con los españoles Joan Manuel Serrat y Pi de la Sierra.

Los Olimareños

Pero existe un dúo, de provincia que es inmensamente significativo en la historia del *Canto Popular* uruguayo. Se decía que no había casa oriental que no tuviese un disco de ellos. Nos referimos a *Los Olimareños*. No obstante su larga trayectoria no lo destacamos en el capítulo anterior sino que lo hacemos aquí, pues ellos representan cabalmente la resistencia cantada de unos artistas que se encuentran de pronto con una situación extrema, ya que si bien sus canciones eran en su mayoría de contenido social, en sus comienzos no eran un grupo militante. Sus cantares venían desde la tradición y desde la creación conjunta con la poesía desde la provincia de Víctor Lima y de Rubén Lena. *Los Olimareños* nacen en la ciudad de *Treinta y Tres* de orillas del río Olimar, integrado por Braulio López y José Luis *Pepe* Guerra. Sus inicios,

como era común en la época, es a través de la participación en un festival de cantares folklóricos (Festival *Paisajes del mundo*) en 1960, dándose a conocer en 1962 cuando emigran a Montevideo. En Uruguay, donde no se estilaba el canto a dúo, marcó mucho el sonido a *candombe*, que utilizan. En principio lo hacían con guitarra y bombo influenciado por los argentinos. “Cantábamos en tablaos. La gente se entusiasma por el *son* cubano pues es como *candombe*. Los blancos andamos buscando lo que hacen los negros con la percusión, pero la guitarra es de blancos”⁵⁴. Decidieron dejar el bombo y trabajar a dos guitarras. También buscan una identidad oriental. “Nos dimos cuenta de que había dos países: Montevideo, como puerto, y el país del interior”. Ellos no quieren imitar a los argentinos tipo *Chalchaleros* o a *Los Beatles*, que estaban de moda –dice el poeta y líder de lo que se denominó Grupo de Tacuambró: Washington Benavides– sus modelos son Violeta Parra, Chabuca Granda, Zitarrosa, la música con fundamento o canción de texto con valor en sí despojado de la música⁵⁵, entonces sus canciones comienzan a aparecer gracias a las composiciones del bohemio poeta Víctor Lima quien colabora con ellos en su paso por el Olimar; también del profesor y compositor de canciones Rubén Lena, de quien corresponde la mayoría de los temas de sus primeros discos. Ambos poetas, Lima y Lena, no sólo colaboran con el dúo alimentando su repertorio popular, sino que todo ello se retroalimenta conjugando espacios de cultura poético musical que significan la memoria uruguaya hasta hoy. La poesía romántica, gauchesca, amorosa y de crónica, cargada de historias de vida de sujetos que pueden ser cualquiera de sus escucha y emitida por voces sencillas, sin dejar de ser singulares, cuyo color y fiato es de fácil conexión con el público ávido de experimentar aquella funcionalidad primigenia de la música juglaresca y trovadoresca: concebir estéticamente vivencias de otros que pueden ser las propias desde lo sensible donde la emoción significa existencia cotidiana. Los versos cantados por *Los Olimareños* representan la realidad vívida que perciben los latinoamericanos donde la ideología pasa a segundo plano, puesto que la contingencia de sus vidas experimenta esas verdades que se cantan, ya sea con humor, ironía, dramatismo o simplemente melancolía. “¿Hasta dónde las canciones pueden cambiar la realidad? Nada se puede cambiar sin la cultura, la canción se encargaba de aquello. La canción llegó a todos los niveles. La radio tiene un rol muy importante. También el círculo de los

54 Serie Documental *Historia musical del Uruguay*. Capítulo 1. ANCAP <http://youtu.be/AN4r0FFhFuc>

55 ibíd.

cassette” dicen para la televisión nacional en un recuento de su historia.⁵⁶ Sus largas estadías en Argentina también nutren al grupo y reciben la colaboración de otra figura relevante que es Jorge Cafrune. Este imponente argentino que siempre vistió de gaucho, es quien los ayuda a imponerse en el medio, porque él solía recorrer Uruguay y Brasil con su canto. En 1970 participan del Primer Festival de la Canción Comprometida en Chile; y todos los años siguientes se presentan en el prestigioso Festival de Cosquín, hasta el 76, que comienza la dictadura en Argentina. A medida que se convulsiona el Uruguay con Pacheco Areco y luego con la dictadura militar van siendo cercados hasta que explícitamente prohíben sus canciones a través de un decreto. Sus canciones son fieles a los poetas y compositores orientales: A Víctor Lima y Rubén Lena, suman José Carabal (*El Sabalero*), Osiris Rodríguez, Miguel Matamoros, Washintong Benavides y Héctor Numa Moraes. *Los Olimareños* fueron prohibidos antes de que se produjera el golpe mismo, no obstante igualmente pudieron editar varios discos: *Cantando en París* (versión reeditada y que los coleccionistas no saben por qué de su título, pues cuando graban aún no han salido del país), y *Lo mejor de Los Olimareños* (1965), *Quiero a la sombra* (1966), *Nuestra razón* (1967), *Cielo del 69* (grabado en 1969 y publicado en 1970). Antes, además de muchos singles, como se estilaba en la época, habían grabado: *Los Olimareños* (1962), *De Cojinillo* (1965). En Argentina graban *Canciones con contenido* (1967) y *Estrofas de amor* (1968). *Todos detrás del domo* (1971), *Que pena* (1972) y *Del templo* (1972). Pero el 9 de diciembre de 1974, definitivamente se prohibieron sus actuaciones, su difusión radial e incluso la tenencia de sus discos. En 1974 comienza su exilio en Argentina, pero Braulio López es detenido en Córdoba por un comando del ejército lo que le significa estar un año preso por subversión, hasta que le dan la opción de irse del país llevándolo al aeropuerto de Ezeiza. Viaja a España donde se encuentra con Pepe Guerra, para posteriormente viajar ambos hacia México: Desde ese momento *Los Olimareños* actuarían en diversos países de Europa y América, editan la mayoría de sus fonogramas destacándose aquellos que incorporan temas nuevos especialmente *Donde arde el fuego nuestro* y *Araca*. En esos periplos ejercerán la punzante poesía cantada del exilio.

56 Idem.

*Cuando en tierras extrañas miro triste
la lejanía azul del horizonte
siento clarito al Olimar que pasa
y la brisa me trae olor a monte...*

*Este cielo no es el cielo de mi tierra
y esta luna no brilla como aquella,
como aquella que alumbró mis sueños altos
más altos que el temblor de las estrellas*

*Tantas voces y miradas tan queridas
ya no están en el boliche, en los asados
otros vagan sin consuelo por el mundo.
Ay paisito mi corazón está llorando...*

De *Ta'Llorando*, José L. Pepe Guerra, 1976.

José Carbajal, *El Sabalero*

Otro cantor relevante que debe salir al exilio, es José Carbajal, *El Sabalero*. Le llamaban así pues se hizo popular en los festivales de canto por su apasionada interpretación de una canción dedicada a quienes pescaban sábalo, en la ribera de su pueblo natal, canción que graba en su primer single. Desde sus comienzos de aficionado –trabaja en la industria textil, igual que su padre– se interesa por la cruda realidad que significa vivir en sectores marginales sobre todo de la infancia. Producto de ello compone *Chiquillada*, una canción que logra llegar a todos los sectores, fueran estos de izquierda o derecha:

*Pantalón cortito
bolsita de los recuerdos
pantalón cortito
con un solo tirador*

*Media galleta rompiendo los bolsillos
palitos mojarros, saltitos de gorrión
los muchachitos de toda la manzana
cuando el sol está que pela
se van la'l cañadón...*

La canción la graba el cantante argentino Favio, en su mejor momento como baladista latinoamericano, logrando tal éxito que impulsa a su autor a ubicarse rápidamente en los escenarios más importantes del *Canto Popular* uruguayo. *El Sabalero* incorpora la canción a su primer disco, bajo etiqueta Orfeo, titulado justamente *Canto Popular* (1969), cuyo repertorio es significativamente trovadoresco, donde evidencia su cercanía con sus antecesores de la poesía popular, desde Hidalgo, pasando por Molina hasta comprometer su voz como lo hizo Víctor Jara, hermanándose en sus versos como los de *Luchín* y *Cuando voy para el trabajo o Te recuerdo Amanda*, al enfrentar la niñez (*Chiquillada*) y el trabajo obrero en *El hombre del mameluco*, respectivamente.⁵⁷ Este primer trabajo discográfico lo instala en aquel grupo destacado de los trovadores latinoamericanos como manifiesto, al igual como lo hizo Mercedes Sosa con su primer disco *Canciones con Fundamento*. Por esa canción militante y sentida –sobre todo a través de sus interpretaciones en vivo cuyo histrionismo y fuerza escénica lo diferencia de sus compañeros– es detenido tempranamente por las acciones represivas del régimen de Pacheco Areco, aunque sin consecuencias aún, puesto que en esos momentos a los artistas de la canción social se le dejaba en libertad prontamente ya que no se tenían razones legales para hacerlo. Igualmente, esa vez *El Sabalero* estuvo dos meses preso. Su siguiente álbum, nos vuelve a confirmar su trovería al dedicarlo casi exclusivamente a canciones de amor y otras afectivas sin compromiso político. No obstante, realiza extensas giras por el interior para actos políticos y sindicales (de la CNT, del Frente Amplio, para el Partido Comunista y para los anarquistas), pero también en escuelas; en boliches, y en eventos de todo tipo como el Congreso Internacional del Disco y otro relacionado con productos de belleza. Pero el sistema, que se va endureciendo, le censura y no le permite grabar por lo cual emigra a Argentina y debe combinar trabajos radiales –al igual que Zitarrosa– con el canto. Allí tiene la oportunidad de editar 3 nuevos long play, pero a la vez es censurado, aspecto que no había sufrido aún. *El Sabalero* comienza desde allí su periplo forzado por el mundo. Luego de tres años en Argentina, parte a Chile donde iba a grabar para la Dicap (Discografía del cantar popular) el disco *Visita*, el que no llega a salir debido al golpe militar de las FFAA comandadas por Augusto Pinochet. El medio digital *Monte-*

.....
57 *El Hombre del mameluco* es una milonga que compuso Carbajal después del asesinato, en 1968, del estudiante Liber Arce pero tomando como tema a otras víctimas de la explotación: los obreros y su lucha contra la represión.

video Portal, cuando da a conocer la noticia de la muerte de José Carbajal, en el 2012, re publica su última entrevista y en ella expresa lo siguiente:

Pese a ser uno de los artistas más populares y queridos de la escena artística nacional, El Sabalero se define más como narrador que como músico. “Es que yo lo que hago son relatos, y para mí la música es algo que viste la palabra, el verso”, sostiene, y a continuación reconoce que puede tolerar una canción con una música mala, siempre que la letra sea buena. “Pero eso no quiere decir que se desdeñe la música, podés evolucionar e ir cambiando, sobre todo cuando -como yo- trabajás con músicos que aportan mucho a las canciones.

El canto del inxilio

Mario Benedetti es el que inventa el vocablo “inxilio” para referirse al estado de los uruguayos del interior, los que no se marcharon, los que se quedaron y sufrieron la dictadura en el Uruguay. Lo abordamos como inxilio musical en tanto es un concepto que significa más notoriamente a estos poetas que cantan puesto que se trata de una característica muy propia de los sujetos orientales que están dentro de la patria pero que no la sienten suya, sino enajenada, sin destino claro, donde la incertidumbre invade los sentimientos que son trasvasiados en las canciones trovadorescas uruguayas. No es casual que el poeta y ensayista uruguayo se vea en la necesidad de crear este concepto. La Banda Oriental pareciera que sigue operando como territorio que no es propio de nadie, porque se desconoce o no se reconoce a sí mismo como la “tierra de uno”, parafraseando a la poeta argentina María Elena Walsh. “El inxilio es una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida”, dice el académico Chango Illánz... Pero esa contención acumulativa tiende a liberarse y entonces se transforma en cultura, es una conciencia entrañable”⁵⁸. Cuando el régimen de facto busca silenciar a los artistas a través de la prohibición de las canciones cuyas imágenes poéticas reinsertan los relatos y la utopía del gaucho o del poeta popular (cancionero de Bartolomé Hidalgo, Zitarroza, o *Los Olimareños*) lo que hacen es reprimir la memoria colectiva que siempre está coexistiendo con el presente, sobre todo luego de lo que había logrado la

58 Illánz, Chango. *Exilio e insilio. Una mirada sobre San Juan, su universidad y herencias del proceso*. U. revista de la Universidad, año III, N° 16. Argentina, 2006.

Nueva Canción latinoamericana del Sur: situar la poética tradicional (musical y literaria) en el contexto urbano contemporáneo. Los uruguayos no sólo deben lidiar con la democracia cautiva y controlada sino que además se les niega el piso emocional que sustenta su identidad. Esta puede ser la razón por la cual costó que la nueva generación de trovadores o artistas de *Nueva Canción* se situara en el medio tomando el testimonio de los que ya no estaban como continuadores naturales del *Canto Popular* y que se indicaría como la *Nueva Canción* popular uruguaya o “nueva música uruguaya”. En el país oriental del Cono Sur se nota más evidentemente las diferencias de estilo entre Zitarrosa/Viglietti y los que le precedieron y de los cuales expondremos a continuación. Con lo expresado intentamos –desde la perspectiva de este ensayo– señalar que la canción trovadoresca uruguaya en la dictadura se presenta más en formato de rock que de folklore, como venía sucediendo. Igualmente hay cantautores que continuarán con la línea “milonguera” pero los que le siguen, los más jóvenes, tomarán sólo la idea de cimentarse en ritmos tradicionales, pero en vez de la *milonga* privilegiarán el *candombe*, y la *murga* –en el caso de Jaime Roos– pero con la sonoridad de su época, creando posteriormente un estilo, que más allá de constituir fusión, corresponderá a una hibridez musical que devendrá en signo de estética musical popular uruguaya (*Pajarito Canzani*, Jaime Roos, Jorge Drexler). Con la experiencia uruguaya nos adelantamos en nuestras conclusiones a decir que no es necesidad ni condición que para que la canción sea considerada de trovería ha de venir instalada en los estilos que impone el folklore musical (que impusiera la llamada “canción protesta” de los sesenta, especialmente la chilena) ni que ha de acompañarse sólo acústicamente o con la guitarra nada más, aunque ésta sea el instrumento favorito y de excelencia de todo trovador(a). Los artistas más destacados que corresponden a la segunda generación de la *Nueva Canción* popular uruguaya y que vivirán la dictadura en el Uruguay del interior, son los siguientes: *Patria Libre*, *Agua-raba*, Dúo Larbanos-Carrero, Washington Carrasco y Cristina Fernández, José De Mello, Rubén Roma, Carlos María Fosatti, Carlos Benavides, *Los que iban cantando*, Leo Masliah, Jaime Roos, *Pajarito Canzani*, *Grupo Rumbo*, Gastón Dino Ciarlo, Eduardo Darnouschand, Grupo vocal *Universo*, *Mont-TRESvideo* y *Canciones para no dormir la siesta*.

Patria Libre

El grupo *Patria Libre* surge en medio de las represiones a los movimientos de los trabajadores y los estudiantes impuestos por el gobierno autoritario. Su canto se desarrolla entre mediados de 1972 y finales de 1975, inspirados además por lo que estaba ocurriendo en Chile con la propuesta socialista de Salvador Allende y la gesta de Ernesto Che Guevara, pero por sobre todo para hacer frente desde la canción a lo que estaba ocurriendo en su propio país. Sus canciones son juglarescas, en tanto buscan, al igual que el grupo chileno *Sol y Lluvia*, letras directas que van describiendo lo que acontece y les afecta en su vida cotidiana:

*Camino de anchas heridas
camino de piedra y flor
aunque nos robes la vida
la lucha no terminó.*

De *Camino*, Patria Libre, 1974.

*Y pensar que todavía
hay gente que no lo cree
que mataron a mi hermano
por quererse rebelar.*

De *La sangre de mi pueblo*,
R.Castro/J.Bonaldi, Patria Libre, 1975.

El cuarteto lo constituyen Raúl Castro, Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff, y Jaime Roos, poetas y músicos creadores que a la vez comparten, cual sociedad creativa otras importantes propuestas: *Aguaraba*, que lideraba Pajarito Canzani; *Los que iban cantando*; y *Canciones para no dormir la siesta*. Por ello destacamos a *Patria Libre*, puesto que fue de los primeros de la nueva generación que intentó continuar con la senda del *Canto Popular*, y tenían tal urgencia de hacerlo que tocaban juntos colaborándose mutuamente. Su accionar, bajo los postulados musicales del folklore latinoamericano contestatario, estuvo presente en los sindicatos, universidades, comités políticos, actos callejeros, es decir, donde se les necesitara como aporte a la resistencia. Por la misma razón fue perseguido por los sistemas represivos de la autoridad no pudiendo sostener

más su situación acabando la banda a finales de 1975. Asimismo, cada uno de sus integrantes continúa su carrera artística tanto en solitario como en otros grupos como los ya mencionados. Entre las canciones que formaban parte de su único disco *Canta al Pueblo* destacan: *Soldadito de Bolivia*, *Caramba amigo* y *Canción de los obreros*.

Renovación y Rock

El grupo *Aguaraba*, de Carlos Pajarito Canzani, lo integran Jorge Bonaldi, Jorge Trasante, Jorge Lazaroff, Carlos Da Silveira, Jorge Galemire y Jaime Roos. Su desarrollo es entre 1973 y 1975. Con las medidas Prontas de Seguridad impuestas en 1975, los jóvenes en general, son muy perseguidos ya que están en permanente sospecha; por el sólo hecho de usar el pelo largo se les detenía y soltaba dos días después.

*Milonga de pelo largo, de ojos oscuros
como la noche, como la noche;
historia de penas grandes, de gente joven
de penas viejas, de veinte años
Consuelo de los que viven siempre arrastrados
por la rutina, que cosa sería
recuerdo de los que huyen de nuestra tierra.
Te ofrezco mis margaritas que están marchitas
que ya están secas
te doy todas las renunciadas de cosas simples
que llevo hechas, que llevo hechas.*

De *Milonga del pelo largo*.
Gastón Dino Ciarlo.

Es tanta la hostilidad que viven a diario que los músicos que ejercían el rock fueron yéndose del país comenzando con Jorge Flaco Rabal que hasta hace un rabioso recital de despedida, que congrega miles de personas, donde canta:

Ya no puedo más
ya no puedo más
gente se está volviendo mierda
tus propios amigos te han de fallar...
me voy despidiendo de la gente amiga
un nudo en la garganta se me está por hacer
quizá ya no vuelva
quizá no me escriban...

Extractos de canciones de los grupos de la *movida* del rock, previo a su masivo autoexilio:

porque ya no puedes saludarte abiertamente
porque ya mi piel es un oído permanente
porque ya es hora de pintar todo de verde
vamos a mirarnos más de frente
vamos a mirarnos más de frente

(...)
las mañanas ya son oscuras
las noches pálidas de un verde gris
se va muriendo mi aldea
se va muriendo y no hay es joda
se va apagando mi canto...

(...)
piensa
no te descuides
lucha
no te descuides

Este hecho es relevante, puesto que la “movida del rock” uruguayo estaba prendiendo muy bien en esos años (*Los Totems*, de donde surge el extraordinario percusionista y cantante Rubén Rada; *Psiglo*, *Opus Alfa* / *Días de blues*, *The Killers*) pero se produce aquel estampido hacia el exterior escapando de la agresividad, de la represión y la censura haciendo desaparecer casi por completo el género del rock en el país. Una vez más se presenta la emigración en la

Banda Oriental. En Europa y en Estados Unidos cada uno de estos talentosos músicos desarrollará su propuesta artística llegando varios de ellos a destacar significativamente en esos medios internacionales. Una de esas experiencias es la banda OPA (ex *Los Schakers*, que partieron el 69) que cuando regresan en 1981 (haciendo fusión de jazz rock) son un suceso en Montevideo provocando todo un movimiento de efecto multiplicador en el medio y también en los jóvenes que ya comenzarán a mostrar indicios de nuevos vientos generacionales. Cabe señalar que también ocurre un fenómeno similar en Chile con la visita en 1981 de *Los Jaivas* (que se habían instalado en Francia) y el recital del rockero argentino Charly García, ambos recitales en Santiago. La banda de *Pajarito* Canzani responde a esta búsqueda de sonido más progresivo y denotará el primer indicio de marcar diferencia con el *Canto Popular* en cuanto a comenzar a alejarse del folklore puro aunque venga cargado de nuevos contenidos. El folklore estará presente –porque “sale natural”, dice Roos, refiriéndose a la *murga* como folklore urbano– pero se tomará de él lo que se requiera expresivamente y con amplia libertad. Y es justamente ese respeto por lo propio de allí puesto en valor por el *Canto Popular* lo que sirve de puente o eslabón generacional en la canción uruguaya. Surge el *candombe beat* en los setenta de *Los Beatles* y posteriormente la *murga canción* con Jaime Roos y que en los noventa no sólo utilizará los ritmos sino que incorporará a los mismos cultores de ella como los auténticos cantadores murguistas (*Canario* Luna). El sonido de la segunda generación se ve también en las propuestas de los solistas y cantautores Eduardo Darnachauans, Miguel Mateos, Jorge Galemeri, Jorge Lazzaroff (que luego de sus experiencias grupales seguirá en solitario) Mauricio Ubal y Fernando Cabrera. Todos ellos se transformarán en el nuevo canon de la canción popular uruguaya. Otra experiencia interesante es la agrupación que conforman Jorge Bonaldi, Jorge Galemire, Jorge Lazaroff y Luis Trochón: *Los que iban cantando*. Ellos vinculan la performance en su espectáculo. Trabajan con instrumentos acústicos clásicos y folklóricos (guitarra, charango, queñas, xilófonos, flauta y percusión) más las voces. Ocupaban además artefactos que hacían sonar musicalmente buscando nuevos timbres. De forma muy elaborada y refinada incorporan el teatro y se preocupan del trabajo en vivo, donde el público reflexione con ellos a través de sus provocaciones sutiles y su humor irónico. En esa línea innovadora, en tanto textos, se encuentra también el compositor y cantante Leo Masliah quien en esos años se destaca como trovador con canciones de aguda ironía al estilo del francés

George Brassens. A este tipo de expresión poética cantada se suma en Chile, el destacado cantautor Eduardo Peralta, quien luego de haber sido un trovador esencial de la resistencia chilena, en los noventa se dedica fuertemente a la obra del trovador francés convirtiéndose en el más importante traductor de Brassens al español.

A redoblar: Grupo *Rumbo*

Nacen en 1979. Eran todos estudiantes universitarios y al igual que los grupos del *Canto Nuevo* chileno, les interesa lo musical pero por sobre todo hacer frente desde la expresión cultural, a la dictadura. Es un grupo mixto dirigido por Mauricio Ubal y lo componen Laura Canoura, Gonzalo Moreira, Carlos Vicente, Miguel López y Gustavo Pipa. Llegan a ser fundamentales al interpretar la canción *A redoblar*, que tiene tal llegada a la gente en momentos del último período de la dictadura que se convertiría en un himno de resistencia. Es Jorge Lazaroff en su condición permanente colaborador del medio musical que presenta a Mauricio Ubal a Rubén Olivera, y juntos componen la canción, cuyo ritmo de murga incita al baile, al canto y a la movilización. En sus siete años de trayectoria edita tres discos: *Para abrir la noche* (1980), *Sosteniendo la pared* (1982) y *Otro tiempo* (1985). Del grupo sobrevivirán al tiempo del reloj artístico, Mauricio Ubal y la cantante Laura Canoura, quien se yergue como una de las voces relevantes de la canción popular uruguaya.

*Volverá la alegría
a enredarse en tu voz
a medirse en tus manos
y a apoyarse en tu sudor
(...)*

A redoblar, a redoblar, a redoblar

Jaime Roos

Jaime Roos es un compositor fundamental en la música popular uruguaya. Como ya se ha evidenciado a través del texto, ha sido un protagonista permanente en el desarrollo de los cantares de resistencia en su país. Desde distintas veredas musicales: *Canto Popular*, rock y ahora música popular a secas, Roos se ha involucrado además como productor, colaborador y facilitador en las producciones de otros músicos. Sus influencias son las mismas que tuvieron los de su generación: la radio encendida, la revolución musical de *Los Beatles*, la irrupción del beat, el apogeo del *Canto Popular* con su discurso de la raíz folklórica y el compromiso político, además de su propio capital cultural y sus vivencias del barrio Sur de Montevideo: murgas y carnaval. Roos, luego de su experiencia en los grupos ya mencionados, como la mayoría de sus pares se va del país, el 75, radicándose en París. Es allí donde comienza su carrera en solitario y comienza a componer (antes era músico bajista y arreglista). Sus primeras cuatro canciones grabadas tienen enseguida buen recibimiento tanto del público como de la crítica. De entre ellas se destaca *Candombe del 31*, que graba el 77 en su propio país en el relevante sello alternativo *Ayui/Tacuabé*, del cual es uno de sus fundadores.

*Bandoneón del Barrio Sur
respirá y tima otro candombe
que no somos nada*

*Se acaba el año y el que viene es peor
mano a mano con las caras fané de las yiras de la cuadra
parche y palo y que se arme el bailongo y dale que va*

De *Candombe del 31*, Jaime Roos. 1976.

De vuelta a Europa, luego de ese paso por Montevideo, continúa su carrera trabajando vertiginosamente en nuevas creaciones, las que se traducen en discos que no pasan desapercibidos y que rápidamente van quedando en el cancionero uruguayo, puesto que Roos nunca deja de componer pensando en su tierra oriental. "...Yo capté que la mejor manera en que uno puede hablar en profundidad sobre temas universales es con el acento propio. Y era

parte de la ideología de la que yo llamo “generación del 73”, que éramos una barra de músicos, artistas, creadores, que teníamos 20, 21 años, éramos muy jóvenes...⁵⁹ Toda su obra tiene la atmósfera y la poética del Uruguay pero con un sonido contemporáneo y popular, es decir, la música es ejecutada con los instrumentos de uso actual con toda la tecnología que es aplicada en la industria del disco internacional, pero, y por sobre todo, con contenidos poéticos extraídos del habla de la calle, del barrio, de los mercados. “...Busco el habla de la calle, la poesía que hay allí, el lenguaje del fútbol por ejemplo... (puesto que) el compromiso social es hacer sonar la voz del pueblo, la más marginal”⁶⁰. Ese comentario refiere a aquella canción *Un brindis por Pierrot* (1985), cuya voz principal la pone a cargo de *Canario* Luna, el más popular cantante de murgas de Montevideo. Con esta obra cancionística Jaime Roos se elevaría a los primeros lugares de preferencia de los escucha (radio, discos, televisión) convirtiéndose en el cantautor uruguayo por excelencia.

Me voy

Como se han ido tantos

Que el recuerdo disfrazó de santos

Y su historia se ha vuelto ilusión

Descubro

El dejo de amargura

Que ni la mejor partitura

Le pudo marcar a mi voz

Se van

Como se han ido tantos

Carnaval les regaló su manto

Su estampa se vuelve canción

Se han ido

Soplando candilejas

Esta noche no tengo ni quejas

Sin embargo el que llora soy yo

De *Un brindis por Pierrot*, Jaime Ross. 1985.

59 Entrevista de *En perspectiva* del 12 de julio de 2012 por Emiliano Coteló. www.enperspectiva.com.uy/xcore

60 Lo dice Jaime Roos en una entrevista para el documental “Historia de la música popular del Uruguay. Capítulo V. <http://youtu.be/pCYRx0Q2vaY>

ARGENTINA

El golpe militar perpetrado, el 24 de marzo de 1976, al gobierno de María Estela de Perón, quien había asumido luego de la muerte de Juan Domingo Perón a sólo un año de haber sido elegido con el 61.82 % de los votos de la ciudadanía argentina, desencadenó la tragedia trasandina sumándose dramáticamente a las dictaduras ya existentes en Brasil, Uruguay y Chile. La Junta de Comandantes de las FFAA nombra Presidente de la Nación al Tte. general del Ejército Jorge Rafael Videla y comienza lo que autodenominan “Proceso de Reorganización Nacional”, que se cimienta en el convencimiento que la población toda estaba sumida en un concepto errado de ideal de sociedad, producto de los pensamientos de las elite intelectuales de izquierda y de un populismo exacerbado por lo cual había que, en frase de Videla: “disciplinar a una sociedad anarquizada”.

...consideramos que es un delito grave atentar contra el estilo de vida occidental y cristiano queriéndolo cambiar por otro que nos es ajeno, y en este tipo de lucha no solamente es considerado como agresor el que agrede a través de la bomba, del disparo o del secuestro, sino también aquel que en el plano de las ideas quiera cambiar nuestro sistema de vida a través de ideas que son justamente subversivas; es decir subvierten valores (...). El terrorista no sólo es considerado tal por matar con un arma o colocar una bomba, sino también por activar, a través de ideas contrarias a nuestra civilización, a otras personas.⁶¹

Diario La Prensa, 18 de diciembre de 1977.

El esquema político-institucional que las FFAA instauran a través del “Proceso” busca evitar toda participación ciudadana, por ende suprime la posibilidad de organización social desmantelando los sindicatos y organizaciones gremiales, se suspende el fuero sindical y el derecho a huelga; se prohíbe en forma absoluta la actividad de partidos políticos de izquierda; se advierte a la población que serán reprimidas severamente las manifestaciones callejeras; se

61 “*Memoria y Dictadura. Un espacio para la reflexión desde los derechos humanos*”. Disponible en: www.buenosaires.gob.ar/areas/vicejefatura/derechos/1publ_memoria. Asamblea Permanente por los Derechos Humanos/ Instituto Espacio para la Memoria. www.institutomemoria.org.ar, pág. 33.

elimina la prensa política, etc. El objetivo de las medidas llamadas antisubversivas busca no sólo exterminar a los guerrilleros sino acallar a la sociedad. Y para ello implanta además el terror a través de acciones –hoy denominado terrorismo de Estado– de exterminio de los opositores puesto que el gobierno militar secuestró, torturó y ejecutó secretamente a miles de personas sospechosas de ser guerrilleros o activistas civiles, estableciendo para ello centros de detención clandestinos. Personas que estuvieron detenidas en esos lugares fueron conocidos como “desaparecidos”, figura jurídica establecida por los militares argentinos, siendo muchos de ellos fusilados o muertos luego de torturas y arrojados al mar desde aviones militares o enterrados en fosas comunes. Dice Videla en su primer discurso, luego de asumir el poder.

..Sólo el Estado, para el que no aceptamos el papel de mero espectador en el proceso, habrá de monopolizar el uso de la fuerza, y sólo sus instituciones cumplirán las acciones vinculadas a la seguridad interna. Utilizaremos la fuerza cuantas veces haga falta para asegurar la paz social, con ese objetivo combatiremos sin tregua a la delincuencia subversiva en cualquiera de sus manifestaciones, hasta su total aniquilamiento...⁶²

Este accionar de la “guerra sucia” como también se le denomina a este terrorismo de Estado, coincide con las estrategias de las dictaduras militares de Uruguay y Chile, por lo que luego se confirma la existencia de una coordinación entre ellas mediante el Plan Cóndor, que contó con el apoyo de los principales medios de comunicación privados de poder civil, la protección inicial de los gobiernos de los Estados Unidos de la época, y también de la pasividad de la comunidad internacional. En el ámbito cultural, es relevante para la dictadura en virtud de los objetivos expresados en el “Proceso de Reorganización Nacional”, la eliminación de todo aquello que signifique la posibilidad de constituir, construir o bien continuar el desarrollo de la identidad argentina desde postulados de izquierda. Para eso trabaja con sectores civiles que participarán de un estudio profesional desde las ciencias humanas quienes han de detectar la problemática de la cultura y desde allí “estructurar un sis-

62 Citado en *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*, de los autores Seonae, María y Muleiro Vicente. Editorial Sudamericana. Buenos Aires, Argentina. 2001, pág. 223.

tema integral que niegue, en el ámbito de los MCS (Medios de comunicación social) el accionar subversivo y asegure la plena vigencia de la propia cultura nacional”⁶³. Este tipo de informe corresponde a acciones de inteligencia que sólo circulaba secreta e internamente en sectores claves del gobierno militar puesto que “lo cultural” se enfrenta en el centro de su proyecto político. Su intento de cambiar los paradigmas que se habían estructurado desde mucho antes de la medianía del siglo –y que mencionamos en capítulos anteriores– es fundamental para sus propósitos, por lo cual le es necesario intervenir globalmente pero a la vez desde movimientos ocultos ya que para enfrentar aquello tan profundo se debía actuar con modelos represivos efectivos lo que devala la intensidad del poder autoritario y la perversidad que se detenta. Dicha iniciativa es audaz y compleja ya que por un lado los militares tradicionalmente se muestran como fervientes defensores de los valores culturales de la nación y lo que se estaría persiguiendo sería lo contrario, deconstruirlos, de ahí que sus pasos han de ser visto por la sociedad argentina como erráticos o aislados.⁶⁴ Entre sus métodos estará la quema de libros, la censura y la promoción de la autocensura, la prohibición de la obra de artistas indicados como comunistas o subversivos y a sus intervenciones artísticas, como también la tenencia de sus obras; el exilio para escritores, músicos, cantantes, académicos y todo aquel pensador que se indicara como contrario a los objetivos de la nación “restaurada”.

«Se incinera esta documentación perniciosa que afecta al intelecto y a nuestra manera de ser cristiana a fin de que no pueda seguir engañando a la juventud sobre nuestro más tradicional acervo espiritual: Dios, Patria y Hogar»

Comunicado del 20 de abril de 1976 .

63 Informe especial N° 10 del Estado Mayor General del Ejército, de 1977. Citado en *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Invernizzi, Hernán/Gociol, Judith. Eudeba. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2007, pág. 33.

64 Tras el golpe, se creó en el Ministerio de Educación y Cultura, un organismo de Inteligencia encubierto bajo el nombre de “Recursos Humanos”, y era un área que funcionaría como dependencia del Dpto. de Asesores del Ministro.

El comunicado expuesto es la justificación al acto del 29 de abril de 1976, en el cual el Regimiento de Infantería Aerotransportada de La Calera, Córdoba, hizo arder miles de libros, entre ellos: las novelas latinoamericanas de autores emblemáticos como Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa; también libros de poesías de Pablo Neruda y obras de intelectuales como Paulo Freire y Osvaldo Bayer. Desde el Ministerio de Educación y Cultura⁶⁵ se crea la *Operación Claridad*: plan operativo de opositores en toda el área cultural, en donde identificaban a las personas que se consideraban como “focos subversivos” para luego vigilarlos, perseguirlos, prohibirlos, detenerlos y castigarlos. Desde allí se construían las listas negras. Se llegaron a identificar 231 nombres del sector cultural argentino. De ellos, 41 se encuentran entre los desaparecidos. Además de estas acciones en contra de artistas e intelectuales, también se actúa en contra de docentes y alumnos, el plan produce despidos masivos e inhabilitaciones para la enseñanza. Estos archivos secretos fueron hallados en 1996.⁶⁶ Los artistas de la canción argentina que se encontraban en esas listas negras, por lo cual fueron censurados o prohibidos y luego exiliados son: María Elena Dávalos, León Gieco, Nacha Guevara, Horacio Guarany, César Isella, Lito Nebbia, Gian Carlo Pagliano (italiano radicado en Argentina), Piero, Ariel Ramírez, Mercedes Sosa y María Elena Walsh. En el 2013 se encuentran nuevos documentos secretos con listas negras más especificadas y divididas en categoría por grado de “peligrosidad” para la dictadura y fueron halladas en la sede de la Fuerza Aérea, en el edificio Cóndor de Buenos Aires. Dichos archivos abarca de 1976 a 1983, o sea, todo el período de la dictadura. Se encontraron 1.500 carpetas guardadas en cajas fuertes y en las cuales aparecían los nombres de 331 personalidades de la cultura y el espectáculo, entre ellos J.M. Serrat, Mercedes Sosa, Víctor Heredia, María Elena Walsh, Horacio Guarany, Osvaldo Pugliese, Norma Leandro, Julio Cortázar, Roberto Cossa, Federico Luppi, Norman Briski, Emilio Alfaro. Dicho hallazgo fue posible mediante la información de uno de los jefes de las FFAA en juicio.

65 Ver artículo del diario electrónico Clarín digital el Informe Especial: *Los archivos de la represión cultural. a 20 años del golpe*. Dgo. 24 de marzo de 1996. Buenos Aires. República Argentina.

66 Zurano, Valeria. *Operación Claridad*. Toda Poesía. Buenos Aires. Argentina. Ed. 2008.

María Elena Walsh

En el capítulo anterior ya nos referimos a Mercedes Sosa, artista clave en el proceso de la *Nueva Canción* latinoamericana, y que sufrió profundamente con el exilio, mas a pesar de ello siguió cantando por diversos países del mundo, esta vez por la causa del Cono Sur. Su aporte será relevante puesto que va agregando a su repertorio diversos autores, los que se incluirán en el repertorio americano, pero esta vez más allá de la raíz folklórica. La cantante abre su espectro musical y suma a rockeros como Charly García, Fito Paéz, León Gieco, Lito Nebbia y Alberto Spinetta. Sus recitales no serán netamente acústicos folklóricos como era en los tiempos del *Nuevo Cancionero* sino que incorporará una formación más contemporánea: guitarra y bajo eléctrico, batería y teclados. En los tiempos del exilio también hará suya la poesía musical de María Elena Walsh logrando unas versiones sublimes de *Como la cigarra* y *Serenata para la tierra de uno*, canciones que serán también interpretadas por otros artistas del sur cuya poética les es pertinente a sus vivencias compartidas. Esta poeta se destacó en su país tempranamente, al ganar uno de los premios más importantes de poesía nacionales⁶⁷ recién a los 17 años, y considerada como una revelación en la elite cultural bonaerense. Walsh luego de esas experiencias literarias de alto nivel, se involucró en el folklore profundamente al conocer a la investigadora Leda Valladares, con la cual conformaron el duo Leda y María, cambiando los intereses que todos veían en ella. Con el dúo comenzó a cantar y anduvieron por giras fuera del país, viviendo por varios años en París. Si bien había dejado la dedicación exclusiva al trabajo poético, a través de esa experiencia María Elena combinó poesía y música constituyendo la canción trovadoresca en toda su plenitud. Se podría convenir también que habría de tener algo de influencia de la canción francesa, puesto que en los años que estuvo allí, se encontraba en todo su desarrollo la obra de Jacques Brel y George Brassens. Sergio Pujol, el destacado historiador argentino de la música popular, la considera como pionera de la *Nueva Canción* de la Argentina. *Canciones para mi* (1963) y la obra *Canciones para mirar* (1964) son creaciones que fueron un suceso en el campo de las canciones para los niños y la pedagogía. La inteligencia en sus contenidos, su vuelo poético y el buen manejo de la melodía para cada sintaxis musical desarrollada en sus obras, sitúan a la Walsh entre los grandes creadores del género en semejanza a Vinicius de Moraes, sólo

67 Premio Municipal de Buenos Aires por *Otoño imperdonable* en 1947.

que este fue más prolífico; la Walsh ocupó muchos años en la interpretación de folklore por lo cual comenzó más tarde a componer canciones, al menos para adultos (1968), sin embargo, cada una de sus obras es significativa. Luego de *En el país de Nomeacuerdo* (1967), cuya singularidad está en que son canciones de autor y no meras canciones infantiles, produce *Juguemos en el mundo* (1968) ya con canciones para adultos con ironías, crudeza y ternura; de este álbum proviene *Serenata para la tierra de uno* y *Las estatuas*, ambas cantadas también por Mercedes Sosa, quien también grabó: *Barco Quieto* y *Queda tan lejos*. Si bien la crítica encasilla a la Walsh como neorromántica queriendo señalar que no traspasa la barrera hacia la vanguardia poética, al tenor de este ensayo, esta cantautora responde nítidamente a la concepción de arte trovadoresco, el que justamente se da en Latinoamérica con indicios del Romanticismo, como explicamos en el capítulo uno. Por la misma razón es que nos es relevante para nuestra hipótesis los trabajos siguientes de la Walsh: *Juguemos en el mundo II* (1969) *El sol no tiene bolsillos* (1972), *El buen modo* (1975), y *De puño y letra* (1977). El primer álbum para adultos de 1969 fue la versión en disco del café concert *Los ejecutivos*, donde se alza como trovadora aguda e irreverente en la descripción de los jóvenes empresarios de aquella época desarrollista. Su propuesta era además del gran formato musical pero en la intimidad exquisita del teatro musical de bolsillo. Desde allí no cesaría en expresarse a través de la canción. Luego de sus siguientes discos se le situaría como una poeta compleja, inteligente y sensible, por lo mismo, peligrosa. La dictadura militar la tiene en su lista negra, por lo cual, para evitar el exilio, la poeta se recluye y sólo participa de la poesía y de esporádicos artículos periodísticos. El poeta y escritor José Tcherkaski, letrista de Piero, dirá muchos años después: “perdimos a la Walsh en la plenitud de su capacidad creadora”. El siguiente es un fragmento de una canción que escribe a propósito de una controversia con un político, lo que da cuenta de que aquí nos encontramos con un magnífico ejemplo de *sirventés* en pleno siglo XX:

*Gilito del Barrio Norte que la vas de guerrillero
y andás todo empapelado con el Che,
anunciándole a Magoya
que salió la nueva ley.
Hablás mucho del obrero pero el único que viste
es un peón de una cuadrilla por la calle Santa Fe.
Vos la única guerrilla que peleás de coronel*

*es la que te dan las minas en las whiskerías finas
donde sentaste cuartel.*

*Si cambiar el mundo
vos también querés
laburá, cachá los libros,
o rajá para el Caribe donde está Papá Noel.
Que mientras te sigas rifando
como un Balbín de zurda en los cafés
el cuento de la rebeldía
contáselo a tu tía
que te lo va a creer.*

De *Gilito del Barrio Norte*, María Elena Walsh, 1969.

Cafrune

Mercedes Sosa fue presentada oficialmente al medio musical argentino –sin el consentimiento de los organizadores– en el relevante Festival Folklórico de Cosquín en 1965, por un cantor que murió tempranamente y para muchos, a manos de la dictadura de Videla. Nos referimos a Jorge Cafrune. Este folklorista fue siempre fiel a las canciones de la tradición gauchesca, pero a la vez un juglar atrevido y bravo como siguiendo los pasos de Atahualpa Yupanqui en su urgencia de gritar las injusticias que vivían las gentes del campo. Comenzó su carrera siendo muy joven en una agrupación que se llamaba *Las voces del Huayra* con la cual grabó un disco en 1957, pero fue acompañando a Ariel Ramírez en una de sus giras por el país que se dio más a conocer, y desde allí continuó en solitario, no sin antes haber participado en otro grupo: *Los cantores del Alba*, cuarteto que fue significativo entre las agrupaciones folklóricas de esos años. Cafrune sigue la ruta aquella de todos los que veían en este género la forma de proyectar sus aspiraciones artísticas: Cosquín, la radio y la televisión (programa de Jaime Dávalos). Su repertorio era extraído de lo que iba recopilando en sus viajes gauchescos, muchos de ellos a caballo, aspecto que lo acercan a los folkloristas que ven en la investigación y recopilación como parte fundamental de su quehacer musical. Cafrune lleva también su canto al extranjero residiendo en España por algunos años. Mas, su regreso a la Argentina, en 1977, fue justo en los momentos en que su país comenzaba

la más dura de las dictaduras de su historia. Era por todos conocida la tendencia peronista del cantor, sin embargo, él hace caso omiso a los consejos de sus seguidores y amigos de no quedarse en la Argentina y sigue cantando su repertorio más duro en cuanto a contenidos sociales. En esos días, como ya señalamos, había canciones prohibidas y una de ellas era *Zamba de mi esperanza* –de un desconocido Luis Morales en 1950, pero que Cafrune popularizó en 1964– y en el Festival de Cosquín, en enero de 1978, el público le pide que interprete esa canción, a lo que él habría accedido argumentando que “aunque no está en el repertorio autorizado, si mi pueblo me la pide, la voy a cantar”. Cabe indicar que el Festival es transmitido (hasta el día de hoy) en directo por la televisión. Cafrune fue embestido por una camioneta cuando iba en una cabalgata en homenaje a José de San Martín, en la madrugada del 31 de enero de 1978. Debido a sus lesiones muere teniendo 40 años. Existe la versión del hecho de Salvador Horacio Paíno, el mismo fundador del movimiento ultraderechista “Triple A”, que efectivamente el cantor había sido asesinado por dicha organización terrorista pues gente de sus filas había dicho que “la voz y la guitarra del *turco* son un verdadero peligro”. Ello –según el diario *El Día* de Montevideo y *El País* de España– aparecería narrado en su libro autobiográfico “Yo fundé la Triple A”. Su relato dice que fue embestido por una camioneta roja con carrocería de madera conducido por un joven camionero que concurría en forma asidua al Ministerio de Bienestar Social para retirar papel que se desechaba. Al respecto, redacta el diario *El País*: “El famoso cantante y folclorista argentino Jorge Cafrune fue asesinado por la “Triple A”, tras ordenar su ejecución el ex Ministro de Bienestar de Argentina José López Rega, según afirma el fundador de la organización Salvador Horacio Paíno, en Uruguay”⁶⁸. Su hija, Yamila Cafrune, abogada pero también cantante, dijo al medio *Página12* “...es sabido que López Rega dijo que Cafrune era más peligroso con una guitarra que un ejército con armas”⁶⁹.

68 El País. Archivo. martes 8 de noviembre de 1983. www.elpais.com

69 *La historia del final de Jorge Cafrune. Una muerte dudosa*. Por Karina Micheletto. Página 12, Buenos Aires, jueves 8 de marzo de 2001. www.pagina12.com.ar

Para el pueblo lo que es del pueblo: Piero

Piero es un trovador que se asemeja a un delfín que nada por un mar a veces violento, a veces manso, y que emerge de las aguas cada cierto tiempo dejando en la superficie canciones fundamentales que interpretan ese momento, cual crónica sensible de su tiempo. Nacido en Italia con el nombre de Piero Antonio Franco De Benedictis, en 1945, vive toda su infancia y adolescencia en Argentina. Interesado desde muy joven por la música se inicia como intérprete de canciones italianas a principios de los 60, teniendo un incipiente éxito con su debut en televisión en enero de 1964. Pero es cuando conoce, en 1968, a José Tcherkaski que se alza como el trovador latinoamericano de culto que conocemos hoy. Surge de esa amistad una dupla creadora como las memorables otras que ha producido la Argentina: Dávalos/Falú, Isella/Tejada-Gómez, Ramírez/Luna, Leguizamón/Castilla. Piero en las melodías y José en las letras (como Piero/José, firmarían sus obras) componen álbumes completos entre los dos y aportan los clásicos que marcarán los inicios de los setenta no sólo en su país, sino en toda Latinoamérica: *Mi viejo*; *De vez en cuando viene bien dormir*, *Como Somos*, *Juan Boliche* y *Tengo la piel cansada de la tarde*. Todas ellas del disco *Mi viejo* grabado y editado en 1969. Al año siguiente graban *Pedro Nadie* (1970), que va mostrando su inclinación por los contenidos más profundos y a la vez contingentes; en 1972 *Coplas de mi país*, para terminar en esa línea, en 1973, con el álbum: *Para el pueblo lo que es del pueblo*, donde aparece también la canción *Que se vayan ellos*. Con ese repertorio que caló intensamente en los escuchas, Piero, con su voz tranquila y suave como emulando el estilo impuesto por a Joao Gilberto del Brasil, es etiquetado como “cantante de protesta”, por lo cual será prohibido y exiliado cuando los militares asumen el poder. Sin embargo, cuando se analiza su obra artística y su trayectoria personal su intención no es ser un activista político que utiliza la música para fines partidistas, sí, tal vez, un activista musical que crea canciones para hacer pensar y mover a la gente hacia la construcción de un imaginario humano: “Hacer canciones no tiene sentido, si en cada palabra, en cada nota no estamos todos. Lo importante es sentirse bien, pero de adentro. Si estamos bien podemos estar juntos y mirar para afuera. El asunto es cambiar y darlo vuelta, pero sin violencia, con amor, con ganas de sumarnos en paz”. Pero sobre todo expresar sentimientos desde su mirada existencial filosófica que, a la vez, es testigo partícipe de su época. Ese mismo año, por

ejemplo, Piero colabora con el ex sacerdote argentino Alejandro Mayol⁷⁰ y hace el disco *Sinfonía Inconclusa del mar*, disco donde interpreta 9 canciones para niños, entre ellas *La creación* que será muy difundida por América Latina y popularizada por los sectores juveniles de base parroquiales.

Ay, país, país, país

*y después cuando yo canto
que me lo llaman protesta
cómo cantar lo que pasa
con mi gente y su tristeza
pero cómo contar lo que pasa, país
con mi gente y su pobreza.*

Fragmento de la canción *Coplas de mi país*.
Piero / José, 1972.

Casi tres años después, en 1974, Piero lanza un disco con su propuesta para interpretar canciones del repertorio del *Nuevo Cancionero*, que titula: *Folklore a mi manera*, dando un guiño a la *Nueva Canción* argentina cuya línea está en la raíz tradicional. Con ese álbum nos acercamos a los planteamientos de Tejada-Gómez en la búsqueda de una identidad musical sureña que sea libre en su creación e interpretación pero fiel, rigurosa y seria en su enfrentamiento contemporáneo. Piero se adelanta con ese álbum a lo que harán luego Chango Farías, Pedro Aznar y Lito Vitale. A comienzos del '76 por las listas negras del Proceso comienza su exilio en Italia y graba en los Estudios "D" RCA de Roma el LP *Y mi gente dónde va*, producido por la Fundación "Buenas Ondas" que él crea. Las canciones son de autoría de la dupla Prudente/Fossati en coautoría Piero/José. Luego viaja a Madrid y compra un lugar llamado *El Molino* y una pequeña chacra, interrumpiendo su producción como compositor para dedicarse al campo y a actividades de ayuda social para niños y adolescentes en situación de pobreza, actividad que le tomó hasta 1981, año en que decide volver a la Argentina. A fines de ese año lanza su 4º LP *Calor*

70 Alfredo Mayol, (Padre Alejandro) músico, que antes de abandonar el sacerdocio para casarse pertenecía al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. Luego condujo programas de televisión y fue quien motivó a Ariel Ramírez para componer la Misa Criolla, con la cual colaboró para su realización.

Humano grabado en vivo en el Teatro Fénix durante tres jornadas. En este trabajo aparece su nueva propuesta: la paz interior, el amor, la esperanza y la solidaridad. En ese trabajo presenta *Con amor, ojalá* que en Chile se cantará para la campaña del No, y *Soy paz, soy pan, soy más*, canción de su propia autoría y que Mercedes Sosa internacionalizará.

*Vamos, contáme, decime
Todo lo que a vos de está pasando ahora
Porque si no, cuando está tu alma sola, llora
Hay que sacarlo todo afuera
Como la primavera
Nadie quiere que adentro algo se muera*

De *Soy pan, paz, soy más*.
Piero, 1981.

Todavía cantamos: Víctor Heredia

El mismo año en que este trovador escribiría la poesía cantada con la cual llegaría a ubicarse en el canon argentino, nacían también dos cantares extraordinarios que llegarían a situarse en el repertorio musical patrimonial de la nación argentina: *Alfonsina y el Mar* de Luna/Ramírez en homenaje a la poeta Alfonsina Storni y *Canción con todos* de Isella/Tejada-Gómez, un himno a los ideales unitarios de América Latina. Se trata de 1969, el último año de la década de los sueños de una generación revolucionaria. La *Nueva Canción* se encontraba en su mejor momento en tanto llegar a las altas audiencias con sus propuestas poéticas profundas. Esa canción fue *El Viejo Matías*, y con ella superaría las 500 mil copias vendidas, un récord para la fecha, y obtendría el Premio a la Consagración en el Festival de Cosquín.

*La lluvia y el viento eran dos hermanos
corriendo furiosos por el terraplén
y en un barco oscuro, mojado y mugriento,
él se acomodaba su uniforme gris.
El viejo Matías duerme en cualquier parte,*

*un fantasma errante le toca la piel,
pero cuando llueve sus despojos buscan
la estación de chapas de Paso del Rey...*

De *El Viejo Matías*, Víctor Heredia, 1969.

Víctor Heredia había sido elegido dos años antes (1967) como la revelación juvenil del mismo festival, la gloria para cualquier debutante, con la zamba *Para cobrar altura*, de su autoría. Pero quien lo había presentado antes a ese público durante su propio recital había sido la misma Mercedes Sosa, como devolviendo la mano a Cafrune, que había hecho lo mismo por ella en 1963. Y la *Negra* no se había equivocado en su apreciación respecto a su valor creativo, como tampoco se equivocaba cuando elegía una canción para grabar o para agregar a su repertorio cantoral. Aquel año de su debut, Heredia con espacio prestado tenía sólo 18 años de edad, y correspondería a la segunda generación de los artistas de la *Nueva Canción Latinoamericana* argentina, junto a León Gieco, Jairo, Juan Carlos Baglietto y Peteco Carabajal.⁷¹ Además de la música, Heredia en esos años tiene también otras inquietudes humanistas por lo cual ingresa a la universidad a estudiar Filosofía y Letras, que luego de tres años abandona para dedicarse exclusivamente a la canción. En esa época los cantantes y compositores se daban a conocer a través de festivales de la canción, y Heredia participó en muchos de ellos, incluidos el de la Organización de Televisión Iberoamericana OTI, y el Festival de Viña del Mar. A la vez tiene la oportunidad de compartir con Juan Manuel Serrat escenario y grabación. Pero es cuando graba en 1974 el disco *Víctor Heredia canta a Pablo Neruda* cuando logra posicionarse realmente ante un público más interesado en la canción de contenido: universitarios y sectores culturales, abarcando así una amplia audiencia que lo consagra definitivamente. Sin embargo, Heredia venía presentando esa cercanía con la poesía y la convicción que “un artista debe comprometerse con la realidad social en la que se desenvuelve” desde sus inicios buscando los espacios y la cercanía con quienes representaban ese tipo de expresión. La canción con la cual se presenta en el festival de la OTI, en 1972, *Sabes que aquí estamos América*, que es de su completa autoría, hablaba de la unidad latinoamericana y su disco *De dónde soy* (1971) está en la misma línea.

71 Esta lista de artistas o canon de la canción trovadoresca es propuesta por esta tesis en virtud de los conceptos emanados de la misma. Sin duda es posible que otros estudiosos o musicólogos populares no la compartan pues fijan otros criterios, con los cuales podríamos no coincidir.

Su compromiso político en aquel tiempo está con el Partido Comunista –que abandonará años después– por lo cual tiene la oportunidad de almorzar con el Presidente Allende en el Palacio de la Moneda (luego de haber sido abucheado en la Quinta Vergara, lugar donde se realiza el Festival de Viña del Mar). No obstante sus creaciones son tan fieles a su idea de libertad y rigor en el lenguaje poético que sus letras no reflejan una posición política determinada sino más bien una filosofía humanista que pareciera extraerse de una reflexión persistente sobre una realidad opresora y a la vez un romanticismo cautivo que conjuga retórica y existencialismo. Por esa razón es que se alza como trovador de trovadores dentro de la *Nueva Canción* argentina, ya que puede llegar a conciliar una infinidad de temas posibles de la vida humana, lo que no quiere decir que siempre ha de lograr la conexión de su palabra simbólica y musicalizada⁷² con la interpretación simbólica y sensible del o los escucha, pero que en la prolífera producción creativa que sustenta han sido muchas las veces que lo ha logrado. Por ejemplo, los siguientes cantares de resistencia: *Coraje*, *Todavía cantamos*, *Sobreviviendo*, *Razón de vivir* y *Soldaditos de plomo*.

El país de la libertad: León Gieco

León Gieco, cuyo nombre de pila se lo puso él mismo luego que un músico de su primera banda le dijera que era una “bestia” en el escenario (a propósito de haber quemado un amplificador accidentalmente) es un trovador activo y vigente cuya palabra cantada va a la par con los tiempos que vive. La frescura de su música, por momentos rockera, bluesera o folklórica, le permite comunicarse de igual manera con los de su generación como con las actuales. Nacido en 1950, es el más joven de los artistas que mencionamos como fundamentales en los cantares de resistencia de la Argentina. León llegó de la provincia a Buenos Aires motivado por su padre que también era músico pero que nunca salió a tocar más allá de su pueblo. Allí logra formar parte de un grupo de jóvenes con las mismas ansias que él de poder subirse prontamente a un escenario de grandes dimensiones como Litto Nebbia, y David León. En el programa *Vox Dei, confesiones del rock* que le realiza Ricardo Soule, Gieco cuenta que estaba recién escuchando a Bob Dylan en esos días, y que le había

72 “Musicalizar”, verbo que le he escuchado aplicar a Joan Manuel Serrat y que me parece muy acertado, pues tratándose de la expresión de la poesía cantada, esta no es musicalizada, sino “musicalizada”, pues musicalizar vendría a ser algo así como orquestar.

impresionado mucho, por lo cual se interesó en su sonido y que al compartir su impresión con Claudio Gabis (del grupo de rock *Manal*, en ese entonces) el mismo día que le conocía, éste le prestó al día siguiente un atril con armónica para emular su sonido. De ese artefacto no se apartaría nunca. Su primera canción fue: *Hombres de hierro* (1972), cuyo contenido lo extrae de los sucesos del *Mendozazo*⁷³.

*Hombres de hierro que no escuchan la voz
hombres de hierro que no escuchan el grito
hombres de hierro que no escuchan el dolor,
gente que avanza se puede matar
pero los pensamientos quedarán.*

Estribillo de la canción *Hombres de Hierro*.
L. Gieco, 1972.

El historiador Sergio Pujol dice al respecto que desde que irrumpió León Gieco en el festival *El Acustinazo*, todos sabían que imitaba a Bob Dylan, pero que esa copia gustaba por ser directa y hasta inocente, pues era “en castellano, con buenas letras, agudas y al ras de la gente (...) León había conquistado Buenos Aires más fácilmente de lo pensado”⁷⁴. Por lo mismo, desde ese momento aún se le indica como el “Bob Dylan latinoamericano”. Sin embargo, ese apelativo no es procedente pues lo que hace Gieco en esa etapa es simplemente ejercer la juglaría que en muchos casos –como sería este– era el primer paso de muchos trovadores para llegar a ser tales y por lo general, de excelencia. Es decir, el juglar, como explicamos en el capítulo dos, copiaba las melodías o las alteraba creando otras desde allí, ya que no contaba aún con el conocimiento ni la maestría de la composición musical, pero re significando la pieza poética cantada pues le incorporaba otro contenido, el que sí se construía desde la propia discursividad, la personal, la que emanaba de lo coyuntural y vivencial. Por otra parte, a León le es más fácil acercarse al

73 Se le llama “Mendozazo” a los sucesos del 4 de abril de 1972 en la ciudad de Mendoza, donde la gente (sindicatos, gremios, y vecinos, pero especialmente profesores) se levantó contra el gobierno de Francisco Gabrielli, por la nefasta e insostenible situación económica en que se encontraban; y la policía los encaró con brutal violencia. La gente respondió con piedras provocando una batalla ciudadana que significó la declaración de zona de emergencia y la renuncia del interventor Gabrielli.

74 Pujol, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación* (1976-1983), 2da edición. Booket, Ed. Planeta, Buenos Aires, Argentina, 2007.

público a pura guitarra –acústica de cuerdas metálicas– y armónica, al igual que sus antecesores que lo hacían con la guitarra española, como Cafrune o el mismo Atahualpa. Él, como es natural, lo hace desde su sonido urbano y contemporáneo, la guitarra de su época, de su género musical generacional, el rock. Incluso, él mismo cuenta en su sitio Web, que llegar a esa performance –que le identifica hasta hoy– fue por casualidad y espontáneamente, pues al comienzo él tenía su banda pero que por conflictos internos tuvo que pararse en solitario en importantes escenarios sólo con su guitarra y la armónica, pues no le quedaba otra cosa para salir del paso, ya que tuvo que cumplir con contratos previos a la disolución de la banda: «me enojé bastante y fui un poco a la fuerza, porque pensaba que me iba a salir mal. (...) Y resulta que hice dos shows impresionantes, el público hacía un silencio total (...) Con el público se entabló una relación totalmente distinta y me escuchaban como nunca antes. Entonces me empezó a gustar tocar solo»⁷⁵. Su primer larga duración fue en 1973, *León Gieco*, que comienza con la canción que será su manifiesto, el trayecto que le da sentido a su vida en el cantar, poesía cantada que estará siempre presente en sus giras:

En el país de la libertad.

*Búsquenme donde se esconde el sol
donde exista una canción
Búsquenme a orillas del mar
besando la espuma y la sal.
Búsquenme, me encontrarán
en el país de la libertad,
de la libertad.*

De *En el país de la libertad*.

L.Gieco, 1973.

En 1974 graba su segundo álbum *León Gieco y su Banda de Caballos Cansados*, a la vez canta en cuanto lugar le solicitan por diversas instancias, también colabora con otros artistas, actitud que siempre estará en su agenda, (de él se dice que es el artista que más ha participado en álbumes compartidos de toda Argentina). Pero el quehacer se va poniendo cada vez más hostil para

75 www.leongieco.com. Biografía.

Gieco una vez que se instala El Proceso de Reorganización Nacional. El sistema represor de la dictadura le va siguiendo sus pasos, pues a él, a esa altura, ya tiene la marca de ser un “cantante de protesta”. Le cuesta mucho grabar su tercer disco, *El fantasma de Canterville* (1976). De doce canciones sólo le autorizan dos. Y en sus espectáculos le exigen cambiar las letras de las canciones a interpretar. Esta práctica censora también se ejerce en Chile, en la dictadura de Augusto Pinochet, donde llegaba un par de sujetos de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) y pedían que se les cantara todo el recital, y cada vez que terminaba una canción, comunicaban si se podía cantar o bien se le modificaba la letra.⁷⁶ A Gieco lo citaron expresamente para amenazarlo con una pistola para advertirle que si seguía cantando iban a matarlo.⁷⁷ Parte al exilio y se va Los Angeles. En el año del conflicto militar limítrofe Chile/Argentina por las islas del sur, compone y graba *Sólo le pido a Dios* (1978), pero los militares la prohíben advirtiéndole que no es posible cantar una canción de paz en tiempos de guerra. Sin embargo, luego deviene la guerra de las Malvinas, en 1982, y los jóvenes soldados que se encontraban en el territorio en conflicto comienzan a cantarla espontáneamente, por lo cual el gobierno de facto de Leopoldo Galtieri, ya en el poder luego de Videla, la inscribe como material de interés nacional obligando a las radios a programarla. Esa situación le produce una depresión a León porque le parece tan aberrante que decide no cantar más y no lo hace por cuatro años. “Las canciones no se pueden prohibir...son como el viento” le dice a Lalo Mir, en el Encuentro en el Estudio. La otra canción que incluye el *Cuarto LP* (1978) es el chamamé *Cachito, campeón de Corrientes*, que se instala también como un clásico en la memoria colectiva de los porteños. León Gieco se va convirtiendo en un cronista musical (Y también del rock, le dirá Charly García) y, al igual que Víctor Heredia, en un actor relevante en la defensa y custodia de los Derechos Humanos.

...Fue la música la que despertó en mí el interés por entender el destino de los pueblos, el por qué de las injusticias. De ahí en adelante traté de reflejar, con el máximo de honestidad, mis propias preguntas, mis propias

76 Quien escribe este ensayo, lo atestigua cuando era guitarrista de la cantante chilena Capri. Sucedió en un recital del programa de Radio Nuestro Canto, en el recital de enero de 1980, en el Teatro Cariola, de Santiago.

77 Testimonio en programa www.c2tv.com.ar VOX DEI, confesiones del rock. Es conducido por Ricardo Soule. 29 de mayo de 2014.

salidas y hasta mis propias angustias. Seguiré siendo músico y recorreré todos los lugares que pueda para cantarle a la gente como me sea posible.

León Gieco

Capítulo 5

MEDIOS Y MEDIACIONES

Es característico en la canción de contenido social hacer uso de un espacio que legitime su creación para el gran público. Es decir, al igual como la canción comercial se sitúa como producto que debe responder a ciertos requerimientos para salir al mercado, la canción trovadoresca debe reconocerse ante los auditores para multiplicarse. Antes de la irrupción de la radiofonía y el disco, este medio de expresión sensible se instalaba en la memoria a fuerza de repeticiones en ocasionalidades sociales determinadas de una comunidad y que luego iba haciendo suya por selección espontánea, mecanismo en el cual operaban múltiples factores (aspecto tratado en nuestra primera parte). Hoy día, la canción en tanto producto de la industria musical —que opera evidentemente a través de procedimientos industriales de producción cultural ya implantados por otras áreas de la cultura desde mucho antes (industria editorial, el libro; la moda y después el cine)— debe instalarse en el gusto de la gente y para ello debe pasar por una serie de requisitos que los sellos discográficos y los medios de comunicación especializados han convencido y estratificado. Las categorías de Industria y Cultura como dos polos estarán siempre tensionadas por el hecho de que la primera obedece a una actividad productiva valorizada de un capital como condición misma de producción y, al mismo tiempo, al margen de la calidad, esa producción para legitimarse y diferenciarse ha de ser “cultural” por tanto, creativa, renovadora, única, experimental, etc. A esa especie de negociación es que generalmente los artistas de la *Nueva Canción* se opondrán. En la canción comercial los *managers* de los artistas deben negociar con programadores de radio para ubicar la canción elegida en un buen horario y difundirse repetidamente hasta convertirla en un *hit*. Aquí los sellos cumplen un alto grado de presión. El musicólogo cubano Leonardo Acosta observa esa situación como característica evidente del sistema capitalista:

La música comercial es por definición una música elaborada con el sólo propósito de venderla, al cual se subordina necesariamente cualquier otra consideración, así sea de orden estético. Las distintas manifestaciones tienen en común solamente el hecho de que todas “caen de lleno dentro del mundo de la mercancía, son elaboradas con vista al mercado y se orientan según ese mercado”, como ha señalado T. W. Adorno. Sin embargo aún no queda claro en qué se diferencia concretamente esta música, como producto cultural acabado, de la música genuinamente popular, que por otra parte puede ser reproducida con fines comerciales y obtener gran venta, al igual que la música llamada seria, culta o de concierto, sin que esto altere su esencia.¹

Ahora bien, la *Nueva Canción* o canción social en virtud de sus ideas fundacionales o desde el sentido intrínseco de su propuesta no concibe la canción como producto o mercancía. La canción en tanto género artístico con alta carga simbólica y muchas veces representativa de conflictos sociales, de aspiraciones de superación de estados sociales, ontológicos y axiológicos, le significan situarse fuera de lo establecido, de lo oficial o de un sistema social determinado. Así este género pasa a correr la misma suerte del arte que va por un carril distinto al de la masa. No necesariamente por ser incomprendido como sucede con el arte del siglo xx y sus nuevos paradigmas, sino por la marginación por parte de la industria musical popular y de los medios de comunicación que forman parte de la cadena de valor del sistema en el cual las audiencias han de ser masivas y de fácil penetración en sus vidas cotidianas como consumistas. Por ello es que los trovadores contemporáneos se presentarán frente a los medios de comunicación de masas (MCM) y la industria fonográfica con actitud crítica y de desconfianza. Todo ello estará ligado al rechazo a la canción comercial y a ser fiel al sentido del *Canto Popular* desde la concepción de *Nueva Canción*. Los analistas chilenos Carlos Catalán y Anny Rivera hicieron un estudio a finales de los setenta, en pleno nacimiento del movimiento *Canto Nuevo* chileno recabando información de los mismos participantes del *Canto Popular* de ese entonces y señalan:

1 Acosta, Leonardo, *Música y Descolonización*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, Cuba. 1982, pág. 56.

La canción comercial está orientada por su lógica a la satisfacción de exigencias banales, epidérmicas, inmediatas. Lo comercial aparece definido como lo transitorio, lo que no trasciende, que pasa con la moda, en definitiva, cumpliendo una acción enajenante de gran funcionalidad cultural ideológica del sistema. La canción comercial aparece además caracterizada en términos generales como un producto hecho para el consumo que opera en base a modelos ya probados en el mercado, siendo el plagio circular, la mediocridad y la falta real de creación los parámetros necesarios. El canto comercial es de esta manera opuesto a la práctica y a la concepción del *Canto Popular* por cuánto éste pretende realizar una creación que, en la medida que representa la realidad y se arraiga socialmente, trasciende; crea patrimonio e identificación cultural de un pueblo.²

En el caso de las músicas populares trovadorescas, en regímenes de excepción, la situación es aún más difícil puesto que no sólo tiene los problemas descritos sino que además se encuentran insertas en una dictadura en la cual impera la censura y la represión.³ A la vez, también ocurre que los mismos artistas de trovería se antepone barreras que impiden o dificultan su llegada a las grandes audiencias al oponerse o negarse a hacer uso del sistema comunicacional establecido.

ESPACIOS Y LUGARES

En el caso de Brasil se presentó una situación bien especial respecto a su difusión, muy diferente a los otros países –que contrastaremos más adelante– y que facilitó el que las canciones que se situarían como resistencia ya estuvieran instaladas en los públicos cuando la censura y la represión se hicieran presente. Tal como explicamos en el capítulo anterior, cuando ocurre el golpe militar, la *Bossa Nova* estaba en un muy buen momento ejerciendo no sólo en el Brasil sino también en el gran mercado de la música. Había conquistado el mercado norteamericano y el europeo. Sus grandes exponentes estaban muy bien posicionados y contaban con la admiración y el afecto de los brasileños. Entre ellos Vinicius de Moraes y Chico Buarque de Hollanda. Este último era

2 Catalán, C. Rivera A. *El Canto Popular en el período 1973-1978*. CENECA. Santiago. Chile. 1980, pág. 29.

3 Díaz-Inostroza, 2007. Op. cit.

un joven apuesto, tímido de aspecto pueril y considerado un ídolo. Le televisión, por tanto se interesa en todo el movimiento de la MPB ya que estaba generando un público extraordinario y sobre todo masivo. La TV Record y luego Globo, organizan sendos festivales de la canción, que resultarían verdaderas canteras de nuevos autores (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jais Rodrigues, Elis Regina, Gal Costa, Nara Leao, Geraldo Vandré, Milton Nascimento, entre muchos otros) por tanto lo que irá proyectando es a una generación de artistas que junto con ser revolucionarios en sus propuestas artísticas también lo serán en lo político. Cabe señalar que los festivales de la canción están muy en boga en esos años como vehículo de difusión, por tanto para las décadas que tratamos ayudaba mucho a cualquier artista de la canción el hecho de ganar un festival importante, de alta audiencia. Cuando ocurre el golpe de Estado, en Brasil, el año 1964, ya el afamado Tom Jobim había apadrinado a Chico Buarque y este iba con viento a favor para conquistar las audiencias. En el caso de Vinicius, sus poesías en complicidad musical con Jobim, generarían las canciones más emblemáticas de la música popular internacional instalando un nuevo concepto sonoro cancionístico que articularía una nueva identidad brasileña, por tanto, toda aquella arquitectura cultural basada fundamentalmente en la canción popular permitiría una especie de fortaleza ante el autoritarismo. Los músicos poseían tal posicionamiento en la comunidad —sobre todo la carioca y luego los paulistas y bahianos con la irrupción de sus exponentes— que no obstante, encontrarse en un gobierno de facto, podían instalar sus pensamientos y posiciones revolucionarias acorde a lo que estaba ocurriendo en su país. Tuvo que venir la AI-5, el año 68, por parte del régimen de facto para intentar acallar el discurso poético musical y político de la MPB. La televisión, con sus festivales, por tanto fue fundamental para la alta difusión de estos artistas que luego encabezarán la resistencia con sus cantares. Luego, evidentemente, la discografía contribuirá a su circulación, pues va a la par con lo que promueve la televisión. De allí saldrán los futuros éxitos radiales, por tanto las ventas masivas de discos. Los festivales más importantes —y que ya mencionamos, en parte, en el capítulo anterior— son el Festival de MPB de la TV Record; y el Festival Internacional de la Canción (FIC) de la TV Globo (que se realizó en 7 versiones, del 66 al 72). Los tropicalistas serán los que provocarán el ambiente musical hasta llevarlo a una alta tensión. Expone el investigador Luis Miguel Hermosa al respecto:

Los bahianos del grupo *Tropicalia* consideraban dichas competiciones como una farsa, un show vacuo, el emblema principal del *establishment* musical, al que se presentaron para cuestionar desde dentro sus estructuras y, de este modo, resquebrajarlo. La regeneración tropicalista partía de la provocación que enfrentaba los estamentos, las creencias e instituciones a una reinterpretación producto de esa nueva posibilidad o alternativa, aunque fuera extravagante, que su postura ofrecía. Las composiciones instrumentalizadas con guitarras eléctricas, elemento inaceptable para los dogmáticos del MPB, la utilización de sonidos nuevos, hacían sus propuestas improcedentes en los festivales de música brasileños de la segunda mitad de la década.⁴

El año 69 será de completo quiebre producto del recrudescimiento de la dictadura y partirán al exilio la mayoría de los artistas de la segunda generación de la MPB. Pero volverán después de una año y su popularidad no se habrá opacado en lo más mínimo, por lo cual podrán insertar sus composiciones contestatarias, pero sin transar en sus posiciones estéticas. Es en este momento donde se alzará Chico Buarque de Hollanda como el mayor exponente del cantar de resistencia. El caso chileno, es muy distinto. Cuando ocurre el golpe militar, en 1973, los artistas de *Nueva Canción* o trovería chilena representados en la NCCH también se encuentran muy posicionados en los medios y también llegaron a ser ídolos abarcando todos los medios de comunicación disponibles: radio, televisión, prensa y espacios públicos a través de micro conciertos (peñas) y también grandes eventos (festivales y giras nacionales e internacionales), pero tras el derrocamiento de la democracia la represión será tan violenta y efectiva desde el primer día (aspectos tratados en capítulos anteriores) que lo desarticulará y desmoronará todo. El terror es impuesto y ya nada será igual. Estos artistas partirán al exilio y allá desarrollarán su quehacer pro causa chilena en las producciones y medios extranjeros, mientras que en el Chile del interior, el *Canto Nuevo* ha de recurrir a ciertos micro espacios íntimos de encuentro popular como en los primeros tiempos de la canción como género en su contexto urbano. Por ello resultarán muy importantes ciertos lugares y eventos que reunirán a un público de oposición al régimen militar

⁴ Hermosa, Luis Miguel. *Tropicalia: la revuelta cultural de los tres años*. Revista Paralelo Sur. http://www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_015.htm

encontrando allí un espacio de libertad y de pertenencia a un conglomerado de causa común. La *peña* es uno de los primeros lugares donde comienzan a difundirse las expresiones de un *Canto Popular* que desea manifestarse sensiblemente ante lo que acontece. Ya en otras oportunidades este tipo de micro espacio público para el canto chileno había tenido ese importante e histórico papel: En una de ellas Los Hermanos Parra y sus amigos aportaron sus esfuerzos para mantener viva tal expresión y en otra, la *Carpa de La Reina*, con menos éxito, Violeta Parra la haría escenario para detener por siempre su canto. En los tiempos de Pinochet, la primera y más importante *peña* fue Doña Javiera del cantautor Nano Acevedo inaugurada el 27 de julio de 1975. Luego le siguieron La Fragua, El Yugo, La Parra, La *peña* de Nano Parra, y otras. Posteriormente se dejará de lado el título de *peña* dando paso a Café Ulm, “La Casona de San Isidro”, Bar “El jardín”, “La Casa del Cantor”, “La Casa Kamarundi”, “El Rincón de Azócar” y el “Café del Cerro”, entre otros. Dice su fundador, el cantautor Nano Acevedo:

Javiera fue la primera tribuna con esas características instaurada en Chile tras el golpe militar, todo lo que se diga de distinto no tiene asidero, aún más, lo único a nivel profesional y definitivamente realizado por artistas contrarios al régimen imperante había sido un concierto de Barroco Andino y Osvaldo Díaz en el cerro San Cristóbal, por supuesto, dentro de un contexto bastante diferente. Lo cierto es que la Javiera ideada en los 74, conversada e incluso tiradas las líneas de lo que debía ser, asoma el 75 en un panorama desolador del arte y la cultura alternativa.⁵

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

5 Acevedo, Nano, op.cit., pág. 158.

ollas comunes y un sinfín de actos solidarios cuya animación correspondía a los músicos y cantores. “...Se fue formando así una red de pequeños acontecimientos “culturales”. Renació allí el canto, pero también estaba ahí el germen de futuras organizaciones para enfrentar a la dictadura”⁶. El aporte de la Iglesia chilena es tremendamente relevante pues facilitó todos sus espacios de encuentro, incluidos los templos religiosos. Un suceso que da cuenta de ello es la acogida y respaldo que recibe la cantante folk Joan Baez, ícono de la canción “protesta” de los Estados Unidos, que al llegar a Chile se le prohíbe cantar, acción que la oposición reinstala como prohibición de cantar en cuanto ejercicio profesional, por lo cual el cardenal Silva le extiende la invitación a cantar en sus templos religiosos. La famosa cantante de los sesenta, entonces, lo hace en la Parroquia Universitaria, en la parroquia de una población y en el auditorium de la Iglesia Santa Gemita de la comuna de Ñuñoa, en Santiago. A esta última llegaron miles de personas convocadas boca a boca y donde la artista compartió el pequeño escenario con los exponentes de la música trovadoresca y de resistencia del Chile del interior.

Como señaláramos en apartados anteriores, los autores e intérpretes de *Nueva Canción* necesitan multiplicar su canto pero sin transar con sus ideales en cuanto al contenido y sentido de sus composiciones. Entonces, así como en la *Nueva Canción Chilena* existieron los Festivales de la NCCh –muy similares a los Festivales de la MPB– que mostraban sus avances y presentaban nuevas propuestas, la generación musical chilena post 73 tuvo *Los Encuentros de Juventud y Canto* que luego pasaron a llamarse *Apuntes de Juventud y Canto*; El Festival *Una Canción para Jesús*, que organizaba la Vicaría de la Solidaridad y de la Juventud, respectivamente, de la Iglesia Católica; y el *Festival del Cantar Universitario*, de la ACU (Agrupación Cultural Universitaria). Quienes llegaban hasta esos escenarios ya podían ser considerados parte de un mismo movimiento y por tanto legitimado ante un público determinado. Es pertinente destacar el Festival *La Universidad Canta por la Vida y por la Paz* que llegó a producir cinco versiones (1978-82) cuya final se realizaba en el Teatro Caupolicán. El tercero de estos festivales organizados por la ACU y que reunió a destacados compositores e intérpretes de esa generación se puede comparar al realizado por la Universidad Católica en 1969 y que reunió a la NCCh, pero obviamente, en este período de excepción de la dictadura de Augusto Pinochet, no fue de interés de los medios de comunicación como en aquella

6 Acevedo, Nano, Ibíd.

oportunidad. Los *Encuentros de Juventud y Canto*, en la cual se presentaba además danza, fragmentos de obras de teatro, y cuya animación estaba a cargo de actores, se presenta de la siguiente forma:

...Porque somos jóvenes quisiéramos contribuir a desarrollar una conciencia más crítica frente a los valores y expresiones que nos transmiten en forma masiva los medios de comunicación social. Quisiéramos atrevernos a desafiar esa cultura tantas veces vana y vacía, inspirada en intereses ajenos a la verdadera vocación de una juventud que aspira a ser libre, sana, auténtica y espontánea. Queremos hacer un esfuerzo por aprender a valorar nuestra propia creación, nuestro propio sentimiento; quisiéramos no aceptar nada que se nos presente como impuesto, queremos ser nosotros los que descubramos lo que proviene desde el fondo de nuestra vocación juvenil y cultural... Porque aspiramos a la paz, porque quisiéramos ser una juventud libre y crítica, nos reunimos y cantamos”.⁷

En el Uruguay los festivales en que se difundió una canción de contenido social se dieron más para la forma beat y rock, por lo cual reforzamos la tesis que en el período de la dictadura en el país oriental, la música contestataria se dio más fuertemente en esos estilos. Mas la otra resistencia, la juglaresca de corriente folklórica, utilizaba los tablados de barrio (escenarios populares al aire libre barriales) y la trovadoresca está más ligada a los teatros y a los círculos más tradicionales de la difusión como las grabaciones y la participación en programas radiales. Esto último es bastante significativo, de hecho tanto Zitarrosa como Viglietti siempre tuvieron la radiofonía y el periodismo muy cerca desde sus inicios e hicieron de las comunicaciones su segunda profesión (y por momentos en sus vidas su único modo de sobrevivencia económica). Los teatros fueron importantes para el cantar tanto de la “movida del rock” como de la trovería. Es así como el Teatro Solís fue un lugar relevante para el desarrollo de la música popular del Uruguay. En la década del cincuenta y hasta mediados de los sesenta eran populares las Fonoplateas, salas que disponían las radios para realizar en vivo las presentaciones de los cantantes solistas y grupos, con público presencial. Estos programas llegaban a todo el país y aquellos artistas que tuvieran más éxito se les contrataba hasta por

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

varias semanas corridas. Estos espacios de difusión fueron muy notables para el tango y la música folklórica, sobretudo. Así fue como se dieron a conocer nacionalmente Los *Olimareños* y Alfredo Zitarrosa. También existieron los festivales de música popular pero estos estaban orientados al género de la canción comercial que proponía la corriente de la Nueva Ola, que en el país de la Banda Oriental se dio al igual que en Chile y Argentina. Es decir, por sobre todo estaban dirigidos a un público consumidor de la “canción romántica” (temática amorosa). Los más importantes son el de Punta del Este y el Festival de la canción “Parque del Plata”. No se dio en ese tipo de Festival la canción de contenido, –trovería de forma sirvencio de acuerdo a esta tesis– como se dio en Brasil, con los Festivales de MPB o el caso de los festivales de la *Nueva Canción Chilena* a finales de los sesenta y primeros dos años de los setenta.

En la Argentina, el festival más importante, y que ya habíamos mencionado en el capítulo 3, es sin duda el Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Este pionero evento masivo de folklore musical en el continente nace en 1961 a propósito del *boom* del folklore y como iniciativa de los propios vecinos de Cosquín para contribuir a las actividades de verano del pueblo y atraer turistas. Evidentemente, superó con creces sus objetivos. Desde sus inicios mostraron claramente quiénes eran los artistas que habrían de pisar ese escenario de la provincia de Córdoba, propiciando sobre todo la aparición de nuevas propuestas, la renovación de repertorios y la excelencia artística, lo que resulta muy interesante tratándose de manifestaciones folklóricas, pues puede parecer una contradicción considerando que la mayoría de los folkloristas y folklorólogos son muy dogmáticos en sus posturas respecto a la tradición y el apego a costumbres antiguas. Los objetivos de Cosquín estaban puestos en atraer públicos a través de la música y la cultura más que a la custodia y resguardo de prácticas pretéritas. Con esa estrategia se conecta con el presente y sobre todo con la juventud. Tal vez, allí se encuentre la razón de su larga permanencia y vigencia consiguiendo ser televisado internacionalmente desde 1984, y contando actualmente con 10.000 espectadores diarios, en un evento de nueve días. Allí se dieron a conocer todos los trovadores mencionados, destacándose como momentos cumbres en su historia los artistas que se consideraron “de revelación” elevando o consagrando sus carreras desde allí: Horacio Guarany, Mercedes Sosa y Víctor Heredia. Poco antes de nacer Cosquín, también fueron importantes y esenciales para darse a conocer en lo local y en lo nacional las fonoplateas, ya mencionadas. Ese espacio es facilitador, único

y efectivamente preciso para este canto, pues se dan tres aspectos necesarios para esta poesía cantada: Una sala íntima, de acústica perfecta para la música de cámara; público presente como si fuera un recital o una peña; y la transmisión directa saliendo a través de la emisora. Mercedes Sosa se dio a conocer en Mendoza en LV10 Radio de Cuyo, Mendoza, donde también tocaba Tito Francia. Cuenta la misma cantante:

En aquel tiempo con Matus vivíamos de cantar. Él cantaba tangos con la orquesta de Aníbal Appiolazza, en el casino de Mendoza, y yo llegué a cantar en la vieja LV10, allí donde trabajaba Tejada Gómez de locutor. Después canté en radio Libertador que tenía un estudio precioso, moderno...⁸

Luego, las radios eliminaron las actuaciones en vivo. Y comienzan las giras artísticas como queriendo llegar a todos los lugares donde llegaba la magia de la radio que se colaba en las casas mismas de la gente. Pero existía una semejanza con esa experiencia en tanto la cercanía con el escucha: el disco y luego el cassette, por tanto, la grabación habría de ser fundamental. Con la aparición del walkman (reproductor portátil de audio estéreo) en 1979, de la compañía japonesa Sony, la música ya podía ser trasladada acompañando al escucha cotidianamente, de manera personal a cualquier lugar sin tener que contar con una radioemisora y por ende un programador de música, pues la acción del seleccionador musical se traspasa al mismo oyente, con sus propias preferencias. Este nuevo artefacto tecnológico revoluciona la recepción musical ya que de esta manera se democratiza la acción del consumo y disfrute de la música. A la vez, ya no sería tan necesario la presencia en vivo del artista, por tanto la asistencia a recitales, excepto como experiencia colectiva por función social. De esta nueva forma de recepción sonora y práctica de escucha se posibilita y facilita el desplazamiento de nuevas propuestas como a la vez el acceso a la música prohibida. El cassette, que es el dispositivo para almacenar música, creado por la empresa Phillip en 1963, fue el medio utilizado por excelencia, popularmente, en la década de los ochenta, período que abarca a las dictaduras del Cono Sur.

8 Bracelli, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la Negra*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, Argentina. 2003, pág. 70.

LOS SELLOS DISCOGRÁFICOS

Para que las audiencias, entonces, accedan a las obras necesitarán que estén a su disposición los soportes fonográficos que multiplican las propuestas artísticas según la industria musical. Una vez obtenidas las grabaciones, los artistas recién pueden comenzar su peregrinación por las radioemisoras para ser difundidas o bien lograr un contrato no sólo para grabar sino para producir, distribuir y comercializar a través de los sellos discográficos. Entrar a un estudio de grabación en esos años era difícil, más en dictadura, no obstante cada país tendrá sus canales difusores de acuerdo a sus historias previas en esas materias y a las posibilidades que les brinde lo alternativo a lo oficial o mercado musical transnacional. Generalmente los sellos en que pudieron participar los trovadores del Cono Sur provenían de las gestiones personales de profesionales de la radio, locutores melómanos pro activos, que hacían de la difusión de la música nacional su misión personal. Estas personas fueron vitales para el *Canto Popular* latinoamericano y coinciden en su entusiasmo, en ocasiones altruistas, para con la música latinoamericana. En Chile para ese efecto será clave la figura de Ricardo García que vuelve a ser tan protagonista en este período de la música chilena como lo fue en los sesenta, sólo que esta vez con todo tipo de adversidades. Junto a Carlos Necochea, ex integrante del grupo Curacas y periodista, crea en abril de 1976 el Sello Alerce, que vendría a ser como la continuación del sello DICAP (Discografía del Cantar Popular) haciendo la salvedad que los contenidos de los productos que lanzará al mercado estarán lejos de la fuerte carga ideológica que poseía el desaparecido sello discográfico de las Juventudes Comunistas. Su logotipo serán dos árboles, los alerces de Chiloé, uno caído y otro en pie, que representa el resurgimiento del canto popular chileno. En una entrevista para la revista de oposición, Hoy⁹ Ricardo García explica: Como siempre he trabajado con música popular y folklore, pensé en crear un sello que rescatara ese movimiento y que, además, diera la posibilidad a nuevos valores jóvenes que bullían en ese momento. Efectivamente, el sello rescata del anonimato a grupos como *Chamal*, *Ortiga*, *Aymará*, *Aquelarre* y a solistas como Pedro Yáñez, Nano Acevedo y Capri; reedita a *Inti-Illimani* y a Tito Fernández; comienza las antologías del *Canto Nuevo*, que llegan a seis volúmenes más *Lo Mejor del Canto Nuevo*; *Encuentros*

9 Hoy, 6 al 12 de septiembre de 1978, pág. 41.

de *Juventud y Canto*, *Café del Cerro*, entre otros. Y por supuesto a los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Luego albergará el trabajo de Schwenke & Nilo, *Grupo Abril*, Isabel Aldunate, *Santiago del Nuevo Extremo*, y todos aquellos trovadores, sean solistas o grupos, que estuviesen bajo la corriente de *Nueva Canción* o del folklóre.

En Brasil, tal como señalamos al comienzo de este capítulo, sus artistas continuarán grabando en sellos transnacionales puesto que estos no bajarán sus audiencias, no obstante la censura, ya que seguirán siendo difundidos en otros países donde distribuyen dichos sellos, incluso Chico Buarque graba en 1982 *Chico Buarque en español*, lo que contribuirá a difundir y compartir las obras del trovador en el Cono Sur y toda Latinoamérica. Con ello se demuestra que, al igual como señala Stuart Hall¹⁰, las industrias culturales tienen la capacidad de adaptar y reconfigurar constantemente lo que representan imponiendo y reimplantando desde la resignificación de las obras o estilos por ellas propuestas nuevas preferencias, ajustándose a las descripciones de la cultura dominante (aspecto tratado en el capítulo uno). Igualmente Chico Buarque utilizará aquella distorsión de sus canciones por parte de la industria y el sistema autoritario haciendo creer, por ejemplo, que determinada canción quiere decir algo desdibujado y confuso pero que en clave dirá otra cosa. Es el caso de *A pesar a usted* que analizaremos en el próximo capítulo. Al parecer, en el Brasil los servicios de Inteligencia no revisaban las letras de las canciones, sino lo que les interesaba era la trayectoria o currículum vitae de los artistas para ser considerados subversivos (como fue el caso de Geraldo Vandré ya detallado). Decimos esto por la ponencia del musicólogo Alexandre Felipe Fiuza, en el IX Congreso Argentino de Hispanistas, que da a conocer “la curiosidad”¹¹ que no haya sido prohibida la canción *El Progreso* (1977) del cantautor Roberto Carlos, pues sí lo fue en Argentina. Al revés, en Brasil fue un éxito extraordinario sobre todo por su alta difusión en el mismo país. Esta dice:

...Yo quería poder transformar tanta cosa imposible/yo quería abrazar mi mayor enemigo/ No quería ver tantas nubes oscuras en el cielo/ navegar sin encontrar tantas manchas de aceite en los mares/ y las ba-

10 Hall Stuart, *Estudios culturales: dos paradigmas*. Causas y azares 1.

11 Fiuza, Alexandre Felipe *La censura a la canción en Argentina y España: una comparación introductoria*. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Abril de 2010, La Plata. E hispanismo ante el bicentenario. Disponible en Memoria Académica: www://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1077/ev.1077.pdf

llenas desapareciendo por falta de escrúpulos comerciales/yo quería ser civilizado como los animales/ yo no puedo aceptar ciertas cosas que yo no entiendo/ el comercio de armas de guerra de la muerte viviendo/ yo quería hablar de alegría/ al revés de la tristeza, pero no soy capaz/

En el Uruguay, no hay dificultades en grabar, excepto las propias de cada artista para acceder a un catálogo profesional, puesto que cuentan con el Sello Sondor, una empresa familiar liderada en sus inicios por Enrique Abal Saldo, de antigua data. Se crea en 1938 realizando la producción completa de discos desde la grabación hasta el producto final. Fueron los primeros que produjeron un disco 45 rpm en Sudamérica. Cuando Enrique Abal Oliú, se hace cargo en 1962, es cuando se preocupan de apoyar la música uruguaya y desarrollan un catálogo de excepción. Ellos nunca transaron con su objetivo de registrar, producir, comercializar y distribuir el canto popular uruguayo. El sello actualmente sigue a cargo de uno de los hermanos Abal, y cuenta con altos estándares en estudios de grabación. Por otra parte, también surge, en 1971, el sello discográfico *Ayuí/Tacuabé*, fundado por Daniel Viglietti, José Pepe Guerra y Braulio López (*Los Olimareños*) y el musicólogo Corium Aharonián, con el objetivo de apoyar manifestaciones artísticas que podían estar fuera de los márgenes establecidos por las otras casas discográficas de corte más comercial. Su idea es muy similar al sello chileno Alerce, en cuanto al rescate de artistas y obras de valor estético por sobre su especulativo valor comercial. Tiene dos nombres por su objetivo riguroso de separar sus colecciones: *Ayuí* (nombre de un río asociado con Artigas) para la música popular, la poesía y los relatos; y *Tacuabé* (cacique charrúa) para la música clásica nacional. También se preocupan del objeto disco como tal, es decir, sus carátulas como aporte gráfico y de arte. Editaron a *Pajarito* Canzani, Rubén Rada, Leo Masliah, *Rumbo*, *Montevideo*, Jaime Roos, por mencionar algunos a quienes ya hemos destacado durante estas páginas; y en lo docto, inaugura el catálogo, el importante guitarrista uruguayo Abel Carlevaro. Actualmente, el sello lo dirige el músico Mauricio Ubal, ex *Rumbo*. Ambos sellos nunca detuvieron su accionar ni cambiaron sus objetivos, aunque *Ayuí/Tacuabé* sufrió el exilio de sus fundadores.

En Argentina, no existió un sello alternativo como en Chile y Uruguay para la canción disidente puesto que al igual que en Brasil, sus exponentes más significativos pudieron conquistar audiencias previamente en un mercado que seguía siendo interesante para las transnacionales del disco. Es decir, si el artista resultaba atractivo para el sello discográfico, este no tenía problemas para producirlo, y si este estuviese prohibido, al igual que en el Brasil, podía hacerlo en sus otras agencias en países en democracia pero que igualmente llegaban a tener repercusión en lo local, pues de alguna manera este material era replicado subterráneamente. Es el caso de la extensa discografía de Mercedes Sosa cuya obra casi en extenso es editada por Polygram/Universal Music. En los setenta y ochenta en Argentina había una industria muy activa: CBS Columbia, RCA Víctor, Phillips, Emi Odeón, y Polygram discos s.a. Con lo expresado no se quiere decir que no haya habido sellos independientes argentinos. Los hubo, pero preferentemente para el rock o vanguardias musicales (Mandioka, Disc Jockey, Music Hall, Radio Record) y en el folklore más tradicional o conservador como *Microfon*; pero no en la canción trovadoresca propiamente tal.

Lo relacionado con la circulación de los cantares en cuanto sellos discográficos y toda su cadena de valor, causas y consecuencias amerita una investigación exhaustiva y exclusiva, que escapa a los alcances de este ensayo, pero que deja abierta la necesidad de enfrentarlo como objeto de estudio.

LAS AUDIENCIAS

En los párrafos anteriores hemos señalado la importancia de los mediadores y sus respectivos canales para la circulación en el proceso del escucha como participante *sine qua non* en la comunicación musical y a la vez, proceso en el cual la tecnología es hoy parte fundamental del sistema. Si la música en tiempos de los conciertos de cámara y luego de las orquestas sinfónicas –o bien el cantor y la comunidad en interrelación viva– exigía la presencia física de los sujetos auditivos en su rol de participante, con la incorporación de la radio, el disco, y el walkman, en el siglo xx, se instala una nueva forma de participación del goce estético musical, lo que hace que el público - elemento fundamental de la estructura Obra/creador/interprete/escucha –espectador, se diversifique: El público en función colectiva - es decir hace uso de la música en interacción con los otros; y/o el oyente en solitario a través del dispositivo elegido (radio, tornamesa, tocadiscos, walkman, etc.). Esta última forma de

escuchar música es relevante porque resulta determinante para la producción musical, la construcción de los gustos y el consumo musical (aspecto este último tratado en el capítulo 1). Esta revolución en el escucha, que, en él mismo sujeto ha pasado de forma inadvertida y veloz, transformaría las condiciones del ejercicio musical, pero sin consecuencias negativas directas en él ya que el oyente –sobre todo el capacitado- se adaptaría fácilmente y haría de esta una oportunidad para intervenir en el control de los sostenedores de la industria que delimitarían la autonomía del sujeto oyente. Es más, de ahí en adelante la vertiginosidad de la tecnología del sonido cambiaría por completo a la industria de la música en cuanto a la participación de los públicos como sujetos receptores, pues ya no sería un ente pasivo sino un articulador del fenómeno de la música como significante cultural. El uso social de la música, por tanto, no estaría supeditado exclusivamente a los mediadores, como serían los programadores, productores, realizadores, etc. sino que los oyentes como consumidores de bienes sensibles activos y democratizados a través de la tecnología al alcance, podrían intervenir directamente como ocurre hoy con la Internet, la autogestión de las producciones musicales y las redes sociales. Ahora, en el caso de los públicos de los cantares que tratamos, estos se encontraban justo en el desarrollo inicial de lo planteado. Es decir, en el período setenta/ochenta los públicos tenían la posibilidad de presenciar el recital en vivo, pero a la vez también podían escuchar en solitario a través de los dispositivos indicados y conseguían intercambiar la música –grabada– con otros subterráneamente. Este último punto resulta primordial en los países en dictadura ya que de esta manera se pudo acceder a las canciones prohibidas de forma efectiva sin la demora del traspaso boca a boca, es decir, del largo proceso de la circulación oral como en tiempos remotos. El cassette fue el vehículo o canal por excelencia de los cantares de resistencia de la región. Así se pudo seguir la creación y mensaje de los artistas que se encontraban en el exilio y de aquellos que solidarizaban con la causa de la recuperación de la libertad de estos países, como el aporte extraordinario de los cubanos de la Nueva Trova y los españoles –sobre todo catalanes– que compartían sus cantares de la resistencia española, especialmente con Chile, Argentina y Uruguay.

SUS PÚBLICOS

Para la difusión y circulación de la música resulta siempre necesario conocer las audiencias por preferencia de género (musical). Es desde allí que se articulan las estrategias de promoción y comunicación para el éxito en la asistencia a los recitales en vivo y en la venta de discos, o en este caso, de cassette. Sin embargo, esta evidente metodología de marketing –de ejercicio obligado en los últimos años– no ha lugar en los tiempos en estudio y la situación en contexto. La bibliografía sobre estudios de audiencias de consumo de música en los sesenta/setenta, con excepción de la información efímera y parcializada de las ventas y rankings que administran las disqueras y las radioemisoras, es escasa y prácticamente inexistente, más aún, en los países con régimen de excepción. El análisis del consumo musical en tanto públicos ha sido asumido mayoritariamente por estudios sociológicos y económicos y se basan principalmente en datos obtenidos a través de encuestas, las que se realizan contemporáneamente a los usuarios del tiempo en ejercicio. Por lo tanto, en los años que tratamos aún no existía la necesidad ni la preocupación de llevar a cabo dichos procedimientos, como es actualmente. Asimismo, dicha metodología no es suficiente para dar cuenta del perfil en profundidad de los receptores que están en funcionalidad con un bien sensible dotado de carga simbólica y expresiva en concordancia con los motivos que le convocan. Sin embargo, es posible auscultar el perfil de los públicos que seguían la producción musical de los artistas mencionados y de la escucha y uso de los cantares a través de las características descriptivas de los lugares donde se presentaban; la emisión de sus obras en determinados medios de comunicación cuyas audiencias sí estaban definidas; los lugares donde se exhibían sus afiches y publicidad; los círculos que frecuentaban los artistas y sus seguidores; los nichos que cultivaban ciertas revistas y prensa cultural y que promocionaban estos movimientos musicales; y por sobre todo lo implícito en sus producciones simbólicas: mensaje, contenido y lenguaje. En estas experiencias musicales donde se debe participar del juego estético –como señala Gadamer como una fiesta en donde el artista (emisor) y el escucha (receptor) está interactuando en complicidad haciendo uso, ambos, de un lenguaje estético– necesariamente ha de haber una similitud de conocimientos e ideas de mundo compartidas. El oyente –que también es espectador, en el caso de un recital en vivo– debe saber decodificar para comprender el mensaje estético, y en este caso, también

político, pues hay allí además una coyuntura social, no necesariamente ideológica, que forma parte de la experiencia ejercida o en desarrollo. De acuerdo a lo señalado en la Teoría de la Recepción de Hans-Robert Jauss el escucha es el elemento clave y constitutivo para producir la interacción sensible con el hecho artístico, y éste está en estrecha relación con lo que está ocurriendo en el país, pues estos artistas en su calidad de trovadores están creando, ejecutando y expresando crónicas cantadas en la mayoría de sus obras. Los sujetos que se encuentran ejerciendo la experimentación de un bien artístico ha de poseer las competencias lingüísticas que le permiten decodificar los textos sensibles haciendo uso de su experiencia cognitiva estética. Para ello, entonces, estos públicos poseen cierto capital cultural que les permite estar en sintonía con lo que se está conjugando en el juego artístico.

De acuerdo entonces a lo expresado durante el desarrollo de los capítulos 3 y 4, los públicos de los artistas de *Nueva Canción* son: seguidores de expresión de trovería ya cultivada en años anteriores que ya conocen del género; gente de comunidades sociopolíticas; universitarios de diferentes carreras, participando incluso muchas veces como organizadores de eventos culturales y de trovería; melómanos con hábito de escucha de los géneros de folklore, jazz y música de cámara especialmente del barroco, y del romanticismo, también de música pop inglesa y el folk norteamericano; de la poesía cantada de España; artistas de otras disciplinas y actores sociales y culturales; políticos emergentes; jóvenes con intereses ecológicos y humanistas; también quienes sólo buscan momentos sociales en interacción con grupos que persiguen ideales sociales y utopías. Cuando los trovadores se salen de su contexto de poeta que canta y asume su romanticismo desde la acción más que de su expresión poética de los acontecimientos, desdobra su oficio transformándose en un juglar, su cantar se hace masivo y llega más fácilmente a públicos heterogéneos y diversos. Como su quehacer está vinculado a las elites, sobre todo intelectuales y muchas veces también del poder político, su fama permite abrir el canto poético sin hermetismos haciendo posible un canto de todos.

Capítulo 6

MUSICOLOGÍA POPULAR

ANÁLISIS COMPARADO

La producción de canciones populares en América Latina, desde los años 30 en adelante, nos ha proporcionado un legado simbólico y emotivo cuyas dimensiones son difíciles de calcular. Desde la practicidad de la modernidad y los sistemas capitalistas, ello podría traducirse en indicadores y cifras como cantidad de discos editados, número de canciones por autor, premios de venta y de popularidad, divisas producidas por concepto de derechos autorales, ranking, dinero recaudado, etc. Sin embargo todo ello resulta irrelevante en virtud de que la música es un producto intangible en el cual no se puede medir su nivel de éxito ni su demanda de una manera fría y certera como se hace en la comercialización –pues ese es el sentido de la canción como producto– de un bien básico, ya que el consumo de obras sensibles, en este caso sonoras, y la satisfacción por parte de la audiencia se hace a un nivel subjetivo por justamente lidiar con aspectos psicológicos, sociológicos y antropológicos, y por sobre todo estéticos en el caso de la canción arte. La canción es un bien sensible como toda obra artística por tanto, como señalamos, intangible, y su uso tiene relación con las propias vidas de los sujetos que escuchan, como también su interacción con los otros, o sea su función gregaria y colectiva. La trascendencia que logra una canción se debe a múltiples factores (como ya hemos desarrollado en el transcurso de estas páginas) pero fundamentalmente al grado de apropiación y sentido de pertenencia que logra y substancialmente en el tipo de canción que tratamos, el que es supeditado por el contexto en que se encuentran los escuchas. A continuación trataremos de dilucidar en qué consisten los cantares de resistencia que han quedado en la memoria colectiva de las comunidades que se vieron afectadas por las dictaduras del Cono Sur y que significaron sensiblemente sus historias de vida.

SOBRE LAS OBRAS FUNDAMENTALES

La selección de las canciones que destacamos provienen de la copiosa información recabada tanto en los textos de historiografía reciente de la música latinoamericana como en el estudio de las antologías discográficas que dan cuenta de los cantares que se repiten en ellos; de las entrevistas a sus autores que se encuentra en documentales y en programas de televisión cultural y de prensa escrita; y de las opiniones extraídas de los seguidores o fanáticos (*fans*) de dichos artistas en los comentarios a propósitos de discografía disponibles en las redes sociales; también de sitios de organizaciones de DDHH y otras entidades socioculturales; asimismo de la experiencia generacional de la investigadora que compartió uno de esos movimientos activamente. Desde una perspectiva global nos referiremos a los tópicos literarios y otros aspectos tanto musicológicos como semióticos de la *Nueva Canción* que circuló en los gobiernos de facto en estudio. Asimismo, en un ejercicio de síntesis, consideramos como fundamentales las siguientes canciones:

BRASIL

- *Construcción*. Autor, compositor e intérprete: Chico Buarque de Hollanda.
- *A pesar de usted*. Autor, compositor e intérprete: Chico Buarque de Hollanda.
- *Cáliz*. Autor y compositor: Chico Buarque de Hollanda. Intérprete: Elis Regina.
- *Para que no digan que no hablé de las flores*. (Caminando) Autor, compositor e intérprete: Geraldo Vandré.
- *Alegria, alegría*. Autor, compositor e intérprete: Caetano Veloso.
- *O Bebado e a Equilibrista*. Autor: Aldir Blanc. Compositor: Joao Bosco. Intérprete: Elis Regina.

URUGUAY

- *Muchacha*. Autor, compositor e intérprete: Daniel Viglietti.
- *Milonga del Fusilado*. Autor y compositor: Alfredo Zitarrosa. Intérprete: Los Olimareños. Intérprete inicial: Alfredo Zitarrosa.

- *A redoblar*. Autor: Mauricio Ubal. Compositor: Rubén Olivera. Intérprete: *Grupo Rumbo*.
- *Adiós Juventud*. Autor, compositor e intérprete: Jaime Roos.
- *Milonga de pelo largo*. Autor, compositor e intérprete: Gastón *Dino* Ciarlo.
- *Angelitos*. Autor, compositor e intérprete: José Carbajal, *El Sabalero*.

CHILE

- *Simplemente*. Autor, compositor: Luis Le-Bert. Intérprete: *Santiago del Nuevo Extremo*.
- *A mi ciudad*. Autor, compositor: Luis Le-Bert. Intérprete: *Santiago del Nuevo Extremo*.
- *El hombre es una flecha*. También *Juan González*. Autor, compositor e intérprete: Eduardo Peralta.
- *Todo cambia*. Autor y compositor: Julio Numhauser. Intérprete: Mercedes Sosa. Inicialmente: *Grupo Somos* (ex *Los Amerindios*).
- *El viaje*. Autor y compositor: Clemente Riedemann-Nelson Schwenke. Intérprete: Schwenke & Nilo.
- *Vuelvo*. Autor: Patricio Manns. Compositor: Horacio Salinas. Intérprete: *Inti-Illimani*.

ARGENTINA

- *Como la cigarra*. Autora y compositora: María Elena Walsh. Intérprete: Mercedes Sosa.
- *Sólo le pido a Dios*. Autor, compositor e intérprete: León Gieco.
- *Si se calla el cantor*. Autor, compositor e intérprete: Horacio Guarany.
- *Sobreviviendo*. Autor, compositor e intérprete. Víctor Heredia.
- *Soy pan, soy paz, soy más*. Autor, compositor e intérprete: Piero.
- *Yo vengo a ofrecer mi corazón*. Autor y compositor: Fito Páez. Intérprete: Mercedes Sosa, Fito Páez.

SOBRE LA LÍRICA

A lo largo de este ensayo hemos señalado que la *Nueva Canción* es el género que correspondería a la forma *sirventés* del Arte de Trovar; que estaría siempre ejerciendo como tal a través del tiempo bajo diferentes ritmos y modos de expresión musical popular, por tanto, ha de ser la continuación de muchos otros cantares en diferentes épocas y contextos. Se trata del mismo género porque sigue un tronco trovadoresco que les es común a los que se expresan en movimientos musicales populares que asumen dicho género desde una dimensión estética, es decir, conciben la canción como obra artística, que al tratarse del *sirventés* enfrentarían la creación cancionística –en tanto social– con un sentido épico la mayoría de las veces. Dicha forma dice relación con aquella canción de gesta proveniente de la primigenia función de trovar (Cap.2) Al insertarse en la realidad contemporánea, en el acontecer propio de la modernidad, traspasa aquel contenido de situaciones beligerantes y comprometidas a través de su lírica.

*Habría que decir que en lo inmediato
la vida se ha ido haciendo más difícil
de rojo se mancharon nuestros sueños
la boca ya no encuentra la palabra
la noche envuelve el cielo y lo aprisiona
la patria va alejándose del hombre
y todas las banderas que flamearon
se han ido desgarrando con el tiempo.*

De *La revolución y las estrellas*, Eduardo Carrasco/Quilapayún. 1983.

Para descifrar estas claves el oyente participante requiere entrar en el juego creativo incorporándose desde su dimensión personal empírica e histórica, porque este tipo de bien sensible carga con una forma y un mensaje implícito que ha de ser decodificado, de ahí que se trata de obra artística, y quien interacciona con ella ha de saberlo previamente. Este es el punto que más liga a todos los movimientos. Umberto Eco en su libro *La Estructura Ausente*, señala que el mensaje de función estética está estructurado de una manera ambigua en relación al sistema de expectativas que sería el código. Explica esa

afirmación y relaciona el contenido de la misma con las mismas ideas de denotación-connotación.¹ La descodificación de la obra artística, en este, caso la canción, requiere de la interacción entre el oyente y el músico/poeta. La denotación se refiere a lo que estaría significando. La connotación es el significado en relación de su contexto.² El público de la *Nueva Canción* latinoamericana está situado en un determinado contexto: la realidad sociopolítica de América Latina, y en el caso de los cantares en estudio, los gobiernos de factos.

*Soy loco por ti América
Yo voy a traer una mujer playera
Que su nombre sea Martí
Que su nombre sea Martí
Loco por ti amores tenga colores
La espuma blanca de Latinoamérica
Y el cielo como bandera
Y el cielo como bandera*

*El nombre del hombre muerto
Ya no se puede decirlo ¿quién sabe?
Antes que o día arrebente
Antes que o día arrebente
El nombre del hombre muerto
Antes que a definitiva noite se espalhe em
Latinoamérica
El nombre del hombre es pueblo
El nombre del hombre es pueblo.*

Loco por ti América, Caetano Veloso. 1967.

El mensaje estético no es explícito, intenta provocar sensaciones en el receptor. El encanto está en lo ambiguo. Eco plantea que la obra está sujeta a interpretaciones y a la interacción del receptor. Por lo mismo, toda obra de arte no tiene un mensaje único (Cap. 1). El arte presenta un mensaje no acabado que se completa con la participación del receptor. Los fragmentos de las canciones mencionadas son ejemplos en cuanto a su contenido social que

1 Eco Umberto, *La Estructura Ausente: Introducción a la semiótica*. Lumen. Barcelona. 1978.

2 Díaz-Inostroza, 2007, op. Cit.

señalábamos como épico, no obstante lo heroico esté implícito en lo ambiguo de su poética, en especial el trabajo del *Canto Nuevo* chileno que denota la censura, y por sobre todo la autocensura.

*La penumbra de mi ciudad
no es paso bajo de la bruma
es manto negro
que cubre las verdades desnudas.*

La penumbra de mi ciudad,
Luis A. Valdivia/G.Abril (1979)

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

De Hasta encontrarnos
Le-Bert/Campos /Stgo. Del Nuevo Extremo (1983)

“YO NO CANTO POR CANTAR”: LOS MANIFIESTOS

Tema importante para el trovador es el sentido de su oficio, el que es asumido como una tarea trascendente y que dice relación con la interpretación del sentimiento popular, de sus aspiraciones y de sus imaginarios. También con el desarrollo y consolidación de una expresión genuinamente nacional y latinoamericana. Por estas razones toma a la misma canción para instalar su manifiesto. Cada trovador en algún momento de su creación fundamentará su canto y dejará explícito poética y musicalmente la misión romántica del cantar. He aquí algunos ejemplos, de entre muchos cantares, puesto que los mismos trovadores tienen varias composiciones que refieren a lo mismo en su propio repertorio.

*Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz
canto porque la guitarra
tiene sentido y razón,
tiene corazón de tierra
y alas de palomita
es como el agua bendita
santigua glorias y penas.
Aquí se encajó mi canto
como dijera Violeta
guitarra trabajadora
con olor a primavera.*

De Manifiesto
Víctor Jara (1972)

*Si se calla el cantor calla la vida
porque la vida, la vida misma es todo un canto
si se calla el cantor, muere de espanto
la esperanza, la luz y la alegría.*

*Si se calla el cantor se quedan solos
los humildes gorriones de los diarios,
los obreros del puerto se persignan
quién habrá de luchar por su salario.*

De Si se calla el cantor
Horacio Guarany (1973)

*Dadme una leve canción, un trozo de pan,
la lucha de cada día, que vivir sin esta vida
es imposible para mí.*

(..)

*Dadme una nueva ilusión,
la luz de un volcán,
la rueda de la esperanza,
que esta tierra sea posible
por sus viejas cicatrices
por sus tristes mutilados*

los que han muerto despojados,
 los que nombro enamorado,
 los que lloro derrumbado,
 los que canto desangrado,
 los que van siempre a mi lado
 con sus sueños desvelados,
 los que han dado su costado
 para los desamparados,
 victoriosos, torturados,
 pero nunca derrotados.

De *Una canción posible*, Víctor Heredia (1985)

Con la ropa enlodada
 Y el alma repleta de amor
 Todo artista debe ir
 Donde el pueblo está
 Si fue así, así será
 Cantando resucito
 Y no me canso de vivir
 Y de cantar.

De *Los bailes de la vida*, Milton Nascimento-Fernando Brant (1984)

Los tópicos literarios que se advierten son comunes en todos estos creadores. Los más recurrentes, o que son más destacados en su poesía social son: la infancia; la vejez; la justicia social; héroes y heroínas; acontecimientos políticos relevantes; la ciudad; los marginados o excluidos (campesinado, obreros, pobladores, indígenas); la patria; los estudiantes; América Latina; el oficio de cantar; vitalismo y existencialismo.

Siempre en el contexto de *Nueva Canción*, es decir, cuando no ejercen la temática amorosa, clasificamos sus narrativas de la siguiente manera.

1. Contingencia social y política.

Ejemplos:

- *Sebastián Acevedo Becerra* (1983) de Cristina González.

Homenaje al padre que se inmoló quemándose vivo para presionar al gobierno militar que dejara en libertad a su hijo que había sido detenido en una de las manifestaciones callejeras (Las protestas) contra la dictadura del año 83;

- *Que se vayan ellos* (1983) Piero. (“...los que encarcelaron, los que torturaron, los que mataron...”).
 Contenido explícito sobre crímenes de lesa humanidad en la dictadura militar de la Argentina

2. Relato histórico.

Ejemplos:

- *Cinco siglos igual*, León Gieco.
 Sobre la colonización española en América;
- *La soldadera*, Washintong Benavides / Carlos Benavides / Eduardo Larbanois / Alfredo Zitarrosa.
 Sobre la historia de Juana Padilla *Chicharra*, una patriota de las luchas por la emancipación en el Virreinato de La Plata.

3. Reflexiones filosóficas e ideológicas.

Ejemplos:

- *Encuentros y despedidas*, (1984) Miton Nascimento.
 Sobre la vida y la muerte.
- *El hombre es una flecha*, (1978).
 Reflexión sobre utopía del hombre libre. Eduardo Peralta.

4. Vida cotidiana.

Ejemplos:

- *Lluvia del sur*, (1980) Clemente Riedemann/Nelson Schwenke.
 Descripción de un día frecuente en Valdivia, la ciudad más lluviosa del sur de Chile.
- *Cachito, campeón de Corrientes*, León Gieco (1978).
 Sobre un episodio de la vida de un boxeador de provincia.
- *Construção*, (1971) Chico Buarque de Hollanda.
 Trata del día de un obrero de la construcción que encuentra la muerte en uno de esos días cualquiera.

SOBRE LA MÚSICA

La música de trovería es más que una línea melódica y un acompañamiento armónico como sería en la realización de la canción como producto comercial o de entretenimiento. Cuando el trovador ejerce su proceso creativo no está con la intención de lograr un *hit*, sino en alcanzar la plenitud de la experiencia con el arte y a la vez conseguir la emoción en el oyente. Las obras de la trova, aunque provengan desde autores muchas veces sin conocimientos acabados de música en tanto academia, no quiere decir que se enfrenten ante la composición sin las herramientas requeridas por la disciplina para lograr sus objetivos artísticos. Actualmente existe la discusión si es condición necesaria para el compositor popular el manejo del lenguaje de partitura para el logro de la excelencia musical, como a la vez si es pertinente para el estudio crítico de estas obras los métodos analíticos que sólo puede apreciar un lector con algún entrenamiento o que posea el exigente nivel de conocimiento profesional en el lenguaje musical, sobretodo si se trata de un fenómeno del mundo de lo sensible cuyas experiencias de recepción concitan públicos sin instrucción musical alguna y que se manejan sólo con su capital cultural proveniente de su escucha oral y mediática. Se trata de discusiones vigentes en el campo de la musicología por lo cual tomamos la decisión de no analizar las canciones desde el rigor de la partitura, ya que no aportaría, en este caso, para su comprensión en tanto fenómeno social como es el sentido de esta investigación, sino tomar algunos elementos que conforman igualmente el lenguaje musical y que contribuyen al acercamiento fenomenológico de nuestro objeto. Uno de ellos es el ritmo, el que tiene un rol fundamental en la composición y el estilo de la obra, y sobre todo en la experiencia del público. Este, tiene una especie de huella en su memoria que hace agrupar la dimensión del sonido en conjunto con la duración –parámetro fundamental de la música– que es reconocida cuando el intérprete o ejecutante la lleva a cabo. Esta experiencia de re-significar el ritmo lo utilizaron tanto Atahualpa Yupanqui como Violeta Parra, y tuvo resultados notables en la re-apropiación de ellos a través de nuevas composiciones que contenían mensajes actuales y significativos para los públicos que siguen actuando en comunidad, es decir, en función de uso de un acervo cultural en común. El tiempo, que comienza a operar cuando mentalmente se van agrupando las duraciones de cada signo sonoro, armando una estructura temporal, concita un reconocimiento individual hasta que se con-

vierte en un *marco rítmico* (fenómeno mediante el cual el indicio reconocido mentalmente en los comienzos de la pieza musical se convierte en referencia para el desarrollo posterior). Ese fenómeno conlleva un goce estético en los oyentes pues al ser reconocido desde su aprendizaje anterior por la costumbre y la tradición se activa la memoria y se manifiesta el placer. Sería lo mismo que señala Leonard Meyer (Cap. 1) con el reconocimiento del estilo en la música clásica. Lo conocido produce calma y placer pues posee ausencia de incertidumbre. Al revés, si éste no es reconocido por la experiencia, en este caso, musical, difícilmente concitará atención y agrado. Este aspecto es importante pues esa condición humana de conocer y reconocer signos y manifestar placer y displacer es utilizada copiosamente en la música “ligera” con intereses comerciales como también en los *jingles* (microcanciones publicitarias para vender productos). Pero en el caso de los trovadores de los sesenta que siguieron la huella de Yupanqui y la Parra, no lo hicieron con la intención de llegar fácilmente a los públicos, sino con la certeza ideológica que allí se encontraba el “verdadero ser nacional”, la identidad perdida, el reconocimiento de una comunidad imaginada. El hacer canciones con ritmos ancestrales y folklóricas devolvía la integridad y la dignidad de los excluidos pues se revalidaba y legitimaba sus bienes sensibles, los que a la vez constituían signos axiológicos de convivencia comunitaria. Esa idea de composición basada en ritmos reconocidos del folklore se utilizó (y se utiliza hasta el día de hoy, denominándose como “canciones de raíz folklórica”) con mucha intensidad en los movimientos del *Nuevo Cancionero*, en Argentina; *Nueva Canción Chilena*; y el *Canto Popular*, en el Uruguay. En el caso de Brasil, también se utilizó al crear la *Bossa Nova*, pero nos atrevemos a afirmar que no fue con esa intención ideológica proveniente de aquel romanticismo que llamamos *periférico tardío*, sino lisa y llanamente por búsqueda de algo nuevo en la creación musical popular que significara vanguardia y que a la vez estuviera cerca de lo que internacionalmente estaba aconteciendo musicalmente: el *rhythm and blues* (R&B). Tom Jobim, en los 50, y luego los demás compositores de su generación que siguieron con su influencia, encontraron en las riquísimas canteras de la tradición afroamericana aquellos ritmos migrantes que pervivieron como resistencia cultural en su propia región. Ese feliz encuentro de savia musical nutrió de nuevas posibilidades no sólo rítmicas sino también tímbricas y armónicas. De ahí en adelante sería otra la música del Brasil. Algo parecido ocurre con las propuestas inmediatamente posteriores al *Canto Popular* en el Uruguay: la

generación de Jaime Roos, *Dino* Ciarlo, Rubén Rada y Miguel Mateos, pero más de una década después. La diferencia entre la *Bossa Nova*, –luego la MPB– y la propuesta de la segunda generación de los uruguayos con sus antecesores (*Nordestina* en Brasil, *Canto Popular* en Uruguay, *NCCh* en Chile y *Nuevo Cancionero*, en Argentina) es que ellos utilizan sólo signos e indicios de los ritmos tradicionales para crear nuevos. No les es relevante ni les interesa ser fieles a la tradición. Sus objetivos son estéticos en lo musical y humanistas o revolucionarios en los contenidos que van en el equipaje que carga su poesía. De esta manera concitan un público más amplio, mayoritariamente joven y por sobre todo contemporáneo. En Argentina, esas nuevas generaciones utilizarían los lenguajes del Pop y del Rock pero basados igualmente en ciertos ritmos tradicionales. Ponemos de ejemplo dos autores y dos canciones ya mencionados en cuanto a encontrarse en la memoria colectiva activa: El chamamé *Cachito, campeón de Corrientes*, de León Gieco; y la zamba *Vengo a ofrecer mi corazón* de Fito Páez.

Respecto a la creación propiamente tal, a la práctica de hacer las canciones, sus testimonios indican que pueden comenzar con una melodía al que luego le incorporan letra; también al revés, ejercicio que realizan cada vez que musicalizan o “musican” (si ocupamos el concepto de Serrat) los versos de otro creador, generalmente poeta reconocido o un autor muy cercano que hace de dupla compositiva en forma fija, como es el caso de José-Piero; Clemente Riedemann-Nelson Schwenke; Patricio Manns-Horacio Salinas. Este último, Salinas, director de *Inti-Illimani* cuenta en su libro *La canción en el sombrero*³, que la composición de la obra *Vuelvo* (1978) fue una de las primeras que realizan cuando se organizan para trabajar en conjunto y que se hizo de una forma bien singular. Continuemos con su relato:

...¿Cómo hacemos una canción del todo nueva? ¿Qué decir? Fue en uno de esos momentos que se me ocurrió mostrarle a Patricio una breve melodía que había compuesto con un poema de un venezolano; Aquiles Nozoa. Era sólo una décima y nada más. No alcanzaba para una canción y sin embargo escondía una gracia que felizmente Manns pudo apreciar. Entonces me dijo: “Sácale ese texto y yo le pongo otro” “¿Pero cómo?” le dije. “Claro yo escribo uno con las mismas sílabas y la misma estructura del verso. Es como sacarse una chaqueta y ponerse otra,

3 Salinas, Horacio. *La canción en el sombrero*. Santiago: Ed. Catalonia, 2013.

pero más bonita” (...) Escríbeme en un papel las palabras marcando las sílabas con un guión respetando la forma del verso y poniendo donde corresponde cada acento, entonces yo escribo encima otras palabras que calzan y así contamos otra historia. (...) Una especie de lenguaje Morse. Pero, ¿qué decir en esta canción? ¡Mmh! “A ver, imaginemos que regresamos mañana a Chile –dijo– ¿qué sucedería? ¿Cómo volveríamos? Después de una pausa, volvió a decir: -bien me voy a trabajar solo en mi pieza y regreso en veinte minutos”. Así fue. Algo más de veinte, treinta. Y volvió con el texto completo de la canción y recuerdo que casi no hubo correcciones, pues todas las sílabas y acentos calzaban de forma increíble en cada guión, contándonos una historia nueva que súbitamente nos emocionó pues nos transportaba imaginariamente a nuestro país forzándonos la imposibilidad de ese sueño en aquel 1978. Es así como nació “Vuelvo”, diez años antes del regreso del exilio.

*Vuelvo al fin sin humillarme
sin pedir perdón y olvido.
Nunca el hombre está vencido
su derrota es siempre breve
un estímulo que mueve
la vocación de su guerra
pues la raza que destierra
y la raza que recibe
le dirán el fin que él vive
dolores de toda tierra.*

Lo que hace Manns es ejercer la vieja tradición romancera desde el juego de palabras con sus sílabas rítmicas, cargadas de aquella magia poética que juega con el lenguaje haciendo aparecer un discurso sensible universal. El talento literario de Manns, su oficio de escritor y también el ejercicio de tradición juglaresca tan viva en Chile, le permite versar con esa lucidez y velocidad, pero sobre todo porque su emoción y ensoñación están muy presente. Llevaba cinco años de exilio y se encontraba en la época en que se daban cuenta que el regreso era incierto y no se vislumbraba un cambio cercano en el tiempo.

Organología e instrumentación

Como expresamos al comienzo del capítulo, las canciones que hemos seleccionado como fundamentales no están escogidas desde la crítica especializada o epistémica sino desde instancias que hacen alusión a la memoria colectiva misma. Y llama la atención que todas ellas configuran un estilo musical que está en sintonía con las audiencias contemporáneas, con excepción de *Milonga del Fusilado*, de Alfredo Zitarrosa y *Todo cambia* de Julio Numhauser, y esta última dependerá de su arreglo musical u orquestación ya que su estructura no proviene de ritmos folklóricos vernáculos sino de la más simple forma de canción al estilo de la canción folk norteamericana como lo es también *Caminando* de Vandré. La versión original de *Todo cambia* está arreglada vocalmente al más puro estilo militante chileno de principios de los setenta, cuya insignia se encuentra en *Venceremos* y *El Pueblo Unido* de Sergio Ortega; luego Mercedes Sosa, como acostumbra hacer, le da un aire más fresco y renovado pero, respetando cierta “chilenidad”, le introduce elementos musicales andinos como laquitas y charango a la usanza de *Quilapayún*. El hecho de que la mayoría de los cantares indicados como esenciales en la memoria musical de las generaciones que vivieron las dictaduras en el Cono Sur sea de sonido moderno y contemporáneo confirma nuestra tesis que esa idea de que la canción social es aquella canción “de protesta” provenientes del “folklorismo” y de activistas político musicantes es una aseveración eufemística, degradante y utilitaria, en tanto degradar y menoscabar un género que en determinados momentos es subversivo por su condición de objeto de arte (Rancière, Cap. I). El uso de instrumentos musicales exclusivamente de tradición folklórica, además de la guitarra española, se dio fundamentalmente en los sesenta/setenta. Pero hay que destacar el estilo que impusieron los grupos chilenos *Quilapayún* e *Inti-Illimani*, pero por sobre todo, este último, que contribuye –junto a *Congreso* y *Los Jaivas*– a la instauración del estilo *fusión latinoamericana* que se ejerce en nuestros días y que exige un alto dominio instrumental y un conocimiento del lenguaje musical de nivel superior, igual al que obliga la música docta o clásica, y que incluso la hace aún más compleja al hacer uso de la improvisación jazzística. En el caso de *Inti-Illimani*, propiamente tal, su composición cantoral conlleva una orquestación o arreglo musical que es pensada y creada desde su propio imaginario musical. En los sesenta, la *Nueva Canción Chilena* en su intento romántico de unir Latinoamérica a través de

sus cantares y sus instrumentos musicales, conjugó un estilo propio, representando lo más característico *La cantata Santa María de Iquique* y *El canto para una semilla*, ambas de Luis Advis (ver Cap.3). Con su profundización en lo teórico musical durante su exilio en Italia, dicha instrumentalización se afianzó y desarrolló más a conciencia, tarea que es liderada por Horacio Salinas. Esa experiencia es depositada en sendas producciones discográficas y en aquel trabajo para el documental de la BBC de Londres *El vuelo del cóndor* (1982) que llega a obtener importantes premios internacionales. Esa idea –que inicialmente corresponde a Violeta Parra, quien suma instrumentos musicales latinoamericanos a su obra a medida que va conociéndolos en sus recorridos artísticos– se convierte en un estilo definido, por lo cual hoy existen muchos grupos que lo ejercen, tanto chilenos como de otras nacionalidades más allá del continente americano. Por otra parte, existe lo que hoy se denomina “canción de raíz folklórica”, y se consolida casi espontáneamente en virtud de diferenciarse de los cantares folklóricos tradicionales, es decir, de aquello cuyo autor es generalmente anónimo (por no quedar registrada y el paso del tiempo que menoscaba la memoria) y que es traspasada oralmente y de generación en generación. Este género musical utiliza los instrumentos que corresponden al ritmo elegido para la nueva composición. Por ejemplo, sería una canción de raíz folklórica *Milonga del Fusilado* del canon de cantares de resistencia indicado, puesto que es una creación nueva que utiliza el ritmo de *milonga* y que se interpreta rigurosamente con los instrumentos que corresponden, acústicamente y como exige la tradición. Sin embargo existe la posibilidad abierta de incorporar una orquesta cuando se presentan en festivales de este género. Luego está, la instrumentación de lo que hemos destacado como los cantares setenta/ochenta que utilizan los instrumentos y las formas musicales contemporáneas, donde además de la instrumentación moderna se incorpora la tecnología como parte de la sonoridad musical, que a la vez, va estableciendo más complejidades y nuevos artefactos instrumentales. Cuando el poeta que canta ejerce el género del rock está haciendo uso de un cantar que tiene una historia, como señalábamos al comienzo, y esa elección estética lo sitúa sólo en un contexto filosófico e ideológico respecto a su canto y su oficio, no a su sonoridad musical. El trovador puede hacer uso de cualquier género musical para su discurso estético trovadoresco. Al igual como con su ejercicio poético; un trovador puede escribir su poesía desde cualquier género poético. Por eso Caetano Veloso no deja de ser un trovador porque ejerce la poesía

concreta u otra propuesta en virtud de su *poesis*. Entonces los instrumentos musicales que utilizan en ese período de tiempo en estudio, también son: la guitarra eléctrica, los teclados, sintetizadores, batería, percusión latina, piano, bajo eléctrico, etc.

De acuerdo, entonces, a todo lo expuesto, es reduccionista considerar trovador sólo a aquel cantautor en solitario que se hace acompañar solamente de una guitarra, como emulando el trovador del Medioevo con su laúd. Sí, convenimos en que aquel es el más fiel continuador de la tradición trovadoresca, pero no por ello indicarlo como único y legítimo artista que ejerce la trovería. El que utilice esa forma de ejercerla lo hace más práctico, en tanto poder estar en muchos lugares y escenarios disímiles, pues su misión romántica de estar-en-el-mundo le motiva a desplazarse con su canto donde se le requiera. Y esa es una cualidad que posee el juglar, por tanto, estos artistas, corresponderían a aquellos que gustan de ejercer ambas funcionalidades.

SOBRE EL CUERPO Y LA PERFORMANCE

Por las mismas razones expuestas en los párrafos anteriores, los artistas que hicieron la resistencia a través de sus cantares, utilizaron en un comienzo la forma juglaresca de presentarse en vivo: solistas, dúos y /o conjuntos que empleaban las formas más sencillas para instalarse en el escenario. Como el contexto en que se encontraban ameritaba seguridad en lo personal por las persecuciones, no era apropiado complejidades escénicas. Además de que no se disponía de recursos económicos. En el caso de los dos países andinos y la Banda Oriental, desaparece toda intención de figuración estética en el vestuario. No hay glamour ni *fashion* (diseño de alta costura o moda). No ha lugar a la exhibición individual y se ha de despojar de todo aquello que connote ostentación o brillos. Todo es sencillo y austero. Desaparecen también los *ponchos* sesenteros y los uniformes en los conjuntos. Se actúa con la simpleza de la ropa de calle, informal o bien con ciertos guiños de *hippismo* latinoamericano, que es traducido como de estilo “artesanal”. La puesta en escena no se concibe como un espectáculo sino como “encuentro”, por tanto, el diseño teatral sólo habrá de tener frases alusivas a la convocatoria: Encuentro por la Paz; Encuentro de Juventud y canto; Festival por la No Violencia, etc. que con la colaboración de artistas plásticos y teatrales habrá diseño escenográfico pero muy sencillo y minimalista. Con el paso de los años, estas connotaciones

performáticas que dan a entender un duelo del arte y la canción, irán cambiando poco a poco. En el Brasil, por razones ya explicadas, los artistas pudieron ir haciendo resistencia desde los vacíos que tenían las políticas culturales del régimen. Al comienzo, al revés de Chile, Argentina y Uruguay, pudieron ejercer un canto contestatario (antes de las AL-5) pues se encontraban aún en los sesenta y no se aplicaba el Plan Cóndor, entonces la *Tropicalia* pudo ejercer como movimiento de contracultura, antes de irse al exilio y su performance fue abiertamente transgresora. Sus ropas estaban inspiradas en la sicodelia y los carnavales. Toda su estética corporal era la antítesis de lo que pretendía el modelo del régimen de facto cívico/militar. Sin embargo, la bufa y la ironía que supuestamente comunicaban la rebeldía y el malestar pasaban en vano ya que a la gran masa le era indiferente al leerla como elitista y experimental. En la dictadura del Uruguay, sus cantores se encontraban en el exilio. Y tal como ya señalamos, el canto interior estaba enfocado desde la “movida del rock” y éste al estar en sintonía con la libertad que suponía la efervescencia de lo contestatario del rock, sus vestimentas y sus cabellos largos eran una afrenta desde el cuerpo para el régimen. De ahí que las persecuciones más fueron por su estética corporal que por sus canciones. Eso es lo que refleja *Milonga de pelo largo* de Dino Cialo. En la Argentina, los recitales del *Nuevo Cancionero* consistían en un formato que aún sigue vigente pero cada vez menos: una voz cantante de solista y una o dos guitarras cuyo virtuosismo en la ejecución habría de ser extraordinaria. Si bien existe una relevante tradición guitarrística en la música popular latinoamericana sobre todo en América del Sur, es la impronta de Yupanqui y Falú la que impone la presencia de las seis cuerdas en el *Canto Popular* de corriente folklórica. Lo mismo en el Uruguay. Viglietti con sus estudios de guitarra clásica no necesitaba de otro concertista que le acompañara. Él era autosuficiente. No así Alfredo Zitarrosa, que era muy exigente en su acompañamiento guitarrístico, por tanto buscaba a los más eximios y su puesta en escena le acompañó hasta sus últimos días. Las guitarras de Zitarrosa eran extraordinarias. Pero quien hace de ello todo un estilo en el cantar latinoamericano es Mercedes Sosa. Ella, también muy exigente en su propuesta artística, contó siempre con excelentes músicos. Los guitarristas que le acompañaron durante su vida musical fueron: Nicolás “Colacho” Brizuela, con más de dos décadas junto a ella, Pepe Vértiz, el uruguayo Omar Espinosa y el último, Jorge Giuliano. Luego, ella incorpora una banda a sus conciertos que ya son multitudinarios y que reúne a una audiencia que cubre todas las

edades, sobre todo a los jóvenes seguidores del rock argentino, lo que hará decir a León Gieco: “Ella era nuestra Mick Jagger”⁴. Mencionamos en este capítulo a Mercedes Sosa pues ella es la antítesis de lo que se considera en el estereotipo de una cantante popular de hoy. Las huellas físicas de la enfermedad que la acompañó toda su vida fueron evidentes. Mas a la auténtica cantante pareciera no importarle, ni menos a su público que la idolatra. La *Negra* Sosa con su potente voz de contralto, grave y profunda, de tesitura amplia llegando a superar su propio registro con los altos cuando son necesarios. Los matices que impone en su interpretación hacen de ella no sólo una cantante sino una oradora musical, pues el discurso brota de ella con una intensidad y dinámica tan depurada y precisa, que su voz reemplaza todo su cuerpo. Mercedes canta sentada pues su corporalidad no resiste estar de pie por mucho tiempo. Sin embargo, de repente se levanta y baila, moviendo su grueso cuerpo como si se encontrara sin resistencias físicas, fluyendo rítmicamente como el tao. A nadie le importa, tampoco que tenga al frente un atril con los contenidos de su repertorio y se ponga sus anteojos para leer sin tapujos la letra de una canción con toda naturalidad. Mercedes canta. Todo lo demás no existe.

4 Mercedes Sosa y el rock: canción con todos. Rolling Stone Argentina. <http://www.rollingstone.com.ar/1182735>

CONCLUSIONES

Hemos señalado a lo largo de estas páginas que los cantares de resistencia que ejercieron durante las dictaduras militares de Brasil, Uruguay, Chile y Argentina no son expresiones aisladas que surgieron en virtud de lo que allí acontecía, sino que forma parte de una expresión cultural que viene de una tradición. Se trata del mismo cantar –que hoy denominamos *Nueva Canción*– que se preocupa de lo social con sus aspiraciones, descontentos, tribulaciones y rebeldías, correspondiente a la especie *sirventés* del Arte de Trovar surgido en la Provenza el siglo XI y cuyo auge se manifestó a finales del XII. Esta *Nueva Canción*, que se distancia del género en su temática amorosa, actúa como efectiva arma comunicacional para hacer frente a los acontecimientos sociales más álgidos como siempre ha sido a través de los tiempos en virtud del género poético musical propiamente tal. Su estética está vinculada a artistas que operan bajo las lógicas de las categorías expresivas de ciertas elites o de los grupos ilustrados que concitan prácticas musicales con conocimiento, experiencia y pensamiento. Siendo el aspecto poético el que actúa más en concomitancia con lo expresado, en América Latina, la música –que va entrelazada con los signos lingüísticos literarios– lo hace desde lo popular, es decir, con la tradición musical de la vieja denominación de folklore. Al conectarse con los sonidos y ritmos populares venidos de una raigambre ancestral la poesía entra en funcionamiento, conectándose con todo esa carga simbólica venida de lo heredado. (Mas, no siempre lo logra masivamente como fue el caso chileno con el movimiento del *Canto Nuevo*, ya que la *Nueva Canción* generalmente se restringe a públicos universitarios o a sujetos con mayor capital cultural en su condición estética artística). En este sentido, podemos entender cómo la recuperación de las músicas de minorías afro, indígenas o grupos subalternos de identidad definida se convierte en una forma de deconstrucción de una cultura estética nacional para reinscribir a los grupos sociales como conformadores de una nueva identidad, una identidad que estaría basada en un conjunto de elementos heterogéneos y múltiples. Esta tendencia creativa emanada de lo tradicional se observa claramente en los países del Cono Sur en torno a la proliferación de legitimadas fuentes expresivas: cultores de lo tradicional y

de las manifestaciones artísticas de los sectores subalternos. En la *Nueva Canción* brasileña (MPB) el estilo que logra es tan poderoso en lo musical –y que corresponde a una verdadera revolución, como lo fue la impronta de la *Bossa Nova*– que éste sigue operando hasta el día de hoy. Su continuidad es consecuente y visible. El canto de la MPB se acompaña de la diversidad discursiva de ritmos y danzas ancestrales, que los compositores brasileños de los años 50, desde sus inventivas e imaginarios, trasladan y adaptan magníficamente al lenguaje guitarrístico. Y lo hacen en línea con las tendencias de la industria musical. Así estas nuevas formas se encuentran con aquel equipaje de sentido sensible y profundo de sectores diferenciados. Asimismo, la poesía *musicada* de los exponentes de la música popular brasileña (MPB) entra a un campo discursivo de conocimiento que desde un espacio de elite se configura como “marca brasileña”, que traspasa no sólo las generaciones que la crearon sino que se instala desde allí como punto de inflexión de la historia musical del Brasil. La experiencia de la MPB con su estallido poético musical da cuenta que la identidad es móvil –como dice Simon Fritz en nuestra introducción– y que el proceso es más relevante que el objeto cultural mismo donde la experiencia vivida a través de la música es un yo en construcción, que se traduce luego en identidad. Aspecto que coincide con la reflexión que antes había publicado el compositor y filósofo Leonard Meyer: Una composición musical no es un objeto sino un proceso que da lugar a una experiencia dinámica.

En el caso de Chile, el *Canto Nuevo* –continuador de la *Nueva Canción Chilena*– irá poco a poco desapropiándose del folklore, pues no lo siente propio, no lo considera su lugar de enunciación, y va a ir desarrollando lenguajes más contemporáneos acorde a sus gustos urbanos y mediaciones musicales híbridas, como también a sus conocimientos emanados de la academia y de la autoformación. No obstante, también habrá exponentes que seguirán el estilo de “fusión folklórica” que imponen los emblemáticos grupos antecesores *Inti-Illimani* y *Quilapayún*, el que a la vez constituirá un estilo musical en sí, versus, los otros que estarán más en la corriente de lo pop, del jazz o del rock. En esta última línea, el canto chileno denominado *Canto Nuevo* se acerca más al sonido del trovador cubano Silvio Rodríguez, razón por lo cual se observa esa influencia en ellos, pero también –aunque, como señalamos en los antecedentes– Víctor Jara en su último disco vislumbraba también ese camino a seguir, específicamente con *El derecho de vivir en paz* junto al grupo de rock *Los Blops*. Lo mismo ocurre con Argentina y el Uruguay. La *Nueva*

Canción se manifiesta primero en formato folklórico bajo la influencia de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, y posteriormente, Alfredo Zitarrosa, cada uno con sus ritmos y formas folklóricas locales elegidos. Pero las generaciones que vivirán las dictaduras sin haber tenido que ver con los contextos políticos anteriores a los golpes militares irán variando y desplazando dichos sonidos para constituir nuevos trazos simbólicos, así como desplazamientos temáticos y narrativos. Es interesante y notable lo que sucede con la propuesta de esa generación en el Uruguay, específicamente Carlo *Dino* Cialo con el *candombe beat* y sobre todo Jaime Roos con la *murga*. Ellos, intuitivamente, al igual que los músicos creadores de la *Bossa Nova*, harán uso de los ritmos tradicionales populares que están vigentes en sus ciudades, específicamente de barrios marginados donde se toca y baila el *candombe* y donde se mantiene vivo el carnaval y la *murga*. Jaime Roos traspasa los ritmos de la percusión (bombo, repique y caja) a la guitarra y utilizará la forma de cantar de los coros, más la voz cantante que irá versando relatos de vida cotidiana en una propuesta que será inmediatamente acogida por el público uruguayo. Hoy su trabajo es reproducido o emulado por muchos otros artistas configurando actualmente una nueva corriente musical popular de connotaciones internacionales. Con lo expresado queremos decir que estos países han logrado establecer prácticas musicales contemporáneas en contextos globales, resignificando sus músicas populares únicas, que en principio fueron pertenencias locales propias que, incluso, habían sido invisibilizadas y negadas. Es decir, lo local se hizo global. Por tanto, no solamente llegaron a situar su patrimonio simbólico en contexto político donde urgieron la solidaridad internacional para la recuperación de sus libertades sino que se ubicaron desde la invisibilidad periférica americana y sureña en lo metropolitano universal. Mas toda esa creación musical de renovación no transa en su calidad de trovería, puesto que sigue ejerciendo la *Nueva Canción* –con sus contenidos vehiculados poéticamente– vinculada al romanticismo en cuanto a reclamar desde el arte sus ideales existenciales o sus posturas humanistas, sean estas locales o universales.

Lo desarrollado en el transcurso de estas páginas nos confirma la vigencia de la trovería o del Arte de Trovar que va cambiando su ropaje en lo musical de acuerdo a la prácticas estéticas sonoras de cada época y las corrientes artísticas, manteniendo el sentido primigenio del género poético cantado y objeto expresivo que busca comunicarse con su comunidad desde el fuero interno de un poeta que canta, y donde es determinante el contexto en que se

encuentra. Lo expresado puede corroborarse con la consideración que el artista rockero Charly García es un legítimo trovador contemporáneo –al igual que sus coterráneos Fito Páez y León Gieco– cuyas obras por sí sola demuestran ser expresiones de arte poético musical donde ejerce la crónica cantada, la *Nueva Canción* y los cantares o cantigas de amor. Por ejemplo, podemos mencionar entre su extensa obra cancionística: *Confesiones de invierno*; *Cuando empiece a quedarme solo*; *Fabricante de mentiras*; *Himno nacional argentino*; *Inconsciente colectivo*; *La gente es la misma*; *Los dinosaurios*, *Nos siguen pegando abajo*, entre muchísimas otras.

*Los amigos del barrio pueden desaparecer
Los cantores de radio pueden desaparecer
Los que están en los diarios pueden desaparecer
La persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
Los que están en la calle pueden desaparecer, en la calle...
Los amigos del barrio pueden desaparecer,
Pero los dinosaurios van a desaparecer”.*

Fragmento de *Los Dinosaurios*, 1983.

Quien se dio cuenta de ello, es justamente la voz por excelencia del canto trovadoresco latinoamericano: Mercedes Sosa, que dedica todo un álbum larga duración en reconocimiento a su obra y que Charly tituló *Alta Fidelidad* (1997). No obstante ser un ícono del canto folklórico de tradición, la *Negra Sosa*, como le llaman sus coterráneos, diversifica los estilos y canta en clave de rock reconociendo que el espíritu de aquel canto es el mismo de los saberes profundos de la poesía popular rebelde que se extiende por todo el continente.

*Cerca de la revolución,
el pueblo pide sangre
cerca de la revolución
yo estoy cantando esta canción
que alguna vez fue hambre
estoy cantando esta canción.
Y si mañana es como ayer otra vez
lo que fue hermoso será horrible después.*

*No es sólo una cuestión de elecciones.
No elegí este mundo,
pero aprendí a querer.*

Fragmento de *Cerca de la revolución*, 1984.

En cuanto a la eficacia de la comunicación estética/política, ésta tiene que ver con que su estructura responde a esa poética que tiene una historia. Así logran como artefacto comunicacional alcanzar el sentido que tiene su arte: una relación legítima entre artista y sociedad. La canción social aparece a propósito de diferentes contextos políticos donde el tema de la injusticia social y las reivindicaciones subalternas se hacen presentes en dichas sociedades, lo que no quiere decir que esta especie poética cantada sea exclusivamente de contenido político o de protesta social sino que sus cultores responderían en ese momento a un quehacer que les es urgente y necesario debido al contexto en que se encuentran, al igual que vates como Pablo Neruda o Miguel Hernández, que poetizan en torno al horror de la guerra, la deshumanización o la denuncia de injusticia. De ahí que las canciones compuestas en esa época dan cuenta de lo acontecido como crónicas cantadas, espacios simbólicos y lenguajes estéticos articulados por textos musicales y textos literarios que apuntan a alcanzar aspiraciones libertarias. Luego, una vez recuperada la libertad y conquistada la democracia, sus trovadores vuelven a los temas de vida cotidiana y por sobre todo a la *canción* propiamente tal, según el Arte de Trovar, la de exclusivamente temática amorosa (Cap.2). Los trovadores en tiempos de dictadura o de acción revolucionaria silencian sus canciones de amor, las reprimen pues encuentran que eso es vacío y superfluo, que su misión es colectiva y que en esos dramáticos momentos sólo se ha de denunciar, protestar y movilizar. Cuando se refieren al amor siempre es en un contexto social, donde la relación amorosa está en un plano menor.

*Sin temores
diga cada uno su inquietud
demos el gran salto al amor
de la mano de tu compañera.*

De *Simplemente*, Luis Le-Bert / Santiago del Nuevo Extremo.

El amor es un motivo escaso en la composición de los trovadores latinoamericanos, fundamentalmente por dos razones:

1) Por prejuicios derivados de la banalidad de la *canción* comercial que satura el tema del amor de pareja; y 2) Su prioridad en el cambio social el que considera urgente. Siendo esta última la razón más importante. Su mensaje revolucionario en lo social ha de estar por sobre cualquier otro que no represente tales aspiraciones colectivas. El tema amoroso es considerado individual, personal y privado, por lo cual no representaría el interés colectivo. No le es relevante. Cuando lo menciona lo hace en forma secundaria y dice relación con la causa social común. Sin embargo, Violeta Parra, en su dimensión trovadoresca, lo aborda en sus composiciones tanto o más que el género trovadoresco de la denuncia, lo moral o lo revolucionario; que desde el Arte de Trovar correspondería al *serventés*. ¿Es un problema de género? o ¿tiene que ver la contingencia política de las épocas directamente, por tanto, en tiempos de menos agitación ideológica no se presentaría esta ausencia de lo amoroso en la lírica?¹ Efectivamente, pudimos comprobar que el amor en los cantares de resistencia del Cono Sur es una temática escasa y no sería sólo una situación de género, puesto la cantante Mercedes Sosa también denota en su extensa discografía preferencia por el contenido social por sobre el amoroso. El único trovador que lo tiene igualmente presente en sus creaciones, no obstante los acontecimientos políticos sociales descritos, es Chico Buarque de Hollanda, lo que da cuenta de su completitud como artista trovadoresco, lo que sólo es comparable con otros artistas como Violeta Parra, Joan Manuel Serrat, Silvio Rodríguez y Jacques Brel. En el caso chileno es aún más significativa dicha falencia que en los otros. El contenido amoroso en las obras poético-musicales tanto de la *Nueva Canción Chilena* (NCCh) como en el *Canto Nuevo* (CN) prácticamente no existe en la temática de ambos movimientos. Su prioridad es el cambio social que juzga imperioso. Su mensaje crítico hacia la sociedad ha de estar por sobre cualquier otro que no represente tales aspiraciones colectivas. En la NCCh es alcanzar la revolución socialista de la Unidad Popular, liderado por Salvador Allende, y en el CN, derrotar la dictadura militar de Augusto Pinochet y recuperar la democracia. Ello es lo perentorio. Cuando la *Nueva Canción* –que como ya hemos señalado se le llama así para diferenciarse de la canción-canción– se refiere al amor, lo hace de forma secundaria e implícitamente y dice relación con la causa social común.

1 Ponencia en el 1er Congreso Internacional de Asempch (Asociación Chilena de Estudios de Música Popular) en enero de 2012, en U. Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

*Quédese compañera, ya pasa el temporal
cuando se acabe el día volveremos a volar.*

De *El Invierno* Luis. A. Valdivia / *Aquelarre*, Isabel Aldunate. 1978.

*Con él
son cinco minutos
la vida es eterna en cinco minutos
suena la sirena
de vuelta al trabajo
y tú caminando lo iluminas todo
los cinco minutos te hacen florecer.*

De *Te Recuerdo Amanda*, Víctor Jara. 1971.

Esta insistencia en copar todo el repertorio en lo social participando de lo político y haciéndolo contestatario es una de las razones por la cual estos artistas son indicados como cantantes o artistas “de protesta” encasillando su creación y su accionar en el campo del arte. Si bien la mayoría de los trovadores latinoamericanos han priorizado su quehacer en el contenido político debido, tal vez, a la historia del mismo continente, a las “venas abiertas de América” parafraseando, a Eduardo Galeano, no quiere decir que su creación sea limitada, oscura y obtusa, como la advierte la industria de la entretención –hoy denominada así la industria del disco y similares– sólo que en momentos de mucha convulsión social su canto se radicaliza. El canto trovadoresco o *canto popular* que ejerce la *Nueva Canción* se intensifica en su mensaje revolucionario desde el 63 al 86, coincidiendo con las luchas populares reivindicativas del Cono Sur y las dictaduras cívico-militares posteriores. He aquí un ejemplo de *Nueva Canción* del uruguayo Alfredo Zitarrosa que compuso en dictadura. La creó en ritmo de milonga con una melodía muy sencilla. La versión que la dio a conocer es del dúo *Los Olimareños*, a dos voces, de la misma manera como se interpretaban las canciones de profunda tradición folklórica:

MILONGA DEL FUSILADO

*No me pregunten quién soy
y si me habían conocido
los sueños que había querido
crecerán aunque no estoy,
ya no vivo, pero voy
en lo que andaba soñando
y otros que siguen peleando
harán nacer otras rosas
en el nombre de esas cosa
todos me estarán nombrando.*

*No me recuerden la cara
que fue mi cara de guerra
mientras que hubiera en mi tierra
necesidad de que odiara
en el cielo que ya aclara
sabrán como era mi frente
me oyó reír poca gente
pero mi risa ignorada
la hallarán en la alborada
el día que se presiente*

*No me pregunten la edad
tengo los años de todos
yo elegí entre muchos modos
ser más viejo que mi edad,
y mis años de verdad
son los tiros que he tirado
nazco en cada fusilado
y aunque el cuerpo se me muera
tendré la edad verdadera
del niño que he liberado.*

*Mi tumba no anden buscando
porque no la encontrarán
mis manos son las que van*

*en otras manos tirando,
mi voz la que está gritando
mi sueño el que sigue entero
y sepan que sólo muero
si ustedes van aflojando
porque el que murió peleando
vive en cada compañero.*

Estos artistas con sus intervenciones político-artísticas son interpretados por los servicios de inteligencia de los gobiernos militares como sujetos subversivos, por tanto, enemigos internos, y responden con distintas estrategias por su desaparición de los círculos sociales, artísticos y mediáticos. Más aún, con la “Doctrina de la contrainsurgencia” propiciada por EE.UU. que crea el concepto de “enemigo interno”, como son interpretados los que impiden el proyecto de sociedad capitalista-multinacional, las fuerzas armadas de los países del Cono Sur se interrelacionan transformándose en “los perros guardianes del sistema ultraliberal”². Es así como a través del Plan Cóndor, la organización clandestina internacional para la práctica del terrorismo de Estado a nivel continental, se coordinan con los servicios de seguridad e inteligencia de los regímenes militares de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay (también considera Paraguay y Bolivia) para reprimir, torturar, asesinar y hacer “desaparecer” a los opositores, utilizando métodos comunes de exterminio aprendidos en la Escuela de las Américas. Los artistas pasan a ser enemigos del sistema y se encuentran entre los primeros objetivos para su aniquilamiento, siendo los más emblemáticos: el chileno Víctor Jara, que sólo sobrevivió cinco días al golpe del 11 de septiembre, siendo asesinado con alevosía por los militares; Jorge Cafrune, cantor argentino, embestido por una camioneta cuando cabalgaba en uno de sus recorridos artísticos por la Argentina, asesinato que es confirmado por militares en los juicios orales de lesa humanidad; y Geraldo Vandré, cuya detención y desaparición por dos meses en los cuales sufre la tortura es sindicado hoy en Brasil como un muerto en vida. Estos casos tempranos de las dictaduras contra famosos artistas, además de hacerlos desaparecer a ellos y a sus cantares, tiene el objetivo de amedrentar a los trovadores. No obstante, estos artistas igualmente seguirán con su canto desde el exilio y quienes se

2 Miguel Rojas Mix, citado en la Introducción. “Perros guardianes” es una oración que se convierte en concepto por la reiteración en su uso en variados textos sobre el tema.

encuentran en sus respectivos países lo harán ocupando todos los espacios y formas posibles para hacer la resistencia, siendo fiel a su arte trovadoresco constituyéndose además en huella sensible de historias de vida y de crónica cantada de tiempo acontecido en el Cono Sur.

Coda

La cancionística de los setenta/ochenta, al igual que en la época actual, es un arte en la cual música y poesía están simbióticamente entrelazadas, al igual que arte y política. La *Nueva Canción* no trata de hacer un uso prestado de la literatura –al hermanarse con la poesía– con la cual se proyectaría la música popular en un intento de sobrepasar las fronteras disciplinarias en un determinado período de la historia reciente de los países del Cono Sur. No son dos expresiones distintas que se encuentran en una interdisciplinariedad a propósito de una identidad lírica momentánea por la urgencia de una coyuntura dolorosa. Se trata de un género del arte muy antiguo que siempre está interactuando en su condición de expresión sensible y simbólica sólo que en los trágicos acontecimientos del Cono Sur hubo de convertirse en cantares de resistencia, rol que asumirá cada vez que sea preciso.

*Y hablo de países y de esperanzas
Y hablo por la vida, hablo por la nada
Y hablo de cambiar esta nuestra casa
De cambiarla por cambiar nomás*

*Quién dijo que todo está perdido
Yo vengo a ofrecer mi corazón*

Fito Páez

BIBLIOGRAFÍA

- ACEVEDO, Nano. *Los Ojos de la Memoria. 30 años de música popular y folklórica en Chile*. Santiago: Cantoral Ediciones, 1995.
- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. *El libro de la tierra chilena. Lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile*. Santiago: Ercilla, 1935.
- ACOSTA, Leonardo. *Música y Descolonización*. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- ACOSTA, Leonardo. *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ed. Letras cubanas, 2004.
- ADORNO, Theodor W.: *Escritos Musicales I-III: Figuras sonoras. Quasi una fantasía/ Escritos musicales III*. Madrid: Ediciones Akal, 2000.
- ADORNO, Theodor. *Disonancias. Música en el mundo dirigido*. Madrid: Ed. Rialp. s.a. 1966.
- AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pretextos. 2006.
- ALCALDE Alfonso. *Toda Violeta Parra*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. 1974.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- ARA, Guillermo. *La poesía gauchesca*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina s.a. 1967.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo Ibérico, 1978.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileña*. D.F. México: Ed. Fondo de Cultura Económica Colección Tierra Firme, 1947.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica, 1993.
- AMENÁBAR RUIZ, Juan. *Consideraciones acerca de la obra musical en la sociedad de consumo*. Tesis de incorporación a la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, 1995.
- BHABHA, Homi K. (compilador). *Nación y narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2010.
- BAJTIN, Mijaíl Mijailovich. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 2003.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ed. Paidós España, 1990.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos del discurso amoroso*. Barcelona: Ed. Paidós, 1993.
- BHABHA, Homi k. (compilador). *Nación y narración, entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI, 2010.
- BENÍTEZ Rojo, Antonio. *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea, Colección Ceiba, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. 1917. 2da edición. Barcelona: Edición 62 s.a. 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre algunos temas en Baudelaire*. En Benjamin, Walter *Iluminaciones II*. Taurus, Madrid 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y la cultura*. Madrid: Taurus, 1988.
- BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti. Desalambrando*. Madrid: Alfaguara, 2010.
- BERENGAN, O. Augusto. *La canción criolla argentina*. Rosario: Editorial A. Ross, 2011.
- BERMEJO José María. *La vida amorosa de los trovadores*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1996.
- BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2010.

- BRITO, García Luis. *El imperio contracultural: del Rock a la postmodernidad*. Caracas: Ed. Nueva Sociedad, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Ed. Siglo XXI. Buenos Aires, Argentina. 2010.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *Benjamin*. Río de Janeiro: Ed. Tusquets, 1995.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *A Banda*. Ed. Livraria Francisco Alves - Paulo de Azevedo Rio de Janeiro, Brasil, 1966.
- BUARQUE DE HOLLANDA, Chico. *Chico Buarque letra y música* 2 vols. Cía. das Letras. Sao Paulo. Brasil. 1989.
- BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza, 1991.
- CALDERÓN, Jorge. *María Teresa Vera*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1986.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1988.
- CARRIZO, Juan Alfonso. *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*. Tomo I. 1ra edición. Buenos Aires: Editorial docencia, 2007.
- CLAUDÍN, Víctor. *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid: Ed. Júcar, Serie Los Juglares, 1982.
- CÁNEPA, Gisela. *Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público*. En: Cánepa y Ulfe (eds.): *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*: CONYCET. Lima, Perú 2006.
- CANTALAPIEDRA, Ricardo. *Música pop y juventud. El mundo de los jóvenes a través de la canción pop*. Madrid, ICCE, 1973.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. España: Gedisa. 1992.
- CHARTIER, Roger. *El pueblo y su cultura*. En: Olábarri, Ignacio y Caspistegui, Francisco Javier (Eds.): *La "nueva" historia cultural: la influencia del posestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad*. España: Editorial Complutense. 1996.
- CLARO VALDÉS, Samuel y Jorge URRUTIA BLONDEL. *Historia de la música en Chile*. Editorial Orbe. Santiago, Chile. 1973.
- CLAUDÍN, Víctor. *Canción de autor en España. Apuntes para su historia*. Madrid, Júcar (Serie Los Juglares), 1982.
- CARMONA, Fernando. *Poesía lírica provenzal y francesa*. Murcia: Ed. Universidad de Murcia. 1986.
- CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún*. La revolución y las estrellas. Santiago: Ediciones del ornitorrinco, 1988.
- CASTAGNOLA, José Luis, Mieres, Pablo. *La ideología política de la dictadura*. En: El Uruguay de la dictadura (1973-1985). Montevideo: Ed. Banda Oriental, 2004.
- CASTELLINO María Elena. *Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía*. Piedra y canto. N° 7/8. Cuadernos del Centro de estudios de Literatura de Mendoza, 2001/2002.
- COLECCIÓN Clarín: Grandes ídolos de la música popular argentina. *Jorge Cafrune*. Buenos Aires: Gráfico Editorial argentino, 2008.
- CONTRERAS Félix. *Porque tienen filin*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1989.
- CRUCES, Francisco (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid, Trotta, 2001.
- CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. 482-83: *La Cultura Chilena durante la dictadura*. Instituto de Cooperación Iberoamericana. Madrid, España. 1990.
- CATALAN, Carlos; RIVERA, Anny. *El Canto Popular en el período 1973-1978*. Santiago: Documento Ceneca, 1982.
- CASAU, Víctor, NOGUERAS Luis Rogelio. *Silvio Rodríguez. Que levante la mano la guitarra*. Buenos Aires: Editorial El Juglar. 2da edición, 1985.
- CHAMOSA, Oscar. *Breve historia del folklore argentino (1920-1970)*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Dannemann, Manuel (editor). *Poetas populares en la sociedad del siglo XIX*. Santiago: Archivo central Andrés Bello de la Universidad de Chile, 2004.
- DAYAN, Daniel. (Comp.) *En busca del público*. Barcelona: Gedisa Editorial. 1ra edición en español, 1997.
- DE CAMPOS, Augusto. *Balance (o) de la Bossa Nova y otras Bossas*. Buenos Aires: Editorial Vestales, 2006.
- DE MORAES, Vinicius. *Antología esencial de poemas y canciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- DEL POZO José. *Rebeldes Reformistas y Revolucionarios*. Santiago: Ediciones Documentas, 1992.
- DE RIQUER, Martín. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Tomo I. Barcelona: Editorial Ariel s.a. 1983.
- DE RIQUER, Martín, VALVERDE, José María. *La épica Medieval*. Libros Tauro. www.libros-tauro.com.ar
- DÍAZ, Clara. *Silvio Rodríguez*. La Habana: Ed. Música Cubana, 1987.
- DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *El canto nuevo chileno, un legado musical*. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana, 2007.
- DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *La canción social chilena: Movimiento musical Canto Nuevo (1976-1984)*. Trabajo de titulación para obtener el título de Periodista y al grado de Licenciatura en Comunicación Social. Santiago Universidad Arcis, 1997.
- DÍAZ-INOSTROZA, Patricia. *La Cultura Viva. Reflexiones críticas cultureras*. Santiago: Ed. Universidad Bolivariana, 2013.
- DILTHEY, Wilhelm: poética. *La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Buenos Aires: Ed. Losada, 2007.
- DILTHEY, Wilhelm. *El mundo histórico*. México: Fondo de cultura económica, 1978.
- DONALD, Myrus. *Baladas, blues y el big beat*. D.F. México: Editorial Diana, 1970.
- DILTHEY, Wilhelm: Poética. *La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual*. Ed. Losada, Buenos Aires, Argentina. 2007.
- DUTRENIT, Silvia. *Exilio Dislocante. Eje transculturizador*. Trabajo de investigación para la obtención del grado de Doctorado en Estudios Latinoamericanos: FCPYS-UNAM, 1982.
- ECO Umberto: *La Obra Abierta*. Barcelona: Ed. Ariel, 1990.
- ECO, Umberto: *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Ed Lumen. Barcelona, España, 2000.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1990.
- ECO, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Editorial Lumen. Segunda edición, 1999.
- EPPLE, Juan Armando. *Entre mar y cordillera: Conversaciones sobre poesía, Violeta Parra y la Nueva canción Chilena*. Concepción: Ediciones Lar, Literatura Americana Reunida, 2012.
- ESCOBAR, Arturo. *Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano*. Revista *Tabula Rasa*: enero-diciembre, N° 1. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá. Págs. 51-86.
- ESCOBAR, Ticio: *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones de arte popular*. Santiago, Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008.
- FIUZA, Alexandre Felipe. *La censura a la canción en Argentina y España: una comparación introductoria*. En: IX Congreso Argentino de Hispanistas. E hispanismo ante el bicentenario (Abril de 2010, La Plata.). Disponible en Memoria Académica: www://memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1077/ev.1077
- FLEMING William. *Arte, música e ideas*. Editorial Mc Graw Hill. D.F. México, 1989.
- FLORES V. Schubert; GARCÍA, M. Héctor. *Hombres y caminos: Yupanqui, afiliado comunista*. Rosario: Fundación A. Ross, 2012.
- FRITH, Simón: *Sociología del rock*. Madrid: Júcar, 1980.
- FRITH, Simón: *La industria de la música popular*. En: Frith, Simon, Straw, Will, Street, John (eds.): *La otra historia del rock*. Robinbook, Barcelona, 2006.
- FRITH Simón. *Música e identidad*. En Hall, STUART y DU GAY Paul. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Ed. Amorrurtu, 2003.
- FRITH, Simon. *Hacia una estética de la música popular*. En LEEPERS & S. MCCLARY [eds.] *Towards an aesthetic of popular music*. Traducción de Sylvia Martínez En Revista. *The politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, págs. 133-172.

- FUBINI, Enrico: *La estética de la musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música, 1990.
- GARCIA- SOLER, Jordi. *La Nova Canço*. Barcelona: Ediciones 62, 1976.
- GADAMER. Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ed. Paidós, I.C.E de la Universidad Autónoma de Barcelona. 1ra edición en castellano, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método II*. Barcelona: Ed. Paidós. 1991.
- GADAMER Hans Georg. *Verdad y método I*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 4ªed. 1991.
- GALASSO, Norberto. *Atahualpa Yupanqui: El canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Ediciones del pensamiento nacional, 2013.
- GALEANO, Eduardo, *El siglo del viento. Vol.13*. Memoria del Fuego. Madrid: Siglo XXI Editores, 10ª edición, 2007.
- GARCÍA, Polo, RODRÍGUEZ Victorino, GARCÍA, Isabel. *Poesía popular improvisaba en el Brasil*. Murcia: Universidad de Murcia. Depósito Digital Institucional. digitum.um.es.
- GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza: De la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.
- GARCÍA Canclini, Néstor. *Cultura híbrida: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. D.F. México: Ed. Grijalbo, 1987.
- GARCÍA Luis. *Serrat Cantares y huellas*. Lleida: Editorial Milenio. 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Antropofagia y Tropicalismo: dos momentos*. Escenarios, *El Clarín*, 7 de octubre de 2011. <http://www.clarin.com/m/escenarios/Cultura-brasileña>
- GARRETÓN, Manuel Antonio. *Doctrina de seguridad nacional y régimen militar*. Vicaría de la solidaridad, Santiago: 1978.
- GILBERT Shirli. *La música en el Holocausto: Una manera de confrontar la vida en los ghettos y en los campos nazis*. Buenos Aires: Eterna cadencia editora, 2010.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: Debates del escritor revolucionario de América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores S.A. 2da. Edición ampliada, 2012.
- GIRO, Radamés (Selección y prólogo) *Panorama de la Música Popular Cubana*. Editorial Letras Cubana. La Habana, Cuba, 1995.
- GOFFMAN, Ken: *La contracultura a través de los tiempos. De Abraham al acid-house*. Anagrama, Barcelona, España, 2005.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, Claudio: *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile, Universidad Católica. 2005.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Veinte años de canción en España (1963-1983)*. De la Esperanza/Apéndices. Madrid, Grupo Cultural Zero, 1984.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando: *Crónica cantada de los silencios rotos. Voces y Canciones de autor, 1963-1997*. Madrid, Alianza, 1998.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando. *Crónica cantada de los silencios rotos: Voces y canciones de autor*. 1963-1997. Madrid: Alianza, 1998.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Musicología popular en América latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. *Revista Musical chilena*. V.55 N° 195. Santiago, 2001 págS. 38-44.
- GONZÁLEZ Morera, Héctor. *Reflexiones sobre Walter Benjamin: Aproximación a la experiencia para abordar otras formas de conocimiento*. *Revista de Ciencias Sociales*. N° 100. Vol. II. Universidad de Costa Rica.
- GRONDONA, Payo. *Payo Grondona 1945*. Playa Ancha. Viña del Mar: Autoedición/ Fondart, 2000.
- HABERMAS, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación Estructural de la vida pública*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- HALL, Stuart: *Los hippies: una contra-cultura*. Barcelona, Anagrama, 1970.
- HALL, Stuart: *Notas sobre la deconstrucción de 'lo popular'*. En: Samuel, Ralph (ed.) *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica. 1984.
- HALL Stuart. *Estudios culturales: dos paradigmas*. *Revista Causas y Azares* N°1, 1994.
- HALL, Stuart. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador: Envión editores, 2010.
- HAMM, Charles: *Popular Music*. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan Publishers Limited, vol. 15, 1980.

- HAUSER, Arnold: *Sociología del arte (vol. I). Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1982. Disponible en: www.biblioteca.org.ar/libros/131827
- HERNANDEZ, José. Martín Fierro. *Edición anotada por Francisco Petrecca*. Buenos Aires: Emecé editores, 2010.
- HERMOZA, Luis Miguel. *Tropicalia: la revuelta cultural de los tres años*. *Revista Paralelo Sur*. Disponible en: http://www.paralelosur.com/revista/revista_dossier_015.htm
- HOBBSAWM, Eric. *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Crítica, 1999.
- INFORME especial. *Los archivos de la represión cultural. a 20 años del golpe*. *Clarín digital*. Buenos Aires, 24 de marzo de 1996. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/claridad.html>
- ILLANEZ, Chango. *Exilio e insilio. Una mirada sobre San Juan, su universidad y herencias del proceso*. *Revista de la Universidad de San Juan*: Facultad de Ciencias Sociales UNSJ, 2006, año III, N° 16.
- INVERNIZZI, Hernán; GOCIOL, Judith. *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2007.
- INGARDEN, Roman. *La obra de arte literaria*. D.F. México. Ed. Taurus, 1989.
- INSTITUTO Cubano del libro. *Panorama de la Música popular cubana*. Selección y prólogo Radamés Giro. La Habana: Editorial Letras cubanas, 1995.
- INSTITUTO Espacio para la memoria. *Memoria y Dictadura. Un espacio para la reflexión desde los derechos humanos*. Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. www.instituto-memoria.org.ar
- JAQUE Osvaldo. *Grupo Paillal: un compromiso cultural*. *Revista* Publicación de ANFOLCHI, enero.1990, págs.21-22.
- JARAMILLO, Darío. *Poesía en la canción popular latinoamericana*. Valencia: Ed. Pretextos. Música. La huella sonora, 2008.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1991.
- LABRA Hans. *Lluvia de sol. La memoria del canto*. Santiago: Caliope ediciones, 2007.
- LACASAGUE, Pablo, *El gaucho en el Uruguay y su contribución a la literatura*. *Revista Interamericana de Bibliotecología*. Vol. 32, N° 1 En-jun 2009.
- LIHN Enrique: *La Situación del Artista hoy*. *Revista La Bicicleta* N°8. Stgo. Chile. nov-dic. 1980.
- LÓPEZ, Julio: *La música de la posmodernidad. Ensayo de hermenéutica cultural*. Editorial Anthropos. Barcelona.1988.
- LÓPEZ Barrios, Francisco: *La Nueva Canción en Castellano*. Ediciones Júcar, Madrid, 1976.
- LÓPEZ Elum, Pedro. *Interpretando la música medieval del siglo XIII*. Valencia: Universidad de Valencia. 2005, 1ra Reimpresión.
- LOTMAN, Yuri. *Estructura del Texto artístico*. Ed. Itsmo. Madrid, España, 1988.
- KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Ed. Gredos. Madrid, España, 1985.
- KRISTEVA, Julia: *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés, 1991.
- LANG, Paul Henry. *La música en la civilización occidental*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1963.
- LANUZA, José Luis: *Cancionero del Tiempo de Rosas*. Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina. 1941.
- LE GOFF, Jacques. *Los Intelectuales de la Edad Media*. Barcelona: Editorial Gedisa. Segunda edición, 1990.
- LELLEGRINO, Guillermo. *Alfredo Zitarrosa. La Biografía*. Buenos Aires: Ediciones Continente. Cuadernos Sudestada N°7, 2011.
- LEYMARIE, Isabelle. *Cuban Fire: La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Akal. Músicas del mundo. 2005.
- LENZ, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Santiago: Anales de la Universidad de Chile, 1919.
- LIEUWEN, Edwin. *Generales contra presidentes en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones siglo veinte. 1965.
- LIRA Enrique, *La Canción Romántica: Libro-cancionero*. Santiago: Editorial Granizo, Ltda, 1984.

- NEIRA Fernández, Carmen. *Federico Schiller, la educación estética como condición para una buena política*. Revista Ponencia 7. Disponible en : www.educacionestetica.com
- MARTORELL Francisco. *Operación Cóndor, el vuelo de la muerte. La coordinación represiva en el cono sur*. Santiago: Ed. Lom, 1999.
- MEYER, Leonard. *La emoción y el significado en la música*. Barcelona: Ed. Alianza, 2005.
- MEMORIA y dictadura. *Un espacio para la reflexión desde los Derechos Humanos*. 3ra edición ampliada y actualizada. Proyecto diseñado por la Secretaría de Educación de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.
- MENDOZA Vicente: *El Corrido de la Revolución Mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México. Primera Edición 1956. Primera Reedición México. 1990.
- MENENDEZ, P. Marcelino. *Antología de poetas líricos castellanos. La poesía en la Edad Media. T.1 / Edición preparada por Enrique Sánchez Reyes*. Edición digital: Alicante. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Edición digital a partir de Edición nacional de obras completas de Menéndez Pelayo. VOL.17, Madrid: Consejo Superior de investigaciones científicas, 1944.
- MENENDEZ P. Ramón. *Romancero hispánico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- MICHELETTI, Karina. Página 12, Revista digital, jueves 8 de marzo de 2001. Disponible en: www.pagina12.com.ar
- MONTFORT, Ricardo Pérez: *Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia de medio siglo en América*. VOL. 11, No 41, 2003.
- MUSICA Popular en América Latina. Actas del II Congreso latinoamericano International Associaton for the study of popular Music (IASPM). Santiago, 1999.
- MINOLICH, Graciela. *El uso social del lenguaje*. REVISTA Estudios en Ciencias Humanas. Nº 2. Estudios y monografías de los postgrados de la facultad de humanidades. 2005.
- MOLINERO D. Carlos. *Militancia de la canción: Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta/ Editorial Ross, 2011.
- MONTEALEGRE, Jorge. *Acciones colectivas, memorias y procesos de resiliencia en la experiencia de prisioneras y prisioneros políticos de Chile y Uruguay*. Tesis para optar al grado de doctor en Estudios Americanos. U. de Santiago de Chile, 2010.
- NANCY, Jean Jacques. *LACOUÉ-LABARTHE. El absoluto literario: Teoría de la literatura Romanticismo alemán*. Buenos Aires: Ed. Eterna cadencia, 2012.
- NAVARRETE, Micaela (*Compilación y estudio*): *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago de Chile: DIBAM. 1998.
- NEIRA Fernández, Carmen. *Federico Schiller, la educación estética como condición para una buena política*. Ponencia 7. www.educacionestetica.com
- NETTL, Bruno: *The Study of Ethnomusicology Urbana*. University of Illinois Press, 1983.
- OCHOA, Ana María y Cragnolini, Alejandra. *Músicas en transición*. Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia. 2002.
- OLIVARES, Elena. *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ed. Ariel. Filosofía, 2005.
- ORTIZ, Renato: *Amodernatradicao brasileira. Cultura brasileira e industria cultural*. Ed Brasiliense, Sao Paulo, Brasil. 1988.
- OSORIO García. *Ricardo García, un hombre Trascendente*. Santiago: Editorial Pluma y Píncel, 1996.
- PANCANI, D; CANALES, R. *Los necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*. Santiago: Lom Ediciones, 1999.
- PARDO, José Ramón. *El Canto Popular: folk y nueva canción*. Barcelona, Salvat, 1981.
- PANELLA, Claudio. *Una aproximación a la enseñanza secundaria durante los primeros gobiernos peronistas (1946-1955)*. Anuario del Instituto de Historia Argentina Nº 3.
- PARADA-LILLO, Rodolfo. *L'articulation entre tradition et modernité dans la culture: la nouvellechansonchilienne, 1960-1975*. Tesis doctoral. París: Université de la Sorbonne Nouvelle, París III. 1992.
- PARRA Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra*. Santiago: Ed. Cuarto Propio. 3ra edición. 2009.

- PARRA S. Eduardo. *Mi hermana Violeta Parra. Su vida y obra en décimas*. Santiago: Ed. Lom. 1998.
- PARRA, Violeta. *21 son los dolores. Selección y notas de Juan Andrés Piña*. Santiago: Ediciones Aconcagua, 1976.
- PARRA, Violeta. *Violeta del Pueblo*. Selección y notas de Javier Martínez. Madrid, Visor, 1976.
- PARRA, Violeta: *21 son los Dolores*. Selección y notas de Juan Andrés Piña. Ediciones Aconcagua. Santiago, Chile. 1976
- PELLEGRINO, Guillermo. *Alfredo Zitarrosa. La biografía*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2010.
- PELINSKI, Ramón. *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Akal. Madrid, España. 2000.
- PERALTA, Eduardo. *Cantología*. Santiago: Ediciones Platero, 1993.
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Los Orígenes del Arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- PINCHEIRA, Rodrigo. *Schwenke & Nilo: Leyenda del sur*. Concepción: Ediciones Nuevo Territorio. 2010.
- POUSSEUR, Henri. *Música, semántica, sociedad*. Madrid: Editorial Alianza música, 1984.
- PRIETO, Adolfo: *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. 2000.
- PRIETO, G; MASMAR, A; CALVO, J. *Todavía cantamos: Historia de un canto valiente*. Santiago: Signo Editorial. Ltda. 2013.
- PUJOL, Sergio. *En nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Ed. Emecé, 2008.
- PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*, Buenos Aires: Booket, Ed. Planeta, 2da edición 2007.
- PUJOL, Sergio. *Canciones argentinas 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- PUJOL, Sergio. *Cien años de música argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos. Fundación Osde, 2012.
- PUIG, Luis. *TALENS Jenaro*, eds. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-textos Fundación Bancaja, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Ed. Lom, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- RANGER, Eric; Terence (eds.): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002.
- RAYNOR, Henry : *Una historia social de la música*. Siglo XXI de España Editores. 1986.
- REVISTA La Bicicleta Especial. *El Nuevo canto chileno*. Santiago. 1982. Nº11.
- REVISTA La Bicicleta. Santiago. Marzo 1984. Nº44.
- REVISTA La Bicicleta. Santiago. Mayo 1986. Nº71.
- REVISTA Araucaria de Chile. París. 1978. Nº2
- REVISTA de música latinoamericana y Caribe. Casa de las Américas. Disponible en: <http://casadelasamericas.org/publicaciones/boletim-musica/31/tematicos.pdf>
- RICOEUR, Paul: *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Ed. Siglo XXI Madrid, España, 1995.
- RICOEUR, Paul: *Del texto a la acción*. Ed. Fondo de Cultura Económica. D.F. México. 2003.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración: Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ed. Siglo XXI, 1995.
- RICOEUR, Paul. *Del texto a la acción*. D.F. México: Ed. Fondo de cultura económica, 2003.
- RIDANTI, Marcelo. *Chico Buarque y Caetano Veloso: Volver a los sesenta*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2008.
- RIDENTI, Marcelo: *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC a era da TV*. Ed Record, Rio de Janeiro, Brasil, 2000.
- RIEDEMANN, Clemente. *El Viaje*. Valdivia: Autoedición, 1989.
- RODRÍGUEZ Musso, Osvaldo. *Cantores que reflexionan. Notas para una historia personal de la nueva canción chilena*. Madrid: Ed. Lar, 1984.
- RODRÍGUEZ Musso, Osvaldo. *La Nueva Canción Chilena, continuidad y Reflejo*. Premio de musicología Casa de las Américas 1986. Ciudad de La Habana: Ediciones Casa de Las Américas, 1988.
- ROJAS, Manuel. *De la poesía a la revolución*. Santiago: Ediciones Ercilla, 1938.

- RORTY, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1996.
- SALGUERO, Cecilio Manuel. *El Plan Cóndor. Origen, Desarrollo Y Consecuencias (1973/1983)*. Córdoba: Rebelión, 2010. Disponible en: <http://www.rebelion.org/docs/124086>
- SAEZ, Fernando. *La vida intranquila: Violeta Parra, Biografía esencial*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile. 3ra. Edición. 2007.
- SAID, Edward. *El mundo, el texto, el crítico*. Barcelona: Ed Random House Mondadori, 2004.
- SALINAS, Horacio. *La canción en el sombrero: Historia de la música de Inti Illimani*. Santiago: Catalonia, 2013.
- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires: Ed. Fondo de cultura económica, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Lo popular en la historia de la cultura*. *Revista Punto de vista* n° 35. 1989.
- SAZBÓN, José. *Saussure y los fundamentos de la lingüística*. Estudio preliminar y selección de textos José Sazbón. Buenos Aires: Ediciones Nueva visión, 1996.
- SCHULTZ, Margarita. *Qué significa la música. Del sonido al sentido musical*. Santiago: Ediciones Dolmen, 1993.
- SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la resistencia: Discursos ocultos*. D.F. México: Ed. Era, 2004.
- SEONAE, María, MULEIRO, Vicente. *El dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.
- SEPÚLVEDA Llanos, Fidel. *El canto a lo poeta. A lo divino y a lo humano*. Santiago: Ediciones Universidad, 2009.
- STONOR Saunder, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Ed Debate, 2001.
- STRAVINSKY, IGOR. *Poética Musical*. Buenos Aires: Emece Editores. S.A., 1946.
- STUVEN, Ana María. *La seducción de un orden. Las élites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.
- SUBERCASEAUX, Bernardo: *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo IV *Nacionalismo y cultura*. Santiago: Universitaria. 2007.
- SUBERCASEAUX B., STAMBUCK P; LONDOÑO J. *Gracias a la vida. Violeta Parra. Testimonio*. Santiago: Editora Granizo. CENECA, 1982.
- THORNTON, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: PolityPress, 1995.
- TORRES, Rodrigo, editor. *Música popular en América Latina*, Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music”, Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1999.
- TODOROV Tzvetan. *Los géneros del discurso*. Buenos Aires: Waldhuter Editores, 2012.
- TORRES Alvarado Rodrigo. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA, 1980.
- TORRES Alvarado, Rodrigo. *Creación Musical e Identidad Cultural en América Latina: Foro de Compositores del Cono Sur*. *Revista Musical Chilena*: 1988. VOL 52, N°169. 198.
- TREITLER, Leo. *La interpretación histórica de la música: una difícil tarea*. En: MARTÍN Galán, Jesús; VILLAR-TABOADA, Carlos (coord.): *Los últimos diez años en la investigación musical*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Centro Buendía, 2004.
- URIBE ECHEVERRÍA, Juan. *Canciones y Poemas de la Guerra del Pacífico 1879*. Santiago: Ediciones universitarias de Valparaíso. Editorial Renacimiento, 1979.
- USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inesfables: Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- VARAS José Miguel, GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena, crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario. Presidencia de la República, 2005.
- VEGA, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Instituto nacional de musicología Carlos Vega. 2da edición, 2010.

- VEGA, Carlos. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto nacional de musicología Carlos Vega. 2da edición, 2010.
- VEINTE Bandas orientales para el siglo xx. Embajada de España en Uruguay Centro Cultural de España en Montevideo. Catálogo publicado en ocasión de la exposición *rock uruguayo, 20 Bandas Orientales del Siglo XX*. 2009.
- VICUÑA Cifuentes, Julio. *Romances Populares y Vulgares*. Santiago: Biblioteca de Escritores de Chile, 1912.
- VIDAL, Hernán. *Política cultural de la memoria histórica*. Chile: Mosquito editores, 1997.
- VILLALOBOS Max. *Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares*. *REVISTA Musical Chilena*. N° 60. 1958.
- VILLEGAS, Juan. *Interpretación de textos poéticos chilenos*. Santiago: Editorial Nascimento. 1977.
- VITALE, Luis. *Música popular e identidad latinoamericana: Del tango a la salsa*. Punta Arenas: Editorial Ateli, 2000.
- VITALE, Luis. *Música popular e identidad latinoamericana. Del Tango a la Salsa*. Editorial Ateli. Punta Arenas, Chile. 2000.
- VITALE, Luis. *Del nacionalismo al neoliberalismo. Historia comparada de los pueblos de América Latina 1900-1990*. Tomo III. www.elortiba.org
- VIÑAS Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Ed. Ariel. Literatura y crítica. Barcelona, España, 2010.
- VIVANCO, José Miguel. *Escuela de las Américas. La academia de la guerra fría*. Disponible en: www.archivochile.com
- WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. 1ra edición en español. 2011.
- WENNER, Liana, *Nuestro Vinicius. Vinicius de Moraes en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas* (trad. de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines) Barcelona: Crítica, 1988.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Los cuadernos azul y marrón* (prefacio de Rush Rhees, traducción de la 2ª edición inglesa por Francisco Gracia Guillén). Madrid: Tecnos, 1998.
- YENTZEN, Eduardo. *La voz de los setenta: Un testimonio sobre la resistencia cultural a la dictadura 1975-1982*. Santiago: Autoedición. 2013.
- ZAMORA PÉREZ, Elisa Constanza. *Juglares del siglo XX: la canción amorosa pop, rock y de cantautor. (Temas y tópicos literarios desde la dialógica en la década 1980-1990)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000.
- ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Ed. Relume Dumará. Río de Janeiro, Brasil. 1999.
- ZUM Felde Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.
- ZURANO, Valeria. *Operación Claridad*. Buenos Aires: Ed. Toda Poesía, 2008.

AUDIOVISUALES

- Coisa masi linda. História e Casos da Bossa Nova*. Paulo Thia-go. Producción de Pedro Antonio Paes, 2005.
- Historia de la música popular del Uruguay*. 15 capítulos. Realización ALTAMIRA, Productora de Imagen. Disponible en: <http://youtu.be/pCYRx0Q2vaY>

INTERNET

- VOX DEI, confesiones del rock*. Es conducido por Ricardo Soule. 29 de mayo de 2014. Disponible en: www.c2tv.com.ar www.cancioneros.com

DISCOGRAFÍA FUNDAMENTAL (1958 - 1986)

ATAHUALPA YUPANQUI

Atahualpa Yupanqui, vol. 5 (Canto y Guitarra), ODEÓN, 1958.
Atahualpa Yupanqui vol. 7, ODEÓN, 1960.
Arenita del camino vol. 9, ODEÓN, 1961.
El payador perseguido, (O Coplas del payador perseguido) Vol. 11, ODEÓN, 1964.

VIOLETA PARRA

Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile, vol.v ODEÓN, Santiago, 1960.
 (También se editó en Argentina en 1961 incorporándole *Porqué los pobres no tienen*. Edición que fue prohibida).
Los Parra de Chile (V.P. con sus hijos). AMIGA. BERLÍN, RDA. 1962.
Las últimas composiciones de Violeta Parra. RCA VICTOR, Santiago, 1966.

CHICO BUARQUE

Morte e Vida Severina, 1966.
Chico Buarque de Hollanda, 1966.
Chico Buarque de Holanda vol.2, 1967.
Chico Buarque de Holanda vol.3, 1968.
Umas e outras, 1969.
A pesar de você, 1970.
Per un pugno di samba, 1970.
Chico Buarque de Holanda vol.4, 1970.
Construção, 1971.
Chico canta, 1973.
Gota d'Água, 1977.
Vida, 1980.
Almanaque, 1981.
Chico Buarque en español, 1982.
Malandro, 1985.

CAETANO VELOSO

Domingo (con Gal Costa), 1967.
Tropicalia o Panis el circensis (Con Gil, Os Mutantes, Nara Leao, y Gal Costa), 1968.
Irene, 1969.
A Little more, 1971.
Transa, 1972.

Caetano e Chico-Juntos ao Vivo (Con Chico Buarque).
Araça Azul, 1973.
Jóia, 1975.
Qualquer Coisa, 1975.
Bicho, 1977.

GILBERTO GIL

Domingo no parque, 1968.
Gilberto Gil, 1969.
Caetano e Gil Ao Vivo na Bahia, 1972.

ELIS REGINA

Como é Porque, 1969.
Elis, 1972.
Elis, 1973.
Falso Brillante, 1976.

GERALDO VANDRÉ

Geraldo Vandré, 1964.
Hora de lutar, 1965.
Cinco anos de canção, 1966.
Canto General, 1968.
Das Terras de Bendirá, 1973.

MILTON NASCIMENTO & LO BORGES

Clube da esquina, 1972.

NUEVA CANCIÓN CHILENA

La Peña de Los Parra vol. I. DEMON. Santiago, 1965.
La Peña de Los Parra vol. II. DEMON. Santiago, 1968.
Por la CUT. DICAP. Santiago, 1968.
Canciones de Patria Nueva, DICAP. Santiago, 1970.
Hemos Dicho Basta (No Nos Moverán). Tiempo Nuevo, DICAP. Santiago, 1970.
Amerindios, DICAP. Santiago, 1969.
El Payo, Payo Grondona. Santiago, 1970.
Canto al Programa, (J. Rojas/Luis Advis/Sergio Ortega) Inti Illimani/Alberto.
No Volveremos atrás, DICAP. Santiago, 1973.

QUILAPAYÚN

Quilapayún, ODEÓN. Santiago, 1967.
Canciones Folklóricas de América, (Con Víctor Jara) ODEÓN. Santiago, 1967.
Por Vietnam, DICAP. Santiago, 1968.
Quilapayún 3, ODEÓN. Santiago, 1968.
Basta, DICAP. Santiago, 1969.
Quilapayún 4, ODEÓN. Santiago, 1970.
Cantata Santa María de Iquique, Cantata Popular. DICAP. Santiago, 1970.
Vivir como él, DICAP. Santiago, 1971.
Quilapayún 5, ODEÓN. Santiago, 1972.
La Fragua, DICAP. Santiago, 1973.
No volveremos atrás, Santiago, 1973.
El Pueblo Unido Jamás será Vencido, PATHÉ MARCONI. París, 1975.
Adelante, PATHÉ MARCONI. París, 1975.
Patria, PATHÉ MARCONI. París, 1976.
Umbral, PATHÉ MARCONI. París, 1979.
La Revolución y las Estrellas, PATHÉ MARCONI. París, 1982.
TralalíTralalá, PATHÉ MARCONI. París, 1984.

INTI ILLIMANI

Inti Illimani, ODEÓN-EMI. Santiago de Chile, 1969.
Inti Illimani, DICAP. Santiago de Chile, 1970.
Canto al programa, DICAP. 1970.
Autores Chilenos, DICAP. Santiago, 1971.
Canto para una Semilla, DICAP. Santiago, 1972.
Hacia la libertad, DSCH DELLO ZODIACO. Italia, 1973.
Chile Resistencia, Italia, 1977.
Canción para Matar a una Culebra, INTERMUSIQUE-EMI. Italia, 1979.
Con la razón y la fuerza, (Con Patricio Manns) INTERMUSIQUE-EMI. Italia, 1981.
Palimpsesto, INTERMUSIQUE-EMI. Italia, 1982.

VÍCTOR JARA

Victor Jara, DEMON. 1966.
Victor Jara, ODEÓN. 1967.
El verso es una paloma, 1967.
Pongo en tus manos abiertas, JOTAJOTA. 1969.
Canto Libre, EMI ODEÓN. 1970.
El Derecho de vivir en paz, EMI. 1971.
La Población, EMI. 1972.

PATRICIO MANNS

Entre Mar y Cordillera, DEMON. Santiago, 1966.
El sueño americano, DEMON-RCA VICTOR. Santiago, 1967.
Patricio Manns, PHILIPS. Santiago, 1968.
El Folklore no ha Muerto, PHILIPS. Santiago, 1968.
La Hora Final, CBS. Santiago, 1969.
Chants de la résistance populaire chilienne (GRUPO KARAXÚ) 1974.
Canción sin límite, 1977.
Con la razón y la fuerza (Patricio Manns e Inti Illimani) 1982.
Itinerario de un retorno, 1983.
Cuando me acuerdo de mi país, 1983.
La muerte no va conmigo, 1986.

ISABEL PARRA

Acerca de quien soy y no soy, 1979.
Tu voluntad más fuerte que el destierro, 1983.

CANTO NUEVO CHILENO

Aquelarre, ALERCE. Santiago, 1979.
Oswaldo Torres vol. II, ALERCE. Santiago, 1981.
Peña Doña Javiera, ALERCE. Santiago, 1979.
Grupo Cámara y Oswaldo Díaz, ALERCE. Santiago, 1979.
Guillermo Basterrechea, EMI ODEÓN. Santiago, 1979.
Encuentros de Juventud y Canto, ALPEC. Santiago, 1980.
Canto Nuevo, ALERCE. Santiago, 1979.
Canto Nuevo vol. 2, ALERCE. Santiago, 1980.
Canto Nuevo vol. 3, ALERCE. Santiago, 1981.
Isabel Aldunate, ALERCE. Santiago, 1982.
Canto Nuevo vol. 4, ALERCE. Santiago, 1983.
Grupo Abril, ALERCE. Santiago, 1983.
El Café del Cerro, ALERCE. Santiago, 1983.
Canto Nuevo vol. 5, ALERCE. Santiago, 1983.
Por la Vida, ALERCE. Santiago, 1985.

ORTIGA

Ortiga, ALERCE. Santiago, 1976.
Ortiga, vol. II. ALERCE. Santiago, 1979.
Ortiga en Europa, Dinamarca, 1980.
En Ronda, ALERCE. Santiago, 1986.

EDUARDO PERALTA

Eduardo Peralta, LA MÚSICA. Santiago, 1980.
Eduardo Peralta, ALERCE. Santiago, 1982.
Eduardo Peralta vol.II, ALERCE. Santiago, 1984.

SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO

A mi Ciudad, ALERCE. Santiago, 1981.
Hasta Encontrarnos, ALERCE. Santiago, 1983.
Barricadas, ALERCE. Santiago, 1985.

SCHWENKE & NILO

Schwenke & Nilo, ALERCE. Santiago, 1983.
Schwenk & Nilo vol. II. ALERCE. Santiago, 1986.

MERCEDES SOSA

Canciones por fundamento, EL GRILLO. 1965.
Yo no canto por cantar, PHILIPS. 1966.
Hermano, PHILIPS. 1966.
Para cantarle a mi gente, 1967.
Con sabor a Mercedes Sosa, 1968.
Mujeres argentinas, 1969.
El grito de la tierra, 1970.
Homenaje a Violeta Parra, 1971.
Hasta la victoria, 1972.
Cantata sudamericana (con Ariel Ramírez y Félix Luna) 1972.
Traigo un pueblo en mi voz, 1973.
Si se calla el cantor, 1973.
Niño de mañana, 1975.
A que florezca mi pueblo, 1975.
En dirección del viento, 1976.
La mamancy, 1976.
Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui, 1977.
Serenata para la tierra de uno, 1979.
A quién doy, 1981.
Como un pájaro libre, 1983.
¿Será posible el sur? 1984.
Vengo a ofrecer mi corazón, 1985.
Corazón americano, 1985.

VÍCTOR HEREDIA

Gritando Esperanzas, 1968.
Víctor Heredia, 1969.
El Viejo Matías, 1970.
De donde soy, 1971.
Razones, 1973.
Víctor Heredia Canta Pablo Neruda, 1974.
Bebe En Mi Cántaro, 1975.
Paso Del Rey, 1976.
Cuando Yo Digo Mujer, 1977.
Que Hermosa Canción, 1978.
Ya Lo Ves, Amanece, 1981.
Puertas Abiertas, 1982.

Aquellos Soldaditos De Plomo, 1983.
Sólo quiero la vida, 1984.
Coraje!, 1985.
Un Día de Gracia, 1987.
Memoria, 1988.

PIERO

Coplas de mi país, 1972.
Para el pueblo lo que es del pueblo, 1973.
Sinfonía inconclusa en el mar, 1973.
Folklore a mi manera, 1974.
Mi gente dónde va, 1976.
Calor Humano, 1981.
Recuerdos, 1981.
Canto de la ternura, 1982.
Un hombre común, 1983.
Que generosa sos mi tierra, 1984.
El regalao, 1985.
Las galaxias nos miran, 1986.
Gaviota, 1986.

LEÓN GIECO

León Gieco, 1973.
León Gieco y su banda de caballos cansados, 1974.
El fantasma de Canterville, 1977.
Cuarto LP, 1978.
Siete Años, 1980.
Pensar en nada, 1981.

FILO PÁEZ

Giros, 1985.
Corazón clandestino, 1986.
Lalalala, 1986.
Ciudad de los pobres corazones, 1987.

CHARLY GARCÍA

Pubis angelical, 1982.
Clics Modernos, 1983.
Piano bar, 1984.

DANIEL VIGLIETTI

Hombres de nuestra tierra, 1965.
Canciones para el hombre nuevo, 1968.
Canciones para mi América, 1968.
Canto Libre, 1970.
Canciones para el hombre nuevo, 1970.
Canciones chuecas, 1971.
Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, 1973.

Trabajo de hormiga, 1984.
Por ellos canto, 1984.
A dos voces (con Mario Benedetti) 1985.

ALFREDO ZITARROSA

El canto de Zitarrosa, 1965.
Canta Zitarrosa, 1966.
Simple, 1966.
Del amor herido (Canta Zitarrosa/2) 1967.
El canto de Zitarrosa, 1967.
Yo sé quién soy (Zitarrosa/3) 1968.
Che vive, 1968.
Zitarrosa/4, 1969.
Canta Zitarrosa, 1969.
Del amor herido, 1969.
Milonga madre, 1970.
Coplas del canto (Zitarrosa/6) 1970.
Cantata del Pueblo, 1972.
A los compañeros, 1972.
Adagio en mi país (Zitarrosa/7) 1973.
Zitarrosa 74, 1974.
Desde Tacuarembó, 1975.
La canción quiere, 1984.
de Frente y de Canto, 1984.
Canto en clave de FA, 1984.
Juntos, 1984.
Melodía larga, 1984.
Guitarra negra, 1985.

LOS OLIMAREÑOS

Canciones con contenido, 1967.
Nuestra razón, 1969.
Cielo del 69, 1970.
Todo detrás de momo, 1970.
¿Que pena! 1972.
Del templo, 1972.
Cantar opinando, 1973.
Rumbo, 1973.
Cantando por el mundo, 1974.
¿No lo conoce a Juan?, 1974.
Tierra negra, 1975.
Dónde arde nuestro fuego, 1978.
Araca, 1984.
Canciones ciudadanas, 1988.

JAIME ROOS

Candombe del 31, 1977.
Para espantar el sueño, 1978.
Aquello, 1981.
Siempre son las 4, 1982.
Nunca, nunca, nunca, 1983.
Mediocampo, 1984.
Repique, 1984.
Mujer de sal junto a un hombre vuelto carbón, 1985.
Brindis por Pierrot, 1985.



Memoriarte es una fundación de Derecho Privado, sin fin de lucro, cuyo objeto es promover y desarrollar la investigación, conservación, restauración, creación y fomento de patrimonios culturales tangibles e intangibles de Chile, Latinoamérica y el Caribe que signifiquen trazos de memoria sensible colectiva e imaginarios artístico-culturales.

Otros proyectos:



TESTIGOS

EL DOCUMENTAL CHILENO Y SUS
REALIZADORES

WWW.MEMORiarTE.CL

PATRICIA DÍAZ-INOSTROZA YO NO CANTO POR CANTAR

Esta es la historia de una canción sublime y valiente que, fiel a su esencia trovadoresca de siglos de humanidad, se alzó con bravura y poesía en los dramáticos años en que la democracia estuvo ausente en América del Sur por la fuerza de las armas. Es la historia de los cantares de resistencia que desde la noción de Nueva Canción acompañaron a los pueblos que vivieron las dictaduras a partir de la mitad del siglo xx en los países del Cono Sur y que corresponden a obras de trovadores latinoamericanos contemporáneos, cuya creación artística está más vinculada al arte poético y musical que a la protesta propiamente tal, que surge con la fuerza de la contingencia cuando campea el horror.

Patricia Díaz-Inostroza argumenta desde un recorrido estético e histórico que la poesía cantada de América Latina es un antiguo arte musical que da cuenta de lo imaginario del continente y de las historias de vida de sus habitantes, sus sentires –de ahí sus cantares– y sus padecimientos, como también sus luchas y sus aspiraciones. Su tesis plantea que los artistas que crean desde esa dimensión lo hacen en su calidad de poetas y músicos con la misma convicción ética y estética que rige a otras disciplinas del arte, sólo que esta se encontraría, tal vez, más cerca del pueblo, contribuyendo con ello a la liberación de energías revolucionarias.

