



E
R
●
●
ra
Sa
pe
an
w
co
ha



ción

CENECA

arzo en



Otras publicaciones CENECA:

B86
651

- Chile del 60 al 70, visto desde su dramaturgia (M. L. Hurtado)
- Desarrollo de expresión teatral poblacional (Carlos Ochsenius)
- Revistas e Inversión Publicitaria (Carlos Catalán y Luis Mella)
- El Público del Teatro Independiente (M. L. Hurtado y M. Elena Moreno)
- La Nueva Canción en América Latina (Eduardo Carrasco)
- Transformaciones de la Industria Musical en Chile (Anny Rivera)
- Transformaciones de la Crítica Literaria en Chile (1960-82) (Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones de la Prensa "Que Pasa" 1971-82 (Carlos Ruiz)
- Literatura, lenguaje y sociedad (1973-83) (Raúl Zurita)
- La Industria editorial y el Libro en Chile (1930-84) (Bernardo Subercaseaux)
- Transformaciones en la Estructura de la TV Chilena (Valerio Fuenzalida)
- La investigación en comunicación social en Chile (Giselle Munizaga y Anny Rivera)
- Métodos y Técnicas de Teatro Popular (Carlos Ochsenius y José Luis Olivari)
- Micromedios de Iglesias Cristianas en Chile (Maribel Quezada y Giovanna Riveri)
- El debate ideológico acerca de la Comunicación de masas en Chile: 1958-1973 (Alfredo Riquelme)
- La Artesanía Urbano-Marginal (Cecilia Moreno A.)
- La mujer, el vecino y el deportista en los micromedios de Gobierno (Giselle Munizaga)

Solicitar catálogos con lista completa de publicaciones. (Cine, Literatura, Música, Plástica, Teatro, Sistema Cultural, Prensa, Radio, Televisión, Sistema de comunicaciones) a Santa Beatriz 160 Fono: 43772 - Santiago-Chile.

CENECA (Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística) es una Corporación Privada sin fines de lucro que desde 1977 se dedica a la investigación y capacitación, contribuyendo así al conocimiento y desarrollo de la cultura y las comunicaciones en CHILE.

CENECA

serie notas de investigación

**PERFIL DE LA CREACION MUSICAL
EN LA NUEVA CANCION CHILENA
DESDE SUS ORIGENES HASTA 1973**

rodrigo torres

1980

PERFIL DE LA CREACION MUSICAL EN
LA NUEVA CANCION CHILENA DESDE
SUS ORIGENES HASTA 1973

AUTOR : Rodrigo Torres y

Equipo de Investigación de Música compuesto por
Carlos Catalán, Luis Miella y Anny Rivera.

(1980)

9

I N D I C E

<u>PRESENTACION</u>		<u>Pág.</u>
I.	LA NUEVA CANCION CHILENA Y EL CANTO NUEVO	1
	1. Generalidades	1.
	2. La Creación Musical: Tradición y Renovación	33
II.	ANTECEDENTES DE LA NUEVA CANCION CHILENA.	16
	1. El Desarrollo de la Investigación Folkló- rica y la Creación Musical en Chile.	16
	2. Violeta Parra : Hermana Mayor de los Cantores Populares.	111
	A) Violeta Parra y la tradición musical chilena.	1 1
	B) Su creación musical : un canto inolvidable	1 3
III.	LOS AFLUENTES DE LA CREACION EN LA NUEVA CANCION CHILENA.	211
	1. Generalidades: El "Neofolklore" y la "Nueva Canción Chilena"	21
	2. La Urbanización de la Canción Folklórica	24
	Rolando Alarcón	26
	Angel Parra	28
	Patricio Manns	31
	Víctor Jara	33
	3. La Canción de Lucha y Esperanza	38
	4. Los Conjuntos de la Nueva Canción Chilena	39

5.	El Desarrollo de la Música Instrumental	44
6.	La Cantata Popular y Formas Músico-Poéticas Mayores.	51
7.	El Beat Rock en la Joven música Popular Chilena	62
	RECAPITULACION	66
	APENDICE	71

PRESENTACION

El presente trabajo se inscribe en un proyecto más amplio de CENECA, cuyo objetivo es la investigación y animación de expresiones artístico-culturales que se dan en este período en nuestro país. Nos interesa impulsar, como Centro una línea de trabajo que dé cuenta y estimule expresiones de una cultura y un arte nacional, que junto con dar cuenta estéticamente de las problemáticas, situaciones y sensibilidades de vastos sectores del pueblo, pueda expandirse masivamente a nivel de su realización y de su recepción para conformar, más que una sumatoria de producciones y acciones artísticas, un proceso vivo y un movimiento cultural profundamente enraizado en nuestra sociedad.

En los últimos años, el desarrollo de una cultura con estas características, ha encontrado un marco de condiciones adversas que ha entrabado su curso. Sin pretender agotar el tema, enumeramos algunas de las más sustantivas.

En primer término, podemos constatar la subordinación extrema que experimenta la cultura a las pautas y los productos de una industria cultural de marcado carácter transnacional, lo cual define una cultura dependiente y desarraigada de nuestra realidad. En íntima relación con esto, se perfila la tendencia supeditar a la cultura y el arte a una lógica de mercado : el producto artístico recibe un tratamiento similar al intercambio de cualquier otra mercancía. De esta manera, la cultura deja de ser un derecho de todos los miembros de la sociedad, para convertirse en privilegio de quienes tienen poder de demanda en el mercado.

Entre las múltiples consecuencias que implica este rasgo, quisiéramos señalar, a modo de ejemplo, sólo dos. En primer término, conlleva la marginación de vastos sectores de la población y agentes culturales, al no contar con los recursos necesarios tanto para acceder como para generar los productos culturales. Estas es una de las causas de la dinámica de elitización artística y de concentración y centralización de la producción cultural. En segundo lugar, esta comercialización extrema obliga a la producción artística a regirse por patrones probados y aceptados en el mercado, lo cual es una gran limitante a la creatividad cultural de un pueblo.

Una tercera variable que afecta negativamente el curso de una cultura nacional, es la limitación ejercida sobre la circulación y transmisión social de múltiples manifestaciones artísticas, culturales e intelectuales de este signo. Por último, hallamos la situación estructural que tiende a la atomización y disgregación de aquellos actores que realizan una búsqueda de expresiones estéticas enraizadas en la problemática histórica de nuestro pueblo. La precariedad de interconexión de las prácticas entre los diferentes artistas, evidentemente afecta de manera negativa la acumulación y confrontación crítica, procesos básicos para conformar un movimiento cultural.

En este marco, la perspectiva de animar e incentivar expresiones artísticas nacionales, implica asumir la labor de reflexión e investigación con los creadores acerca de su práctica artística, tanto en la dimensión de la creación y los lenguajes asumidos en ella, como de otras dimensiones que concurren al quehacer artístico, como es el caso de la emisión y recepción de la obra. No obstante, esta tarea de reflexión no es sólo una respuesta frente a la atomización de los agentes artísticos sino ostenta una validez permanente : permite ubicar y entender las manifestaciones artísticas como producto de procesos sociales concretos e históricos, aportando, de esta forma, no sólo a la comprensión del proceso artístico y sus complejas relaciones con otros procesos sociales e históricos, sino también a una visión más acabada y cierta de nuestra propia formación como nación.

Entre las expresiones que se ubican en la búsqueda de un arte con raíces nacionales, el Canto Popular ocupa un lugar importante y significativo. Entre las razones que avalan esta afirmación, está el hecho de constituir la actualización de un proceso artístico-cultural madurado históricamente; el ser una expresión artística con arraigo en el movimiento social popular ; el portar un proyecto de creación que pretende asumir nuestra problemática social y finalmente, por la importancia cualitativa y cuantitativa de sus creadores, movimiento cultural que se esboza hoy en Chile.

Este carácter del Canto Popular reconocido en el discurso y práctica de sus cultores, hace que sea particularmente importante la tarea de reflexión de su práctica artística, no sólo en lo que dice relación a la dimensión creativa, sino también sobre los factores que permiten entender esta manifestación inserta en la sociedad, evaluando los efectos sociales que genera.

En esta perspectiva de análisis del canto popular se inscribe esta publicación. Es un perfil que compendia en líneas generales la evolución de la creación musical en la Nueva Canción Chilena. Por una parte da cuenta de sus antecedentes históricos y de sus, hasta 1973, principales compositores y, por otra, pone de relieve los derroteros de creación más fundamentales y las características más sustantivas de su producción artística.

Hay dos postulados que están a la base de este trabajo : el primero es que la nueva canción, su producto artístico, es parte vital de nuestro patrimonio musical; el segundo es que el actual canto popular chileno, dentro de él, el Canto Nuevo y la Canción Chilena en el Exilio, son tributarios y herederos legítimos de las concepciones estéticas y de la matriz creativa de la nueva canción. Su profundo arraigo en nuestra realidad y su vigencia como expresión de cultura popular queda de manifiesto en el hecho de que no ha desaparecido y de que ha fructificado en nuevas expresiones, a pesar de la supresión de sus mecanismos de circulación y difusión masiva, de la expulsión fuera del país y la marginación dentro de él de sus cultores y del control y censura de sus producciones artísticas después de 1973.

El objetivo de este estudio exploratorio intenta aportar a una apreciación más documentada y objetiva de la Nueva Canción que permita ubicar con relativa precisión, las características de su producción musical y ponga de relieve sus logros y aportes a la música chilena. Está dividido en dos grandes secciones. En la primera se establecen aspectos generales de la nueva canción y del entronque del Canto Nuevo con ella, luego se precisan sus antecedentes históricos para converger en un análisis de la obra de recopilación y de creación de Violeta Parra, punto de partida de este movimiento. En la segunda sección se entrega un amplio panorama de la creación de la Nueva Canción, estructurado en lo que se llamó sus "afluentes". Aquí se analizó la producción musical de sus compositores más representativos y sus aportes en el campo de la canción, de la música instrumental y de las formas vocales mayores como la cantata.

Los datos y materiales utilizados son referencias bibliográficas sobre la Nueva Canción en libros, revistas y diarios (1) y material fonográ-

(1) Hasta la fecha es todavía poco lo que se ha publicado en relación a la Nueva Canción. Hemos tenido referencias de trabajos editados en los últimos años en el extranjero que lamentablemente no nos fue posible conseguir en su totalidad.

...

gráfico de la Nueva Canción editado en discos y cassettes. En la selección de este material primó el criterio de considerar aquella música que su época fue editada y difundida en discos, y que tuvieron una presencia efectiva por ese medio.

Del extenso repertorio grabado que nos fue posible conseguir, se analizaron auditivamente y se transcribieron los textos de más de un centenar de canciones y obras. El análisis consistió en una caracterización de los aspectos más relevantes de su lenguaje musical (melodía, armonía, ritmo, instrumentación, forma), de la relación texto-música y cuestiones generales de su interpretación.

Si bien este trabajo se circunscribe al desarrollo de la Nueva Canción hasta 1973, nuestra investigación abarcó además el desarrollo de esta expresión en el período 1973-1980 (la canción chilena en el exilio y el Canto Nuevo) lo que enriqueció y afinó considerablemente la perspectiva histórica.

I. LA NUEVA CANCIÓN CHILENA Y
EL CANTO NUEVO.

1. GENERALIDADES.

Es complejo definir con precisión el campo de lo que se conoce como canto popular. Y lo es cada vez más en la medida en que se han ido imbricando, fusionando en algunas expresiones, elementos provenientes de diversos "estratos" musicales (docto, popular, folklórico) y de muy distintos contextos culturales.

Dentro del canto popular chileno de los últimos años, aquel que se ha dado en llamar "Canto Nuevo", es una corriente musical surgida del seno de otras anterior llamada la "Nueva Canción Chilena", ambas están entroncadas fuertemente en el frondoso árbol de la música tradicional chilena y latinoamericana. Creemos que el "Canto Nuevo" es un afluente que se nutre y pertenece en propiedad a lo que se ha denominado "Nueva Canción Chilena". Por otra parte, existe un núcleo de compositores e intérpretes muy ligados al surgimiento y cultivo de esta expresión que siguen desarrollándola actualmente fuera de Chile. Ellos conforman la vertiente más histórica de esta corriente renovadora, el polo más dinámico dentro del canto popular chileno, que ha adquirido un lugar destacado y una connotación específica dentro del arte musical de nuestro país y también, en un grado muy notable, ha tenido una proyección y un reconocimiento a nivel internacional. A este género se le reconoce con sus propios estilos, temáticas, lenguaje musical, "sonido", etc.

Dentro de las muchas particularidades de esta nueva expresión de nuestra música popular, se destacan:

- La vasta gama de significaciones sociales que aglutina, la gran variedad de elementos culturales, la heterogeneidad que acrisola y cristaliza en nuevas expresiones.
- Su capacidad de interrelacionarse con lo cotidiano y con los grandes problemas de nuestras sociedades latinoamericanas y de expresarlos de modo veraz y concreto.
- Su flexibilidad y su capacidad de asimilar con propiedad a la música popular chilena, elementos de procedencia extranjera.
- Tiene una relación de funcionalidad respecto a determinados sectores de la sociedad.
- Se somete al debate colectivo en mayor medida que otras expresiones, ligándose por la base y más directamente a quienes la escuchan.
- Dentro de nuestro país es tal vez la que tiene en mayor grado una ligazón orgánica y dinámica con un determinado movimiento social y cultural, es en tal sentido, una "encarnación" de él.
- Busca una inserción crítica y activa en la sociedad. Su acción apunta a los cambios sociales.
- El ser un fenómeno cultural esencialmente urbano y popular, y que está asociado con un proceso de creación colectivo, es decir,

es una producción colectiva en cuanto a la representatividad e identidad con determinados grupos sociales. En este sentido los productos musicales de esta corriente musical no son en absoluto productos artificiales, "fabricados en laboratorio", planificados y producidos con criterios comerciales. Por el contrario, las creaciones de este género deben entenderse más bien como símbolos, como signos vitales y latentes de los sectores populares de nuestro país, del pueblo, el que ha ido encontrando cada vez más y con mayor variedad de expresiones, un lenguaje propio y actual con el cual expresar sus vivencias y la realidad de nuestras sociedades.

2. LA CREACION MUSICAL : TRADICION Y RENOVACION.

Con la Nueva Canción Chilena se generó un nuevo estilo, una nueva modalidad en nuestra música popular y se introdujo una nueva generación de compositores en nuestra vida musical, quienes llevaron a la práctica una cantidad de ideas que generaron hechos musicales inéditos en nuestro medio. Es, sin duda, un movimiento renovador dentro del ámbito de la música popular en nuestro país e incluso, en Latinoamérica.

Desde su origen, el tronco predominante, la vertiente fundamental que la alimenta es la tradición musical chilena, folklórica y popular, y posteriormente, latinoamericana. Paulatinamente se accede a integrar otros materiales y recursos musicales y literarios a su vertiente matriz.

Se puede afirmar entonces que esta expresión musical se nutre de varias tradiciones y elementos musicales, y que a partir de estas ha desarrollado una síntesis, una evolución de esas tradiciones. En muchos

4.

casos, las formas de expresión rurales han pasado a ser urbanas, o bien, se ha transformado su función, por ejemplo; una danza paísa a ser una danza-canción (puede citarse el trote nortino, la sirilla y el rin chilotes). Abandona ciertas restricciones y normas de la tradición respecto del uso y función de determinadas formas musicales, y de ciertos instrumentos (los instrumentos en determinados contextos culturales tienen una relación muy significativa con determinadas categorías generales, con determinadas ocasiones y funciones, están adscritos a un preciso cuerpo de símbolos de su cultura, de la cosmovisión). Ahora bien, el abandono de estas restricciones por parte de los compositores e intérpretes de la Nueva Canción Chilena, permitió entre otras cosas, un variadísimo y original conjunto de timbres instrumentales puesto al servicio de esta nueva música y de los nuevos creadores. En este sentido, la Nueva Canción Chilena y posteriormente el Canto Nuevo, es un ensanchamiento orgánico (1) de la música tradicional.

En la Nueva Canción Chilena, y hoy en el Canto Nuevo, se concentraron y convergieron los elementos más importantes, tradicionales y renovadores, que en su época exigía la música popular chilena, esto se manifestó en un proceso de revaloración de la música folklórica y en la asimilación con propiedad de nuevos valores y elementos musicales (Víctor Jara es sin duda el ejemplo más ilustrativo de este proceso de apropiación y adaptación). De aquí se desprende una propiedad inherente a esta corriente musical: la apertura al cambio, a la renovación. De ahí que desde su origen haya aportado obras novedosas, en cuanto a estilo y contenido, a nuestra música popular.

En breve esta música está impregnada en "esencia" de tradiciones nuestras y de un profundo contenido social. Sus raíces se hunden en la tradición popular, lo que no significa que hay un ceñirse rígidamente a la tradición, una reproducción e imitación de ella --lo que sería

(1) Usamos aquí el término orgánico en el sentido de ser nueva síntesis, y no mera sumatoria de partes.

una parodia de cuestiones externas, un hecho artificioso-- ni la intención de hacerla "digerible" en otros contextos. Sino más bien hay una asimilación y una identificación con la tradición y desarrollo sustantivo de ella. Conviene señalar en este punto que el conocimiento directo y profundo de la tradición no se da en la mayoría de los casos (1). Sin embargo es rasgo distintivo de la Nueva Canción y del Canto Nuevo el profundo respeto hacia la tradición popular y un acercamiento a ella. Hay dos claves importantes en esta música: por un lado, siempre hay una referencia a la tradición, y por otro, su vocación al cambio. Tradición y Renovación son entonces dos ingredientes fundamentales de la Nueva Canción Chilena y posteriormente del Canto Nuevo, que tienen que ver con los postulados estéticos implícitos en ella que en síntesis es una concepción del realismo en la música popular o una visión del mundo popular y "realista" en la música chilena (2).

-
- (1) Se dan casos en que se interpreta o elabora distorsionadamente a la música tradicional, toda vez que no hay un conocimiento preciso, una comprensión de la sensibilidad que le dió origen, como ocurrió por ejemplo con ciertos exponentes del "boom" andino.
 - (2) Este aspecto de la creación de esta corriente musical se desarrolla en el trabajo "La Nueva Canción Chilena: sus antecedentes y su proposición artística" de Luis Alberto Valdivia, publicado en la carpeta del Seminario: "La Canción Popular Chilena", organizado por CENECA y que se realizó en Octubre de 1979.

II. ANTECEDENTES DE LA NUEVA CANCION CHILENA.

I. EL DESARROLLO DE LA INVESTIGACION FOLKLORICA Y LA CREACION MUSICAL EN CHILE.

El desarrollo de la investigación, recopilación u divulgación sistemática de nuestra música folklórica está vinculada estrechamente al proceso de formación de una estructura orgánica para la música, financiada y administrada por el Estado a través de la Universidad de Chile.

El Estado Chileno a partir de los años 20 se caracteriza por concentrar funciones vitales para el desarrollo del país y por el uso de métodos democráticos representativos para su generación, lo que determinó el que los grupos dominantes compartieran su intervención sobre la sociedad con varias otras fuerzas sociales a través del compromiso elaborado en el Estado. En este contexto, los distintos grupos se incorporan a la dinámica del crecimiento del Estado a través de la presión que ejercen en sus mecanismos, los que articulan y orientan sus demandas.

Tal "Estado de compromiso" define además de la modalidad de dirección del proceso económico, la dirección del proceso de creación y reproducción cultural de la sociedad. En este marco, asume un rol central en la regulación de las demandas culturales. Hace accesible los bienes culturales a los sectores medios y populares atenuando así las diferencias entre los diversos grupos que conforman la sociedad. En este marco se entiende la rápida expansión de la organización estatal de la cultura, la

la extensión sostenida del sistema educacional, el desarrollo creciente de la industria editorial y de la circulación del libro, el incremento del número de bibliotecas y museos, el rápido desarrollo de los medios de información escritos y de la radio, de la industria discográfica y el desarrollo del arte nacional.

En este proceso de expansión, del Estado chileno, un hito significativo fue el triunfo del Frente Popular en las elecciones presidenciales de 1938. En efecto, el Frente Popular dió un renovado impulso a la industria nacional (CORFO), modificó significativamente la estructura productiva y contribuyó al desarrollo de la estructura educacional y de la organización de la cultura y a la música (1).

Los hitos claves en la reivindicación de un lugar apropiado para nuestra música dentro de la cultura nacional y al desarrollo de la organización estatal de la música con los siguientes :

En 1929 se creó la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a la que se integró el Conservatorio Nacional de Música y a la que responsabilizó de toda la actividad estatal en torno al arte. En la base de la gestación de esta Facultad está la labor de la Sociedad Bach, fundada en 1917 y que por más de una década fue en nuestro país "el núcleo más combativo y empeñoso en favor de la música" (Santa Cruz, 1958; 4 ..)

(1) Un análisis certero de la organización de la cultura en Chile desde el Frente Popular a 1978 se puede encontrar en un artículo de Mario Rodríguez, en la organización de la Cultura en Chile: 1973-78". En Mensaje, XXVII, Diciembre 1978, N° 275, pp. 795-801. En él se señala la orientación liberal-progresista, igualitaria y propiamente política y nacional que fue asumiendo la organización de la cultura hasta 1973, y su carácter disciplinario, individualista y progresivamente empobrecido y antiliberal que se está imponiendo desde 1973.

El hecho de la anexión de las artes a la Universidad de Chile y el que sus destinos pasaran a estar regidos por una corporación autónoma a la vez que oficial, es --como señala uno de los artífices de este proceso-- uno de los éxitos más positivos de la vida artística chilena. De ello se derivó, por un lado, la estabilidad de las instituciones y el que pudieran actuar con un criterio técnico y por otro que sus actuaciones corroboradas por éxitos repetidos, hicieran posible, incluso, la dictación de leyes acerca de asuntos artísticos, tales como la que creó en 1940 el Instituto de Extensión Musical (op.cit:5).

La aprobación de la ley N° 6696 en el Congreso Nacional el 2 de Octubre de 1940 es otro hecho capital. Con ella se dió origen al Instituto de Extensión Musical (IEM) que en 1942 pasó a depender de la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Este nuevo organismo estaba financiado por la ley con el 2 1/2% de impuestos a los espectáculos públicos, fondos cuya administración el Estado delegó a la Universidad de Chile asimismo, como la organización y reglamentación del IEM. Así, por "primera vez entre nosotros y entre muchos países, la difusión de la cultura musical pasa definitivamente a ser reconocida por un acto oficial del Parlamento como una función pública, indispensable y merecedora del marco respetuoso que señalan las leyes" (Santa Cruz, 1960:3).

Con el IEM se establecieron y/o fundaron rápidamente, órganos de difusión artística como la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet Nacional, el Coro Universitario y actividades de música de cámara.

Por otra parte, el Instituto de Investigaciones Folklóricas, dependencia de la Facultad de Bellas Artes (1943), derivó en 1947 en el Instituto de Investigaciones Musicales (IIM). En 1948, ambos organismos universitarios, el IEM y el IIM se incorporaron definitivamente a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Escénicas de la Universidad de Chile.

Con la creación de estos organismos universitarios, con la labor de investigación sistemática de nuestra música folklórica realizada al alero de ellos por numerosos especialistas, tales como Jorge Urrutia, Eugenio Pereira Salas, Raquel Barros, Manuel Danemann, Gastón Soubllette y el trabajo pionero y fundamental de investigación y creación a partir de nuestro folklore, de Pedro Humberto Allende; Carlos Lavín y Carlos Isamitt, con la intensa labor de recopilación y divulgación folklóricas de las hermanas Ester y Margot Loyola desde 1944 aproximadamente y de Violeta Parra a partir de 1953 más o menos, a la que se sumaron posteriormente los aportes de los conjuntos folklóricos "Cuncumén" (1955) y "Millaray" (1958), con todos estos factores se produce el proceso de revaloración y reactualización de nuestro patrimonio musical folklórico y de su proyección musical a nivel de todo el país. A partir de los años 1943-44 hay un incremento sostenido de actividades como conciertos y charlas -conciertos de música folklórica, en las que le cupo un rol destacado a las Hermanas Loyola y al investigador y compositor Carlos Isamitt (1887-1974, Premio Nacional de Arte 1965), la creciente edición de publicaciones y grabaciones fonográficas, algunas de ellas con folletos explicativos y analíticos(1) y Escuelas de Temporada de la U. de Chile en provincias (2). Todo ello contribuyó notablemente a la ampliación del público que escuchaba, conocía e interpretaba nuestra música tradicional.

El extraordinario impulso a la investigación y divulgación de la música folklórica permitió consolidar una base mínima de conocimiento acerca de nuestras raíces musicales y la ampliación del público interesado en ellas, a nivel nacional.

-
- (1) Fundamentalmente las publicaciones y discos sobre folklore musical del Instituto de Investigaciones Musicales (1944) y los discos con recopilaciones de música folklórica editados por el Sello LMI-Odeón, el que hasta la fecha tiene el catálogo más completo e importante sobre folklore musical chileno. Ver Discografía en Apéndice.
 - (2) En estas Escuelas de Temporada se incluían cursos de folklore en los que tuvo destacada participación Margot Loyola. En la Escuela de Verano de 1955, con alumnos de uno de sus cursos se formó un conjunto que luego se llamó "Cuncumén", una de las agrupaciones de difusión y recopilación de nuestra música folklórica más importantes de los últimos décadas.

A partir de esta plataforma más amplia labrada lenta y pacientemente durante décadas y a la luz de sus logros, brotaron expresiones en la música chilena firmemente enraizadas con la tradición musical, y que han aportado al desarrollo de la música chilena. En este terreno de la creación musical basada o que usa materiales de nuestro folklore, existe una larga trayectoria en nuestro país tanto en el campo de la música popular como en la de la música docta. Dentro de este último merece destacarse la labor pionera y de trascendental importancia para nuestra música que desarrollaron a comienzos del siglo un grupo de músicos quienes conscientes de la riqueza de la música folklórica intentan elaborar a partir de ella una música de carácter nacional. Los más importantes de entre ellos son Pedro Humberto Allende (1885-1959 Premio Nacional de Arte 1945); Carlos Lavín (1883-1962); Carlos Isamitt. Este último en 1957 hacía una evaluación del papel del folklore en la creación artística, pensaba que era necesario reconocer que el uso de materiales folklóricos por parte de los compositores chilenos, "liberó la producción musical de las limitadísimas intenciones subjetivas que la ahogaban.. Despertó diferentes propósitos personales, sirvió a extender el campo de observación del artista al medio circundante, lo impulsó a percibir la variedad infinita de los estímulos que le ofrecen las cosas, la naturaleza, y el hombre de la tierra, le movió a ser un poco más él mismo" (Isamitt, 1957:35).

Por su parte Roberto Falabella (1926-1958) otro destacado compositor chileno interesado viva y profundamente en nuestro acervo vernáculo -- interés que es premonitorio del amplio revivir que ha experimentado la música chilena en los últimos 20 años en la obra de muchos de nuestros creadores jóvenes -- escribía en 1958 un notable ensayo acerca de los problemas estilísticos de la joven música latinoamericana y chilena; en él afirmaba enfáticamente que "la escasa difusión del folklore en el pueblo urbano, no autoriza para afirmar la necesidad de seguir corrientes estéticas más extrañas aún a aquel..." pues "en última instancia esto significa escapismo y miedo a la espontaneidad" (Falabella, 1958).

En cuanto a la música popular enraizada en la tradición existe también un grupo de compositores interesados en el uso de materiales folklóricos en sus creaciones. Sin embargo, creemos que el grueso de estas

obras pecan de un contacto externo con la realidad folklórica sin comprender cabalmente la sensibilidad que la produce y tienen, por lo tanto, un compromiso nulo respecto a desarrollar y evolucionar tal tradición popular. En este terreno, es un hito, fundacional la obra de Violeta Parra. Su producción musical, orgánicamente vinculada a la tradición folklórica, se instala en la música chilena como piedra angular del movimiento musical popular más importante en nuestro país de los últimos 20 años, movimiento que se ha llamado Nueva Canción Chilena. De aquí surge la Nueva Canción. Con Violeta Parra la tradición se renueva, ella es la tradición renovada. Inicia una nueva etapa en la música popular de nuestro país.

2. VIOLETA PARRA : HERMANA MAYOR DE LOS CANTORES POPULARES. (1).

A) Violeta Parra y la Tradición Musical Chilena.

El significado y proyección extraordinarios del legado musical de Violeta Parra en el terreno de la creación, adquiere su real dimensión al considerar la labor que previamente ella realizara como recopiladora y divulgadora infatigable de nuestra música folklórica. Durante muchos años de su vida desarrolló un largo y paciente proceso de profundización en el conocimiento de nuestro patrimonio musical folklórico con el que se identificó naturalmente y que alcanzó su culminación en su creación musical y poética. Su obra es un ensanchamiento de las fronteras de nuestra tradición en una dimensión inédita. Constituye una extensión orgánica y natural, una nueva rama del inmenso árbol del arte popular, repartido en todas partes y que hunde sus raíces en el remoto pasado.

(1) Con este título apareció una entrevista a Violeta Parra realizada por Magdalena Vicuña en Revista Musical Chilena N°60, XII, Julio-Septiembre 1958. pp. 71-77.

No es el caso dar una relación detallada de su trabajo de recopilación y difusión del folklore. La consideraremos aquí someramente en el entendido de que es una referencia importante que iluminó permanentemente su trabajo de composición. A comienzos de la década del 50 inició un sistemático trabajo de recopilación que la llevó a recorrer lentamente caminos y pueblos de gran parte del país. En 1954 se le otorgó un premio (el "Caupolicán") por su labor de investigación folklórica "de una autenticidad absoluta" (RMCH, N°60:74). Posteriormente viajó a Europa invitada al Festival de la Juventud en Varsovia, Polonia y luego al Festival Internacional Folklórico en París. También en Inglaterra difundió nuestra música tradicional en recitales actuaciones en TV y grabaciones discográficas. En 1958 el Sello Odeón inició con un disco LP de Violeta Parra, su serie "El Folklore de Chile", que llegó hasta el volumen XXX. Los 4 primeros volúmenes de esta serie son recopilaciones cantadas por ella : Vol. I : "Canto y guitarra"; Vol. II (15 canciones tradicionales); Vol. III : "La Cueca"; Vol. IV : "La Tona-da". También participa como solista o como miembro del dúo "Hermanas Parra" con su hermana Hilda, en varios volúmenes de la serie "Fiesta Linda" (del 1 al 5), en la serie "Chile Típico" (vol. 2 y 3), de la serie "Imagen Musical de Chile" (vol. 1 al 3) y en varios discos LP de cuecas.

En este nutrido material fonográfico en que Violeta Parra registró parte de su trabajo de recopilación, se observa una amplia gama de formas de nuestra tradición musical; cabe hacer notar que muchas de ellas eran en este entonces, expresiones prácticamente desconocidas fuera de su contexto natural local, como el Canto a lo Humano, el Canto a lo Divino y algunas danzas y cantos de la tradición folklórica chilota.

Violeta Parra también elaboró publicaciones con el fruto de sus recopilaciones. Sabemos de por lo menos 3 trabajos de esta naturaleza. El primero es una recopilación de cien canciones "que abarcan las más importantes formas musicales populares de las distintas regiones de Chile" y que es la primera publicación de cantos folklóricos realizada con "carácter musical" (op. cit.). El segundo es un trabajo de recopilación hecho con el auspicio de la Universidad de Concepción (1957-58) que con-

tiene "las cincuenta mejores cuecas inéditas recopiladas en la zona de esa ciudad", las más hermosas de todo Chile según declara la autora. El tercero es también un trabajo de recopilación que se mantuvo inédito hasta su publicación por la editorial Nascimento en 1979.

B) Su creación musical : un canto inolvidable.

Violeta Farra fue una artista grande y auténtica, una de las cumbres de nuestro arte popular. Es una figura de dimensiones continentales, cuya obra múltiple hoy reconocida internacionalmente. Ella es como un perfil colectivo, un gran fresco del alma popular chilena que ofrece una visión veraz de nosotros mismos.

Tanto su obra como intérprete, compositora, poeta, arpillerista o pintora, está impregnada de la tradición popular con la que se identifica absolutamente "al punto que llega a confundirse de la manera más total y profunda con el mensaje que contiene el folklore, sea éste negro, mestizo, blanco, europeo, chileno" --como afirmara José María Arguedas (1). Este notable escritor peruano, que conoció personalmente a la artista y a quien definiera como midas popular, comprendió muy claramente el significado de su obra. Refiriéndose a ella escribió que, "al identificarse y crear sobre manifestaciones folklóricas caracterizantes de clases sociales y razas (a las cuales se considera inferiores porque, por el hecho de haber estado marginadas, esas razas mantienen características al mismo tiempo distintas), la artista realiza el

(1) Citado en el artículo de Faco Saldaña "Violeta Farra de Chile".
En Otono, N° 9.

milagro de lanzar todos estos elementos diferenciadores y segregantes, como un elemento unificador, universalizador, y no solamente en el plano nacional", afirmó que su caso es "uno de los más excepcionales e interesantes de cuantos se pueden presentar en el arte de Latinoamérica" (op. cit:48). El arte de Violeta Farra, en particular sus canciones, se mantiene extraordinariamente vigente, es como una siempre viva, ha tenido hasta hoy una sostenida y multiplicada presencia.

Su obra musical, enraizada en el folklore trascendió el ámbito habitual de la tradición y expandió el de la música popular de su época en nuevos derroteros. Su trayectoria como compositora, que parte cuando ella tenía tan solo 9 años de edad (1), surge espontánea y naturalmente del folklore, el de la zona central especialmente y que ella conociera desde su más tierna infancia, en la zona de Chillán. Desde sus primeras tonadas hasta sus últimas composiciones el elemento vernáculo es el substrato omnipresente, en niveles de elaboración y abstracción variados. Su obra describe, en este sentido, una trayectoria de gradual enriquecimiento en la medida que se le incorporaron procedimientos musicales y temáticas nuevas, distintos de los de la tradición.

Es difícil precisar a ciencia cierta el volúmen total de su obra musical. Lo cierto es que tan solo una parte de ella quedó registrada fonográficamente (que fue el único sistema de fijación que conoció su música, que ella creaba en el acto mismo de la interpretación y nunca por escrito en una partitura), en un conjunto de canciones que no superan las centena (2).

Violeta Farra fue, salvo una notabilísima excepción conocida, una compositora de canciones. Sus canciones se caracterizan por la claridad y sencillez de sus estructuras y de su lenguaje musical y poético, despojado de toda retórica. En la expresión concentrada e intensa y en el verso

(1) Cf. Revista Musical Chilena, N°60, pág. 73.

(2) Hasta donde conocemos, suman un total de 9 los discos que ella grabó. Ver discografía en el apéndice.

16

El sintético de sus canciones está prácticamente toda la gama de sentimientos, de afectos, de situaciones y en los distintos tonos que abarca la existencia humana: nacimiento, vida, muerte, amor, convenciones y problemas sociales, alegría y tristeza, denuncia y esperanza. En ellas se expresa verazmente su experiencia y la de sus iguales, se filtra el acontecer cotidiano, la realidad y sus problemas. Son un mentis rotundo a la expresión idílica y almibarada de la realidad, presente en la canción popular comercial y en las tonadas del folklore "ciudadano" con su versión pastoril y en "agfacolor" de la vida campesina y popular. Son un vehículo de expresión auténtica y de efectiva comunicación de acuerdo con su credo estético que ella misma definió: "la obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista (1).

En sus canciones la estructura es estrófica, simétrica (conocemos una excepción notable que presenta una estructura no estrófica y de mayor complejidad: "El Gavilán"). Las estrofas, preferentemente en versos de igual número de sílabas y rimados en grupos de 6, 8 o 10, son el factor determinante de la construcción, habitualmente en la forma de alternancia Estribillo/Copla. La base rítmica, armónica y tímbrica es derivada de formas de la tradición. La construcción melódica es generalmente rítmica y en base a giros diatónicos, silábicos con esporádicos ornamentaciones y pasos cromáticos.

Largo sería analizar una muestra de canciones representativas de la trayectoria de Violeta Parra. Al respecto creemos que todas son obras que merecen tanto la difusión como el estudio pues como dijo Alfonso Letelier (compositor chileno, Premio Nacional de Arte en 195) son "atravesadas por su originalidad espontánea, por su fuerza, su calidad artística" (Letelier, 1967:110). Este compositor destaca el tratamiento que ella da a los elementos de nuestra música vernácula en sus com-

(1) Cf. la carátula del disco "Toda Violeta Parra" (1958) Vol VIII de la serie El Folklore de Chile del Sello Odeón. Citado por Luis Gastón Soublette.

posiciones, en que "enfaticándolos agresivamente logra traducir con muchísima mayor intensidad el espíritu que les dió origen" (loc. cit.). En relación a esto, constituyen excelentes ilustraciones obras como "Yo canto la diferencia", "Y arriba quemando el sol", "El Guilatún", "Que he sacado con quererte", "Hace falta un guerrillero", "¿Qué dirá el Santo Padre?", "Según el favor del viento", "Arauco tiene una pena", "Santiago penando estás", "La Carta", "El Albertito", "Pupila de Aguila", "Anticuecas", "El Gavilán". Esta última obra compuesta alrededor de 1957 (1) es una manifestación contundente del enorme potencial creativo de la originalidad de esta extraordinaria compositora.

"El Gavilán" es dentro de la producción musical de Violeta Parra una obra única por la complejidad y dimensión de su estructura (dura casi 10 minutos). No hay un patrón formal tradicional antecedente al que se remita esta dramática canción, ella desborda con mucho los patrones habituales de la música folklórica (formas cerradas, estróficas). Rompe con la cuadratura de los cantos y danzas del folklore. Hay una tendencia a la forma abierta, asimétrica, en la medida en que las distintas secciones que la componen son de extensión y estructura heterogéneas, no habiendo equivalencia ni simetría entre ellas. La repetición de algunas secciones a lo largo de la obra, sugiere la forma de un rondó, un "rondó primitivo" como señalara Alfonso Letelier (loc. cit.). Rompe también con la regularidad rítmica. Los "tempos" y los "metros" son muy variados y variables. Los giros rítmicos, propios de la cueca y de la tonada, aparecen en múltiples formas. (La estructura rítmica es compleja, hay un flujo rítmico variable, flexible a las inflexiones del texto.

También en el canto hay una amplia gama de elementos en juego. Desde frases melódicas diatónicas y graduales, a pasajes donde el canto se torna más anguloso y ornamentado, y hasta secciones melódicas cromáticas o el despliegue melódico de acordes disminuidos. Utiliza además

(1) Esta obra junto a otras canciones y recopilaciones fue recientemente editada por el sello Alerce.

recursos vocales como los glissandos (habituales en la música mapuche) y la fragmentación de palabras claves del texto en sílabas, y el empleo rítmico de cada una de ellas, es decir, se las explota cada uno de los fonemas componentes de esas palabras como sonidos y no solo como elementos de lenguaje, vehículos de una significación precisa (ej: ga vi ga vi ga vi ga vi lan ga). Al respecto, vale la pena señalar que este recurso en ese entonces era parte de la música de vanguardia europea. También la armonía es más compleja. Hay un repertorio más rico de acordes que rebasan el marco de la tríada consonante. Hay acordes perfectos, acordes con ornamentaciones, acordes disminuídos e incluso bloques sonoros sin función tonal sino de color.

La textura, las fórmulas de acompañamiento del canto son igualmente variados, incrementando la riqueza sonora y el grado de contraste entre las distintas secciones.

Toda esta enorme gama de elementos sonoros y de procedimientos están en función de una adecuada expresión y dramatización del poeta, que es el nervio conducente de esta composición.

Nos hemos detenidos en esta obra pues en ella se manifiestan nítidamente y en grado casi superlativo respecto a otras canciones, los rasgos estilísticos matrices del canto de Violeta Parra, esencialmente dramático, auténtico, hecho más para conmover e impactar que para agradar al auditor y abierto a la innovación cuando es necesario.

La obra extraordinaria de esta insigne compositora ha concitado el interés creciente de músicos intérpretes y compositores de diversa formación que ha derivado en una apreciación retrospectiva cada vez máyor y más justa de su obra y su significado. El ya mencionado compositor Alfonso Letelier escribió un "In Memoriam" (op. cit.) con ocasión del trágico fallecimiento de Violeta Parra (5 de Febrero de 1967), donde precisa que con su muerte "se extingue la más señera figura de una forma de expresión, profundamente humana y chilena, que cobra en ella los contornos de una 'suma'". Toda su obra es el testimonio de una artista

ante todo intuitiva", poseedora de una exquisita sensibilidad, condiciones éstas que la habían capaz de captar la raíz de las cosas y transformarlas en expresiones artísticas". Obra creadora "que queda a igual distancia de lo popular y lo culto". Otro compositor chileno, Premio Nacional de Arte 1971, Gustavo Becerra afirma que "ese monumento de persona que es Violeta Parra", es "un ser eminentemente creador, investiga, y recrea y, por último, inventa cosas nuevas y con ello desarrolla, perfila, pone al día lo que podríamos llamar un elemento popular de origen folklórico de nuestra identidad cultural en la música" (Becerra, 1978 :102).

Otros músicos chilenos sostienen que con ella "se amplían las posibilidades creativas de todos los demás artistas", que "es el tronco fundamental de la Nueva Canción Chilena" (Osvaldo Rodríguez, 1978 :130) "la personalidad madre de este movimiento", "fuente inmensa de sabiduría popular y ejemplo de desarrollo" (Conjunto Inti Illimani, 1978:124).

No nos cabe duda de que Violeta Parra es el epicentro del movimiento musical que se ha llamado Nueva Canción Chilena y de que es la "hermana mayor" de todos estos cantores populares. Su obra es un crisol donde encontramos las directrices y elementos fundamentales de un nuevo tipo de canción popular en nuestro país. Con Violeta se desarrollan materiales y procedimientos de la tradición de una nueva manera, incorporó nuevos derroteros que abrieron múltiples posibilidades a la creación musical popular. En su época, con ella se alcanza el punto máximo de desarrollo y de renovación en el plano de la creación, de toda una tradición musical popular.

Los elementos y las líneas de desarrollo que siguió la creación musical popular después de ella, y que primero estuvieron presentes en su obra son :

- 1- La ampliación de la temática de la canción popular. La incorporación sistemática de realidades humanas actuales y puntos de vista hasta entonces marginados o relegados a estrechos circuitos dentro de la música chilena. Por ejemplo: "El rauco tiene una pena", "Qué dira el Santo Padre", "Según el favor del viento".



- La preocupación en la elaboración y calidad de los textos y su visión de la realidad, veraz y nunca estilizada. El contenido de su canto es siempre real, directo, preciso y sencillo. Transmite mensaje de enorme fuerza que manifiesta una profunda conciencia social. Es un canto personal y colectivo a la vez. (1).

- La musicalización de versos de destacados poetas nacionales. Hay una influencia creciente de la poesía chilena y no sólo de la poesía campesina como motivación creativa, lo que denota la expansión de los inquietudes literarias de la compositora, cuya atención se enfoca preferentemente en Nicanor Parra: "El hijo arrepentido", "El chico y la damajuana", "La cueca de los poetas", "Cueca larga de los Meneses" y en Pablo Neruda: "El Pueblo" y "No te quiero sino porque te quiero" (soneto).

- La utilización de nuevos instrumentos, materiales y procedimientos provenientes de otros contextos musicales. Como por ejemplo el uso del charango y la quea, o el uso de los cuernos en la instrumentación de "Que he sacado con quererte".

- El desarrollo de la música instrumental, con sus "Anticuecas" para guitarra sola.

- La expansión de la forma de canción periódica y breve a formas más extensas y elaboradas como es el caso de su obra "El Gavi-lán".

(1) Esta idea está más o menos explicitada en una de sus últimas canciones. En "Gracias a la Vida", Violeta Parra habla de los materiales de su canto... "mi canto/ y el canto de ustedes que es el mismo canto/ y el canto de todos, que es mi propio canto", y en "Cantores que refleionan" habla del objeto del Canto: "cántale al hombre en su dolor/ en su miseria y su sudor/ y en su motivo de existir" y así el canto será "... un asadón /que le abre surcos al vivir / a la justicia en su raíz".



Así entendemos se proyecta la obra de Violeta Parra, en la de los compositores de la Nueva Canción Chilena. Violeta Parra en nuestro opinión, es dentro de la música chilena, el caso más notable en que la voz del cantor se confunde con la voz de su comunidad. Expresándose a sí misma, expresó un sentimiento general de un amplio grupo social. Entre ella y su pueblo hay una profunda y natural identificación. En tal sentido, es una auténtica e inolvidable artista popular. Además, contribuyó valiosamente al encuentro de dos nociones distintas de la creación musical a la compatibilización de dos mundo sonoros diferentes. Su labor de recopilación y divulgación folklóricas, su profundo conocimiento e identificación con la cultura y la música popular y su maciza obra musical, son factores que incidieron en el acercamiento de la tradición musical con otras expresiones del arte musical chileno y continental. Violeta Parra es sin duda un paso significativo en la decantación de lo chileno en nuestra música.

III. LOS AFLUENTES DE LA CREACION EN LA NUEVA CANCION CHILENA.

1. GENERALIDADES.

EL "NEOFOLKLORE" Y LA "NUEVA CANCION CHILENA".

En los primeros años de la década del sesenta, especialmente en las capas juveniles del país, la música folklórica argentina comienza a tener una extraordinaria difusión. Esto era una consecuencia directa del renacimiento, del renovado interés por su propia música tradicional que tuvo lugar en la República Argentina en esa época. Merece destacarse la labor pionera de divulgación del folklore de su patria realizada desde fines de los años 50 por Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú, en circunstancias adversas dada la desigual competencia con la música comercial en boga entonces. A esta tarea se sumaron posteriormente conjuntos como Los Charchaleros, Los Fronterizos, Jorge Cafrune y otros, todos ellos ocuparon un lugar destacado en la "reanimación" del folklore campesino argentino que rebalsó con creces las fronteras nacionales proyectándose internacionalmente. En nuestro país esta música en las voces de los intérpretes solistas y conjuntos recién mencionados gravitó fuertemente en el medio musical. Surgieron conjuntos con una similar estructura y repertorio: zambas, vidalas, chacareras y milongas con el estilo de interpretación acuñado por los solistas y conjuntos argentinos, especialmente Atahualpa Yupanqui y Los Charchaleros. También tuvo una resonancia importante en nuestra juventud que se identificó con estas expresiones de la música argentina. Simultáneamente, se observó un incremento, y con sorprendente celeridad, de la masa de músicos aficionados, en su gran mayoría compuesta por

jóvenes que cantaban canciones de raigambre folklórica además de las canciones de moda. El uso de la guitarra se masificó popularizó enormemente en nuestro país y, consecuentemente, se institucionalizó la práctica del "guitarreo". A manera de ilustración de esto último, las Academias de Guitarra particulares. En estos centros los aficionados a la música popular aprenden las canciones de moda acompañándose en guitarra. El grueso de los que acudían a estas Academias eran jóvenes estudiantes. Por otra parte, es también ilustrativo del aumento extraordinario de jóvenes aficionados a la música popular y folklórica (chilena y argentina) el que a mediados de la década surgen revistas orientadas específicamente a este público (1) y donde ocupa un lugar preferente las noticias sobre cantantes y la notación de las canciones de moda para acompañarse con guitarra (sobre el texto se indicaba el correspondiente acorde o un número que señalaba una postura precisa).

Muy ligado a este fenómeno de la práctica masiva de la música ("guitarreo") en nuestra juventud o influenciado por el "renacimiento" del canción criollo argentino surgieron a partir de 1963 aproximadamente, conjuntos que interpretaban nuestro folklore de una nueva manera, distinta a la tradicional. El repertorio de estos conjuntos fundamentalmente lo constituirían canciones de compositores nacionales basadas en formas y ritmos de la música folklórica chilena. Esto en sí mismo era una novedad a la que se agregaba otra igualmente importante: una interpretación que se caracterizaba por arreglos y armonizaciones vocales elaborados acompañándose de guitarra y bombo legüero. El primero y el más importante conjunto de esta naturaleza fue "Los 4 Cuartos" que debutó en Octubre de 1963 en el "Show Efervescente" de Radio Corporación. Su primer disco LP, grabado para el Sello Demon en 1964 (LPD-06) es representativo del repertorio habitual de estos conjuntos y de sus compositores más importantes. Las canciones en él incluidas son de autores chilenos y basadas en formas de la tradición popular. Destacamos a Rolando Alarcón (Trote, Cachimbo, Resfalosa), Guillermo Bascuñán (canción-cachimbo), Patricio Manns y Sofanor Tobar.

(1) Ritmo de la Juventud, El Musiquero.

A este fenómeno de surgimiento de nuevas canciones basadas en nuestro folklore y de nuevas maneras de interpretarlas se le llamó "neofolklore", que a su vez es una manifestación de otro más general, cual es el de la difusión masiva creciente de la cultura popular, fenómeno que es extensivo a otros países de latinoamérica (1).

Este movimiento musical llamado "neofolklore" reconoce el arte popular como "el punto de partida válido para la constitución de un arte nacional" (Carrasco, 1978:122). Sin embargo, falló en su intento, pues si bien planteó la necesidad de levantar la música nacional no fue "consecuente con las exigencias políticas que el momento histórico planteaba" (loc. cit.) a nuestra música popular.

En este "neofolklore" tuvieron una participación destacada un grupo de músicos heterogéneo en cuanto a formación musical, orientaciones y objetivos estéticos y políticos lo que determinó que a poco de andar este movimiento se bifurcara en caminos totalmente diversos. Citemos a modo de ejemplo el caso del director de "Los 4 Cuartos", autor de las armonizaciones y arreglos, ex-jazzista, quien finalmente formó un nuevo conjunto con ex-integrantes del "neofolklore", Los Bric a Brac cuyo estilo y repertorio musicales tenía sus fuentes en la música norteamericana y ninguna relación con las fuentes de la tradición folklórica.

-
- (1). Con la década del 60 irrumpen en la escena social las inquietudes y demandas de nuevos sujetos culturales y sociales, quienes se incorporan como factores activos que gravitan de modo importante en los cambios. Estos nuevos actores sociales son fundamentalmente la juventud, el campesinado y los pobladores marginales de las grandes urbes; también tienen un rol importante la intelectualidad y la Iglesia. Con ellos se introducen en la sociedad nuevas temáticas, referentes al cambio social, a la independencia nacional y a la integración latinoamericana, que se expresan en fenómenos como la modernización industrial, la reforma agraria, la reforma universitaria, y en el plano de la cultura musical nacional, en la renovación del folklore. Estos elementos, apenas reseñados aquí, conforman el marco general dentro del cual debe entenderse el surgimiento de nuevos movimientos musicales como la "Nueva Ola" y los "coléricos"), El "Neofolklore" y posteriormente la "Nueva Canción Chilena".

Y por otro lado, el caso de compositores-intérpretes como Rolando Alarcón, Patricio Manns, Isabel y Angel Parra, Víctor Jara, quienes se formaron en la música folklórica como intérpretes, la que fue el punto de partida natural de sus respectivas trayectoria creativas que se orientaron en una misma dirección común. Ellos y otros, son los protagonistas fundamentales que derivaron en un nuevo movimiento en nuestra música popular, y que desde 1969 lo conocemos con el nombre de "Nueva Canción Chilena"

El "Neofolklore" fue un fenómeno musical efímero, que murió de muerte natural (Lo sobrevivieron un núcleo más pequeño de obras surgida en su seno). y si bien reconoció al arte popular como "el punto de partida válido para la constitución de un arte nacional" y "planteó la necesidad de levantar la música nacional, no fue consecuente con las exigencias políticas que el momento planteaba" (Carrasco, 1978 :122-123).

Es en la "Nueva Canción Chilena" donde se incorporan al ser asumidos consistentemente y consecuentemente los principios y objetivos planteados antes por el "Neofolklore" : "hacer una música popular nacional basándose en el folklore y contrarrestando de ese modo la penetración foránea"(Carrasco , loc. cit.). La Nueva Canción Chilena es en este sentido una superación del Neofolklore, que surge como una escisión, una ruptura de éste.

2. LA URBANIZACION DE LA CANCION FOLKLORICA

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

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

Con las canciones de estos compositores se desencadenó un proceso de transformación de la tradición musical popular, que significó potenciar, actualizar y proyectar masivamente un canto popular con intención nacional. Los rasgos más visibles y caracterizadores de este proceso son la gradual y creciente politicación de la música popular y el paulatino cambio de signo y carácter de ésta: desde una expresión netamente rural y local a una urbana y nacional. Esto último subentiende un tránsito, un desplazamiento del campo a la ciudad que por esa época tiene un claro correlato cultural y social. En este sentido, con la obra de estos compositores, cuya base fundamental son formas y ritmos del folklore campesino, se produce un nuevo ensanchamiento de la tradición musical y se da un paso importante en la concreción de una música chilena.

En general, los rasgos que identifican a las canciones de estos compositores, y en consecuencia a lo que posteriormente se llamó "Nueva Canción Chilena", son: el de que a través de ellas el creador busca insertarse crítica y dinámicamente en nuestra sociedad y a sus procesos, es decir, es música con un compromiso social definido, abierta a los grandes temas y problemas de su tiempo(1).

(1) Entendemos que el compromiso en un sentido amplio es una calidad inherente a toda la música, a toda auténtica creación, a toda acción humana en la sociedad, presente en grados y orientaciones diversos. Es una verdad absoluta el que "el artista sin raíces en el tiempo y en su suelo, el artista sin sueños, sin distancia, sin pueblo, sin la palabra de otros, sin causas, sin compromisos, es un ser encerrado en su propio desierto" como lo expresó el compositor chileno Juan Orrego Salas (1971 :17).

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

Rolando Alarcón (193 - 1973)

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

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

Por esta característica de acentuada afinidad e identificación de Alarcón y su obra con nuestras tradiciones musicales se le puede considerar, junto a Violeta Parra, como uno de los compositores populares nuestros cu-

ya sensibilidad estuvo más profundamente abierta y permeada por los sencillos y puros cantos y danzas del pueblo a los que insuflaron un hálito nacional e incluso continental.

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

El canto, el parámetro rector en toda su música, es silábico con una línea melódica predominantemente rítmica, diatónica, sin ornamentaciones y de fácil memorización, la que se apoya en una base armónica simple y reiterativa. El acompañamiento instrumental tiene un rol secundario, de mero soporte rítmico-armónico. Los interludios instrumentales son escasos y poco elaborados.

Las danzas tradicionales, de ritmo vivaz, ejercieron particular atracción sobre este creador, y son precisamente, composiciones basadas en algunas de estas danzas características las más conocidas de su producción, las que han tenido una presencia sostenida. Entre ellas predominan la resfalosa ("Doña Javiera Carrera", "Adonde vas soldado"; "Resfalosa del Morro"), el cachimbo y trote nortinos ("Negro Cachimbo"; "Yo defendiendo a mi tierra"; "San Pedro trotó cien años", "Si somos americanos"), la sirilla chilota ("Mi abuela bailó sirilla", "Niña sube a la lancha"); por otra parte, usó muy frecuentemente el Farabien, de la familia de la tonada ("Farabien de la Faloma", "Mocito que vas remando"). Merece destacarse que sus composiciones contribuyeron notablemente al conocimiento masivo de estas y otras formas de nuestro folklore, y a un eventual "renacimiento" de algunas de ellas que, como la resfalosa, vivían la etapa del recuerdo previa a la muerte según la expresión del musicólogo argentino Carlos Vega (s/f:3).

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

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

Angel Parra (1942)

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

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

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

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

A través de toda su obra, Angel Farra se revela como un creador caracterizado por la autenticidad y espontaneidad de su expresión musical, que nos revela rasgos muy personales en un lenguaje directo y sin ornamentaciones. En sus composiciones se deja entrever la huella de su modo de

cantar, tienen el sello de su muy particular estilo de decir cantando, que impregna al canto con su propia emotividad y en el que se presiente la poderosa influencia de Atahualpa Yupanqui. Estilo que podemos caracterizar por ser muy expresivo y dramático, por los violentos contrastes, por su tono desafiante, incisivo y a veces agresivo. Estos mismos elementos están presentes en sus canciones, y muy nítidamente en los textos. En ellos el punto de partida es la propia experiencia y siempre aluden a algún aspecto de su realidad social circundante, en forma directa, y llana y en un tono coloquial. Es en este sentido, como lo han dicho otros autores, un auténtico trovador que expresa los temas relevantes de su tiempo y su lugar.

En general, su discurso musical está basado en pocos y simples materiales (armónicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos) y todo lo que en él ocurre se resuelve con naturalidad. Comparadas con las canciones de Rolando Alarcón, su canto se distingue por la proverbial variedad de su inflexión rítmica. Las estructuras tanto poéticas como musicales de sus canciones se corresponden mutuamente, y son claras, concisas y periódicas.

Angel Parruti ha buscado nuevos cauces a su creatividad, aportando de este modo al conjunto de compositores de la Nueva Canción. Destacamos en este plano de búsqueda de nuevos derroteros para la canción popular su "Oratorio para el Pueblo" (1965) en que proyecta a la canción de raíz folklórica en el formato más amplio de la liturgia cristiana. Incursionó en la canción satírica con las "Canciones Funcionales" en el estilo de la balada rock (1969) y en nuevos acompañamientos instrumentales como en "Sol Volantín y Bandera" ("Canciones de la Patria Nueva", Dicap. 1970), donde usa guitarra y bajo eléctricos, bongoes y batería. También incursionó en la musicalización de obras de poetas, como en su trabajo con el gran vate Pablo Neruda en el que musicó, una docena de poemas del libro "Arte de Pájaros" (1966).

De la obra de este período (1964-1973) se destacan por su intensidad expresiva "Comunicación de Amor" (1969) y "Dos veces te ví mujer" (1969). Otra obra cumbre es "Cuando amanece el día" (1971) en la que se expresa ma-

gistralmente un sentimiento general de su época, es por ello una canción colectiva de profunda raigambre social. Se cumple en ella el sentido más general de la obra de Angel Parra, el ser una "voz colectiva", a pesar de ser profundamente personal, o tal vez, lo sea precisamente por ello. Esta es una vocación que comparten los compositores de la Nueva Canción con resultados diversos.

Patricio Manns (1943...)

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

Se le conoció a nivel nacional en 1965 en la interpretación de su canción "Arriba en la Cordillera", canción que con el tiempo ha llega a ser una de las más representativas y conocidas de la Nueva Canción (1). Sin embargo, el punto inicial de su trayectoria como compositor de canciones se remonta a 1957. Según el propio compositor, desde entonces su creación "en evolución permanente" ha estado "transformándose en progresión hacia arriba en relación con nuevas formas de instrumentación, nuevas formas rítmicas, nuevas proposiciones formuladas por la música en general, y nueva incursiones en la poesía" (Araucaria N° 2, 1978, pp. 112).

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

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

Ya en estas tempranas canciones, se evidencian rasgos matrices que en su producción de los últimos años se acusan más pronunciadamente. Una de ellos es la tónica predominantemente dramática y el acendrado lirismo del canto de Manns. Sus melodías son elaboradas, con giros molódicos personales, un diseño rítmico más libre y una gran plasticidad para ajustarse al devenir dramático de los textos. Tendencia a rebasar progresivamente los cauces armónicos de las canciones folklóricas introduciendo secuencias acordales más elaboradas y complejas. Esto mismo ocurre al nivel de la forma musical en la que paulatinamente se diluye la simetría y cuadratura habituales de las formas cerradas periódicas dando lugar a planteamientos de estructuración de las obras, más flexibles.

Merece destacarse con especial énfasis un aspecto en que la maestría de Manns se pone de manifiesto en plenitud y que sin duda es una de sus contribuciones más valiosas al desarrollo de nuestra canción popular. Nos referimos a la dimensión poética de su obra. En los textos de sus canciones se trasunta en efectivo dominio del oficio. La imaginería poética que emana de estos textos es, en general, tan nutrida como personal. A lo largo de toda su obra es una constante la calidad poética de sus textos.

Las primeras letras de Manns son afines a formas poéticas tradicionales, tales como el romance, de corte más narrativo. En cuanto al contenido, en ellas encontramos toda una gama de personajes hasta entonces marginados de los textos de las canciones populares, expresan las duras condiciones de vida de hombres del pueblo, los arrieros, los mineros, los pescadores, el bandido, el andariego, los niños de la calle.

De este período están entre sus canciones más notables además de la ya mencionada "Arriba en la Cordillera", "Lautaro en el Viento", "En Lota la noche acaba", "Valdivia en la niebla", "El Cautivo de Til Til", "Elegía a una muchacha roja" y "Canción de Luciano".

Patricio Manns También incursionó en un terreno en su época inexplorado prácticamente, con su obra : "El Sueño Americano"(1966) que es un ciclo de 12 canciones sobre distintos aspectos de la historia americana, y que marca un hito significativo. Más adelante haremos mención más detallada de ella.

La trayectoria creativa de Manns se perfila como una búsqueda permanente de la autenticidad y calidad músico-poética. El propio compositor definió en una ocasión a sus compositores como "Canciones de búsqueda y vanguardia, las que para serlo deben tener el atributo de "originalidad, tanto musical como de texto", y "no deben hacer concesiones de ninguna clase jamás" (1).

V íctor Jara (1938-1973).

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

Víctor Jara, de humilde origen campesino, no tuvo una formación musical académica. Su madre, cultora natural del folklore, le transmitió cuando niño nuestra tradición musical campesina. Sin embargo, también desde niño tuvo contacto con la música "docta" europea: aprendió canto gregoriano en un colegio seminario y más tarde como integrante del Coro Sinfónico de la Universidad de Chile en 1957, participó en la ejecución de obras como "Carmina Eurana" del compositor alemán Carl Orff, la "Novena Sinfonía" de L. van Beethoven y el oratorio "El Mesías" de G. F. Gaëndel. Desde 1958 a 1962 fue miembro del conjunto "Cincumen", desarrollándose como solistas y realizando labores de

(1) Entrevista a Patricio Manns. En "El Musiquero". N° 189
Abril 1973.



recopilación folklórica. Posteriormente fue fundador y director del conjunto de Cantos y Danzas folklóricas de la Casa de la Cultura de Ñuñoa (1963-68). Desde 1966 hasta 1969 fue director artístico del conjunto "Quilapayún". Por otra parte estudió Actuación y Dirección en la Escuela de Teatro de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la U. de Chile (1957-1960). Hasta 1969 realizó una intensa y exitosa carrera como Director de Teatro. En 1966 inició su carrera como solista en "La Peña de los Parra" y con la grabación de su primer disco LP como compositor y solista, para el Sello Odeón(1). A partir de 1969 se dedica por entero a la actividad musical, el mismo año en que obtuvo el Primer Premio en el I Festival de la Nueva Canción Chilena con "Plegaria a un labrador" (1969), canción-símbolo de este movimiento musical.

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

La creciente importancia y proyección mundial que ha adquirido la figura de este músico dentro y fuera del país confirma la vocación de Víctor Jara de encarnar en su creación, las aspiraciones, sufrimientos y reclamos del pueblo, y ser en este plano, una voz colectiva en la que

(1) Ver discografía en Apéndice.

se expresen, se reafirmen, se verbalicen explícitamente los objetivos de su comunidad. Es un artista popular orgánico a esa comunidad.

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

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

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

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

- Melodías más variadas y flexibles, tanto en su configuración rítmica como en su trayectoria de alturas, que abarca ámbitos melódicos más amplios. Respecto de su soporte armónico, la melodía tiene un desplazamiento más libre, produciéndose frecuentes retardos, apoyaduras, o relaciones de 7a. y 9a. entre el canto y su base armónica. (Ej. "Manifiesto" y "Aquí me quedo").
- Ampliación de los recursos armónicos : otras tonalidades, secuencias acordales más elaboradas, nuevos acordes más complejos con agrupaciones de 7a. y 9a. La 7a. es en gran medida un color armónico característicos de sus canciones. También encontramos inflexiones modales, derivadas del canto a lo humano ("Paloma quiero contactarte").
- Una mayor versatilidad de los acompañamientos instrumentales. Estos adquieren mayor independencia respecto del canto. Se logran estructuras de acompañamiento más ricas, variadas, y más contrastadas.
- Una preocupación mayor por el color. Aprovechamiento de los recursos vocales e instrumentales. Hay un notable desarrollo del lenguaje instrumental de la guitarra como instrumento de acompañamiento.

Tales son los rasgos generales más sobresalientes de sus canciones, especialmente posteriores al año 1969. Dado que no será posible en esta oportunidad ver ejemplos concretos de cada uno de ellos, mencionaremos un grupo de canciones representativas de su trayectoria creativa en este género : "Paloma quiero contactarte"(1961); "El cigarrito"(1965); "El arado"; "El aparecido"; "Te recuerdo Amanda"; "Preguntas por Puerto Montt"; "La plegaria a un labrador"; "Quién mató a Carmencita?"; "Angelita Huenumán"; "Canto Libre"; "El derecho de vivir en paz"; "El alma llena de banderas"; "Ni chicha ni limoná"; "Luchín"; "El hombre es un creador"; "Herminda de la Victoria"; "Cuando voy al trabajo"; "Manifiesto"; "Pimiento"; "Vientos del pueblo".

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

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

Víctor Jara con su obra musical, que además de canciones comprende obras instrumentales, que trataremos más adelante, inauguró y abonó nuevos surcos para el desarrollo de la música y la creación musical. Por este carácter "fundacional" de su obra, Víctor Jara, al igual que Violeta Parra se confunde en la obra de muchos, en él se encarna todo un movimiento musical, que ha seguido desarrollándose. Su arte es un arte dinámico, en evolución permanente, que partió de la tradición y la trascendió. Pertenece en propiedad al arte popular, es un capítulo fundamental de la música popular chilena. Es, como precisa el compositor Gustavo Becerra: "un personaje clave en el desarrollo de la música chilena, por su relación, podríamos decir, con nuestras dos columnas, por un lado el folklore (...) y por otro lado la música cultura" (Becerra, 1978: 108). Pues él, Víctor Jara, logró reunir ambas cosas.

Antes de ver otros aspectos de la creación musical de este movimiento, debemos mencionar los aportes fundamentales en este terreno de la canción popular (y su "urbanización" y "renovación") de un vasto núcleo de compositores que se incorporó después de estos que acabamos de anali-

zar al trabajo creativo. Los más destacados de ellos son Isabel Parra, Gonzalo "Payo" Grandaña, Osvaldo Rodríguez, Kiko Alvarez, Richard Rojas, Fernando Ugarte, Marta Contreras, Héctor Pavéz, Nano Acevedo, Tito Fernández, Homero Caro, Julio Numhauser y otros.

3.1. La Canción de lucha y esperanza.

Bajo este rubro se ubica un numeroso grupo de composiciones de la nueva canción que por su orientación y contenido se las entiende como canciones "de pelea", "de lucha". Se caracterizan por su fuerte contenido social y un mensaje de alerta que llama a la participación, a la acción para provocar los necesarios cambios sociales. Son canciones ciudadanas y colectivas concretas y directas, que abarcan una amplia gama de tonos afectivos. Desde el lamento, a la denuncia y la protesta enérgica, el reclamo de justicia social y mejores condiciones de vida para los pueblos, hasta el canto de esperanza y anuncio.

Este tipo de creaciones tiene ya una larga tradición e incluye gran diversidad de géneros, los más frecuentes son himnos, marchas, cumbias, cuecas y otras formas populares. Este tipo de canciones se la denomina como contingente y canción panfleto de movilización, en muchos casos tiene una finalidad precisa respecto a una determinada coyuntura social y política. Aumentaba notoriamente la producción de ellas en períodos preeleccionarios, o en momentos de mayor tensión social. Entre ellas; las más conocidas y representativas son, entre muchas, "La Carta", "Me gustan los estudiantes", "Y arriba quemando el sol", "Que dirá el Santo Padre" de Violeta Parra, "Preguntas por Puerto Montt", "Móvil Oil Special", "B.R.F.", "Ni chicha ni limoná", "El alma llena de banderas" de Víctor Jara, "El pueblo", "Hasta cuando compañero", "Vamos subiendo la cuesta", de Angel Parra, "Pongale el hombro m'hijito" de Isabel Parra.

"Venceremos" (Sergio Ortega/Claudio Iturra), "Marcha de la producción", "Las Ollitas", "Vox populi", de Sergio Ortega, "El pueblo unido jamás será vencido" (Sergio Ortega/Quilapayún), "La batea" (Tony Taño/Quilapayún); "Canción del poder popular" (Luis Advis y Julio Rojas) "Cueca de la C. U. T." (melodía trad./Héctor Pavez). "No nos moverán" y "Hemos dicho basta". Algunas de estas composiciones en la actualidad han pasado a formar parte del repertorio internacional de canciones de lucha y esperanza.

4. LOS CONJUNTOS DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA :

Una nueva manera de hacer y recrear la música popular.

Con la Nueva Canción se inició en nuestro país un proceso de decantación de una nueva manera de hacer que a partir de la reelaboración de formas de la tradición popular y el creciente y progresivo ensanchamiento de su marco regionalista integrándolo a elementos y procedimientos musicales extranjeros sin distorsionar su esencia, resultó en una nueva síntesis de elementos diversos en una canción chilena actual distinta, en nuevas formas de instrumentación y nuevos modos de interpretación en nuevos estilos en la música popular chilena. La renovación en la música popular que significa la Nueva Canción abarca el campo de la creación y de la interpretación. En este último aspecto hecho más novedoso fué el surgimiento de un nuevo tipo de conjunto musical, claramente diferente de otros que en esa época interpretaban música del folklore o creaciones basadas en ella. Estos últimos eran de dos tipos claramente distintos : de una parte estaban los arquetipos oficiales o de moda como "Los Huasos Quincheros" (y otros similares), y "Los Cuatro Cuartos" (y muchos otros que se llamaban "Los de...") De otra parte se distinguían conjuntos como "Cuncumén" y "Millaray" que además de la difusión realizaban

una prolija labor de recopilación de la música folklórica chilena. Con el primer tipo (los de moda y los comerciales), los nacientes conjuntos de la Nueva Canción diferían puesto que aquellos estaban insertos en el circuito comercial de la música y contenían una orientación respecto del folklore y de la concepción acerca del desarrollo y función de la música chilena muy distintos.

Con los del segundo tipo se diferenciaban fundamentalmente por el repertorio distinto que abarcaban, que estaba constituido por expresiones de la tradición musical del área andina y de canciones de autores latinoamericanos.

La característica inicial de estos nuevos conjuntos, que adoptaron nombres indígenas, como Quilapayún, Inti Illimani, fue la de ser intérpretes de expresiones del folklore del área andina y con el instrumental vernáculo original (charango, quena, bombo y guitarra) y del cancionero latinoamericano. Este hecho significó el ensanchamiento del área geográfico-musical, tanto a nivel organológico como del repertorio que abarcaban hasta entonces los intérpretes y los conjuntos chilenos. Desde el folklore andino al folklore y cancionero popular latinoamericano y caribeño.

Es una constante en los conjuntos acunados en la Nueva Canción la preocupación por una interpretación (que es parte orgánica del proceso creativo en la Nueva Canción) respetuosa de las obras, subordinada a ellas y no al revés. Se busca una adecuada formulación vocal e instrumental, y en esto no cierran las fronteras a todo aquello que aunque provenga de más allá de la tradición pueda servir para interpretar el sentir popular. Esta búsqueda de nuevos medios de expresión en que se orientan los conjuntos ha sido permanente.

La noción del trabajo de interpretación en estos conjuntos se caracteriza por ser un trabajo en equipo y en función de la música y no de los intereses de lucimiento del intérprete; se mantiene al margen del "vedettismo" y de la acrobacia musical gratuita, de los artificios efectistas. Por el

contrario, la tónica predominante de la interpretación de estos conjuntos, y en general de los intérpretes de la Nueva Canción, es la discreción y la transparencia.

Puesto que son excepcionales las obras de la Nueva Canción en las que el compositor establece con exactitud y de un modo definitivo en una partitura la instrumentación y otros aspectos de la expresión musical de sus creaciones como la articulación, la dinámica, agógica, existe un margen de "interpretación" bastante amplio en el cual él o los intérpretes pueden verter su propia emocionalidad. Así, en estas obras por lo general queda en otras manos la responsabilidad de fijar estos aspectos para su ejecución. En los conjuntos de la Nueva Canción tal responsabilidad se asume desde una perspectiva "democrática" en el sentido de la jerarquía y roles asignados a los elementos que participan en la realización de la obra, es decir, estos elementos se orientan a una integración orgánica en la estructura de la composición y en arreglo a ella(1). En esta dimensión de la interpretación existe el trabajo ejemplar del compositor Luis Advis quien "recreó" canciones de autores nacionales tales como Violeta Parra, Víctor Jara, Sergio Ortega, trabajo que conocimos en la interpretación excelente del conjunto "Int'o Illimani"(1971, Dicap).

En estos conjuntos se ha producido, en general, por una parte un proceso de enriquecimiento constante de sus recursos instrumentales y por otra, un desarrollo y un dominio creciente de su oficio como

(1) Este aspecto de la interpretación en las obras de la Nueva Canción es lo que corrientemente llamamos "arreglo". Sin embargo, es conveniente señalar que este no es el término más adecuado para nominar a aquella parte inconclusa de la rerealización musical de estas obras, puesto que esta palabra implica el "mejorar" el trabajo de su creador en circunstancias de que puede ocurrir el caso contrario: "desarreglos" más que arreglos. Cuando el propio creador es el que hace la formulación instrumental de sus canciones, es "creación" y cuando la hace o rehace otro, es el caso de una "recreación".

intérpretes, lo que ha aumentado notablemente su potencial expresivo. Esto ha influido decisivamente en el desarrollo extraordinario que ha tenido el lenguaje instrumental de la Nueva Canción en general, por la vía de explotar más a fondo las posibilidades timbrísticas, melódicas y expresivas de cada instrumento y por el aprovechamiento de los múltiples colores instrumentales que ofrece una matriz sonora cada vez más variada y nutrida. A partir de estos conjuntos se han desarrollado nuevas sonoridades y nuevos modos instrumentales de acompañamiento de las canciones. Estas sonoridades y prácticas instrumentales derivaron en un "sonido", inaudito, el sello sonoro con el que se identifica a la Nueva Canción. Tal sonido es tanto un color como un estilo de elaboración instrumental, es decir, tanto las combinaciones de instrumentos, y los tratamientos aplicados a estos (modos de interpretación y de instrumentación). Así entendido, es posible, hablar de una "Manera y Submanera Nueva Canción" de sonorizar y de recrear la música folklórica y popular, e incluso la música "docta".

En la medida de que los conjuntos Nueva Canción más representativos, fueron destilando y madurando su propio estilo interpretativo, fueron incluyendo cada vez más, creaciones originales. Al interior de estos grupos se forman y desarrollan nuevos compositores. Las primeras creaciones de estos jóvenes compositores son piezas instrumentales, muy influenciadas por las técnicas instrumentales, ritmos, giros melódicos y estructuras propias de la música andina, pero que en ningún caso pueden confundirse con el folklore, pues en esas breves piezas la tradición es solo una referencia. Entre estos nuevos creadores se destacan Eduardo Carrasco y Patricio Castillo de "Quilapayún"; Horacio Salinas de "Inti Illimani", Pedro Aceituno de "Curacas", Adrián Otárola de "Huamarí".

Los conjuntos más destacados de este período son "Quilapayún" (1965) "Inti Illimani" (1967), "Aparcoa" (1966-1978); "Curacas" (1966-78), "Huamarí" (1971-73), "Illapu" (1971). Mención aparte merece el conjunto Cantamaranto" (1971-1973), el único de este tipo compuesto exclusivamente por mujeres.

Estos conjuntos, y otros que han surgido después de 1973, se han convertido en importantes focos de música chilena, en los que se estimula especialmente la creación de nuevas obras.

La actividad desarrollada por estos conjuntos, en nuestro medio, coadyuvó a desencadenar en el campo de la creación hechos de enorme trascendencia en la evolución de la Nueva Canción, y de la música chilena en general.

El excelente nivel de interpretación que estos alcanzaron después de 4 y más años de trabajo intenso, y la gama amplia de recursos vocales e instrumentales de que disponen influyó y atrajo a compositores profesionales con formación académica a la Nueva Canción. Compositores como Luis Advis, Sergio Ortega, Celso Garrido-Lecca y Gustavo Becerra escribieron obras de mayor envergadura, de formas y texturas más elaboradas y complejas para estas agrupaciones precisamente.

Estas nuevas obras significaron un avance sustantivo en la música chilena en el ámbito de lo popular; con ellas se torna borrosa e incierta la línea divisoria entre el campo popular y docto de nuestra música. Estas obras por otra parte conllevan la necesidad de una superación en el nivel de interpretación de los conjuntos de la Nueva Canción puesto que plantean nuevas exigencias y proveen de nuevas experiencias a los ejecutantes (práctica en la lectura musical de partes escritas para cada intérprete, trabajo conjunto con instrumentistas de orquestas sinfónicas, y en ciertas ocasiones con un pequeño conjunto orquestal), las que fomentaron al desarrollo de estos conjuntos, el de la Nueva Canción y el de la música chilena en general.

El caudal creativo de la Nueva Canción ha ido progresivamente ensanchando y multiplicando sus cauces de expresión. La trayectoria creativa de este movimiento musical, desde Violeta Parra hasta los compositores actuales, presenta una tendencia a barcar una gama de géneros y estilos cada vez más amplia y nutrida. Además del género canción

con acompañamientos instrumentales cada vez más elaborados, incursionan algunos creadores en expresiones de la música vocal de mayor extensión y complejidad formal, como las Cantatas Populares, y otros en el campo de la música puramente instrumental, terreno prácticamente inexplorado diez años atrás por los compositores populares. La contribución de la nueva canción en estos nuevos derroteros, las obras vocales de formas más desarrolladas y la música instrumental, además de enriquecer su ámbito expresivo, marca un hito de considerable importancia en la evolución de nuestra música popular. Con ello se conquista para la expresión popular un terreno de extraordinarias proyecciones, como bien lo demuestran obras como la "Cantata Santa María de Iquique" (1969), "La Fragua" (1972) y piezas instrumentales como "Charagua", "La Fartida", "Tatati". Por otro lado, la nueva canción hace un aporte sustantivo al necesario "enriquecimiento de las relaciones internas en el campo general de la música" (Becerra, 1963: 7), cuyos ejes polares son lo docto, que en la actualidad coincide con una "elite", y lo popular, que incluye al folklore (1).

5. EL DESARROLLO DE LA MUSICA INSTRUMENTAL :

Hacia una música de cámara popular.

Las primeras creaciones dentro de la Nueva Canción en el género instrumental son las ya referidas piezas para guitarra sola de Violeta Parra llamadas "Anticuecas" (ca. 1957) las que son --en la opinión del composi-

(1) Gustavo Becerra trata este problema en su ensayo "Lo popular y lo docto en la música", en el que analiza en profundidad ambos aspectos del campo general de la música y sus relaciones. Al final de este trabajo se precisa categóricamente que "lo popular y lo propio de las 'elites' (lo docto) se deben un régimen de relaciones mucho más estrechas y eficaces, ya que en ellas se cifra lo más importante del futuro de la música como medio de expresión"(loc. cit.)

tor Alfonso Letelier -- exponentes de un arte verdadero y original. Las "Anticuecas", como lo sugiere su título, son claramente distintas a su referente tradicional: no tienen canto, ni la forma de la cueca y desbordan el sencillo marco armónico de la tradición. Es característico de estas breves piezas el empleo de "tempos" diferentes para un mismo diseño rítmico-melódico lo cual, además de ser un factor de enriquecimiento, quiebra la cuadratura estrófica propia de la música popular. Las "Anticuecas" constituyen "una síntesis de las motivaciones y elementos de la cueca" y nos entregan "un mensaje palpitante de lo más profundamente chileno que hay en nuestro pueblo" (Letelier, 1967:110).

Además de las piezas para guitarra sola, basadas en danzas tradicionales de la zona central, Violeta Parra es autora de "Tocata y Fuga" (Triste-Huayño) y "Calambito Temucano", que son estilizaciones y elaboraciones de danzas de nuestra tradición popular, las que integran el repertorio del conjunto "Inti Illimani" (1).

Angel Parra ha incursionado en el género instrumental del mismo modo que su madre a través de dos líneas. Por una parte, ha puesto sus dotes de guitarrista al servicio de la estilización y reelaboración de diversas expresiones de nuestro acervo vernáculo, con especial énfasis en las danzas del centro y sur del país (2). Y por otra, ha compuesto obras ceñidas a formas y ritmos del folklore del área cultural andina tales como "La Ciolondrina" (danza), "El Picaflor" (trote), "Visviri"

(1) "La Nueva Canción Chilena". Inti Illimani 2. LF Zodíaco (VPA 8'207), Italia.

(2) "Angel Parra: Guitarra Popular Chilena", Sello Alerce (ALC 237).

(danza) y "2001" (Triste Huayño), conocidas en la interpretación del conjunto "Çuracas" (3). En toda su producción instrumental, Angel Parra se mantiene fiel a las formas, lenguaje y espíritu de la tradición que las nutre.

La obra instrumental de Víctor Jara aunque es escasa constituye un avance importante en el desarrollo de este género.

"En "Ventolera", Danza para guitarra N°2 (1970) Jara hace gala de su destreza como guitarrista y su conocimiento de las posibilidades de su instrumento, factores que sin duda incidieron en todas sus composiciones, no sólo en las instrumentales. En esta obra aprovecha una gama más amplia de los recursos instrumentales que ofrece la guitarra. Además de utilizarla como instrumento melódico y armónico (punteo, acordes arpegiados y rasgueados) la usa como instrumento de percusión (golpes en la caja y rasgueo rítmico con las cuerdas apagadas) obteniendo de este modo un material sonoro que es la base de una sección intermedia de la danza. Se enmarca dentro de la forma cerrada de canción. El planteamiento musical con que se estructura es el de la repetición regular de motivos, frases y la eventual variación de motivos mediante un planteamiento secuencial (una misma célula rítmico-melódica de carácter temático que se repite y se eslabona en una secuencia gradual de planos de alturas en sentido ascendente o descendente). Se destaca la diversidad de motivos rítmicos melódicos y el grado de contraste entre ellos.

Sus obras "Caicaivilú", "Charagua" y "La Partida" comparten de la obra precedente un acusado carácter de danza, la elaboración de ritmos característicos de formas danzables de la tradición popular y el planteamiento musical ya descrito, pero presentan una mayor variedad de elementos melódicos, de timbres y de sonoridades y una armonía más rica.

(1) "La Nueva Canción Chilena". Inti Illimani 2. LP Zodiáco (VPA 8207) Italia.

En "Caicaivilú" (divinidad que encarna el mal, mitad caballo y mitad culebra, con poderes sobrenaturales que habitaba en el mar según la mitología de los chilotes y de los mapuches) además de la guitarra se usa arpa, bombo, trompe y un idiófono de sonido similar a la quijada. En "La Partida" (1971) para charango, tiple, quena, tambor (Kultrún) y pandereta (Cascahuilla) la célula rítmica característica y que la unifica es afin al ritmo del trote nortino. Con economía de materiales temáticos logra una forma que presenta novedades respecto de la forma canción estrófica habitual, por la ordenación menos simétrica de sus frases y motivos y un planteamiento de desarrollo temático, si bien incipiente y elemental. Una breve frase formulada al comienzo de la obra por el rol que desempeña a través de ella adquiere el rango de tema musical principal que la identifica.

Con "Doncella Encantada" pieza de atmósfera delicada y sugerente, para guitarra, se sale del marco de las danzas instrumentales anteriores. Al no tener un compromiso con un texto (canciones) o con una fórmula rítmica persistente propia de una danza que proporciona un sostén y un hilo argumental unificador a toda la composición, el planteamiento musical de esta pieza es necesariamente distinto, pues debe recurrir a criterios específicamente musicales para elaborar y estructurar el discurso musical. En este caso, no hay desarrollo temático como forma de elaborar la música, sino la elaboración de secciones bien diferenciadas que contienen imágenes y una atmósfera contrastante entre sí. La yuxtaposición de estas secciones distintas y contrastantes articuladas en una curva de tensión general bien proporcionada es la manera como se plantea aquí el discurso musical, que presenta una estructura tripartita libre. La elaboración del lenguaje musical es más sutil con mayor variedad y una matización más expresiva de la dinámica de la armonía, del devenir rítmico, del color instrumental y la densidad sonora. Hay una notable diversificación de la configuración melódica: monodia, melodía rítmica y periódica con acompañamiento de acordes arpegiados, melodía a dos voces, recitativo o melodía libre. También hay secciones sin melodía, de puro color instrumental. La armonía presenta una mayor variedad de acordes, algunos de los cuales se explotan como color y sonoridad y no de acuerdo a su función tonal. El perfil rítmico de la obra es muy variable y heterogéneo: en ciertos pasajes es un patrón más o menos rígido, un pulso que

somete a los restantes parámetros y en otros es lo opuesto: muy libre e impreciso. Respecto de las obras anteriores, "Doncella Encantada" (con seguridad que el título tiene aquí una función más claramente argumental o es una sugerencia que complementa a la música), es la obra más netamente instrumental y con un lenguaje más personal y alejado de la tradición lo que en ella ocurre se resuelve en un plano más estrictamente musical y abstracto que el resto de su producción en este género.

Los nuevos compositores formados en el seno de los conjuntos de la nueva canción también han entregado un valioso aporte al desarrollo del género instrumental. En sus obras tempranas, se basan en ritmos, giros melódicos y sonoridades de filiación folklórica, en cuanto a su lenguaje, no hay en ellas cambios substanciales propuestos al planteamiento musical presente en las danzas instrumentales de Víctor Jara, y no acusan una búsqueda de nuevas sonoridades y combinaciones instrumentales en el mismo grado en que esta se manifiesta en la producción de este compositor.

El joven compositor Horacio Salinas (1951), director del conjunto Inti Illimani, es autor de tres obras que datan del período considerado en esta parte de nuestro trabajo (hasta 1973), ellas son "In Illimani", "Tatati" y "Alturas". Son de formas breves, concisas y periódicas. La puntuación muy clara de la música, el equilibrio y la unidad de la forma, la cuidada matización de los timbres, de la dinámica y de la articulación, el uso del contrapunto instrumental simple, la transparencia y el equilibrio, de la sonoridad, la notable inventiva melódica, sus melodías por lo general son desarrolladas rítmicamente y en base a la variación secuencial de motivos melódicos, armonía en secuencias acordales claras, todos estos son rasgos que definen el lenguaje de estas obras y caracterizan el estilo de este compositor que posee una expresión individual definida y original. En sus obras que ahora consideramos se manifiesta un pensamiento musical orgánicamente ligado a lo instrumental, en este caso el instrumental del conjunto Inti Illimani y que él domina y conoce en profundidad, producto de su práctica como intérprete y director musical. De ahí la natural compenetración entre material temático y su elaboración instrumental.

Eduardo Carrasco es autor de "El Arbol", "Elegía" (1969 ca.) y "Canción del Agua" (1970), obras en la que se revelan rasgos estilísticos propios de este compositor; uno de ellos es su preocupación por los contrastes, que se expresa en texturas armónicas, melódicas y timbrísticas contrapuestas, en planos de densidades contrastantes.

Patricio Castillo, es otro joven compositor que incursionó en las formas breves del género instrumental, Además de compositor es un eximio instrumentista lo que se manifiesta en la dosificación de los timbres y el equilibrio en el uso de los recursos instrumentales en sus obras "Ñancahuazu" (ca. 1969), "Gringa" (1970) (1).

Por último consideraremos a dos músicos que provienen de otra vertiente. Ellos son Luis Advis (Iquique, 1938) y Sergio Ortega (Antofagasta, 1938), formados en la carrera de composición de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile; en este sentido ambos son compositores "doctos", que han hecho una contribución importantísima al desarrollo de la música instrumental popular, no tan solo por sus obras sino por que sus respectivos estilos, los procedimientos compositivos y recursos presentes en ellas han ejercido una influencia renovadora en la obra de compositores de la nueva canción.

Sergio Ortega, compositor múltiple y fecundo. En sus extenso catálogo hay variados tipos de música : música para el teatro y el cine, música de cámara voca e instrumental para diversas combinaciones, innumerables obras de tipo popular : himnos, marchas y canciones basadas en ritmos populares (cueca, tonada, guaracha, cumbia, bolero, etc.), referidas a situaciones y problemas sociales muy precisos y contingentes. Escribió dos pequeñas piezas instrumentales para la obra

(1) Tan las obras de Carrasco como las de Castillo fueron grabadas por Quilapayún en el Sello Odeón en "Quilapayún 3" (1969); y "Quilapayún 4" (1970).

"Canto General" (1970) del conjunto Aparcoa sobre textos de Pablo Neruda. Estas son "Pieza Española" y "Pieza Siútica Colonial Chilena".

Luis Advis es un compositor de obras de cámara fundamentalmente: para piano solo, canto y pieano, quintetos de vientos, cantatas y canciones populares. Su aporte al desarrollo del lenguaje instrumental de la música popular chilena es de vital importancia. No se conocen obras suyas específicamente instrumentales, pero pertenecen a este género, aunque no son obras autónomas, los preludios e interludios instrumentales de sus dos cantatas populares, "Santa María de Iquique" y "Canto para una semilla", y el preludio e interludio que escribió para la cantata "Nguyen Van Troi" (Vivir como él) del compositor Frank Fernández que estrenó el conjunto Quilapayún (Sello Dicap, JLL-12). En estas piezas escritas para combinaciones de instrumentos vernáculos y "doctos" (quena, charango, guitarra, bombo, violoncello, contrabajo) Advis aplica técnicas de la polifonía instrumental, planteamientos más elaborados de construcción melódica y de desarrollo de los materiales temáticos, formulaciones armónicas y modulaciones más variadas, texturas y formas más desarrolladas y complejas, es decir, un conjunto de técnicas composicionales que se identifica como propiedad privada de la tradición de la música "culto" o "docto". Estos recursos técnicos, y posteriormente otros se introducen y son gradualmente asimiladas al bagaje técnico de muchos compositores ligados a la nueva canción. Por esta vía Advis contribuyó efectivamente a enriquecer la creación musical de la nueva canción al ponerla en contacto directo, a través de sus obras, con nuevas herramientas para el trabajo creativo. Es realmente lamentable el hecho de que obra del género instrumental de mayores dimensiones y complejidad formal escritas por este compositor, no hayan sido estrenadas hasta la fecha. Sabemos de su "Sinfonía a los tres tiempos de América" concebida para ser ejecutada por Isabel Parra, Inti Illimani y Quilapayún, en 1972(1).

Hasta el año 1973 la producción de la nueva canción en este género instrumental es relativamente escasa comparada con la enorme propor -

(1) Entrevista a Luis Advis en El Musiquero, N° 178, 1972.

ción de canciones de ese período. Consideradas en su conjunto, el grupo más numeroso lo constituyen aquellas obras del tipo danza instrumental, que remiten a elementos extramusicales en la medida en que se integran y complementan con otra expresión artística; estas obras se distinguen en general, por su espontaneidad y extroversión expresiva, la regularidad del devenir rítmico y la brevedad y periodicidad formal. Un segundo grupo son aquellas obras que están más cerca de lo que podemos llamar "música pura". Son obras que presentan una importancia creciente de la elaboración contrapuntística, un gradual abandono de la estrictez de la forma y una mayor riqueza y depurada matización melódica de las formaciones armónicas y de las texturas. El material folklórico presente en estas obras no aparece claramente identificable sino más bien actúa en un sustrato más interno.

Fundamentalmente constituyen este grupo las obras de Advis que se distinguen por su tono reflexivo y más abstracto y su intenso lirismo. Si bien son poco numerosas las obras instrumentales de la nueva canción en este período, tienen gran importancia en la iniciación de muchos compositores en el empleo de nuevas técnicas composicionales lo que indubitablemente enriqueció y expandió el ámbito de su creación y que ha permitido posteriormente la proyección de estos creadores y su música en otras expresiones artísticas como el ballet, el teatro y el cine.

6. LA CANTATA POPULAR Y FORMAS MUSICO-POETICAS MAYORES.

En el tránsito de la canción popular a formas más desarrolladas de la música vocal, el 15 de Agosto de 1970 es una fecha clave, pues a partir de ella adquiere carta de ciudadanía y se introduce masivamente en nuestro país el género Cantata Popular, lo que constituye un hecho de múltiple resonancia en el desarrollo de la música popular chilena. Ha-

ce diez años y fracción se estrenó en el Estadio Chile de Santiago, con ocasión del II Festival de la Nueva Canción Chilena la Cantata Popular "Santa María de Iquique" compuesta por Luis Advis (1969) e interpretada por el conjunto Quilapayún, junto a dos instrumentistas de la Orquesta Sinfónica (violoncello y contrabajo) y el actor Marcelo Romo como narrador. Desde entonces esta obra tuvo una extraordinaria y sostenida difusión y apoyo de público. Es una obra consagrada y definitiva de la música chilena y representa una conquista fundamental para la música popular que enriqueció y potenció enormemente su ámbito expresivo. Hasta hoy sigue gravitando, en alguna medida, en la creación de la nueva canción.

Sin embargo, existen algunas obras músico-poéticas de formatos amplios previas a la cantata de Advis y que se orientaban en una dirección similar. Las primeras de estas obras son dos cantatas compuestas por Francisco Dussuel, sacerdote jesuita y crítico literario. Estas son la "Cantata Patética" de 1942 en la que se protesta contra las atrocidades de la guerra hitleriana, y la cantata "Arauco" de 1949 (1).

De 1965 data "Oratorio para el Pueblo" (Sello Demon, LPD -012). Los textos, música y arreglos instrumentales son del compositor Angel Parra. En esta obra participaron Waldo Aranguiz en los arreglos y dirección coral, el Coro Filarmónico de Santiago, Isabel Parra, Rolando Alarcón y Julio Mardones. Angel Parra compuso este oratorio para satisfacer la necesidad personal de "hablar a Dios de otro modo" consistentemente con las exigencias del momento contemporáneo "que pide un lenguaje claro, directo, realista" (notas en la carátula del disco)

Diez canciones lo conforman escritas en un lenguaje musical simple y claro, con ritmos, giros melódicos y formas del folklore musical chileno: Triste, Trote y Cachimbo del Norte Grande, Canto a lo divino, cueca, parabién, tonada punteada, Sirilla y Rin de la zona central y sur. El instrumental usado es el propio de esta tradición: bombo,

(1) Citadas por Sergio Ortega. En Araucaria N°2, 1978, p.125.

pandero, tormento, triángulo (como campanilla), guitarra, acordeón, charango y quena. Este oratorio es en rigor un ciclo de canciones de raíz gambrina folklórica. No hay un hilo conductor a nivel de la música, la unidad queda asegurada por la estructura del acto litúrgico en la que cada una de las canciones tiene un rol preciso.

En el mismo año 1965 se editó una obra de similares características musicales y estilísticas (Sello RCA, CML-2255). Es la "Misa Chilena" de Raúl de Ramón, interpretada por "Los Cantores de Santa Cruz" y "Los de Ramón", con arreglos vocales de Julio Mardones. Esta misa está dividida según las partes del ordinario más al ofertorio. Esta obra, y la anterior, surgen en pleno auge del Neofolklore y del nuevo postulado de la Iglesia de cantar la misa en el idioma y con la música propia de cada pueblo.

El año 1966 nacen dos obras en las que se aborda la interpretación de hechos de la historia chilena y latinoamericana. Una y otra se diferencian notablemente, tanto a nivel de lenguaje musical como de la perspectiva ideológica que orienta la visión de la historia en cada una de ellas. Esta divergencia es una expresión nítida de la bifurcación entre el Neofolklore agonizante y la emergente Nueva Canción, como corrientes estéticas muy distintas.

La primera de ellas es "Al 7° de Línea!", obra de carácter histórico ("historia musicada" se precisa en la carátula del disco: RCA, CML-2400, el primer disco stereo producido en Chile tras 6 meses de grabación). Los textos de las 12 canciones que forman la obra son de Jorge Inostroza, la música de Guillermo Bascañán y las armonizaciones vocales de Luis E. Urquidí. La interpretación estuvo a cargo de "Los Cuatro Cuartos". En las canciones predominan los ritmos folklóricos de la resfalsa, el trote y el cachimbo, y se introducen marchas, la más famosa de ellas es "Los viejos estandartes". Los instrumentos usados son la guitarra, el bombo y un quinteto de voces.

El mismo año, se ejecutó en el programa "La Gran Peña" del Canal 9 de TV estrenándose oficialmente el año 1967 en una Peña Folklórica de

Viña del Mar, la obra "El Sueño Americano" de Patricio Manns, interpretada por el propio autor y el conjunto "Voces Andinas". Esta obra es un "enfóque de diversos hechos importantes en la historia de América Latina desde la época precolombina hasta nuestros días, tomando hechos claves del desarrollo histórico y haciéndolos extensivos a la América toda"(1). Esta obra está compuesta por 12 canciones populares deraigambre folklórica.

En ellas se recrean ritmos, giros y formas folklóricas representativas de América Latina. Predominan aquellos de la tradición argentina (bailecito argentino, malambo, vidala, zamba, chacarera) y chilena (tonada pregón, resfalosa y cueca). Los instrumentos usados son guitarras y dos bombos legueros.

En estas canciones se evidencian rasgos matrices del estilo de Manns, anteriormente señaladas, tales como una expresión melódica de intenso lirismo y una paleta armónica rica y expresiva. Los arreglos vocales y el acompañamiento instrumental son sencillos, y poco variados. El estilo interpretativo está influenciado --nos parece-- por el de conjuntos argentinos como "Los Charchaleros" y "Los Fronterizos".

Poco después del estreno, el cantor y compositor viñamarino Osvaldo Rodríguez afirmaba que "El Sueño Americano" era uno de los trabajos más importantes y completos hasta entonces realizados con la música de proyección folklórica en América Latina y expresó proféticamente por lo demás, que "el ejemplo dado por este autor es una ventana abierta para que todos los compositores y escritores tomen un camino semejante, dando verdadero realce a nuestra música y a los mensajes que en ella se puedan fundir" (op. cit.).

La obra de Angel Parra y la de Patricio Manns recién reseñadas, que se orientan en una dirección radicalmente distinta a la de sus pares

(1) Osvaldo Rodríguez M.: "Sueño Americano de Patricio Manns". En Aurora, 2a. época, IV, Abril/Mayo 1967, N° 11, pp.95-104.

antinómicos también referidos propios de la matriz del neofolklore, tienen el mérito de ser obras que marcan la apertura de la nueva canción a nuevos derroteros de la creación musical y poética, constituyen un primer paso en la elaboración de formas más extensas y complejas. Estas obras abordan unidades temáticas amplias y compuestas que se articulan en sendos conjuntos de canciones. La canción es aquí el módulo de la estructura total: son canciones cada una de las partes constituyentes de la obra. Por las características de los temas que abordan (situaciones, hechos, personajes, etc.) y el formato, las hemos llamado "ciclos de canciones". El tratamiento del tema global que fundamenta a una obra de esta naturaleza en base a la canción como principio y módulo estructurador, plantea el problema de la cohesión y unidad de la forma en un nivel de mayores exigencias consecuentemente con la mayor dimensión y complejidad del contenido. Considerando el hecho de un formato mayor tanto mas necesario se hace un orden, una direccionalidad reconocible a lo largo de toda la obra, para que esta tenga un carácter de totalidad por sobre los necesarios contrastes y diferencias entre las partes (canciones) que la constituyen. En relación a esta consideración, "Oratorio para el pueblo" y "Sueño Americano" presentan ciertas debilidades en la continuidad y el sentido de unidad de la obra y esto porque se delgan solo a uno de las dimensiones de estas obras, el texto, la palabra, tal responsabilidad, quedando la música en calidad de soporte secundario.

Entre una y otra canción no hay nexos ni hay, en general, materiales musicales comunes suficientes que provean a la obra de un sustrato musical que la unifique y ordene (la sustancia folklórica de todas las canciones ^{no} es suficiente como factor de cohesión). Por otra parte poesía y música, la palabra y el sonido, se reúnen solo en forma de canto acompañado entre muchas otras posibilidades de interacción entre estos niveles. Estas precisiones nos permiten fijar los límites alcanzados por estas obras en la elaboración de formas músico-poéticas mayores (no debe entenderse como una evaluación crítica de estas obras en sí mismas) y así apreciar en toda su magnitud el aporte que significó para el desarrollo de nuestra música popular, en esta perspectiva específica, la cantata de Advis. En ella estos problemas y requerimientos que plantea la formulación y elaboración de obras vocales extensas adquiere una nueva realidad sustantivamente superior: el

canto popular adquiere para sí una nueva potencia expresiva que ubica así a la nueva canción en un plano estético diferente.

Merece una mención especial la cantata dramática "Fulgor y Muerte de Joaquín Murieta", la única obra que escribiera el gran vate Pablo Neruda para el teatro, estrenada por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile en Octubre de 1967. Es una obra épica, mítica en que se tratan problemas de chilenos, de personajes chilenos en tierra extranjeras. La música de Sergio Ortega es un elemento fundamental de esta creación, ocurre en varios niveles, ya sea participando directamente en la acción, cantada y bailada por los actores, o como ambientación de determinadas situaciones. Tanto en sus formas, ritmos, instrumentación y lenguaje, es directa y variada. Esta Cantata dramática es también un antecedente importante de la cantata popular y un aporte a la nueva canción. Muchas canciones de ella han pasado a ser parte del repertorio definitivo de la canción popular chilena, conocidas especialmente en la interpretación de Inti Illimani. ("Ya parte el galgo terrible", "Así como matan negros", "Cuecas de Joaquín Murieta").

La "Cantata Santa María de Iquique" tiene su fundamento en un hecho histórico preciso ocurrido a principios del siglo en el Norte Chileno. En ella se da una relación suscita de los dramáticos sucesos sociales que desembocaron en la masacre de más de dos mil personas, entre hombres, mujeres, niños y ancianos ametrallados por tropas del ejército, en la tarde del sábado 21 de Diciembre de 1907 en el recinto de la Escuela Domingo Santa María de Iquique. Con este hecho sangriento, "el eslabón más rojo de la cadena social de Chile"(1), el gobierno del Pdte. Pedro Montt ponía término a una huelga general que sostenían los obreros y trabajadores de las pampas salitreras del norte, exigiendo un aumento salarial.

El texto transparenta de modo claro y directamente el tema que es el sustrato de la obra; tiene un lenguaje llano y está estructurado en formas estróficas tradicionales. En él se distinguen planos poéticos narrativos dis-

(1) Patricio Manns. Las Grandes Masacres. Colección Nosotros los Chilenos. Santiago, Quimantú, 1972, p. 20.

tintos : el relato de la acción desde fuera, no participante ; el testimonio de los protagonistas de los hechos y un tercer plano en el, que se miran estos sucesos retrospectivamente se los denuncia y se los proyecta a la época actual.

La cantata, de aproximadamente 40 minutos de duración, es una viva expresión de dolor y de protesta por las víctimas de la masacre de la escuela Santa María de Iquique.

Es de dimensiones extensa, consta de distintos planos poéticos y narrativos y posee un desarrollo dramático. Su musicalización emplea variados recursos técnicos y procedimientos composicionales, que exceden con creces el marco de la canción popular, y que aumentan la eficacia expresiva del discurso musical.

La obra se articula en una sucesión alternada de canciones de diverso carácter, de relatos o narraciones y de interludios instrumentales y vocales intercalados, configurando una estructura global dividida en 18 partes. En esta cantata su filiación con la tradición de la música vocal barroca (que floreció en el siglo XVII y que incluye a géneros como el oratorio y la ópera, además de la cantata), se hace evidente en el uso del procedimiento de alternar canciones (arias) y relatos (recitativos) con intercalación de preludios, interludios instrumentales (ritornellos) y en el empleo del contrapunto, del coro y de un lenguaje armónico afín, que incluye la práctica de un bajo continuo. Pero también resulta claro su entronque con la tradición folklórica andina por la base instrumental que es de raigambre vernácula predominantemente (2 guitarras, charango, 2 quenas y bombo), y se apoya sobre el "bajo continuo" (violoncello y contrabajo) y por el uso permanente de "giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispanoamericana" (1).

(1) Luis Advis, Carátula del disco, Sello Dicap (JJI-08).

La sustancia melódica y rítmica de esta cantata está fundamentalmente impregnada de giros melódicos sobre bases pentafónicas y de esquemas rítmicos propios de formas de la música andina tales como el trote, huayño, cachimbo, vidala y nortino y yaraví. Desde el punto de vista de la textura, presenta niveles de complejidad y riqueza cualitativamente distintos a las precedentes dentro del ámbito de la nueva canción y en ello juega un rol central la elaboración contrapuntística tanto en el plano vocal como en el instrumental. El tejido contrapuntístico se caracteriza por su transparencia y equilibrio, no hay recargo de voces y cada una se escucha nítidamente. Se alternan secciones imitativas, vocales o puramente instrumentales, con otras homofónicas en que prevalece el canto acompañado rítmicamente, produciéndose una gama variada de texturas, de densidades sonoras, de contrastes que se orientan en función del mensaje expresivo y del devenir dramático general. El compositor utiliza cierto material temático que reaparece en distintos momentos de la obra, con alguna modificación, adquiriendo así nuevas connotaciones. Es importante destacar la introducción de este planteamiento que consiste en la cita casi textual de algún material ya presentado, corresponde a una forma de planteamiento cíclico, que en obras como ésta, de profunda naturaleza dramática, es un recurso compositonal altamente eficaz de desarrollo musical y de unidad formal. (como sucede, por ejemplo, en los poemas sinfónicos de Listz). Respecto del tratamiento de la voz, merece ponerse en relieve en esta obra el aprovechamiento de varias posibilidades expresivas y tímbricas de las voces, (relato hablado, recitativo canto solista, coro). Gran porcentaje de las características estilísticas reseñadas de esta cantata, fueron reales innovaciones e hicieron "escuela" en el campo de la creación en la nueva canción.

Posteriormente, Advis compuso "Canto para una semilla"(1972), una nueva obra de similares características a su primera cantata popular. Sus componentes estilísticos son los mismos. Esta obra es una elegía a Violeta Parra, un "homenaje absolutamente sincero a los altos valores artísticos y políticos que representa"(1).

(1) Luis Advis. Entrevista en El Musiquero, N° 178, 1973.

Según el compositor, dentro de su producción del rubro popular es el trabajo más completo, con el que habría superado artísticamente a su cantata "Santa María de Iquique". El texto es de Violeta Parra, extraído de su libro "Dé cimas" con algunas adaptaciones del propio Advis. La obra que dura aproximadamente 42 minutos; se divide en 8 partes en las que se resume y refleja la vida de Violeta: los parientes; la infancia; el amor; el compromiso; la denuncia; la esperanza; la muerte y epílogo. También se estructura en base a canciones, relatos e interludios instrumentales intercalados. Una vez más, se pone de manifiesto la excelencia de la inventiva melódica de Advis, particularmente en la canción "El amor" que nos parece es una de las cimas alcanzadas por él en el género. Se estrenó en 1973 con Isabel Parra, Carmen Bunster (relatora), y el conjunto Inti Illimani, además de la participación de un violoncellista.

Del mismo año 1972 datan obras que se enmarcan en este nuevo género, la cantata popular, también de compositores formados en el conservatorio, y estilísticamente afines a las cantatas de Advis.

Una de estas es el "Oratorio para los Trabajadores", obra épica, encargada por la Central Unica de Trabajadores (CUT). El texto es de Julio Rojas y la música de Jaime Soto León. Fué estrenada en 1972 por el conjunto "Huamarí", junto con un relator y un violoncelista. Esta nueva obra es una especie de reportaje musical que sintetiza casi cien años de lucha sindical, en el que se destacan los hechos que marcaron hitos en su desarrollo. Todos los datos que aparecen su texto son históricos y extraídos de fuentes autorizadas (del mismo modo que en la Cantata Santa María). Esta constituida su estructura por diez canciones de raíz gambrina folklórica alternadas con los relatos.

"La Fragua", obra compositor Sergio Ortega, subtitulada "Crónicas Populares", la conforman 12 canciones populares que alternan con otros tantos relatos o recitados. Está dividida en 4 partes: Las Claves; Las luchas; La herencia y El puño del pueblo. Se estrenó en el Teatro Municipal de Santiago en Octubre de 1972 por el conjunto Quilapayún, el actor Roberto Parada como relator y un grupo orquestal dirigido por el director Eduardo Moubarak. En esta obra se amplía considerablemente la base

instrumental respecto de las anteriores. Es manifiesta la sencillez, que es un rasgo característico de la producción de este compositor en el campo de la música popular; tiene un lenguaje, musical y poético, llano y directo, basado en formas populares. Otra composición del mismo compositor y Luis Advis con textos de Julio Rojas, que pertenece a las obras vocales de formas extensas es el "Canto al Programa"(1971), que interpretó y grabó el conjunto Inti Illimani (Sello Dicap).

"Canto General" (1971) y "La Población" (1972) son dos trabajos que aportan nuevas proposiciones al desarrollo de obras extensas. En la primera de éstas se hermanan el trabajo creativo del gran poeta nacional Pablo Neruda con los cantos y versos de su Canto General (1950). El libro Canto General de Pablo Neruda es la obra poética que ha gravitado más fuertemente en la creación musical chilena de los últimos 22 años. Su influjo sobre los compositores ha cristalizado en un nutrido grupo de obras que van desde composiciones para orquesta, monumentales oratorios, obras para recitales orquesta, hasta composiciones de formas breves y compactas afines a la canción popular. Entre los compositores que se han identificado con esta obra y a la posición estética de Neruda se destacan Roberto Fala-bella (1926-1958), León Schidlowsky (1931), Fernando García (1930), Gustavo Becerra (1925), Juan Orrego Salas (1919), Hernán Ramírez, Sergio Ortega, Cirilo Vila, Eduardo Carrasco, Rodolfo Farada. De los compositores, Sergio Ortega y Gustavo Becerra con composiciones creadas especialmente para este trabajo, y del conjunto Aparcoa a cargo de la concepción y montaje de esta obra. Seleccionaron y arreglaron piezas de la música folklórica y popular. Participó en su ejecución además el actor Mario Lorca como narrador. Se editó el año 1971 (Sello Philips, 6457 017-8). La obra que dura alrededor de 70 minutos está dividida en cuatro grandes secciones, que corresponden a cuatro fases de la evolución histórica de América: América Precolombina; Conquista Española; La Colonia y Capitalismo. El núcleo de la obra está dado por el relato poético, al que se agrega la música. La narración se alterna con piezas instrumentales alegóricas o con canciones sobre versos del Canto General (4 canciones de Gustavo Becerra) o del folklore. La base instrumental es amplísima, y abarca prácticamente todo el instrumental vernáculo latinoamericano e instrumentos como guitarra eléctrica, batería, piano, contrabajo y percusiones como el gong y temple block.

Lo nuevo es el hecho de abordar una obra poética de enorme dimensión y ponerla en escena con el apoyo de la música. No es en rigor una obra musical vocal. Es un montaje de poesía y música en el que aquella provee el fundamento y la estructura y ésta la ambientación sonora.

"La Población" (1972) una creación de Víctor Jara, resuelve de un modo nuevo y muy eficazmente la relación mutua entre el trabajo de creación musical y la realidad del momento. El propio Víctor Jara declaró que este trabajo para él significó "haber adquirido un acercamiento más real entre mi trabajo como músico y la realidad de esta gente" (1). El compositor estuvo en contacto directo con los pobladores de una toma de terreno (Lo Hermida). Esta realidad particular es el sustrato de los textos de las canciones que constituyen la obra, las que se alternan con testimonios grabados en el mismo terreno de los propios pobladores (hombres, mujeres y niños). En la interpretación participaron además de Víctor Jara, Isabel Farra, y los conjuntos Huamarí y Cantamaranto. En "La Población" es la historia vivida desde dentro de una de las tantas poblaciones del gran Santiago. Aporta con una perspectiva distinta respecto de la inserción de la música y del creador en la realidad.

Hasta aquí extendemos nuestro esbozo del desarrollo de las formas mayores en el creación de la nueva canción. Un cuadro más completo debería incluir otras obras de este tipo, entre las que podemos mencionar "Las 40 medidas" del compositor Richard Rojas, quien compartió el primer premio del I Festival de la Nueva Canción Chilena junto con Víctor Jara con su canción "La Chilenera", y la obra "Copla Libertarias a la Historia de Chile", Gastón y Eduardo Guzmán (Dúo Quelentaro), grabada en Odeón Serie para la Historia de Chile, Vol. III y IV, y la "Cantata Grisú" (1971) del compositor Wilfried Junge, que interpretó el conjunto "Grisú 5" de Concepción.

(1) Entrevista a Víctor Jara en El Musiquero, N° 181, 1972.

7. EL BEAT ROCK EN LA JOVEN MUSICA
POPULAR CHILENA :

La tradición folklórica y la renovación cosmopolita.

La influencia de la música beat y del rock entre los jóvenes músicos chilenos cristalizó en el surgimiento en la década del sesenta de muchos ^{conjuntos} que imitaban directamente a los conjuntos arquetipos de entonces (Beatles, Rolling Stones, Byrds, Doors, Cream, Led Zeppelin entre los más famosos). Esto generó un movimiento musical juvenil adicto a este tipo de música, el que gradualmente fue decantando y logrando una expresión cada vez más personal y menos sometida a su matriz británico-norteamericana inicial. Esto se advierte en la importancia creciente de la creación en estos conjuntos, en la que se acusan cada vez más rasgos característicos de la música latinoamericana (en este sentido es decisiva la influencia del conjunto "Santana" formado por latinos residentes en USA) y chilena. Muchos conjuntos de estos, comenzaron a "chilenizarse": los nombres con que se bautizaban, los textos de sus canciones. En general hay elementos que introduce esta nueva práctica y creación musical en nuestro medio que son importantes: la práctica de la improvisación musical en las actuaciones personales y una relación dinámica y participativa entre los músicos y el público, una distinta forma de escuchar, de percibir y de participar en la música. Es una música abierta, sin moldes rígidos, y en ese sentido, subversiva respecto a los patrones prevalecientes (básicamente representada por la canción del "género internacional" comercial), en la medida que se libera de la esquematización.

Entre 1969 y 1973 hay varios grupos musicales que provenían de esta vertiente musical y que desarrollaron una creación altamente personal y original, con rasgos chilenos y sentido nacional. Estos grupos se relacionaron cada vez más con el movimiento de la nueva canción, dando lugar a nuevos e interesantes trabajos creativos como el de Víctor Jara con el conjunto Los Blops, asimismo el de Angel Parra con este mismo grupo. Los conjuntos más destacados de ese período son Los Blops, Los Jaivas, Congreso, Embujo, Congregación, La Mariposa. A excepción de los dos primeros, hoy están todos desaparecidos de la escena musical.

El conjunto "Los Blops", formado alrededor de 1969, se dió a conocer más masivamente con la edición de su primer disco LP en 1970 (Sello Dicap, DCF-4) La base instrumental la constituyen guitarras eléctricas y acústicas, bajo eléctrico, flauta travesera, órgano electrónico, batería y bongoes. En sus primeras composiciones predominan las piezas instrumentales, de estructuras periódicas y compactas donde lo fundamental es la construcción melódica. Las canciones del mismo modo que sus "canciones instrumentales, son de carácter contemplativo y evocativas. Los textos en general aluden a la situación de la inserción de los jóvenes en el mundo adulto establecido, adoptando frente a él una postura crítica. Otro tipo de temática recurrente es la situación de contemplación y descubrimiento de la naturaleza; en este plano se postula un acercamiento, un retorno a lo natural y a lo puro. La canción más representativa de la creación temprana y la más conocida de este grupo, es "Los Momentos" de Eduardo Gatti. Posteriormente, grabaron otro disco LP (hace poco reeditado por Sello Alerce : ALC -64), en el que están presentes las mismas líneas temáticas de sus primeras composiciones. En este segundo álbum la música se torna más ágil con una expresión más definida que recoge en su seno más elementos de la música popular latinoamericana. Hay mayor preocupación en el desarrollo de la dinámica y el timbre, y una mayor riqueza de ritmos timbres y texturas en los acompañamientos a la línea del canto que a su vez abarca una gama mayor de afectos y caracteres.

Se destacan canciones como "Que lindas son las mañanas", "Tarde" y "Campos Verdes" de Eduardo Gatti, "Del volar de las palomas" (cantada por Angel Parra) y "Nachufela" de Juan Pablo Orrego y "La Rodandera" de Julio Villalobos.

El conjunto "High & Bass" formado en Viña del Mar en 1963 es el mismo que en 1969 se pasó a llamar definitivamente "Los Jaivas". El camino que han recorrido en el transcurso de estos años desde los recitales al aire libre de 1969 y su primer disco LP (1971) se puede visualizar en la trayectoria creativa, en el material compositivo de este conjunto, que esencialmente es creación en equipo, muy ligada a la interpretación y la técnica de improvisación musical. Esta forma parte predominante en su actuaciones personales. Ellos afirman que el improvisar "es un juego del espíritu donde la memoria y el inconsciente hacen desembocar nuestras

manifestaciones en una nueva realidad"(1). Otra preocupación constante en el conjunto es "incorporar al público para que participe junto a nosotros en esta fase de la música". Estos son elementos que configuran minimamente el sentido de la búsqueda de este conjunto en el plano de la creación musical. La música de Los Jaivas se nutre en sus raíces del ambiente que los rodea, plantean que "el paisaje, la vida común, nuestra vida interior y la experiencia, son factores que van determinando nuestra cultura musical. Entendemos por este concepto toda la música que tenemos memoria de haber escuchado junto a los sonidos que a diario oímos" (loc. cit.). Tal concepción conduce a un planteamiento de la creación y a resultados radicalmente distintos a los usuales en nuestra música popular. El proceso creativo --agregan-- no sólo responde al sentido auditivo, sino que a todos los sentidos en general, en consecuencia, la música es "un arte de ver, palpar, de oler, de gustar y de escuchar" (loc. cit.).

La creación de los Jaivas es una continua búsqueda, es un arte dinámica y desprejuiciado respecto de las pautas establecidas, en el que aflora libremente el pulso de la intuición y lo subconsciente. Es una música en la que está proyectado un sentimiento común pues está impregnada y atenta al diario acontecer y a las derivaciones y relaciones que estas experiencias cotidianas tienen con la humanidad. En ella encontramos una visión particular de la música elaborada con formas de ser y sentir propios de Chile y Latinoamérica expresada (sonora y verbalmente) en base a materias primas musicales, formaciones rítmicas, giros idiomáticos y otros condimentos propios de la cultura de América Latina.

Los Jaivas se dieron a conocer en recitales en Santiago y Viña del Mar desde 1969 y masivamente a través del disco desde 1972, en el Sello IRT en su serie Machitún, la que además integró a otros conjuntos y solistas (Amerindios, Congregación, La Mariposa, Manduka). En la producción de este período, se destacan "Todos Juntos", "Ayer caché" y "Mira Niñita" por el significativo apoyo de público que tuvieron, aunque no son del todo representativas de la alternativa musical que este grupo plasma, como queda de manifiesto en la creación posterior al año 1973. Estas canciones se caracterizan por la sencillez del lenguaje y la estructura y la fuerza y eficacia extraordinaria de su expresión. Se perfila ya en

(1) Entrevista a Los Jaivas en El Musiquero N° 168, 1972.

ellas un procedimiento característico del estilo de Los Jaivas (y de la música tradicional latinoamericana) que es la reiteración permanente de fórmulas rítmicas y armónicas simples de origen popular, un ostinato armónico y rítmico que actúa como substrato estructurador de la composición. En otras composiciones, hay una mayor libertad en el manejo de los componentes estilísticos propios, como en "Foto de Primera Comunión", "En la quebrada del Aji", que se alejan de las proporciones simétricas y rígidas de la estructura y amplían la gama de recursos expresivos de la voz y los timbres.

Un rasgo matriz de la música de Los Jaivas es la elaboración de materiales sonoros muy vigentes y de muy diverso origen: del rock, de la música vernácula y popular latinoamericana y caribeña. Levan estos elementos (la mayoría de ellos provenientes de danzas) más allá de su función habitual y los funden en un producto altamente original y actual. A partir de ellos, poco a poco se establece una alternativa, un nuevo camino para el desarrollo de la música chilena y latinoamericana, que ha contribuido a crear un espacio común, a ampliar la zona de intersección y la integración entre distintas expresiones vigentes en la música contemporánea en América Latina (de la música folklórica, popular y de vanguardia).

R E C A P I T U L A C I O N

El año 1973 marca un hito de gran envergadura en nuestro país. Se detiene bruscamente el proceso de creciente democratización de la sociedad chilena que se venía operando con fuerza desde la década del 40 a - c proximadamente y se instaura un nuevo régimen político de carácter autoritario y militar. Con ello cambian radicalmente las condiciones en que se venía desarrollando el canto popular chileno, que entra en una nueva fase. Por lo tanto, hemos considerado este período como la fase del surgimiento y cristalización del movimiento musical Nueva Canción Chilena. En esta primera etapa, que abarca más de una decena de productivos años, la creación musical de la nueva canción describe un proceso evolutivo lento, continuo y coherente y ligado orgánicamente a la tradición folklórica y popular de una parte y de otra a la realidad nacional, ingredientes ambos de su matriz original.

Una característica de dicha evolución es una suerte de "desplazamiento" del campo a la ciudad en cuanto a los materiales musicales y temáticos que se elaboran en la creación musical, operándose un proceso de "urbanización" de los materiales folklóricos (rurales) que persisten en ella. La ligazón entre estos dos polos --que por lo demás tiene un correlato preciso con un fenómeno social a nivel latinoamericano de esa época que es la masiva inmigración campesina a los grandes centros urbanos, a las metrópolis latinoamericanas-- determina la constitución de un continuo, de un eje rural-urbano más o menos sólido y orgánico, en el que es posible ubicar prácticamente todas las expresiones, estilos y formas musicales y poéticas propias del género Nueva Canción en su amplia variedad, de acuerdo con su origen o con el grado de afinidad con uno u otro polo. Se postula aquí nuevamente que el embrión de la Nueva Canción es el folklore, la tradición musical campesina fundamentalmente. Pero además en la nueva canción confluyen otros géneros y elementos, propios o tradicionales de la música docta (el polo opuesto del campo general de la música), los que constituyen otro ingrediente de esta evolución que ha resultado en nuevas formas y nuevos procedimientos composicionales dentro de la mú-

sica popular chilena; es lo que podríamos llamar una "popularización" de ciertos elementos de la tradición docta en la Nueva Canción.

Se observa además dentro de la trayectoria de la creación en este período, la tendencia hacia una expresión cada vez más identificada con las vivencias y problemas cotidianos, individuales y colectivos de la grandes mayorías con un creciente énfasis en lo urbano.

La expresión de la vivencia cotidiana, en una amplia gama de manifestaciones y localizada en diferentes estratos de la sociedad chilena, y la interpretación de su sentido de significación social e histórico corresponde a la vocación realista ya mencionada, que define el cuerpo estético de la Nueva Canción.

Respecto de esto último es preciso señalar que si bien este movimiento no tiene un manifiesto estético explícito y otra forma de formulación de un campo teórico común, de hecho sí existe un cuerpo de principios y de objetivos generales compartidos; entre ellos : una común visión de la realidad, una orientación particular hacia ella, una tendencia a ser conciencia social y ser funcional a determinados sectores y el ser cronista y vocero de su época. Incluso en términos de su postura realista hay ciertas precisiones como la tendencia generalizada en poner énfasis en lo crítico, el poner a descubierto la injusticia social y las taras propias de la sociedad latinoamericana.

Esta concepción realista presente en la Nueva Canción, se ha visto en ocasiones enfrentada a contradicciones. Es el caso en aquellas canciones en las que para significar ciertos aspectos de la realidad, se usa y hasta abusa de fórmulas estereotipadas o bien cuando las convicciones del creador o sus intenciones propagandísticas predominan, resultando canciones en que la expresión de la realidad es más un análisis conceptual, una suerte de ilustración de ciertos principios abstractos que un visión significativa y condensada de lo real.

Conviene sí aclarar que la Nueva Canción en tanto se define en relación de funcionalidad orgánica con los objetivos y proyectos de determinados grupos mayoritarios de nuestra sociedad ha asumida como una de sus funciones ineludibles la de ser, en ocasiones precisas y contingentes, vehículo de movilización, y de propaganda. Es en este terreno el de la canción panfleto, donde a veces se da una visión "principista" de la realidad, momentos en que la "libertad poética queda atrancada en cierta tendencia a la frase ensayística y domesticar la metáfora en la jaula del concepto" (Skármeta, 1973: 18), y que en nuestra opinión representan los momentos menos creativos de la producción de la Nueva Canción, y en lo que se pone en contradicción su condición "realista".

Otras características de este período es la progresiva consolidación en el uso de las técnicas de composición y una mayor decantación y maduración de la expresión individual, de los estilos personales de cada creador y el incremento de la producción y la diversificación y ensanchamiento progresivos de su gama de expresiones, formas y estilos.

Hacer un balance o una evaluación elemental del camino recorrido por el canto popular chileno desde Violeta Parra hasta el año 1973 deja sin lugar a dudas un resultado altamente favorable que intentaremos resumir esquemáticamente.

Un primer factor positivo de esta corriente musical es que logró establecer un "universo de discurso", una nueva forma de expresar y comunicar experiencias en el ámbito de la música chilena y dentro de nuestra sociedad, cuyo rasgo matriz más acusado es su "realismo", que permite una mejor reflexión, una re-visión enriquecedora de la realidad y una mejor comprensión del mundo. Por esta vía, ha contribuido en forma efectiva a aumentar la capacidad crítica, a revalorar nuestra cultura, a descubrirla y justipreciarla. Ha aportado a acercar a los chilenos que se identifican con ella a su propia sociedad y a sí mismos, a su realidad. Nos ha hecho reflexionar sobre lo que en verdad somos. La Nueva Canción ha sido, en general, un canto que exprese e interpreta la historia (reciente o no tan reciente) y la actualidad del país en forma vital y orientada, transponiendo el umbral de la mera exposición y declaración de los acontecimientos,

es decir, va más allá del "verismo" o de la mecánica fotocopia de la realidad. Y esto por su tendencia manifiesta de ser un arte que se nutre de la realidad social, política, cultural pero que además busca un ángulo de efectiva incidencia en ella.

Otro elemento positivo es la enorme cantidad de nuevas obras y de canciones de gran calidad artística que ha producido muchos de las cuales han pasado a ocupar un lugar destacado y vitalicio, en nuestro patrimonio musical. La nueva canción chilena, en sus mejores realizaciones es sin duda una expresión artística tan válida como puede serlo una sinfonía o un cuarteto de cuerdas o cualquier otro género del arte musical. En esos casos, que son muchísimos, ha sabido encontrar un lenguaje popular actual que no ha temido el combinar, el aunar sus propios elementos con los de otras culturas musicales y sin por ello desligarse de sus raíces, de lo chileno.

También es un aporte de la Nueva Canción la elaboración original y valiosa de materiales de nuestra tradición folklórica y popular, chilena y latinoamericana, y de temáticas y realidades hasta entonces presentes muy esporádicamente en la música popular del país.

Su vinculación con la tradición significó un enriquecimiento y renovación en la música popular, producto de su tendencia a tomar de nuestra música tradicional sus expresiones "positivas", de su interés en conocer las expresiones musicales latinoamericanas y por último, de su tendencia a adaptar y apropiarse ("chilenizar") elementos de la música universal pero a la imposición unilateral de elementos culturales extranjeros, al colonialismo cultural. De este modo ha contribuido al estrechamiento más profundo, en lo musical y en lo cultural, con los países latinoamericanos fundamentalmente. Ha significado una renovación en el plano de la música popular chilena, y una decantación de aspectos poco conocidos de la "chilenidad", un enriquecimiento de "lo chileno" en la música en general.

Por último, cabe señalar que la Nueva Canción si bien no representa dentro de la música chilena una innovación o una ruptura significativa en el ámbito del lenguaje musical en sentido estricto (lo original de esta expresión radica más bien en una nueva aplicación y combinación de elementos preexistentes), en el contexto de la vida musical chilena del período es el polo más dinámico. Es el punto, dentro de la órbita de la actividad artística, donde se manifestaba de modo más claro y directo los problemas de la realidad chilena de su tiempo y que concitó un masivo apoyo de público a nivel nacional.

La Nueva Canción consolidó y legó a la música popular chilena además de una nutrida producción artística (como vimos antes, un porcentaje importante de esta ha pasado a enriquecer nuestro patrimonio artístico musical), una plataforma más amplia y sólida (posibilitó la formación y la integración de un contingente importante de compositores orientados en la búsqueda de una música auténticamente nuestra), una matriz creativa renovadora y un lugar más destacado dentro de la música chilena en general.

Este legado es hasta hoy día, un factor activo y fundamental en la creación de los compositores de la Nueva Canción en el exilio y del Canto Nuevo.

A P E N D I C E

RESEÑAS BIBLIOGRAFICAS

a) Libros.

Barraza, Fernando

La Nueva Canción Chilena, Colección
Nosotros los Chilenos N° 26, Stgo.
Quimantú, 1972, 96 pp.

Claro, Samuel y Urrutia, Jorge

Historia de la Música en Chile. San-
tiago, Orbe, 1973, 192 pp.

Dicks, Ted, (editor)

Víctor Jara. His Life and songs.
Londres, Elm Tree Books, 1976, 127 pp.

Manns, Patricio

Las Grandes Masacres. Colección No-
sotros los Chilenos N° 20, Stgo. Qui-
mantú, 1972, 95 pp.

Orrego Salas, Juan

Continuidad y cambio; reflexiones de un
compositor. Santiago, Ediciones Nueva
Universidad, 1971.

Orrego Salas, Juan

La Nueva Canción Chilena: Tradición,
Espíritu y Contenido de su Música.
Serie Documentos. Stgo. Ceneca, 1980.
20 pp.

Vega, Carlos

Música Folklórica de Chile. Colección
de Ensayos. Inst. de Inv. Musicales, Fac.
de Ciencias y Artes Musicales. U. de Chi-
le, Stgo. ca. 1959, 32 pp.

b) Artículos en Revistas.

Becerra Gustavo,

"Lo. popular y lo docto en la música".
En Boletín Interamericano de Música.
N°36, Julio 1963, pp. 3-7

Becerra, Gustavo

"Música Chilena e Identidad Cultural"
(Entrevista de Luis Bocaz). En Arauca-
ria. N°2, 1978, pp.97-109.

Entrevista a Quilapayún

En El Muziquero, N. 164, 1972

Entrevista a Los Jaivas

En El Musiquero, N° 168, 1972.

Entrevista a Luis Advis

En El Musiquero, N° 178, 1972.

Entrevista a Víctor Jara

En El Musiquero, N° 181, 1972.

Entrevista a Patricio Manns,

En El Musiquero, N° 189. Abril 1973.

Falabella, Roberto

"Problemas estilísticos del joven com-
positor en América y en Chile" (2a. par-
te). En Revista Musical Chilena, XII,
58, Marzo-Abril 1958, pp. 77-93.

Isamitt,

"El folklore en la creación artística de
los compositores chilenos", En Revista
Musical Chilena. XI, 55, Octubre-Nov.
1957, pp. 24-36.

"Discusión sobre música chilena"

En Araucaria, N° 2, 1978, pp.111-173. .

Letelier, Alfonso

"In Memoriam. Violeta Parra". En
Revista Musical Chilena, XXI, 100,
Abril-Junio 1967, pp.109-11

Rodríguez, Mario

"La Organización de la Cultura en Chile"
1973-1978". En Mensaje. XXVII, 275.
Dic.1978, pp. 795-801.

- Rodríguez, Osvaldo "Sueño Americano de Patricio Manns". En Aurora, 2a. época, IV, 11 Abril-Mayo 1967, pp. 95-104.
- Skármeta, Antonio "Cantar contra el papa". En La Quinta Rueda. N° Mayo 1973, pp. 18.
- Saldaña, Paco "Violeta Parra de Chile". En Ozono. N° 9, Mayo, 1976, pp. 46-49.
- Santa Cruz, Domingo "Trayectoria de la Música en Chile". En Boletín Interamericano de Música. N° 2, Nov, 1957, pp. 3-8.
- Santa Cruz, Domingo, "Editorial". En Rev. Musical Chilena. XIV, 73, Sept. -Oct. 1960, pp. 3-6
- Soublette, Luis Gastón "Formas Musicales básicas del follore chileno". En Rev. Musical Chilena. XVI, 79, Enero-Marzo 1962, pp. 49-59
- Valdivia, Luis Alberto "La Nueva Canción Chilena: sus antecedentes y proposición artística". En Carpeta del Seminario: La Canción Popular Chilena. Santiago, Ceneca, 1979- 9 pp
- Vicuña, Magdalena "Entrevista : Violeta Parra, Hermana Mayor de los Cantores Populares". En Rev. Musical Chilena. VII, 60, Julio-Agosto 1958, pp. 71-77.

II. DISCOGRAFIA *

1. Folklore Chileno

-- Margot Loyola

1. Margot Loyola. RCA Víctor, CML-2008 (ca.1958).
2. Selección Folklorica. RCA Víctor, CML -1062 (ca.1960).

-- Violeta Parra.

1. Violeta Parra. Canto y Guitarra. Folklore de Chile, Vol. II, Odeón, LDC -36019 (ca. 1957). Incluye 3 composiciones originales de ella : "Parabienes al revés", "Versos por la Niña Muerta" y "Versos por despedida a Gabriela Mistral".
2. Violeta Parra. El Folklore de Chile, Vol II. Odeón, LDC - 36025
Incluye 3 composiciones suyas: "La Murte con Anteojos", "Cueca larga de los Meneses". (texto de Nicanor Parra), "Verso por desengaño".
3. Violeta Parra. La Cueca. El Folklore de Chile. Vol. III. Odeón, LDC. 36038.
4. Violeta Parra. La Tonada. El Folklore de Chile. Vol. IV. Odeón, LDC-36054.

-- Conjunto Cuncumén.

1. Conjunto Cuncumén. El Folklore de Chile. Vol. V. Odeón, LDC-36053
2. 150 años de historia y de música chilenas. El Folklore de Chile, Vol. VI, Odeón, LDC-36098.
3. Villancicos Chilenos. Odeón, LDC.-36064.
Incluye 3 composiciones de Violeta Parra: "Doña María, le ruego", "Entonces me voy volando" Y "Décimas por el Nacimiento", y 3 composiciones de Rolando Alarcón: "El niño lindo", "Villancico Nor-teño" y "No importa, Doña María".

* En página siguiente.

4. Folklore por el Conjunto Cuncumén. El Folklore de Chile, Vol. VII, Odeón, LDC_36078
Incluye "El Chuico y la D amajuana" de Violeta y Nicanor Parra.
5. La música folklórica, expresión de vida y sentimiento. El Folklore de Chile, Vo. XIII. Odeón, LDC-36492.
6. Chile Central. El Folklore de Chile, Vol. XV, Odeón LDC-36616.
7. Geografía Musical de Chile: Norte, Sur y Austral. El Folklore de Chile, Vol. IX Odeón, LDC-36369
8. El Gallo y la Gallina. El Folklore de Chile, Vol. XVII. Odeón LDC 35178
9. El Folklore de Chile, Vol. XXII. Odeón, LDC-36732.

-- Conjunto Millaray

1. Geografía de Chile. El folklore de Chile, Vol. X. Odeón, LDC-36370.
2. Canciones y Danzas Chilenos. El folklore de Chile, Vol. XII. Odeón. LDC -36491
3. Cuecas con brindis. El Folklore de Chile. Vol. XXIII. Odeón LDC- 35234.
4. Navidad Campesina. El folklore de Chile Vol. XXV. Odeón LDC-35258;
5. La Ramada. El folklore de Chile. Vol. XXVI. Odeón LDC-36777.

(*) Nota pág. anterior

Esta discografía consulta básicamente aquellas grabaciones que nos fue posible recopilar para elaborar nuestro trabajo a lo que agregamos datos obtenidos del catálogo del Sello EMI-Odeón. Por lo tanto, es una lista incompleta de la discografía de cada ítem. Por otra parte, la mayoría de los discos del Sello Odeón aquí citados han sido retirados de su catálogo.

-- Héctor Pavez

1. Héctor Pavez. Canto y guitarra. El folklora de Chile, Vol. XVI Odeón, LDC_36150.
2. Canto Popular. El Folklore de Chile Vol. XX. Odeón LDC.-35232.

-- Víctor Jara.

1. Canto por travesura. Deicap, 1973.
2. Creación Musical.

-- Violeta Parra

1. Toda Violeta Parra. El Folklore de Chile Vol. VIII. Odeón LDC 36344. (14 composiciones).
2. Recordando a Chile (una chilena en París). Odeón, LDC-36533(1965) (10 composiciones).
3. Carpa de la Reina. Odeón LDC-36581, 1966. Varios intérpretes. Incluye 5 composiciones: "La Pericona se ha muerto", "Coragón Maldito", "Sejuntan dos palomitas", "Los pueblos americanos" y "Palmero sube a la palma".
4. Las últimas composiciones de Violeta Parra. RCA Víctor, CML-2456' (14 canciones).
5. Canciones reencontradas en París. Dicap, DCP-22 (1971). (8canciones)
6. De Violeta. Isabel y Angel Parra. Dicap, DCP-17 (10 canciones) 2 de ellas inéditas: "Cuecas del libro" y "Me gustan los estudiantes".
3. Neofolklore.

-- Los Cuatro Cuartos.

1. Los 4 Cuartos? Demon LPD-06 (1964). Incluye 3 composiciones de Rolando Alrcón: "San Pedro trotó cien años", "Javiera Carrera" y "Negro Cachimbo".

2. ¡A! 7° de Línea!, RCA Víctor, CML-2400 (1966)

-- Las Cuatro Brujas.

1. El Retorno de las Brujas. Demon, LPD-012 (1965).
Incluye 2 canciones de Violeta Parra: "Ven acá regalo mío" y "Parabienes al revés" y dos de Rolando Alarcón: "A donde vas soldado" y "Mi abuela bailó sirilla".

-- Misa Chilena. Raúl de Ramón / Los Cantores de Santa Cruz.
RCA Víctor, CML-2255 (1965).

4. La Nueva Canción Chilena.

-- Angel Parra.

1. Oratorio para el pueblo. Demon, LPD-012 (1965).
Obra litúrgica compuesta por 10 canciones.
2. La Peña de los Parra. Demon, LPD-015 (1965). Varios autores e intérpretes. Incluye "Hasta cuando compañero" de A. Parra.
3. Angel Parra. Vol. II. Demon, LPD - 029 (1966).
(9 composiciones de A. Parra).
4. La Peña de los Parra. Vol. II. Demon, LPD-054(1968).
Isabel y Angel Parra. Hay una canción de este: "Buscando camino y luz".
5. Canciones de Amor y Muerte. Sello Peña de los Parra (VBP-297)
(11 canciones originales).
6. Canciones de Patria Nueva. Dicap, DCP-18 (1970).
(4 canciones de A. Parra).
7. Cuando Amanece el día. Dicap, 1972. (11 canciones).

-- Víctor Jara.

1. Víctor Jara. Odeón, LDC-36637 (1967).
2. Víctor Jara + Quilapayún. Canciones Folklóricas de América
Odeón. SLDC-35004. Incluye 2 composiciones de Jara; "Conejito" y "Gira gira girasol".

3. Pongo en tus manos abiertas. Dicap, JLL-03 (1969). Con Quilapayún. (5 composiciones de Jara y una de Sergio Ortega/Pablo Neruda).
4. Canto Libre. Odeón, LDC-36726 (1970). (6 composiciones originales) Con Inti-Ililmani y Patricio Castillo.
5. El derecho de vivir en paz. Dicap, JLL-11 (1971). (11 composiciones originales). Con Inti Ililmani, Los Blops y Celso Garrido-Lecca.
6. La Foblación. Dicap (1972). Obra compuesta de 10 canciones. Con Isabel Parra y los conjuntos Cantamaranto y Huamarí.
7. Ultimas Canciones. Alerce, ALP-230 (1978), (7 composiciones).

-- Rolando Alarcón.

1. La Peña de los Parra. Demon LPD _ 015. Incluye 3 canciones de Alarcón: "Yo definiendo a mi tierra", "Parabien de la paloma" y "Resfalosa del mono".
2. Rolando Alarcón: Alerce ALC-60 (1980). 12 canciones interpretadas por su autor.
3. El Alma del pueblo. Sello Tiempo, 1972.

-- Patricio Manns

1. La Peña de los Parra. Demon, LPD-015. Incluye 2 canciones de Manns.
2. Entre Mar y cordillera. Movieplay 5031 (Licencia de Arena y Demon). (11 canciones).
3. El sueño Americano (1967). Obra compuesta de 12 canciones.

-- Isabel Parra.

1. Isabel Parra. Demon, LPD-026 (1966).
2. Isabel Parra Vol. 2 Arena, LPD-058-X (1968). Incluye 4 canciones de I. Parra.

3. Cantando por Amor. Peña de los Parra. DCP-1(1969).
Incluye 7 canciones originales de I. Parra.
4. Violeta Parra, Isabel Parra. Peña de los Parra, DCP-7.
Recopilaciones y canciones de Violeta. Incluye 4 canciones de I. Parra.
5. Isabel Parra y parte del grupo de experimentación sonora del ICAI, Cuba. Dicap, DCP-46 (1972). Canciones de Silvia Rodríguez, Violeta Parra y 4 de Isabel Parra.
6. Canciones de Aquí y de Allá. Dicap, 1973. Incluye algunas composiciones de Isabel: "Solitario sólo", "La Compañera rescatable" _Deme su voz, deme su mano", Pongale le hombro m'hijito". y una de Víctor Jara: "El Encuentro".

-- Varios Autores

1. Chile Ríe y Canta. Vol. II. Odeón, LDC-36979, Varios intérpretes y autores.
2. Cantos de Rebeldía. Odeón, LDC- 36 559. Varios Interpretetes. Incluye 4 canciones de Richard Rojas, 2 de Violeta Parra, y la "Canción del Minero", de Víctor Jara entre otras.

-- Conjunto Lonquimay

1. Cantos de Esperanza. Odeón, LDC - 36214.

-- Fernando Ugarte

1. Que importa mi nombre. Odeón, LDC- 36278.

-- Payo Grandoña

1. El Payo. Vol. 2. Lo que son las cosas ¿no? Dicap, DCP-24, 1971. (10 canciones originales).

-- Oswaldo Rodríguez

1. Tiempo de Vivir. Dicap, 1971.

-- Marta Contreras

1. Música para Guillén. Dicap. DCP-33, 1972.

-- Quilapayún

1. Quilapayún. Odeón, LDC-36614
2. X Viet-Nam. Dicap, JLL-01 (1968). Incluye 2 canciones de Violeta Parra y una de Sergio Ortega/Pablo Neruda.
3. Quilapayún 3. Odeón, LDC-35163 (1969). Incluye dos canciones instrumentales de Eduardo Carrasco y una de Patricio Castillo. Una Canción de Víctor Jara: "El Soldado" y de Sergio Ortega: "Manuel Ascencio Padilla".
4. Quilapayún 4. Odeón, LDC-36735 (1970). Incluye composiciones de Angel Parra ("Guitarra y Noche"), Víctor Jara, Eduardo Carrasco y Patricio Castillo.
5. Basta. Dicap, JLL-07. Incluye 2 canciones de Violeta Parra, una de Nicolás Guillén (Quilapayún, "La Muralla") y otra de Julio Huasi/Eduardo Carrasco ("La Gaviota").
6. Santa María de Iquique. Cantata Popular de Luis Advis. . Dicap, JLL-08. (1970).
7. Quilapayún. Dicap, JLL-12. Contiene la cantata "Nguyen Van Troi" de Frank Fernández y composiciones de Sergio Ortega y Luis Advis.

-- Inti Illimani

1. Inti Illimani. Odeón, LDC-35254 (1970). Una sola canción no tradición: "Así como hoy matan negros" de S. Ortega /P, Neruda.
2. Inti Illimani. Dicap, JLL-05 Incluye una composición instrumental de Horacio Salinas: "Inti Illimani".
3. Canto al Programa. Dicap, 1971. (Composiciones de Sergio Ortega y Luis Advis)
4. Autores chilenos. Dicap, 1971. Composiciones de Violeta Parra, Víctor Jara, Sergio Ortega/Pablo Neruda, Isabel Parra/V. Parra, Horacio Salinas.

5. Canto para una Semilla. Obra de Luis Advis en homenaje a Violeta Parra. Dicap, 1973.

-- Aparcoa

1. Canto General. Obra poético musical de Pablo Neruda y Aparcoa, con composiciones de Sergio Ortega y Gustavo Becerra. Philips, 6458017-8 (1971).

-- Sergio Ortega

1. La Fragua. Crónicas Populares. Interpretada por Quilapayún. Dicap, JYL-17 (1972). Está compuesta por 12 canciones y relatos. Hay agregados 6 canciones contingentes.

-- Los Blops.

1. Blops. Dicap, DCP-4 (1970). 10 composiciones de interpretes del conjunto.
2. Del Volar de las Falomas. Alerce, ALC-64 (reedición 1980). Son 11 canciones de los compositores del grupo.

-- Los Jaivas.

1. Todos juntos /Ayer Caché. LRT, 15-122 (1972).