



#29 MUSICA POPULAR NO COMERCIAL

ción

CENECA

mujer
lo (a)

CENECA

**MUSICA POPULAR
NO-COMERCIAL EN CHILE**

FRANCISCO CRUZ

SANTIAGO-CHILE

ENERO 1983

B83

7767



DOCUMENTO DE TRABAJO
CIRCULACION RESTRINGIDA

REALIZADO GRACIAS A UN APOORTE DE LA
INTER-AMERICAN FOUNDATION (IAF)

El texto que ofrecemos a continuación responde a la reflexión de un joven músico que vivió el fenómeno del Canto Nuevo al interior de una de sus vertientes, y que desde tal perspectiva lo va sometiendo a juicio, examinando sus mitos con irreverencia y valorándolo de modo polémico, aunque sustentado casi siempre en sus propias preferencias musicales. Se trata, por lo tanto, de un texto que constituye la explicitación de la autoconciencia de una de las vertientes del fenómeno.

En tal calidad fue incorporado al Seminario sobre "Transformaciones artístico-comunicativas en el Período Autoritario". Así también creemos que debe ser leído.

El autor agradece a :

Sergio González	:	Grupo Congreso
Pedro Jara	:	Grupo Agua
Oscar Larraín	:	Grupo Viento del Sur
Roberto Márquez	:	Grupo Illapu
Cristián Márquez	:	Grupo Enigma
Tita Parra		
Gabriel Parra	:	Grupo Los Jaivas
Daniel Ramírez	:	Grupo Mantram
Dióscoro Rojas		
Magdalena Rosas		
Luis A. Valdivia		
Rodrigo Torres	:	Musicólogo
PEDRO Yáñez		
Colectivo CENECA		

INDICE.

Página.

CONSIDERACION PRELIMINAR:

El Canto Pensamiento del Mundo-
Mundo Canto del Pensamiento.

1

INTRODUCCION

8

A. DESDE LA MUSICA DE FOLKLORE (el llamado Canto Nuevo)

10

1. El instante de apogeo 18
2. Acerca del decir matafórico 24
3. El fenómeno Silvio Rodríguez 27
4. La experimentación: una mínima expresión 29
5. Momento de crisis 33
6. La radicalización de las diferencias 36
7. La Agrupación Canto Nuevo de Chile 37
8. La Asociación Canto de Chile 41
9. La irrupción en los MCM (Medios de Comun.de Masas) 44

B. DESDE LA MUSICA DE ROCK (la otra música)

52

1. Las radicalizaciones posteriores a 1973 56
2. La cooptación de los MCM 62
3. El reencuentro con la magia de Los Jaivas 63
4. La caída en el comercialismo 66
5. Lo más sintético de la síntesis 68
6. Los últimos días 69

Post Scriptum

71

APENDICE

74

"...Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte no es una hermosa morada, sino una tarea para estar tratando siempre de solucionarla, tanto en su producción como en su aceptación. Es una antítesis histórica de la sociedad, que no puede deducirse inmediatamente de ella, pero que tampoco puede emanciparse de ella..."

Theodor Adorno. TEORIA ESTETICA.

CONSIDERACION PRELIMINAR :

EL CANTO PENSAMIENTO DEL MUNDO-MUNDO CANTO DEL PENSAMIENTO

Todo acercamiento en procura de develar cierto nivel de realidad del fenómeno de la música chilena, debe necesariamente perfilar de modo claro el entorno en el cual se va a realizar el despliegue cognoscitivo. La multifacética expresión musical a sí nos lo exige, cuanto más si queremos ir adentrándonos en este largo y sinuoso camino, de manera pausada y con una disposición abierta a la sugerencia heterogénea y a la profundidad del matiz. Por ello, nos ocuparemos en este primer paso, no de la música en su acepción más general, sino en el específico (y profusamente variado) campo de la música popular. Pero, esta acotación del campo de despliegue del pensamiento es todavía demasiado gruesa.

Si atendemos a la tríptica denominación de lo musical (música folklórica, música docta, música popular), mirando retrospectivamente veremos que esta última es hija de la vida ciudadana, que ha surgido en ese contexto desacralizado en el cual el puente con la tradición folklórica ha sido cortado y ha tenido como motivación fundamental el de ser danzada, en los ámbitos del amor-erotismo-sensualidad. "Lo que determina la peculiaridad de la música popular no son caracteres formales sino su direccionalidad hacia el mundo y la muy particular forma de relación hombre-mundo que ella implica" (1).

No obstante, esta definición no puede tomarse con caracteres de absolutez. Y es aquí donde debemos atender a las determinaciones que la industria musical, como faz de la más amplia industria cultural y en el entorno totalizante de la vida humana cien

(1). Carrasco, Eduardo: "La Nueva Canción Latinoamericana".

tífico-tecnificada de nuestro tiempo, ha ejercido sobre el propio devenir de la música (popular).

La dinámica misma de la sociedad contemporánea en la que la vida de los hombres, a nivel de la conciencia común, es agitada y conducida por los ideales técnicos de la eficacia y la utilidad que se han terminado por introducir en las formas de vida modernas, son enarboladas bajo el carisma comercial por las empresas transnacionales --máxima expresión de la ideología de consumo-- tiene su particular presencia a nivel de la producción musical. Es en el instante cuando la música cae bajo las determinaciones de la producción industrial y las variables del mercado de consumo, cuando comienza su largo peregrinar errante por los caminos que la apartan progresivamente del arte.

Porque es, justamente en su vertiente popular, que la música es corrompida en cuanto arte y se la transforma en un objeto mercantil de consumo. Pruebas fehacientes de ello son la "popularización" de formas musicales propias del folklore americano o la producción de laboratorio-estudio (música-disco). La deformación de la una y la simplonería estupidizante de la otra son la patética muestra de la errancia musical.

Tal ha sido el momento fatal en que la música ha sido escindida y expuesta a la dicotomía esquizofrénica. La música popular que debiera ser la expresión más fiel, primigenia y más fuertemente enraizada en el vivenciar pre-reflexivo del hombre, tiene una vertiente degenerada, objeto de la invención-producción-difusión de la industria de la música, expresión antonómica de la mediocrización a que conducen los MCM y la industria de las comunicaciones (en ciertas regiones del mundo) fundadas en la lógica comercial más desencarnada y en la ideología del status quo.

Por ello, se hace estrictamente necesaria la distinción (aunque el lenguaje de la palabra no alcance a decir de modo preclaro la distancia que los separa) entre música popular no-comercial y su contrapartida comercial. La una, nacida del sentimiento vital y la conciencia lúcida y fundamental del hombre que habita el mundo en las contradicciones de su propia maraña situacional y, la otra, que tiene por origen bastardo la especulación mercantil de las transnacionales del disco; música popular que habla con verdad, por cuanto es expresión del

sentimiento y el pensamiento del hombre respecto de sí, del otro y del mundo que habita con los otros, y música popular que es más bien impopular por cuanto en su origen mismo se halla distanciada del hombre y termina por volverse contra él, en tanto producto infrahumano surgido de la mentira (dice mundos irrreales), la alienación (desarraiga y desconecta de la realidad) y la conversión a cosa (reduce al público a la mediocridad en tanto es creada en serie como un objeto cualquiera).(2).

Pero, tangencialmente a la música popular comercializada y a la música folklórica, repetidora de las tradiciones, se da un espacio, un "no man's land" en el que se cultiva una forma musical distinta. Tal como la música popular y la folklórica no puede considerárselas como entidades hipostáticas, absolutas y cerradas sobre sí, sino en un fluir que las junta, separa y entremezcla, tímbrica, armónica y rítmicamente; así, esta forma musical nacida entre ambas, híbrida parición de ambas, pero ninguna de ellas, se mueve en su devenir tomando elementos de folklore proyectándolos y recreándolos, es permeable a variadas expresiones de música popular e incorpora elementos musicales propios de la llamada música "docta", creando un lenguaje especial. Esta música "otra" tiene en América Latina una región de generación multifacética y a la reunión de variadas expresiones, se la conoce con el nombre de "Nueva Canción" (3).

La música de nuestro país, a partir de la maravillosa creación de Violeta Parra, tiene un importantísimo papel en la gestación de este movimiento musical. Lo que ha sido el movimiento llamado "Nueva Canción Chilena" en el contexto nacional y americano como portador de un pensamiento social y una renovación musical, es un factum indubitable en cuanto a su valencia artística y su aporte a la renovación de la música americana.

Además, existe otra región dentro de la música de renovación que sin estar ajena a la experiencia de la llamada "Nueva Canción", no nos atrevemos a calificarla de tal (principalmente por las significaciones ideológicas que se le da a ésta). Esta otra fa

(2) Como la música llamada "tropical" hecha en Chile o la degeneración del bolero centro americano: la "canción cebolla".

(3) Cfr, Carrasco, Eduardo: "La Nueva Canción en América Latina". CENECA. Nº 18.

ceta, heredera fundamentalmente de la revolución musical de Los Beatles, del devenir del rock y del jazz, ha tenido en la última década una notable generación de músicos de elevada calidad y constituyen quizás el ámbito de mayor identidad entre la gente joven de América.

Ambas vertientes poseen en su origen un arraigo profundo con la música y la historia misma de esta parte del mundo: así como la llamada "Nueva Canción" tiene en su matriz originaria la música del folklore, la música ancestral (aborigen) es originante en la creación musical de renovación de esta otra música. Junto a la expresión musical de la Nueva Trova Cubana, tenemos a Irakere; en Brasil, al lado de Chico Buarque a Egberto Gismonti o Milton Nascimento; y en Chile junto a Inti Illimani a Los Jaivas, junto a Illapu a Congreso.

Los límites que separan a ambas regiones no son precisos, ni estables, ni definitivos. Más bien penden en la ambigüedad del claro-oscuro y están en permanente transformación. Sin embargo, ante la tentación de abarcarlos a todos en el espectro de la llamada "Nueva Canción Latinoamericana", nos encontramos con la oposición de los mismos músicos. Por ello, preferimos llamarlos "La Actual Música de América Latina" donde la llamada "Nueva Canción" está siendo abarcada y no abarcante.

Y, esta "Actual Música", es también música popular. Pero, popular en el sentido más originario y originante... Popular en el sentido de ser una privilegiada forma de develamiento de la multidimensional existencia humana, abierta en abanico hacia la multifacética realidad del mundo; popular en el sentido de la más verdadera "mise en scene" de la visión de mundo y del habitar el mundo de los hombres de esta parte del globo.

Porque la música popular en cuanto poseedora de un origen enraizado en la propia existencia del hombre, la realidad, y expresión de su propio sentir y pensar, resulta ser una privilegiada forma de decir el mundo en el cual se despliega la vida.

Pero, en cuanto es logos del mundo, ya no es el mundo. Es visión, interpretación, punto de vista. Es lectura que habla con verdad del mundo, es genuina revelación, diagnosis, hermenéutica. Es pensamiento del mundo.

Y tal como el mundo es un permanente devenir, continuo fluir, realidad en transformación incesante, así también la música popular es una expresión en continua movilidad. Pero, ahí la peculiaridad del pensamiento y el arte; no sólo es reflexión y decantación artística de la experiencia vivida, de una realidad que ha dejado de ser presente. Tampoco se agota en ser pura refracción, un contar inmediato y espontáneo de un presente que inmediatamente deja de ser tal. La música popular por ser una forma del arte de la música, es --como lo es el arte-- un hacer humano eminentemente transformador del hombre y del mundo habido por el hombre. Es una re-creación pero también una creación de universos, una proyección sugerente y movilizadora. Es mundo del pensamiento.

Lo que proponemos es una lectura abierta del término POPULAR; una lectura que trascienda los límites impuestos por la genealogía (4) o la ideología que se funda en la interpretación clasista (contradicción de clases) del devenir de la historia del mundo (5). Esta apertura no implica negación de esas interpretaciones, como tampoco resulta ser contradictoria respecto de ellas. La popularidad, restreada en lo que llamamos "situación vital del hombre en el mundo" (en la conciencia frente a la vida, en la mirada sobre el mundo, en su habitar y en la posición que asume frente a los acontecimientos que afectan la existencia humana) va ligada a una concepción de la vida como eterno movimiento.

Esa movilidad de lo vital, tiene su concreción a nivel de la vida en sociedad del tipo humano, en una actitud transformadora del mundo y del existir mismo del hombre. Pero esta actitud de transformación no se limita al universo de las condiciones materiales de subsistencia, sino implica una transformación renovadora del hombre mismo que ha sido hasta ahora. Lleva consigo la conciencia de la urgente necesidad de cambios radicales que

(4) Nos referimos a la genealogía desarrollada por Nietzsche: popular-pueblo-vulgo-vulgar-bajo-plebeyo-débil. Cf. entre otros "La genealogía de la Moral", c. 1 y 2. Alianza Ed.; "Más allá del bien y el mal", Alianza Ed.; "La voluntad de puissance", Gallimard.

(5) Popular-pueblo-los pobres-los postergados-los humildes-los explotados-los proletarios.

abran nuevos senderos para el desarrollo integral del ser humano.

Por tanto, cuando hablamos de música popular, mentamos la música surgida de aquellos hombres que postulan una transformación de las condiciones de existencia misma del hombre. Es la música surgida de ciertos creadores que cristalizan, en el peculiar lenguaje de esta región del arte, el pensamiento y sentimiento de otros muchos que también abogan por los mismos ideales.

Lo popular, asignado aquí a la expresión musical, se refiere a aquella múltiple forma sonora de imprecación a las conciencias, que abre a la pregunta, que interroga por el sentido, que cuestiona y pone --las diversas dimensiones de la sociabilidad humana que afectan la existencia presente-- bajo la duda y la sospecha. La música a la que conferimos el distintivo de POPULAR, es música que propicia toda transformación renovadora. Es música que cuestiona, a través de la crítica directa o metafórica, o que sugiere esperanzadores renacimientos para la vida del hombre.

Se nos podrá decir, que nuestra proposición de música popular no concita, sino los caracteres que ciertos pensamientos estéticos reservan para el hacer artístico. No discrepamos, creemos que es así. Ese carácter transformador y creador de universo, lo consideramos verdaderamente popular. Creemos que no se puede --al menos nosotros no podemos-- hablar de arte para diferentes tipos humanos o clases sociales. El arte es esencialmente popular; popular en el sentido que hemos querido delinear.

Por consecuencia lógica, rechazamos la identificación de lo popular con lo simple, lo sencillo, lo fácil, lo superficial. Tal identificación tiene sus ejemplos claros en la que llamamos música popular-comercial(música-masa), y no se debe a otra causa que los mecanismos deformadores de la industria de la música. La música-masa (a la cual se denomina 'popular operante') es esencialmente antipopular, porque atrofia la capacidad de recepción sonora de su masivo receptor, porque obedece en su generación a un pensamiento que priva a las mayorías del contacto con los avances y desarrollos del universo de la música, porque reduce, mediocrizando, el circuito emisor-mensaje-receptor. Es reaccionaria además, porque se funda en la ideología del statu quo, por

que responde a los intereses de mantenimiento del 'estado de cosas', porque es un producto infra artístico de enajenación masiva, útil para el sistema que anhela la inmovilidad social. Por ello nos atrevemos a decir que la música-masa(o popular-comercial) no es arte.

Se nos podrá argumentar que los medios de difusión que utiliza aquella que proponemos como música popular, son los mismos de que se vale la música comercial. Eso es irdesmentible. Pero la distinción además de estar enraizada en la generación de la obra, también se encuentra en el modo de acceso a esos medios.

Por oposición al carácter objetual del cantante comercial --que es sólo un engranaje más del circuito de la música, un intérprete las más de las veces enajenado de la obra y carente de conocimientos musicales, lanzado al mercado como un objeto más de consumo-- el músico (o cantor) popular expresa a través de su obra, su propio planteamiento frente a diversas dimensiones de la existencia humana. Su obra es la presentación de su visión de mundo, y en tanto agente que propicia transformaciones entra en contradicción con los intereses de la industria de la música, que en el caso de Chile en estos últimos años, obedecen a políticas más globales de dominación cultural.

La popularidad es la conquista del músico, tras un largo tránsito de estudio y trabajo y a través del contacto directo, de la comunión poética y sonora --en vivo-- con el público. Y su acceso a los MCM y los circuitos de difusión industriales, es producido por la demanda que el público hace de su presencia, por la calidad de su obra y por un éxito comercial asegurado por la popularidad lograda por el propio músico-- proceso invertido al que se ciñe el cantante comercial, quien es lanzado al conocimiento público tras profusas campañas publicitarias, que procuran asegurar el éxito y hacer surgir 'ídolos'.

La música que llamamos propiamente POPULAR puede devenir en éxito comercial, eso es indubitable (el fenómeno Violeta Parra presente en todos los mercados musicales de Occidente es el signo más preclaro de música no-comercial convertida en éxito de ventas). La no-comercialidad de esta música está en su origen: no surge como un objeto de consumo; y nunca llega a convertirse en tal, nunca accede al degradante nivel de cosa. Su éxito comercial se debe a la resonancia que genera en las conciencias, míni

ma a veces, pero siempre creciente. Y ese éxito comercial, no es otro que un signo más de las transformaciones de la conciencia común, que revelan una feliz sintonía con los valores subvertidos por la proposición poético-musical-popular.

I N T R O D U C C I O N

Iniciamos la inquietante aventura por los caminos de esta actual música de América, en su expresión nacional; estamos frente a la verdadera música popular, a la música que es canto pensamiento del mundo-mundo canto del pensamiento y que está ligada indefectiblemente por el cordón musical mágico de la figura más relevante del devenir de la música de esta parte del globo: Violeta Parra.

La música popular, nutrida por esa doble vertiente señalada al comienzo, tiene un desarrollo simultáneo. ¿Deberíamos entonces crear la fórmula para un decir también simultáneo? Semejante tarea nos ha resultado imposible, dado el carácter de este ensayo. Hablaremos entonces, en un primer momento, de la música popular que tiene por instante originario un estrecho acercamiento a la música de folklore y que desde allí se desarrolla, o bien en profundidad en ciertos modos musicales, o bien ensanchando su matriz nutricional, en una apertura hacia otras formas de la música del mundo. Tal vertiente musical es la línea de continuidad de la conocida Nueva Canción Chilena", el llamado "Canto Nuevo".

Vale la pena mencionar también otra vertiente, que tiene por instante de origen la asimilación de música anglosajona de fines de la década '60, que posteriormente irá abriendo su propia experiencia sonora a las antiquísimas músicas ancestrales y folklóricas de América y mantendrá en su desarrollo una actitud de permanente apertura hacia todos los modos de expresión de la música del mundo. Como creemos que las clasificaciones y las etiquetas en nada ayudan al esclarecimiento de los fenómenos, sino más bien contribuyen a deformar, a generar prejuicios, entorpeciendo la experiencia sonora de la música, llamaremos a esta vertiente solamente como "otra música".

Son los límites de la palabra y la peculiaridad del fenómeno musical los que se encuentran, y se produce el desfase. La experiencia sonora de la música, de algún modo es violentada al acunársela en conceptos; el fluído sonoro siempre se escapará a la rigidez de la palabra. Por más que aquí procuramos abrir los conceptos y usamos un lenguaje que apela al color y la imagen, nunca daremos cuenta plena de un fenómeno de naturaleza extraña al decir conceptual.

Pero ello no significa que nuestro intento por hablar de la música popular sea un absurdo; está muy lejos de ser tal. El sentido que plena estas palabras, lo constituye la invitación para abrirse desprejuiciadamente a la experiencia sonora, al conocimiento vital (sensorial e intelectual) del amplio espectro de la genuina música popular chilena.

Hemos de señalar que los límites cronológicos propuestos en el título, no pueden considerarse en sentido estricto. Nuestra mirada indefectiblemente debió retrotraerse hacia los años anteriores a 1978, como referencia necesaria para entender los momentos de continuidad y desarrollo de los fenómenos musicales aquí tratados. Las transformaciones aquí señaladas han querido ser dichas, no desde puntos de vista ajenos a la música, ni obedecen a esquemas previos propuestos por alguna ciencia, sino más bien pretenden fidelidad a la música misma. Entonces, el lector no encontrará introducciones sociológicas que den cuenta de transformaciones macro-sociales, y que quieran ser explicación de las variaciones del fenómeno musical; al contrario, deberá buscar desde las propias variaciones de la música, su correspondencia con las transformaciones del entorno social.

La lógica que guía este ensayo no es otra que la cronología. Por ello, no se ha querido diseccionar el fenómeno de la música popular en capítulos que escindan la compacta y unitaria relación músico-obra-público. Nuestro decir será elíptico, en un intento por no perder la visión de unidad, pretendiendo una cierta simultaneidad para hablar de diferentes facetas que concurren en la concreción del ciclo comunicativo. Así, iremos hablando alternadamente de aspectos atinentes al propio lenguaje musical, de giros poéticos y la utilización de la palabra, de circuitos de circulación, de la relación músico-público, de la relación músico-MCM, para lo cual hemos dispuesto la separación en espacios temporales tentativos --y que en cierto modo coinciden con los momentos de transformaciones macrosociales tratados en las investigaciones de CENECA.(6).

(6) Especialmente nítidas nos parecen al respecto las propuestas por H. de la Luz Hurtado en "Transformaciones del Teatro Chileno en la década del 70"; Eugenio Díaz: "Transformaciones de la legislación cultural y artística chilena en el período 1973-1982".

A. DESDE LA MUSICA DE FOLKLORE. (El llamado "Canto Nuevo")

Cuando vino el régimen militar el año de 1973 el universo de la música popular(no-comercial) chilena quedó escindida, al igual que otras expresiones artísticas, en dos. De una parte la música popular en el exilio, conformada y desarrollada por los más destacados intérpretes de la llamada Nueva Canción Chilena, que se vieron obligados a abandonar el país por su simpatía y compromiso con el régimen de la Unidad Popular (Inti Illimani, Quilapayún, Isabel y Angel Parra, Patricio Manns, Osvaldo Rodríguez) presencia ausente de la música chilena que va aumentando con el correr de los años y que culmina con el exilio, primero voluntario y luego obligado, del grupo Illapu.

Por otro lado, quedaron en Chile nóveles músicos y cantores, fuertemente influenciados por el movimiento "Nueva Canción" y que, en las condiciones más inmisericordes de represión política y económica, se dieron a la tarea de conservar viva la llama de la canción popular.

Esta nueva generación de músicos (Barroco andino, Ortiga, Aque-larre, Wampara, Cantierra, Los Zunchos, Isabel Aldunate, Capri, etc.) llamada por algunos "generación de recambio", es el momento de continuidad, al interior, del movimiento de la llamada "Nueva Canción", que luego del paréntesis 73-74, comienza a emerger desde las profundidades del dolor y a crecer cuantitativamente a un ritmo disímil al desarrollo cualitativo en lo específicamente musical.

Junto a ellos, y compartiendo los pequeños espacios de que se dispone en los lugares donde impera autoritarismo, estuvieron los sobrevivientes del movimiento de la Nueva Canción (Tito Fernández, Illapu, Quelantaro, Pedro Yáñez, Jorge Yáñez, Nano Acevedo).

Posterior al obligado enmudecimiento a que se vieron sometidos los músicos populares tras el 11 de septiembre --a la proscrip-

ción de la palabra y el timbre musical que significara una rememoración del tiempo inmediatamente pasado, valorado por la autoridad como un mal absoluto-- en el año 1975 comienza a perfilarse paulatinamente lo que será la prosecución del movimiento de la Nueva Canción. El primer giro musical, en este nuevo y censurado contexto lo constituyó la generación del grupo Barroco Andino, los primeros en revivir la sonoridad andina --hasta entonces proscrita-- pero utilizada sólo como color para una muy peculiar interpretación de música barroca (especialmente de Johan Sebastian Bach).

La importancia del grupo Barroco Andino radica en que, gracias a su iniciativa, la música popular verá sugerido un espacio de continuidad para su desarrollo. Este grupo de experimentados músicos lograron merced a la universalidad de lo ejecutado, la aceptación de la censura autoritaria, el auspicio oficial(7) y la apertura de la industria musical(8). Gracias a la bondad de su trabajo ellos bajaron el puente para que la música popular pudiera cruzar el foso del silencio y, poco a poco, fuera traspasando el cerco que proscribía la palabra. Porque no por mera casualidad, músicos que se habían identificado con el movimiento de la llamada Nueva Canción, reaparecieron ejecutando música barroca. Aparte del innegable valor que ello comporta, no podemos soslayar el hecho de que mucho contribuyó a que se eligiera esa opción musical, la violencia ejercida sobre el decir.

(Ello será también razón que explique el fenómeno del 'boom' andino de 1976). La presencia pública de los músicos se hacía una necesidad imperiosa, y entonces se hizo la música que las condiciones impuestas por el nuevo gobierno permitieron (9).

Ahora bien, los primeros años de desarrollo de este nuevo grupo de músicos está marcado por el ideal de reafirmación de los valores impugnados por el régimen autoritario, por la necesidad imperiosa del nucleamiento y recuperación de identidad de quienes eran las víctimas más directas de la represión oficial, por tanto,

(7) Auspicio de la UTE, hoy Universidad de Santiago.

(8) RCA edita dos Lp.

(9) Aparte del auspicio de la UTE, Barroco andino vió favorecida su difusión por la labor de extensión desarrollada por el grupo Cámara Chile y la adecuación de su música a la liturgia cristiana lo cual hacía de Iglesias y parroquias, lugares muy adecuados para su ejecución.

tenían por horizonte referencial no una proposición humana en proyección, sino el pretérito inmediatamente pasado, donde la recreación y la cultura --en el amplio sentido del término-- surgida desde las clases sociales más humildes (o a propósito de ellas) habían recibido el mayor apoyo que jamás tuvieron.

Esa motivación de re-nucleamiento, de reconocimiento en la sobrevivencia, llevó a los nuevos cultores del canto popular a re-crear, re-interpretar y repetir, música perteneciente al acervo de figuras simbólicas en la cultura musical chilena (como Violeta Parra o Víctor Jara) o de músicos que vivían en el exilio. Los primeros años de esta nueva generación musical están marcados por esa "mirada al pasado", por esa fijación (dolorosa) en un tiempo perdido, y provocan la comunión nostálgica en un público que en ese encuentro a través de la música, mitiga su pena.

Así, nos encontramos con que el repertorio de estos nuevos músicos de "recambio" (y no todo cambio implica de suyo, una renovación) tiene como su expresión más destacada, temas de las citadas figuras preeminentes en la cultura musical popular chilena; temas que, a la vez, identifican "marcando" notablemente a los propios músicos (10).

El dolor que los acontecimientos de 1973, nos depararon, y que en el exilio se hizo grito, puño en alto, acá al interior se convirtió en fijación, regresión del propio devenir de la música tal vez, traumática quizás.

Consecuentemente, el receptor privilegiado será un público reprimido, dolido, violentado en su ser, conformado por una heterogeneidad generacional, que de alguna forma u otra tuvieron un cierto nivel de experiencia positiva en el tiempo anterior al régimen militar; la cual encontraba en el cantar de estos músicos de recambio la resonancia sentimental e ideológica, la compensación psicológica de la ausencia, y la identidad que mitiga

(10) Ejemplo de ello es la relación de identidad nunca perdida entre Aquelarre y los temas "Valparaíso" de Osvaldo Rodríguez y "El Cautivo" de Til-Til" de Patricio Manns.

el dolor y hace reconocer que, al menos, se sigue vivo... Este grupo humano explotaba de la tremenda tensión que la angustia, el miedo y el terror sembraron, con aplausos y gritos, cuando un cantor mentaba palabras simbólicas que retrotraían la mirada hacia el pasado reciente o daban cuenta a modo de diagnóstico del horror de ese tiempo presente, mientras los ojos, muchos ojos, se inundaban de lágrimas.

Era un tiempo de re-afirmación, y los encuentros musicales de la época (Recitales Nuestro Canto, Encuentros de Juventud y Canto, Actos Solidarios), las presentaciones de estos músicos del llamado Canto Nuevo, eran verdaderos oasis frente al desierto de la censura y la autocensura.

Es importante señalar, antes de continuar, por qué decimos el "llamado Canto Nuevo". Decimos tal, porque no hubo consenso entre los propios músicos que se pretenden incluir en tal denominador lingüístico común. Sólo un sector (y esto quiere dejar en claro las escisiones y diferencias) se autodenomina tal; hay quienes rechazarán de plano tal nombre, otros se sentirán incómodos o argumentarán profundamente por qué no se los puede llamar tal y otros, sencillamente, se situarán al margen de la discusión.

Nadie pone en cuestión la realidad del canto, pero sí lo está la denominación "nuevo", como tipificación de una expresión musical; ¿en qué sentido se dice nuevo este canto?, ¿acaso utiliza la melodía, el ritmo, la armonía, el contrapunto, el timbre y la forma de una manera nueva?

Pareciera que al menos la sospecha es legítima cuando se pretende clasificar (y con ello etiquetar, en-marcar, poner límites) a una expresión artística con la amplísima y connatural peculiaridad del arte: el ser nuevo. Más todavía cuando este canto no es nuevo sino cronológicamente, pero nos parece dudosa su "novedad" cuando por espacio de varios años (los años en que es bautizado) no está sino re-cordando, re-uniendo a un sector social al que se lo quiere desmembrar en su raíz. Pero esta re-únión, rara vez tiene una expresión de re-creación; menos de creación.

Se lo dice "nuevo", pero nuevos son apenas los intérpretes: no está más Osvaldo Rodríguez o Patricio Manns pero está Aquelarre;

ya no Inti Illimani, pero está Ortiga; ya nunca más, dolorosamente jamás Víctor Jara, pero sí Wampara... o Cantierra. Los mismos temas, las mismas armonías, los mismos ritmos, alguna variación tímbrica... ¿alcanza eso para llamar "nuevo" un canto?

Mucho se ha discutido entonces respecto a la mentada denominación y no se llegó sino a reconocer el carácter instrumental de "clasificación" de un grupo heterogéneo de cantores y expresiones de canto popular, que de alguna manera constituyen un momento de continuidad respecto de la Nueva Canción Chilena, que no conforman propiamente un movimiento musical unitario, pero que sí son una expresión contemporánea abierta que implica una búsqueda musical en torno a una identidad chilena y latinoamericana.

"No hay movimiento orgánico. Son músicos que se identifican, que coinciden en su postura frente al arte, la cultura y la sociedad... que se plantean el objetivo de suplir las carencias y vacíos de la música de consumo" (11).

Pero, ¿de qué manera? ¿con qué medios?. Siendo víctimas directas de la política cultural (porque sí creemos que ésta existe aún cuando sea anti-cultural o deformadamente cultural) y la transnacionalización enajenante y mediocrizante llevada a cabo por los MCM --dos aspectos de un mismo fenómeno: el apagamiento cultural de los pueblos donde se imponen modelos autoritarios como el caso de Chile-- esta manifestación artística está casi absolutamente marginada de la emisión-difusión a través de la radio y T.V.(12).

Luego, del amplio número de músicos que continuarían el camino pre-figurado por la llamada Nueva Canción Chilena, sólo Illapu y Tito Fernández pueden subsistir exclusivamente dedicados a la labor musical. El resto debe necesariamente dedicarse a "otra cosa" para procurarse el sustento diario.

(11) Cf. Canto Popular, Seminario '79. A. Rivera, R. Torres, CENECA, págs. 11 - 14.

(12) A excepción del programa radial Nuestro Canto y alguna aparición fantasmagórica en TV gracias a la generosidad de algún productor 'amigo'.

Porque los músicos, además de estar afectos al mismo sentimiento y necesidad vital de decir por todos aquellos silenciados, de ser voz de los enmudecidos, no tienen una proposición musical madura que ofrecer.

El régimen militar y el éxodo masivo y obligado de artistas que trajo consigo fue de tal modo violento que, quienes fueron llamados a sustituirles, no estaban preparados artísticamente para ello (al menos en su gran mayoría).

Este momento de continuidad de la Nueva Canción necesitaba un largo tiempo para proponer una re-novación en el mundo de la música.

Añadido a la escasa preparación, el precario estudio y nivel de desarrollo musical, había que añadir el hecho determinante de que, al pertenecer en su mayoría a un estrato universitario, debían dedicar a la música el tiempo que sus estudios profesionales les permitían. Es decir, no podía ser más que una generación de músicos aficionados, de mejor o más bajo nivel, pero aficionados al fin y al cabo.

Como si las tensiones provocadas por la represión, el miedo, las premuras económicas y los estudios hubiesen sido pocos, el trabajo musical de estos nuevos músicos se vió amagado por la propia dinámica que el sentido social de compromiso con ciertos sectores de la sociedad, fundamentalmente los más humildes, exigía de él. Los Actos Solidarios, fenómeno característico de la sociedad metropolitana de los años 76-77-78, surgidos al alero de las iglesias y en el Centro de Pobladores, la Junta de Vecinos, la Bolsa de Cesantes, los colegios, clubes deportivos, y la propia universidad donde estudiaban quienes hacían la música, requerían incesantemente la presencia de éstos.

Definitivamente, no había tiempo real para la creación, el estudio, la re-novación. Y lo que surgió como una necesidad vital, como expresión identificadora, empezó a caer en la mediocridad (¿o nunca habrá salido de ella?).

¿Quiénes se escapaban a este estado de cosas?

Solamente Illapu y Tito Fernández, que nunca se consideraron "Canto Nuevo", y quienes eran por ese entonces verdaderos símbolos, en torno a los cuales se congregaban multitudes.

Ellos seguían creando.

Cuando hablamos de creatividad en la obra de Tito Fernández nos referimos al simple hecho de crear más poesía, de hacer más canciones. La mención del término no connota, en absoluto, experimentación sobre la palabra o el lenguaje musical. En la obra de Tito --y de otros cantores, como Quelentaro-- la preocupación se centra en el decir, y en el impacto sobre la emotividad de la gente, evidenciando una fijación y una no preocupación mayor por el color musical. Así, sobre una línea melódica dada, que va sufriendo pequeñas modificaciones, se van creando una tras otra las canciones.

Por supuesto que la poesía de Tito Fernández tuvo ciertas variaciones, un viaje al interior y una mayor preponderancia de lo sentimental, frente a una poesía que podríamos llamar social, pero que siempre estuvo presente en su obra. La obra de Tito, se hizo más liviana, cabalgó más en lo picaresco y el recitado se hizo más canción. Los grandes temas de la explotación y el ultraje de que han sido víctimas las personas humildes, dieron paso a una cotidianeidad dramática que a veces llegaba a ser sensiblera. Evidentemente, el medio de circulación elegido por Tito determinaba en gran parte su trabajo: las boites y locales nocturnos (medio en absoluto extraño para él) precisaban de un repertorio picaresco y sentimental (13). Sin embargo, y con ocasión de recitales de concurrencia popular masiva, se lo escuchaba cantar versos que alegóricamente hacían referencia al doloroso y violento estado de cosas o restituían los valores impugnados por el gobierno autoritario (14). Entonces, la re-ligazón público-cantor se evidenciaba como indubitable. Tito Fernández es, por estos años, el cantor popular más grabado y de mayor presencia en radio y T.V.. La industria de la música, aprovechando la popularidad del cantor y la transacción de su poesía lo convirtió en un éxito comercial.

(13) "El enamorado"; "La Casa de Pascual Fernández", "La Bohemia".

(14) "Hoy tengo ganas de ser", "Señora Guitarrera" (autor Pedro Aceituno).

Similar situación vivió el grupo Illapu. El vacío de música nacional popular y la censura violenta de que era objeto la expresión musical popular, fueron determinantes para que se produjera el llamado "boom" andino. La música bajada del Altiplano en las tarkas, zampofias y bombos de Illapu y Kollahuara, también fueron captados por los MCM, fundamentalmente la T.V. (que siempre necesita figuras nuevas, espectaculares y de buen nivel artístico, requisitos que no siempre caracterizan a los artistas que la frecuentan).(15).

Es así como el grupo Illapu, arribó a Santiago desde Antofagasta a fines de 1975 y en 1976 fue artista exclusivo de TVN (y presencia ininterrumpida en el programa Dingolondango). Graban discos, hacen giras nacionales su versión de "Candombe para José"(16) se convierte en super-venta y de esa manera logran ampliar su popularidad de manera notable.

Pero, Illapu nunca fue un producto de T.V.. Su popularidad siempre tuvo como fundamento el profundo arraigo en las clases más humildes y su contacto directo con ellas y la tremenda calidad de su música. Indiscutiblemente, la T.V. sirvió para que su espectro de público se ampliara. pero, bastó con que Illapu hiciera más intenso el trabajo de difusión de su obra musical a los sectores más humildes de Santiago, que apareciera de manera cada vez más continua en encuentros solidarios(17) para que su presencia en la T.V. fuera radicalmente reprobada y en la radio disminuída en forma notable.(18).

Entonces, comenzó su difícil etapa de autogestión. Su opción artística los puso fuera de la órbita comercial, pero su riguroso trabajo y su definición de músicos profesionales, sobre todo otro carácter, los llevó a un desarrollo notable, a una ampliación de las fuentes armónicas, tímbricas, rítmicas, de formas musicales. Illapu prontamente dejó de ser "Canto Andino", sobrepasando los límites de la proyección del folklore altiplánico, lo cual no significa abandonar o renegar de su origen. Nadie como ellos están tan impregnados, tan profunda-

(15) Illapu en TVN y Kollahuara en TV 13.

(16) Del autor Roberto Ternán, en Lp "Despedida de pueblo". Arena '76, faz 1.

(17) Por ej. su trabajo cultural con las bolsas de cesantes de Pudahuel

(18) Desde entonces nunca más fue programado en TVN. Dinacos siempre problematizó su presencia en otros canales de TV. Luego del "Candombe para José" la industria musical jamás se preocupó por publicitar un tema de ellos en procura de repetir su éxito.

mente arraigados en el sentimiento y el canto del hombre del Altiplano chileno. Nadie conoce como ellos la realidad de ese mundo y nadie puede expresarlo, proyectarlo y re-crearlo como ellos lo recrearon. Y en esa línea, muestran la decantación de un trabajo serio y profundo que habla de la realidad del hombre altiplánico, que mienta a la raíz aborígen del hombre chileno y que reconoce la propia raíz musical de su obra: el concierto "Encuentro con las Raíces" con la participación del investigador y compositor Osvaldo Torres (1977).

Desde esa fuente originaria y originante, se van abriendo hacia el canto de América.

1. El instante de apogeo.

A pesar de todas las limitaciones externas a la música, y las inherentes al propio canto popular, el llamado "Canto Nuevo" siguió su propio "desarrollo"; ampliando su repertorio, a costa del montaje, con arreglos de temas del acervo musical latinoamericano al tiempo que fue apareciendo los frutos de una incipiente creatividad.

El año 78-79 fue quizás el tiempo de "actividad" mayor (19) al menos en relación a términos cuantitativos; se alcanzó un alto nivel de realización de encuentros, recitales y festivales; existía el mayor número de peñas y los actos solidarios habían tenido una proliferación impresionante. En ese aspecto cobran especial importancia los recitales organizados por la productora Nuestro Canto. Encuentros de Juventud y Canto de la Productora Canto Joven, Festival Alerce y ACU (Agrupación Cultural Universitaria), Peña (luego Casa Cultural) Doña Javiera --dirigida por el poeta Nano Acevedo, la Peña Casona de San Isidro-- que acusaba la presencia permanente del tío Roberto Parra y Catalina Rojas--, los Talleres 666 y Sol, Bolsas de Cesantes, De

(19) Véase Canto Popular 73-78. CENECA, Apéndice 1

partamento Cultural de la Vicaría de la Solidaridad, Departamento Cultural del Arzobispado de Santiago-organizador de los festivales "Una Canción para Jesús".

Pero, habían corrido algunos años y es bueno saber que se decía y cómo se decía a sí mismo el llamado Canto Nuevo.

Refiriéndose a su propio trabajo queda el testimonio (20) que (algunos) de estos músicos "consideran necesario observar y tener presente la raíz del folklore, pero se debe incursionar en otras formas musicales que puedan situar a la música popular de Chile en una perspectiva más universal y sirvan al desarrollo de la música misma".

Al respecto, ¿qué se puede decir ante la exposición musical que ofrece este movimiento heterogéneo de continuidad? Nada demasiado alentador. Hay un desconocimiento profundo en la observación y la ejecución de la música de folklore. Salvo Illapu, como grupo, y Pedro Yáñez, muestran una expedición musical que rastrea en profundidad, con rigor y sistematicidad, investigado en el terreno mismo, en el ámbito propio del surgimiento de la música folklórica (21). Los restantes exponentes tienen un conocimiento más o menos (donde las excepciones son escasas) periféricos, epiféricos. Un conocimiento que no traspasa los límites de las formas y los ritmos, que son tratados en ciertos casos, con una conmovedora simplificación.

Entonces, descansando sobre estas débiles bases pretenden alzar las columnas de la música en dirección al tratamiento de otras formas musicales. Y se incursiona en el amplio espectro de la música de folklore y la música popular de América Latina; la misma poca profundidad, el desconocimiento técnico y la precariedad de ejecución son los ingredientes que determinan, junto a la escasa creatividad, la pobreza musical de este momento de la música popular chilena.

Del mismo modo que en la consideración anterior, sólo Illapu se escapa de esta caracterización, porque su trabajo de investigación es sistemático, porque su ejecución instrumental es impecable

(20) Cf. Canto Popular, Seminario '79, pág.18. CENECA.

(21) No mencionamos a Chamal, Millaray y otros grupos cuyo trabajo es precisamente la proyección-difusión de la música de folklore de determinadas regiones del país: Chiloé en el caso de Chamal.

ble, exactamente virtuosa, porque su estudio es realizado con verdadero rigor artístico (22).

En el instante de la reflexión sobre el propio trabajo desarrollado durante tres años, la autoconciencia de los propósitos y las carencias, las frustraciones y los errores(23), el heterogéneo grupo de músicos identificados como "Canto Nuevo", se plantea ciertos objetivos a lograr y que conseguidos significarían la maduración de éste como "movimiento" musical(24).

Se hablaba de la necesidad de crear una música popular que identificara a una mayoría de público en este intento de recuperación --develamiento-- de una identidad cultural.

Crear era el leit motiv que debería orientar el trabajo, pues como ya hemos dicho, esta primera etapa (25) había sido fundamentalmente no-creativa, en el sentido de re-petitiva y no renovadora. Pero el deseo de identificación con la mayoría tiene por su negación la saturación que progresivamente se había ido produciendo por la circularidad cerrada de producción-emisión-distribución-recepción. La relación músico-auditor había caído en el viciamiento de la repetición desmesurada de las mismas cosas en todos los lugares. Esto motivado por la mudez que los MCM habían adoptado para la difusión-promoción de esta música, por la identificación política que se les atribuía (tanto desde los sillones del autoritarismo gobernante como de los sectores disidentes marcadamente de izquierda) y por la pobreza musical del propio abanico de músicos. Los mismos músicos, los mismos temas, la misma música, los mismos recintos, el mismo público. Y un movimiento que persiste en lo mismo, se estanca, se depaupera, cae en contradicción consigo mismo y muere.

(22) Cf. CENECA; Seminario '79. "Canto Nuevo".

(23) A nivel de la estricta ejecución también Ortiga muestra una expedición digna destacándose entre sus canciones el instrumental "Tic tac", y "el propio Juan José" entre sus interpretaciones de folklore latinoamericano.

(24) Contemporánea a esta reflexión se da la presencia de un nuevo grupo, "Santiago del Nuevo Extremo" y un solista Eduardo Peralta, quienes se suman a Ortiga, Aquelarre, Cantierra, Canto Nuevo, etc. equilibrando cuantitativamente la temprana disolución de Wampara, imprimiendo un matiz de distinción al proceso de búsqueda de la música popular.

(25) 76-78

La superación de este "etat de choses" implicaba un gran trabajo de creación en una mayor amplitud de perspectiva, donde la atención principal se centraría necesariamente en las dimensiones de renovación y experimentación. Se reconoció como necesidad prioritaria "la búsqueda de nuevas formas de expresión a través de la elaboración creativa de elementos musicales de diverso origen" (26), ampliando las temáticas y los lenguajes de manera de negar la identificación lineal y hebetante de lo "artístico" y lo "político", reconociendo la diversidad dimensional entre ambos unversos de la conciencia (lo cual no implica decir que se contraigan o se anulen uno a otro). entonces, se hablaba de que esta ampliación significaba una apertura no sólo a la música de repercusión masiva (formas del folklore popularizada, beat, rock, etc.) sino también a la música de vanguardia (rock sinfónico, jazz contemporáneo, etc) por su carácter renovador del lenguaje.

Lograr este nivel de desarrollo exigía un crecimiento personal de los artistas, puesto que con contadas excepciones, el trabajo que desarrollan entonces, dista bastante a lo exigible para un músico que se considere profesional. El rigor y profundidad, sistematicidad y capacidad creativa sólo se encuentra cristalizada en el trabajo de Roberto Márquez, Daniel Ramírez, Pedro Yáñez y Osvaldo Torres. Salvo estas excepciones nos encontramos frente a un nivel de aficionados más o menos avanzados (27).

Se hacía necesario el perfeccionamiento técnico, la educación musical, vocal e instrumental y la educación escénica imprescindible para satisfacer los requerimientos (aunque escasos) de los medios de comunicación audiovisuales.

Todo ello concurriría a sortear el aislamiento a que se veía reducido este grupo de artistas, aislamiento propiciado ad externum por la desacreditación pública de parte de la oficialidad y el cierre de la industria musical (sellos y MCM) para la promoción -difusión, y, ad interum por una declarada o al menos insoslayable opción ideológica o visión del mundo contraria radicalmente a la impuesta por la autoridad y por las limitaciones musicales inherentes al propio movimiento.

(26) "Canto Popular". Seminario '79. A. Rivera y R. Torres. CENECA.

(27) Márquez, compositor de las más importantes obras de Illapu; D. Ramírez el más educado en música contemporánea docta y el compositor más innovador; Yáñez y Torres, los más rigurosos investigadores en la música de folklore.

Al concluir este instante de revisión, aparece un nuevo grupo, tal vez el más rico musicalmente de cuantos han surgido postulando una base o raigambre folklórica en su trabajo, en el último tiempo. Se trata de un grupo de músicos nortinos que tras un breve preámbulo, bajo el nombre de TAMBO, se bautizan como "HUARA". Ellos constituyen la más significativa inyección de revitalización musical de esta vertiente, afianzados por un conocimiento vivencial de la tradición musical altiplánica y con un dominio instrumental tan virtuoso como Illapu, añadiendo a ello un "sentido" musical notable que los conducen por los tortuosos caminos de la experimentación.

El mismo año de 1979, regresa a Chile Tita Parra(28), después de residir por espacio de cuatro años en Europa, lapso durante el cual desarrolló un intenso trabajo como compositor e intérprete, compartiendo en el trabajo con los músicos chilenos en el exilio y con los músicos de la Nueva Trova Cubana. La vida misma de Tita está estrechamente ligada con el devenir de la música popular chilena: desde muy temprana edad, acompañando a Isabel, a otros músicos como Inti Illimani, Patricio Castillo, etc., y componiendo sus propias canciones y temas instrumentales, se hizo presente en el corazón de la creación musical. El año 72, con ocasión de la venida a nuestro país de los músicos del Grupo de Experimentación Sonora de Cuba, se produce una relación de estrecha comunión en el trabajo musical que Tita renovará años después en Europa, especialmente con Silvio Rodríguez.

Previo a su regreso, Tita realizó intensas giras por varios países de Europa junto al músico Patricio Castillo, y grabó en París un Lp que fue distribuido en España por Movieplay, disco reciente con el cual arribó a nuestro país. Al momento de llegar, encontró un ambiente expectante (al menos al interior del mundo de la música popular) al que concurrían los sobrevivientes de la llamada "Nueva Canción", los músicos del llamado "Canto Nuevo"; la reaparición de otros músicos jóvenes y los nuevos valores(29)

(28) Nieta de Violeta, hija de Isabel

(29) Inmediatamente de su arribo a Santiago se produjo un acercamiento espontáneo entre Tita y el grupo Cantierria, naciendo una amistad musical que lamentablemente no fructificó más allá de algunos recitales en conjunto. Y, eso se produjo, porque curiosamente, siendo Tita y su obra una de las mejores expresiones musicales que se podía encontrar en el ámbito de la música popular, no recibió de parte de la industria musical, el tratamiento que merecía una artista de su nivel.

Ahora bien, dada la ya tantas veces comentada centralidad de la vida cultural de nuestro país, quienes desarrollan un trabajo musical en provincia y procuran una mayor proyección, deben necesariamente y por sus propios medios, asentarse en Santiago. Así llegaron del norte Illapu, en un proyecto de vida profesional en la música; el grupo Huara, quienes se reunieron en Santiago para continuar su experiencia musical iniciada en Antofagasta; y así también, a finales de 1979, aparece el dúo valdiviano Schwenke-Nilo, con motivo del Festival del Cantar Universitario organizado por ACU(30), donde resultaron finalistas. Ellos tienen un rápido ascenso en las preferencias del público estudiantil, que es el sector social que se fue decantando como el público por excelencia del llamado Canto Nuevo.

Y no podemos dejar de mencionar, en un somero recuento, la presencia de Capri, quien comienza su vida en el canto interpretando temas del poeta Nano Acevedo y que girando en graduación diferente al resto de los cantores populares se incorpora a la competición internacional en festivales oficiales de escasa calidad artística, montadas sobre una infraestructura comercial de miles de dólares (31).

Una nueva detención en el devenir del canto popular, que dirija su mirada hacia el momento 78-80-81, evidencia primeramente la confirmación fehaciente de la absoluta heterogeneidad tanto en la autoconciencia del hacer propio de los músicos como en su obra misma. Heterogeneidad en la postura frente al quehacer musical; heterogeneidad en el tratamiento de los elementos de la música; heterogeneidad resultante en la creación; heterogeneidad en la concepción; heterogeneidad en la parición.

De tanto buscar las identidades y de empeñarse en la búsqueda del punto unificador, no se ha logrado sino reconocer que la unidad supuesta no estaba afianzada por un basamento musical, por una experiencia artística, sino por un pensamiento ideológico, o cuando menos, por una visión de mundo bastante gruesa, tanto que permitiera la incorporación a ella de todos quienes no estaban dispuestos a hacer música de mercado.

(30) Agrupación Cultural Universitaria

(31) OTI '78 Tema "Oda a mi guitarra", autor Nano Acevedo.

Sin embargo, el tiempo no se ha detenido y el devenir del canto muestra saltos cualitativos, aunque no los suficientes para hablar de movimiento renovador. Si se evidenciaba como una necesidad urgente el dar curso a la creación poética y musical, no se puede desconocer que hay una distancia notable respecto del tiempo inmediatamente anterior.

La saturación que fue haciendo presa de esta vertiente de la música popular y que derivaría en una falta de interés de parte de un público cansado de lugares comunes, movió a los grupos "anti-gueros"(32) a dedicarse a una creación "urgente", en tanto que los nuevos grupos en aparecer se caracterizan justamente por la impronta creativa de su trabajo. Pero, la creación se refiere en este caso (en la mayoría de los casos), casi exclusivamente al hecho de hacer nuevas canciones y no a la experimentación en lenguajes poéticos o musicales.(33).

2. Acerca del decir metafórico.

En torno al lenguaje poético mucho se ha discutido acerca de la novedad de la metáfora en la música popular. Y la verdad es que no podría decirse que ella constituye la creación-construcción de un nuevo lenguaje sino que dado el entorno socio-político se establece espontáneamente como una forma de decir propia del tiempo. El imperio del miedo desatado por la autoridad propicia un ocultamiento de la verdad. Quien quiere decir con verdad acerca de la realidad, debe entonces encontrar la manera de decir, el modo de expresar lo que siente, comunicarlo a unos y otros y situarse tangencialmente a la censura.

Entonces la función significantes descansa en la interpretación porque ya no hay identidad entre el signo y el significado. Y se hace necesario la irrupción de la hermenéutica, de la inter-

(32) Ortiga, Aquelarre, Cantierra, etc.

(33) El nuevo momento destaca a "Tango" de Osvaldo Leiva-Aquelarre; "El Invierno" de Luis Valdivia; "A mi ciudad" y "Simplemente" de Luis Lebert-Santiago del Nuevo Extremo; "Canción Gentil" de Tita Parra; "Canto al Amanecer" de Daniel Ramírez-Cantierra; "En el Sur" de J.C. Pérez-Cantierra; "Juan González" de Eduardo Peralta, etc.

pretación, de la vista y del punto de vista.

Pero, las tensiones suman y siguen. Se usa un lenguaje metafórico, alegórico, en la poesía, pero en algunos casos de manera cerrada y en otras abierta. Es decir, ciertas canciones abrían la posibilidad de una múltiple interpretación, más otras querían (sus autores) no ser sino "la interpretación". En la mayoría de los casos, se "usaba" la metáfora para dar cuenta, de alguna manera, de sentimientos y pensamientos imposibles de ser dichos literalmente; o bien esos sentimientos y pensamientos encontraban en la forma metafórica su mejor vehículo de comunicar.

Pero, la metáfora no fue la única manera de decir. Si bien la canción contingente rayana en el panfleto no apareció (porque no podía aparecer) sí se utilizó el lenguaje coloquial-cotidiano cuando se hacía referencia a personajes populares, a proletarios o al sub-proletariado. Y ahí la distinción; mientras la metáfora daba cuenta de la situación totalizadora, abarcadora de un envolvente y dramático mundo socio-político-cultural que de todas maneras afectaba la vida psíquica, anímica y hasta corpórea de las personas, el decir cotidiano apuntaba hacia figuras típicas e individualizables del vivir diario, cargado de ironía (34) o derivando hacia cadencias melodramáticas (35).

El punto común, y he ahí la convergencia, no es otro que la propia realidad aplastante, amarga, triste, a ratos desoladora, donde quiere imperar la muerte por sobre la vida, el odio sobre el amor, la soledad sobre el encuentro, la distancia sobre la vecindad, la extrañeza sobre la comunión y la sintonía entre las personas. Ese clima de atomización existencial, que afectó la intimidad misma de las existencias humanas, es el árido terreno donde cosecharon los poetas-músicos del tiempo.

Y esa es, fundamentalmente, la popularidad de esta música de pretendido o verdadero fundamento folklórico; la refracción reflexiva, crítica o diagnóstica de una realidad así vista por un importante sector de nuestra sociedad.

(34) "Juan González": Eduardo Peralta; "Carolina Larrastzábal": Dióscoro Rojas.

(35) "Romance para el engrasador de cortinas": Nano Acevedo.

Ahora, decir que la metáfora sea un nuevo lenguaje, es algo muy distinto. Es "otro" respecto de la simplicidad del panfleto o la abstracción oscurantista de los metalenguajes, pero no algo "nuevo". En el devenir de la poesía inserta en la música popular hay momentos de mayor o menor presencia de una forma u otra, pero todas coexisten en el movimiento histórico mismo, y las variabilidades de éste son las que, en gran medida, propician la vigencia de una u otra forma de decir.

En cuanto a la riqueza poética de esta música popular, también ella es terreno de discusión múltiple, sobre todo cuando se pretende establecerla por comparación a otro momento histórico(36).

"La experiencia común post-73, llevó inmediatamente a la suplencia de aquellas palabras proscritas de nuestro lenguaje cotidiano por palabras de gran poder simbólico, las cuales son llevadas del lenguaje cotidiano a la canción constituyendo una especie de "dialecto" que supone la "complicidad" en el entendimiento entre el público y el músico..."(37).

"...La metáfora no es una forma "en clave" (oculta) de decir lo mismo que decía la Nueva Canción Chilena, sino la forma sentida de decir lo que siente..."(38).

Las diferencias en la concepción del mismo instrumento de comunicación saltan a la vista y ahorran comentarios.

(36) Sin embargo, a nuestro juicio, se destacan "El Invierno" de Luis A. Valdivia; "A mi Ciudad" de Luis Le-Bert; "Está naciendo un cantor" de Osvaldo Torres; pero sin abandonar el terreno tradicional de la poesía lineal. La introducción del contrapunto sólo la encontramos en "Canto al Amanecer" de Daniel Ramírez.

(37) Luis A. Valdivia

(38) Cf. Eduardo Paralta, Revista La Bicicleta, Edic. Esp. El Nuevo Canto... Entrevista

3. El fenómeno Silvio Rodríguez

Conviene detenerse en un fenómeno cultural que traspasa y excede los límites mismos del universo de la música y adviene a lo sociológico y psicológico. Tal no es otro que la tremenda influencia que el movimiento de la Nueva Trova Cubana, especialmente Silvio Rodríguez, ejerce sobre todos los músicos populares(39) y que tiene sus concreciones más evidentes a partir de los años '78-79.

Desde 1975-76, en un reducido sector social se fue conociendo la obra musical de la Trova Cubana, a través de grabaciones traídas del exterior por familiares de exiliados, amigos, etc. Poco a poco, y merced a la capacidad mágica de la técnica del cassette el universo de público conocedor de éste fenómeno musical que tendría gran revuelo en Europa y Norteamérica (los centros mundiales de la industria de la música y también, los grandes centros de confluencia del arte del mundo) fue creciendo. El nivel de receptividad de esta expresión musical, en que se une la tradición rítmica-tímbrica de la música negra, devenida folklore a través de la fusión con la música de raíz hispánica y la vertiente vanguardista que señalara el gran músico Leo Brower, convirtiéndola en una de las nuevas y más complejas expresiones musicales del mundo, fue y sigue siendo realmente todo un suceso. A este impacto no pudieron sustraerse los músicos populares. Es así como temas de Silvio Rodríguez son montados por Cantierra(40), y Tita Parra, de Pablo Milanés por Antara (41), y determinado la propia creación de Eduardo Peralta. Los ritmos tradicionales del son, alterados, las innovaciones armónicas y contrapuntísticas de la Nueva Trova Cubana, enormemente influenciada, a su vez, por el jazz y la música docta contemporánea, tuvieron una acogida espontánea tan espectacular como tan difícil de explicar.

Quizás sea su misma complejidad poética y musical el motivo de esa recepción mágica. Sobre todo Silvio Rodríguez. Desde las

(39) Tanto en el interior, como sobre los músicos chilenos en el exilio; el caso de Isabel Parra, por ejemplo.

(40) "Yo digo que las estrellas", "Mi amor", "Al final de este viaje"

(41) "No me pidas".

audiciones de "El Rey de las Flores", restringidas a mínimos grupos de personas hace ya 8 años hasta el "Unicornio" difundido hoy (1982) por la mayoría de las radioemisoras; desde el ingreso subrepticio de su música hasta llegar a ocupar el primer lugar de los rankings de popularidad, se trasluce un complejo proceso in crescendo de ampliación receptiva en ondas concéntricas (42).

Muchos son los factores que concurren a este acontecimiento; factores incluso ajenos a la música, pero que no pueden ser la explicación última. Influyó en un primer momento el origen cubano, su compromiso con el movimiento cultural revolucionario, su condena a la intervención militar chilena (43), su amistad con los músicos chilenos exiliados, etc... Pero, esos factores sólo son considerables de alguna manera para el público con una cierta visión de mundo (tentativa al menos). Lo curioso radica en que es el gran público juvenil, ajeno a la experiencia socio-cultural pre-'73 el que devino en gran receptor de su música. Es justamente, el público al cual se ha querido estupidizar con la disco-music y la música de consumo (internacional) quien ha quedado "hechizado" (no se nos ocurre otro término más revelador) por la canción de este músico genial.

Se dirá que ante la indigencia musical traficada por los MCM y la marginalidad del llamado "Canto Nuevo", y ante la ausencia obligada de los grandes músicos populares, la obra de Silvio Rodríguez viene a llenar un cierto vacío, una carencia de sintonía, una resonancia vital que había caído en la nada.

Nosotros creemos, sin embargo, que tal explicación no siendo del todo falaz, conlleva también una carencia. Es del todo dable sospechar que aún con la presencia de los ausentes, el "fenómeno Silvio" se hubiese dado de igual modo. Se nos podrá decir que eso es pura especulación. Añadamos que más que todos los músicos populares, Silvio Rodríguez es doblemente marginal y que su universo de recepción, sin embargo, es mucho más amplio, incluso que los mejores y más populares de nuestra música: Illapu. Por otra

(42) Hoy, el mercado musical chileno dispone de casi la totalidad de la obra de Silvio Rodríguez.

(43) "Santiago de Chile".

parte, su obra poética-musical es complejísima, exigente, a la vez de conmovedora y penetrante. Requiere un máximo de atención y la concurrencia del pensamiento reflexivo, al tiempo que produce las más íntimas vibraciones en el mundo de la más primaria sensibilidad. Es decir, la contrapartida absoluta de la música-masa, y la prueba más fehaciente de que la música popular no tiene por qué ser simple (o ramplona) como algunos pretenden.

La mejor explicación que trate de responder por la tremenda popularidad de Silvio Rodríguez debe buscársela en su propia creación, en su poesía mágica que penetra en las más profundas regiones del hombre.

Recién este último año '82 los MCM le han entreabierto las puertas de su programación-difusión. Se ha hecho de un tema suyo (44) un super éxito, pero ya el terreno había sido sembrado... y cosechado por el propio Silvio Rodríguez.

4. La experimentación: una mínima expresión.

En relación al declarado intento por abrir el trabajo musical hacia las dimensiones experimentales, dando crédito a expresiones musicales otras que el folklore o la llamada "Nueva Canción", como el rock, jazz, música docta, etc., hacia comienzos de la década 80, se hace necesario el discurso en varios niveles. A nivel del espectro tímbrico, la mayoría de los músicos tiene por común la utilización de la amplia gama de instrumentos de folklore latinoamericano. En la versatilidad de su ejecución destacan Illapu y también Ortiga; a la ya muy conocida concurrencia de instrumentos andinos (quenas, zampoñas, moxeños, okarinas, pinquillos, etc.) se suman los que proceden del norte de Sud América (triple y cuatro, por ejemplo); los de procedencia caribeña (bongoes, maracas, tres cubano, etc.); instrumentos de origen europeo (mandolina, acordeón) e instrumentos sinfónicos

(44) Unicornio, en Lp. del mismo nombre, editado en Chile por Alerce.

(flautas traversas, piano, violoncello y contrabajo) y otros propios de la música popular (batería).

Lamentablemente, la exuberancia tímbrica no es equivalente a calidad de ejecución, lo cual tenía por motivo la todavía escasa preparación técnica de muchos de los músicos. Entonces se encontraban disímiles niveles en la ejecución y el resultado final resultaba ser precario (45).

Es una constatación dura, pero no hay una apropiación verdadera y cabal de los instrumentos no-folklóricos (46), por la mayoría de los músicos. La utilización de instrumentos sinfónicos es, salvo los casos citados, dramáticamente tímida y los instrumentos de percusión reducidos con simplificaciones propias de quien está aprendiendo. Es decir, se produce un desfase entre la pretensión y la capacidad real de "hacer música".

Este nivel de diagnóstico va ligado a la situación que se desprende de la incursión de algunos grupos en músicas populares de otras latitudes americanas. Y ahí también tenemos para todos los gustos y en todos los niveles: desde la fluidez con que se despliega Illapu por ritmos de golpe tocuyano(47), candombe(48), bagualas(49), etc., hasta la precariedad de Aquelarre cuando incursiona en esos terrenos (50).

La citada alteridad, además de descubrir una carencia de sentido (y un contrasentido) en la amplitud expresiva de repertorio escaso en ciertos grupos, pone a la luz otra diferencia radical. Si bien es terreno común en la música popular chilena de la última década la confluencia de las más variadas expresiones musicales, los más diversos timbres y armonías, movimientos envolventes de grandes síntesis, en ciertos casos ello ocurre como una necesi-

(45) Sólo Illapu, Huara y Ortega como grupos y otros músicos en forma individual destacan a nivel ejecutante.

(46) Hay casos en que tampoco se dominan con propiedad los folklóricos.

(47) Amalia Rosa, del folklore venezolano

(48) Candombe mulato, del folklore uruguayo

(49) Baguala India

(50) Barlovento - Negro Manuel Antonio, del folklore negro peruano

dad del propio devenir de la música, del propio desarrollo musical, y en otros no ocurre lo mismo. Así, la incorporación de nuevos timbres, la ampliación armónica, la incursión hacia terrenos ignotos de la música resulta ser, en ciertos casos, la resolución de la tensión producida por la necesidad de expresión y medios musicales que no satisfacen tales necesidades. Pero se dan otros casos en que la amplitud se antepone al trabajo musical, donde se plantean exigencias musicales a priori del propio devenir de la música, exigencias que los músicos no logran resolver.

A nivel de la experimentación y de fructificación feliz de lo experimentado la discusión puede resultar interminable. Sin embargo, es a este nivel de composición y los arreglos, donde creemos que nadie destacó como el grupo Cantierra (51) quienes desde su nacimiento mantuvieron una actitud de permanente renovación, reconociendo a la tradición e innovación como dos momentos del movimiento único de la cultura, intentando no encasillar bajo ninguna etiqueta el lenguaje de la música, reconociéndose herederos de una tradición y procurando siempre viajar a la conquista de lenguajes y formas nuevas de expresión acordes con la realidad que les era contemporánea. Son los únicos que con propiedad incorporan a su búsqueda elementos de la música contemporánea (disonancias, politonalidades, polirritmos, etc.), lo cual les reportó los más halagadores y también los más ácidos comentarios. Los arreglos realizados por Daniel Ramírez sobre temas de Violeta Parra desataron las más controvertidas polémicas y la presentación pública de su última composición, "Sonata de la ciudad", una cálida noche de Enero de 1980, dejó al auditorio con la sensación de haber vivido una experiencia originaria, que privaba del comentario fácil; una experiencia interesante y dolorosa; inquietante y cuestionadora, una seducción que se resistía; una aventura peligrosa por los caminos de una música, quizás, nunca escuchada.

Entonces afloró la reacción. Lamentablemente desde el propio ámbito de los músicos. Y la más rigurosa creación musical y la más sugerente experimentación fue declarada "elitista". Cabe preguntarse qué dirían los mismos "populistas" respecto del Gavilán compuesto por Violeta Parra a fines de la década del 50.

(51) 76-80 "Canto que nace de la tierra" destinado a transformarla y transformarse con ella.

"...Las disonancias que le(s) espantan hablan de su propia condición y sólo por esto les son insoportables..." (52).

La música de Cantierra era la negación misma de lo fácil, música que no dejaba a nadie indiferente, música esencialmente no-media. Y si al movimiento musical post-73 se lo considera una búsqueda, Cantierra es la experimentación misma en esa búsqueda (53).

Interesante en esta dimensión experimental es también el trabajo musical del grupo Huara, especialmente en el período en que lo integraba el músico Alberto Cumplido. Ahí terminaba produciéndose un amalgamamiento delicado, fino, entre las expresiones musicales andinas y la música de compositores contemporáneos a mericanos familiares a la guitarra de Cumplido (54).

Otro acontecimiento considerable dentro del pequeño número de la experimentación de la música popular en Chile es la cristalización de la obra "Cantata de los Derechos Humanos" (55), en la cual la obra musical compuesta por Alejandro Guarello se encuentra con la eficiencia y limpidez en la ejecución del grupo Ortiga. Lamentablemente, la incursión de músicos de la calidad de Guarello no son la constante al interior de la música popular.

Es común, por otra parte, encontrarse con consideraciones en las cuales se señala como característica del trabajo de músicos populares del llamado "Canto Nuevo" la apertura hacia otras regiones del arte y su integración en la unidad de un espectáculo. Sin embargo, ello no puede considerarse un carácter distintivo, una constante o una proposición desarrollada en cierto nivel. Fue la propuesta experimental de un par de grupos musicales junto a un grupo de artistas de danza moderna; coreografías dirigidas por Andrés Pérez para la primera versión de "El Grito de la Raza" de Illapu y, el trabajo de mayor vuelo en esta dimensión integradora "Aproximación a una Violeta" de Cantierra y la bailarina Fexia Fariña; con música de Violeta Parra y arreglos de

(52) Nos permitimos la extensión de un texto de T. Adorno refiriéndose a la música contemporánea, y que a nuestro juicio es análogo al momento chileno.

(53) Pero esa bondad resultaba empañada por un nivel de interpretación con altibajos y nunca consolidada.

(54) Leo Brower, Heitor Villalobos. Luego, merced a su trabajo junto al músico Luis Advis.

(55) Santiago, Año Internacional de los Derechos Humanos; 1978.

Daniel Ramírez y Cantierra, y la dirección coreográfica de Andrés Pérez(56)

No consideramos una propuesta experimental el trabajo didáctico de bailes latinoamericanos presentados por el Grupo Aymará, por cuanto es una línea desarrollada desde hace muchos años por grupos de investigación folklórica, algunos desaparecidos, otros vigentes aún (como Palomar, Chamal, Millaray, etc.).

Otro matiz de integración de otras regiones del arte en torno a la experiencia musical, es la proyección de films documentales y video tapes, llevadas a cabo en los Encuentros de Juventud y Canto, y proseguidas en Apuntes de Juventud y Canto, todos realizados en Parroquia Universitaria y un film sobre músicos de la Nueva Canción Chilena, proyectado con ocasión de una no malograda Noche del Folklore (57) en el Teatro Caupolicán.

Pero estas experiencias no pasaron de la etapa primitiva de proposición experimental y la puerta que abrieron no fue traspuesta por nadie más. No hubo prosecución ni continuidad en esta dimensión y los años posteriores serán la muestra fiel del cerramiento, momentáneo es de esperar, de la música respecto de la plástica, la poesía, la danza y la grafía del movimiento.

5. Momento de Crisis

La hiperproblemática sobrevivencia de los músicos populares que tienen por base nutricional la música de folklore y, entre ellos, el llamado Canto Nuevo, tiene su momento de radicalización extrema el año de 1980. Es el instante histórico en que las diferencias se hacen más nítidas, en que los propósitos se vuelven evidentemente insatisfechos, en que las exigencias que la propia

(56) 1978, octubre.

(57) Producida por Sello Alerce, 1977, y prohibida su repetición en los años siguientes.

dinámica musical impone no pueden ser cumplidas cabalmente, en que los conceptos emitidos en el discurso, en las declaraciones de principios, caen en contradicción con la praxis y ya no resuenan en las conciencias.

Decíamos un poco más atrás, que una evaluación y auto-evaluación en el momento de mayor positividad cuantitativa del llamado "Canto Nuevo", ponía en evidencia la urgencia que importaba la creatividad poética y musical para revitalizar un proyecto artístico que se veía amenazado con el viciamiento y saturación de su de-cir.

Esta necesidad y la puesta en ejercicio de la potencialidad humana al servicio de su cumplimiento, produjo una tensión que devino en muchos sentidos en una ruptura.

De una parte, la necesidad de renovación dejó al descubierto las disponibilidades y carencias musicales individuales y colectivas de los grupos y solistas que conformaban esta región de la músi-ca popular chilena. La indesmentible verdad que ello implicaba ponía a los cultores de la música ante una difícil prueba. Era urgente la educación musical, la preparación técnica, en profundidad. Ello a su vez traía consigo obviamente una dedicación temporal intensa, por no decir casi absoluta al trabajo-estudio musical.

Por otro lado, la situación social, económica y política difícil para la gran mayoría de los habitantes de esta parte del mundo se hacía especialmente difícil cuando se trataba de los músicos populares. Convertidos en marginados culturales, reducidos y eliminados por los MCM (58), atacados económicamente por disposiciones "legales" que negaban el carácter de cultural a esta ex-presión musical(59) perseguidos por las autoridades políticas(60)

(58) A modo de ejemplo: reducción de horario para espacios radiales como Nuestro Canto y la Noche Americana de Radio Chilena; disposición de DINACOS de prohibir la presencia de Illapu en TV(1978); "lista negra" que prohíbe a la música del llamado Canto Nuevo en TVN; repentina cancelación del espacio de música popular conducido por Iito Fernández en Canal 5 de Valparaíso, etc.

(59) Y que significaba la retención del 32% de todo espectáculo.

(60) La policía uniformada impidió la realización de innumerables espectáculos, negó permiso para otros y repelió al público asistente, a veces, violentamente.

y amedrentados por los organismos de seguridad (ex DINA y CNI) y por grupos anónimos de claro carácter facista (61).

Ante los diversos niveles de consideración, muchos músicos debieron optar entre sus estudios profesionales y la afición por la música. Otros debieron retirarse del contexto musical pues su falta de preparación les exigía un costo muy alto de trabajo, traducible en tiempo; un tiempo que necesariamente debía ser destinado a administrarse los medios de subsistencia. Otros muchos debieron claudicar en su proyección artística, pues, a pesar de sus condiciones, el trabajo musical no les reportaba lo suficiente como para subsistir..

Entonces nos encontramos con la disolución de varios grupos menores y también de los más conocidos del llamado Canto Nuevo: Ortiga, Aquelarre, Cantierra, Canto Nuevo, y la emigración de Tita Parra del circuito metropolitano.

Otros, como el grupo Illapu corrieron una suerte distinta, pero no contraria. Agobiados por la persecución que los organismos oficiales hacían sobre su trabajo, (62) directa o soslayadamente, y a pesar de ser el grupo musical de mayor popularidad y resonancia masiva de cuantos existían en Chile post-73, debieron optar por una drástica solución: la emigración del país.

La idea que durante mucho tiempo rondó el pensamiento de estos músicos cobró mayor fuerza con motivo de una gira a Europa realizada el año 1978, con la espectacular recepción que tuvieron en ese ámbito ignoto para ellos (63) y terminó por madurar como alternativa de sobrevivencia cuando a su regreso la represión contra ellos se hizo más intensa. Entonces la dimensión subsistencia se hizo dramáticamente unívoca (64) limitando indubitabilmente su propio desarrollo musical, aspecto que era alimentado a su

(61) A modo de ejemplo: el año '73 en Valparaíso, en un recital organizado por Agrupación Cultural de la U. de Chile en la Escuela de Derecho, con la presencia de Illapu, anónimos amenazan con la pronta explosión de una bomba; consecuencia: la evacuación histérica del público y la no-realización del espectáculo.

(62) Para poder realizar sus últimos conciertos en Chile, debieron recurrir a los auspicios de representaciones diplomáticas extranjeras: Francia, Canadá, USA.

(63) De la cual se destaca su actuación en el Theatre Olympia de París, y la TV. española.

(64) Y debieron incursionar en locales nocturnos de ningún valor artístico: Salón de baile MAXIM, Chi , '79.

vez en un sentido opuesto. Se encontraron entonces, limitados por la carencia y por la exuberancia. Esto, que pareciera contradictorio y paradójico, no es tal. Por una parte las urgencias económicas que sufrían diariamente les privaban de la tranquilidad necesaria para crear y crecer artísticamente de manera no-neurótica. Y ellos no tenían alternativas que no fueran musicales: recordemos que es el único grupo que se dedicaba, por entonces, exclusivamente al trabajo musical. Pero, por otra parte, el brillante nivel alcanzado en esos siete años de trabajo, la alteridad que los separaba de los demás músicos, hacía del público un incondicional receptor que hacía suyo con inmensa alegría y satisfacción un torrente musical riquísimo, pero lo dejaba fuera del universo de lo criticable. Entonces las exigencias, lo pensado por ser, el proyecto, la superación, no se originaban ad externum, no podían ni siquiera ser sugeridas por los otros; la superación de sí mismos, para alcanzar un nuevo momento en el devenir de su propia música, debían auto-imponérsela. Esa situación desembocaba en una tensión cuando el aplauso seguro (y no por ello menos verdadero), rotundo, se sabía brotar al final de cada actuación.

El crescendo que había llevado a Illapu al lugar más alto, amenazaba con empezar a girar sobre sí mismo. Y esto significaría empezar a morir. En el exterior se los reclamaba, se abría para ellos un horizonte inabarcable y seductor. La oportunidad abierta para crear, crecer y alcanzar una vida musical que se vislumbraba como inmensamente rica.

La alternativa, quedarse o marcharse, reptar o volar ni siquiera era tal. Había que volar, así lo entendieron todos, y el 6 de Enero de 1980, Illapu emprendió vuelo con destino a París.

6. La radicalización de las diferencias.

El momento de crisis sirvió para separar, para destruir mitificaciones...para construir otras.

Vano resulta discutir si quienes continuaron eran los que debían o si desaparecieron quienes debían continuar. Vamos a seguir el curso a los acontecimientos, a constatar los hechos que marcaron el devenir de la música popular de raigambre folklórica posterior a 1980.

Una vez producida la disolución de los grupos más destacados y la migración de Illapu, los que sobrevivieron a la crisis, debían idear la mejor manera de hacer de esa sobrevivencia, una vivencia, una permanencia, una trascendencia.

El marcado carácter marginal acentuado en el último tiempo (65), tenía a los músicos populares del llamado Canto Nuevo y a los que seguían vigentes desde antes de 1973 en una situación de absoluto desamparo. Entonces la necesidad de profesionalización, desde la perspectiva artística, se presentaba indisolublemente unida a una organización de los músicos en tanto trabajadores del arte de la música.

Pero las diferencias de concepciones en torno al arte, las distinciones ideológicas, las disímiles lecturas de conceptos usados y abusados (como la idea de "compromiso") hicieron imposible una organización que unificara criterios y fuera la voz de todos los músicos.

Es así como nacen en 1981 la Agrupación Canto Nuevo de Chile y la Asociación Canto de Chile (66).

7. La Agrupación Canto Nuevo de Chile.

Constituye una de las líneas de continuidad del movimiento de la música popular post-'80, plenamente identificados con la denominación Canto Nuevo, de modo que se la reconoce como la "reunión de cantores populares con líneas coincidentes" que se plantean la tarea de reivindicar el nombre Canto Nuevo(67).

(65) Por la represión física, la agresión económica y el hecho de que no hay organización que vele por los intereses de los artistas, y que las productoras que están en su periferia no tienen una definición clara en cuanto a su línea de trabajo: operan criterios ideológicos para obtener beneficios de los artistas y criterios comerciales cuando se trata de beneficiar a éstos. Esa marginalidad es determinante del hecho que la mayoría de los músicos comercialice su obra de modo artesanal, reproduciendo pequeños tirajes de edición en cassette.

(66) En la Agrupación Canto Nuevo de Chile convergieron Capri, Isabel Aldunate, Osvaldo Torres, Luis Alberto Valdivia(ex Aquelarre), el grupo Huara, el grupo Antara, La Asociación Canto de Chile conformada por Pedro y Eduardo Yáñez, Eduardo Peralta, Juan C. Pérez(ex Cantierra) y en un primer momento Dióscoro Rojas. Entonces quedaron otros en un "no mans land", como Santiago del Nuevo Extremo.

(67) Y se autodeclara como el "verdadero" Canto Nuevo.

El primer movimiento fue el de estatuir un logotipo identificador, para satisfacer un supuesto básico como es el de la necesidad natural de la gente por "identificarse con". "Buscamos que las muestras artísticas estén presentadas por el logos"(seis palomitas más el nombre Canto Nuevo).

Siendo un grupo bastante heterogéneo, juegan sus identidades a nivel de la organización de espectáculos; a nivel de lo temático, "del despliegue de una línea de contenido pre-determinado por la Agrupación".

Esta "línea de contenido" es justamente su punto de distinción. Apelan los músicos de esta Agrupación en autodeclararse en profunda ligazón con la "base social" entendiendo por tal los sectores sociales más violentados por el actual régimen político-económico. Esta identidad estaría determinando la línea temática central de su trabajo: "dar cuenta de los fenómenos que afectan a nuestra sociedad; dar cuenta de las aspiraciones de la base social".

Cabe preguntarse de dónde surge esta declaración de principios. ¿Es legítimo que un grupo de músicos se arrogue la representatividad de la base social? ¿No se está de alguna manera, con ello diciendo, que se sitúan en la línea de la verdadera realidad, de lo real mismo? ¿Acaso la línea temática autoimpuesta no obedece más bien a razones de índole ideológica que al devenir propio de la música?

Por descarte, entonces, el resto de los músicos populares, ¿no estarían dando cuenta de la realidad y de las aspiraciones de los habitantes de nuestro suelo?

Este grupo de músicos entiende que desde hace un tiempo sus otros colegas de profesión se han apartado de "lo real". Sostienen que hay un momento (68) de nuestra historia más reciente en que se produce un divorcio de facto entre la obra artística (musical) y su origen: momento en que al parecer los músicos cayeron en una especie de "sopor conciencial" en un "ensimismamiento" en procura de la obtención de una obra ultraelaborada para entregarla a un público ávido de nuevos contenidos y nuevas expresiones musicales; donde la elaboración habríase convertido en un proceso de "laboratorio". "La creación de ese momento pierde la

(68) Justamente el momento en que comienza a desplegarse una incipiente línea de creación (1978-79).

línea temática apartándose de los hechos que están afectando a nuestra sociedad"(69).

Cuando menos habrá de reconocerse la peligrosidad de dichas afirmaciones, e ir haciendo una revisión conceptual. Si el arte es una obra humana, un trabajo del hombre surgido para transformar(o que de facto transforma) al entorno social y al propio ser que hace arte, un distanciamiento de su origen, constituiría un obnubilamiento de la conciencia, un dar la espalda a la realidad. Pero, al hablar de "realidad" siempre es conveniente tener presente los diversos niveles en que ella se constituye como referente situacional del hombre. El hombre, multidimensionalidad donante de sentido, interpretador de la realidad, hace una lectura de ella en diversos niveles, en muchas dimensiones. Por ello, es peligroso decir de un "otro" que no habla de lo real.

Más todavía, si revisamos la creación de los músicos de los años 78-80, tendremos que reconocer que no es ni más ni menos que un decir verdadero de lo que interpretan ellos como real. Y tal como se dan diversos niveles de lectura así surgen diversos modos de decir lo real. Y cómo no reconocer que los autores nos dicen lo que sienten y piensan de una "real realidad" cuando escuchamos: "Canto al Amanecer" de Cantierra o "A mi ciudad de Santiago del Nuevo Extremo".

Siguiendo tal diagnóstico, escuchamos decir que el "Canto Nuevo" estaba siendo desprovisto de su valor histórico, que en los años 78-80 se desarrolla la "ideología del descompromiso", que ciertos músicos (que no son ellos, por supuesto) tratan de "limpiar" su imagen para acceder a los MCM y que para ello no anuncian ni denuncian el compromiso, pretendiendo olvidar que el canto popular surge de una praxis social.

Advenimos necesariamente, si seguimos tal carácter del discurso, a un terreno netamente ideológico y no artístico. Creemos, que la realidad compleja y matizada que connota el logos "compromiso" tiene un referente y se actualiza en todos los músicos populares no-mercantilizados, que no tienen una lectura y una concre

(69) Luis Alberto Valdivia.

ción unidimensional y que nadie puede arrogarse posesión de la forma correcta de actualización. Pensando esto, preferimos situarnos en la periferia del discurso ideológico.

Cierto es el hecho de que progresivamente hacia los años '80, se va produciendo una menor presencia cuantitativa de los músicos del llamado Canto Nuevo en los sectores poblacionales (70) que su ámbito de recepción se va ampliando hacia otros sectores de la urbe; que los actos solidarios, (el contacto más directo y más plenador de sentido hasta entonces en la praxis social del canto) se van contrapunteando con encuentros, festivales y recitales en colegios y universidades, que aumentan cuantitativamente en el último tiempo (pero que coexistieron desde los primeros momentos en que se fue rompiendo el enmudecimiento post-73); pero también es cierto que ello tiene razones muy concretas:

Por un lado, a partir de los actos solidarios, los programas culturales de los sectores poblacionales, que eran sus gestores, van consiguiendo, paulatinamente, integrar a la micro-comunidad y generan su propia expresión musical, teatral, poética y dancística. Así, en la medida que el canto poblacional, que tiene por referente inmediato a estos músicos populares va tomando vuelo y consigue un cierto nivel básico, va satisfaciendo las propias necesidades de expresión y de resonancia de las conciencias de los miembros de su comunidad. La propia dinámica interna de la actividad cultural poblacional va determinando la no siempre necesaria presencia física de los músicos populares más profesionales (o menos aficionados). No obstante ello, los músicos de la Agrupación Canto Nuevo de Chile optaron por la alternativa de masificarse mediante la presencia física, en todos los actos de base posible. Así, la sumatoria de éstos se la considera como alternativa frente a la reticencia de los MCM por difundir su música.

Por otro lado, el fenómeno de apertura a los sectores más jóvenes de la población (sin distinciones sociales muy finas) que va tipificando notoriamente a los nuevos músicos populares --donde destaca la recepción mayoritariamente juvenil para el grupo Santiago del Nuevo Extremo, el grupo Huara, el dúo Schwenke y Nilo, y

(70) Presencia disminuida que también puede ser puesta en cuestión pues no existen estadísticas que confirmen o desmientan científicamente el hecho.

el cantautor Eduardo Peralta-- exige que los músicos estén presentes no sólo en ciertos sectores de la ciudad sino llevar su canto a todos los sectores desde donde se los requiere.

Añadamos a ello, la primaria necesidad de subsistencia y las dramáticas condiciones que el estado de cosas les depara para ello, lo cual determina que aquellos que deciden dedicarse plenamente al trabajo musical deban buscar las fórmulas de financiarse, de comercializar su canto, todo lo cual redunda en una no-disponibilidad gratuita para toda expresión solidaria (71).

8. La Asociación Canto de Chile.

Es la otra reunión de músicos populares, que unidos por sus intereses artísticos y la amistad, convergen bajo este rótulo para hacerle frente al desafío que implica la permanencia, vigencia y trascendencia del canto popular en un ámbito especialmente inhóspito para el arte, a la vez que, abiertamente hospitalario para acoger cualquier expresión mercantil de consumo fácil y masivo.

La más peculiar característica de este grupo es que son todos solistas (cantautores o como quiera llamárselos) que fundan todo su trabajo en una alianza primigenia entre el cantor y su guitarra, en un poético y mágico enlace que busca hacerse cada vez más profundo y feliz. Ello no implica en absoluto un prejuicio ni posición contraria a otras expresiones musicales; únicamente es la resolución artística que las condiciones fácticas les imponen.

(71) El momento de crisis también afecta el circuito de difusión del canto popular. Las dificultades económicas determinan la desaparición de la productora Nuestro Canto, de la productora Canto Joven, la pérdida de vigencia de los Talleres Sol y 666, la desaparición de muchas peñas, canales que fueron un importante apoyo para el canto popular, pero que nunca emergieron de una condición algo marginal. Entonces nacen nuevos canales: se impone la moda de los café-concert y los restaurantes con música en vivo; entre ellos merecen especial mención Kafée Ulm --hoy Café del Cerro--; Café El Mundo --ex Casa Doña Javiera-- y el Restorán El Jardín.

Es Pedro Yáñez, de alguna manera, el maestro, el referente más conocido y en cierto modo el guía de este grupo de cantores populares, por ser el de más vasta trayectoria, experiencia y calidad. Pedro Yáñez, uno de los pocos músicos que ha alcanzado una real trascendencia artística, quien desde hace muchos años cultiva la forma del verso campesino por una opción vital(72) en la cual se encuentra y realiza plenamente como artista. "Me resulta de ese modo, de una identificación de mi propia sensibilidad" (73).

Sin embargo, esta Asociación está muy lejos de ser una institución. No existe como tal. Nos lo dice Eduardo Yáñez: "... La Asociación no es más que un grupo de amigos que se quieren y se ayudan, que significan un estímulo mayor y que coincide con mi intención como cantor profesional...".

El propósito declarado es el de crear canciones que penetren en todas las dimensiones humanas, una canción que esté iluminada por la atención a el ser humano como existencia una y total, más allá o más acá de rótulos y etiquetas. Un canto por y para el hombre (74), lo cual revela el movimiento que el propio pensamiento sobre el mundo ha operado en ellos, un cambio de perspectiva en la mirada sobre la realidad.

Ahora bien, en sus orígenes la Asociación Canto de Chile se planteó la necesidad de producir sus propios espectáculos. Así produjeron algunos, pero la experiencia de la autogestión dejó por enseñanza la imposibilidad de su realización sin ir en desmedro del propio trabajo artístico. La dicotomía de funciones impedía hacer nada en buen nivel. Y si bien esta iniciativa había surgido como una necesidad, como la alternativa frente a la "explotación de las instituciones"(75), no fue fructífera. Afortunadamente reconocen "recién ahora se dan productoras eficientes que contribuyen a mejorar las condiciones para la subsistencia del cantor" (76).

(72) Lo llama "antojo".

(73) Pedro Yáñez

(74) Se autodenominan "militantes de la canción".

(75) Eduardo Yáñez -entendemos también productores.

(76) Productora El Canto de América, por ejemplo.

Por lo dicho, creemos que la más clara y profunda diferencia entre ambas reuniones de músicos radica en la concepción misma del arte. Para los unos, el arte como actividad humana es un medio de transformación de lo real, y en ello le va su ser. Pero una transformación que apunta a una finalidad pre-vista y no concebida como el flujo mismo del devenir del mundo. Es decir, un instrumento, y como tal manipulable. Los otros dejan entrever que ahora conciben el arte como una finalidad, él mismo, con una esfera de especificidad propia e inviolable, y, por tanto no reductible a propósitos que no sean los propiamente artísticos.

Por una parte, la primacía del pensamiento, de la ideología, de la visión de mundo que orienta, que conduce, que explica, que da cuenta, pero que también reduce, simplifica, esquematiza, limita y descalifica. El pensamiento historicista que conlleva de tras fondo la persistente idea de progreso, de evolución hacia, si no una predeterminada, una prefigurada resolución de las contradicciones. Un teologismo histórico y práctico que orienta, y en ese sentido dona sentidos (en el sentido de finalidades) y que sacrifica o justifica el sacrificio de todo si ello es útil y eficaz para obtener la finalidad prescrita (por otros proscrita).

De la otra parte, una incipiente formulación estética que afirma la especificidad y la constitución de una esfera inviolable de lo artístico, de la no reducción del arte a mero instrumento de un pensamiento o de la voluntad. Inviolabilidad del arte que no comporta la negación del pensamiento o las ideologías, sino que es coherente (al menos en el decir) con una concepción humanista primaria. "Es tiempo de buscar las diferencias entre arte y política, porque hasta ahora sólo se han buscado las semejanzas... el compromiso es con la humanidad entera. Tienen que imponerse en la tierra los valores humanistas y combatirse las ideologías inhumanas, y el artista aporta a ello desarrollando la sensibilidad de los hombres... una ideología que busque esos mismos objetivos verá en nosotros grandes aliados..."(77).

Con desencanto, constatamos cómo la negación, el peligro vital y la subsistencia precaria generada por la marginalidad artística

(77) Pedro Yáñez, entrevista en Revista "La Bicicleta", octubre 1981.

sufrida por tantos años, ha operado en la psique de músicos de ambas reuniones una necesidad de autoafirmación que se vuelve el reiterativo remarcar las virtudes y valores de sí mismo (del trabajo de sí mismo), un sentimiento ególatra que muchas veces se afirma o deviene la negación de los otros (implícita o explícitamente) (78).

9. La irrupción en los MCM.

Ya hemos hecho notar acerca de la marginalidad a que se vieron sometidos los músicos populares no-comerciales, que solamente Capri había participado en eventos comerciales (79) y que los demás, por censura o quizás más bien por autocensura o desinterés, no habían intentado introducirse en tales circuitos.

Los años 81 y 82 marcarán un notable cambio cualitativo en lo que se refiere a la presencia de los músicos populares en los circuitos comerciales. Un primer factor determinante de ello, y la primera compuerta que se abre es la re-apertura de la competencia folklórica en el más comercial de los eventos musicales realizados en Chile: el Festival de la Canción de Viña del Mar. Será Santiago del Nuevo Extremo quien inaugurara este nuevo momento de difusión de la música popular, ofreciendo un tema del conocido compositor Richard Rojas (80), con el que obtuviera el reconocimiento público y una figuración más que honrosa, tratándose de los intereses tan poco artísticos puestos en juego.

A partir de ese momento, nuevos canales se fueron abriendo: los canales de TV ofrecieron espacios mayores (y más continuos) para la presentación de músicos populares en sus espacios-show grabados con público (81), crearon espacios ad hoc para la difusión de música chilena (82), las radios que apoyan eventos como el Festival de Viña, empezaron a difundir esta música desco-

(78) Estimación que excluye a Pedro Yáñez en ambos sentidos (negador-negado).

(79) Festivales OTI; 77-78 composiciones Nano Acevedo

(80) "Linda la Minga"; obtuvo el segundo lugar.

(81) Sábados Gigantes (C.13), Festival de la Una (C.7), por ejemplo.

(82) Chilenazo (C. 11).

nocida para la mayoría. Hoy los canales de TV incluyen cortos espacios de música popular chilena no comercial en programas dirigidos a la juventud y algunas radios prestan al fin oídos a las voces que claman la difusión de nuestra música.

Coincidentemente con esta apertura de la industria de la música, se produce el regreso (al menos, a través de ciertas grabaciones) de los músicos exiliados. Se comienza a difundir a través de la industria del cassette y el disco, música chilena creada en el exilio y se re-edita música hecha en Chile antes de 1973 (83).

Para que se llegara a esta situación, si no definitivamente benigna para los músicos populares, al menos expectante, dos grandes líneas causales hubieron de ponerse en movimiento y encontrarse. El estado de cosas presente en el ámbito musical es la resolución dialéctica del devenir mismo de la contradicción arraestrada y acrecentada durante los años que lleva el régimen militar.

Sabido es que la marginalidad respecto de los MCM se debió en gran medida (84) a razones políticas. Porque la totalidad de estos músicos populares no-comerciales forman parte de la oposición espontánea al régimen, se los excluyó y persiguió, persecución que no es sino una faceta más del detrimento a la cultura, del ataque violento sufrido por el pensamiento y el arte a manos de la autoridad. Entonces, la industria ultraligera de las comunicaciones y la música (85) debió recurrir a la inversión de miles de dólares, para satisfacer las necesidades musicales del público, contratando a "estrellas" de la llamada música internacional (86), importando música grabada de esos mismos artistas (87) y en tercer término fabricando ídolos musicales juveniles que se alternaron con los intérpretes comerciales que datan de la Nueva Ola. Todos los MCM hacían efectiva la invasión de la baratija musical, terminando por deformar el oído y el gusto de

(83) "Regreso" propiciado y efectuado por el sello Alerce (representante en Chile de DICAP) y asimilado por otros sellos.

(84) La expresión pretérita no quiere decir que la situación de marginalidad no subsista.

(85) Sellos grabadores y los MCM

(86) Tan espectacular como incalculable es el gasto de los canales de TV por copar sus espacios de intérpretes comerciales extranjeros, entre los años 1977 y 1980

(87) Pues era más rentable que editar a músicos nacionales. Resulta considerablemente más barato importar que grabar en Chile, por lo cual progresivamente se va disminuyendo el prensaje de discos para finalmente encargar su ejecución a sellos de otros países como Brasil, U.S.A., España.

mucha gente, determinando una distancia insalvable entre lo popular operante y lo genéricamente popular

"...En el campo de la música popular, yace la denominada "canción de género internacional", raída por un comercialismo desvergonzado, sin avances ni evolución en nada que tenga que ver con nuevos procedimientos composicionales, ni menos con inquietudes creativas concernientes a la música en sí misma. Las especificaciones que componen estas canciones internacionales son más o menos las siguientes: letras o textos triviales, obvios...relacionados en muy alta proporción con problemas amoratorios...línea melódica también trivial realizada generalmente por "collages" de frases y motivos ya garantizados por el uso. Armonía esquemática y de un tonalismo majadero y almibarado. El tratamiento rítmico, ya se sabe, es elemental, monótono y redundante; la forma e instrumentación, encuadrados en añejas recetas que son aplicadas casi sin variación y sirven para todos los casos..."(88).

Pero, en los inicios de la década del 80, la crisis económica que empezó a derrumbar todo el embuste financiero sostenido artificialmente por años, afectó de manera notable a la TV; dejó de contarse con los miles de dólares y los productores se encontraron de pronto con el agudo problema de copar los espacios musicales televisivos. Esos espacios pretendieron ser llenados con los intérpretes comerciales chilenos, aumentando la presencia de los "eternos" que se mantienen desde la época de la Nueva Ola (89) y con jóvenes intérpretes a los cuales se pretendió convertir en ídolos de la juventud (90).

No obstante los intereses puestos en juego, la dinámica interna de la TV, que agota figuras rápidamente llevó a la saturación completa de los intérpretes antiguos y dada la basura musical de los nuevos, estos pasaron por la pantalla y el dial sin pena ni gloria(91).

(88) Cf. "Consideraciones acerca de la obra musical en la Sociedad de Consumo". J. Amenábar, Ed. Universitaria, Santiago, 1975.

(89) J.A. Fuentes, Gloria Simonetti, Buddy Richard entre otros.

(90) Andrea Tessa, Cristóbal, J.C. Duque.

(91) Pero obstinadamente se los mantiene en el aire.

Pero faltaba un nuevo y triste acontecimiento que añadir al proceso de muerte a la cultura, que evidencia una nueva contradicción, ahora entre la política comercial y la política de gobierno.

Seguros del éxito comercial que significaría la presentación en Chile del grupo Illapu, un canal de TV (92) organizó y contrató su venida. Tras un par de años de pleno éxito, de afianzamiento de su valor musical, y lograr el reconocimiento del exigente medio musical europeo, se esperaba expectante el día en que Illapu inundara nuevamente este suelo con su torrente musical. El momento era coincidente con el fin de la gira de Los Jaivas en nuestro país (93) y la paranoia que en esferas de gobierno desató el enorme movimiento de la gente en torno a este caudal de música y llevó al régimen a impedir el ingreso de Illapu al país, con el consiguiente fracaso de la empresa comercial (94).

En definitiva, perjuicio sobre el arte y la cultura en nombre de la idiotez y violencia.

La continuidad del trabajo de Illapu en Europa quedaría así reducida, en su conocimiento, a un mínimo de gente ligada a ellos por razones que escapan al exclusivo ámbito de la música. Sólo ellos saben del enorme crecimiento y maduración profunda del sonido de Illapu, de sus conciertos junto a Los Jaivas en muchos festivales y ciudades de Europa, junto a Mercedes Sosa en el Teatro Bobinó de París, de la musicalización sobre poemas del "Canto General" de P. Neruda y de las continuas giras por el viejo mundo y África del Norte que hablan de la aceptación de estos músicos en el difícilísimo medio musical europeo.

Y así advenimos al año de 1982, año en el cual se suma el nuevo grupo Abril, a la segunda presentación de Santiago del Nuevo Extremo en el Festival de Viña (95) lo cual implica una duplicación en la difusión de apoyo al evento: la consabida extensión

(92) Canal 11 de la Corporación de Televisión de la Universidad de Chile.

(93) 7 de octubre, 1981.

(94) El Gobierno, a través de un comunicado del Ministerio del Interior, argumentó razones políticas acusando a Illapu de "activismo" en su contra, pero sin probar con argumentos sólidos la vaga inculpación. El comunicado involucraba vastamente a muchos músicos, advirtiendo (y dejando traslucir una velada amenaza) sobre "oscuros propósitos" escondidos tras el arte.

(95) Grupo Abril, Canción "La Semilla"; autor: Luis A. Valdivia. Grupo Santiago del Nuevo Extremo canción "El Trauco", tercer lugar.

del decir de estos músicos a todos los rincones del país(96). Se amplían los espacios radiales creados ex profeso para la difusión de música popular chilena no comercial(97) y los canales de TV mantienen una postura de cautelosa apertura a ella.

Tal situación se debe al éxito comercial que ha significado la introducción de estas expresiones musicales, éxito que radica fundamentalmente en satisfacer una necesidad que progresivamente se fue creando por espacio de años en el joven público auditor y televidente, a través de los espectáculos en vivo y el descubrimiento a través de la propia difusión tradicional. Porque con todas sus limitaciones, esta música popular es inmensamente más rica que la basura de música popular comercial operante de facto y el público medio, hastiado de la mediocridad (aunque a veces sólo por intuición) se encuentra de pronto con una interesante sorpresa al comenzar a conocerla. El público demuestra, entonces, su interés y presiona para que se la difunda. Y ese movimiento se percibe en aumento; la apertura intencional que se proyecta ávida de conocer nuevas composiciones y el interés comercial de los MCM ha terminado por constituir una suerte de moda cultural: la moda del "Canto Nuevo" o "Canto Joven".

Todo lo dicho son explicaciones externas a la música misma. Pero desde el interior de ella, también existen razones para esta creciente popularización operante en pequeña, pero creciente escala.

Primeramente, habrá que decir que el afán experimental de incursionar en la búsqueda de nuevos lenguajes por el camino de la música contemporánea desapareció junto con la disolución de Cantar; que otras experimentaciones sólo las encontraremos en trabajos de un grupo de corta vida, Cruz del Sur, y de los particulares trabajos de Fernando Carrasco. Este alejamiento de lo

(96) La transmisión del evento está a cargo de la Red Nacional de TV, radio Portales y Alondra AM, Carolina FM y una extensa red filial que cubre todo el país.

(97) Pirincho Cárcamo puede realizar, finalmente, su "Hecho en Chile" en Galaxia FM de Santiago y Viña del Mar; Carolina FM crea el espacio "Raíces Latinoamericanas"; Novísima dispone un espacio a cargo de Johnny Smith y Miguel Davagnino conduce un nuevo programa en radio Chilena--"100% latinoamericano"-- que se suma al ya tradicional "Nuestro Canto". Sin embargo, la apertura no está guiada por un criterio artístico claro, sino que se privilegia a los músicos de mayor resonancia juvenil--los que más venden-- o los que agradan al programador. Una excepción lo constituye la programación de radio Beethoven, en su espacio "Música de hoy".

experimental y, por qué no decirlo, vanguardista, tiene por contrapunto la creciente apertura hacia armonizaciones integradas hace tiempo a la planetaria música, hacia los muy comercializados boleros, beat, bossa nova, salsa y rock.

Se ha acrecentado el movimiento de acercamiento a la música electrónica, pero todavía se encuentra ella en una etapa de balbuceo. Se advierte cierta tensión producto de la inexperiencia de los músicos, y un tratamiento primitivísimo de los nuevos ritmos y armonías que se quieren utilizar. Por una parte se advierte una pesantez y saturación gracias a un nada matizado ritmo de rock; por la otra una simplificación notable en la ejecución de los ritmos. Es decir, un estado de aficionado en el tratamiento de lo electrónico y la percusión.

Evidentemente, hace falta trabajar mucho sobre el parámetro ritmo. Siempre se criticó la carencia de ritmo, y por ello, la lejanía de la música de baile, de las creaciones del llamado "Canto Nuevo". Tal carencia rítmica se ha arrastrado por todo el período post-73, hasta ahora, y ha sido un signo más de la opacidad con que enfrentaban los músicos al auditorio. Porque a decir verdad, sólo el grupo Illapu siempre tuvo presente el concepto específico, apropiándose del escenario y realizando su trabajo musical con movimientos escénicos sueltos y relajados (98). El resto, cual más, cual menos, denotaba un estado de nerviosidad e impropiedad que achataba su propio trabajo musical, y que los llevaba indefectiblemente a no mantener una postura erguida buscando posiciones que atentaban contra la fuerza e intensidad de la interpretación. Esa opacidad y chatura escénica se ha ido perdiendo poco a poco. Quizás quien ha dado la pauta sea el grupo Santiago del Nuevo Extremo, cuyos integrantes siempre tuvieron una actitud más resuelta, menos complicada con el público.

Hablábamos de la eterna discusión sobre el nivel de aficionado o profesional de los músicos de esta región de la música popular chilena. La mejor muestra de ello es la perentoria urgencia de estudios musicales a que se ven expuestos con ocasión de su participación en eventos en los que se requiere ser acompañado por orquesta. Porque tal relación era absolutamente igno-

(98) Pedro Yáñez, por su parte, siempre ofreció una expedición sobria, que se equilibraba entre la brillantez del espectáculo y la parquedad de los otros músicos.

ta para ellos (y para algunos continúa siendo) debieron recurrir al concurso de músicos arreglistas (99) y deberán continuar haciéndolo mientras no se alcance un nivel verdaderamente profesional.

Otro factor de popularización creciente es la apertura del decir poético hacia dimensiones humanas otras de la exclusiva perspectiva social. La postura en que se ha ido ubicando el cantor es más la de un sentir existencial que la mera refracción de un pensamiento social. Ello va enlazado a un abandono paulatino del discurso político inserto en los espectáculos en vivo, en una menor contextualización ideológica. Se habla menos y se canta más. Pero aún, la música no alcanza un nivel de autosostén, sino que la obra sigue más bien descansando en el decir de la palabra.

La ya citada apertura de los MCM a la música popular no-comercial ha tenido resultados positivos y negativos. De principio, la activación de la inquietud de muchos jóvenes por plegarse a la práctica del canto popular y la oportunidad de conocer a otros buenos músicos de cierta trayectoria (incluso internacional) desconocidos hasta hoy por el público chileno (100). Así, por ejemplo, el programa Chilenazo de TV 11 abrió la posibilidad para el conocimiento público del "Trío Enigma", uno de los más interesantes grupos surgidos en el último tiempo. Pero conjuntamente, ha permitido la artificiosa producción de pretendidos ídolos juveniles. Surgido a propósito del mismo programa, por razones que no pueden ser sino comerciales, la industria musical pretendió elevar a Oscar Andrade a una dimensión que no le es propia ni remotamente, confundiendo al público y reduciendo todo a un fenómeno comercial, con la etiqueta del "Canto Joven". (101). Por una parte, exige una profesionalización mayor de los músicos populares no-comerciales; por otro lado, fomenta el sentimiento del éxito, crea ansiedades y puede conducir a un creciente "comercialismo".

(99) Especialmente destacable es la labor realizada por el músico Ernesto González, autor, compositor y director musical del último lp de Capri, Sello Alerce.

(100) El caso de Hugo Moraga y Guillermo Basterrechea, respectivamente, además la reaparición de cantautores como Mariela González y Julio Zegers.

(101) Caso análogo al ocurrido años atrás con el cantautor Fernando Ubierno. Por otro lado, la apertura no es discriminatoria respecto de la calidad, sino ideológica, lo cual ha permitido que cantautores de peregrino valor musical compartan los pequeños espacios: el caso de Antonio Gubbins y Rudy Wiedmayer.

Lo que los nuevos momentos develen, será la respuesta a la pregunta que interroga y protinde hacia el futuro inmediato del canto popular.

Mientras tanto esperamos expectantes la resonancia que generan los nuevos grupos "La República" y "Amauta", observando con indisimulada complacencia cómo aumenta paulatinamente la difusión de las últimas obras de los músicos chilenos en el exilio, especialmente Illapu e Inti Illimani, los más musicales de todos. Y no con menos alegría vemos la suerte de retorno público de Tita Parra, tras haber grabado un nuevo Lp. en Francia, con las composiciones nacidas durante su permanencia fuera del circuito metropolitano.

B. DESDE LA MUSICA DE ROCK. (La Otra Música)

Queremos ahora internarnos en la otra región de la música popular no comercial parida en este lugar del mundo, sugerida al inicio de este viaje a bordo de la palabra: la música que, hija de la generación del rock, ha tenido un largo viaje por los caminos del azar, que ha conducido a sus cultores hacia las profundidades de la música ancestral y de folklore, popular y docta en sus diversos momentos, aunando lo más autóctono con lo más sofisticado de la electrónica musical, traspasando las fronteras impuestas a la música del mundo (102).

Necesariamente, para hablar de ella debemos retrotraer la mirada bastante más allá del límite cronológico que este ensayo pretendía imponerse. Y entonces ubicamos a fines de la década del 60, en plena altura del movimiento hippie en el hemisferio norte, en el tiempo de la incipiente, pero fuerte asimilación entre los jóvenes de esta parte del mundo de los valores y proposiciones de vida que tal fenómeno social conllevaba, en un momento de

(102) El caso del grupo Congreso, especialmente.

grandes síntesis y confluencias de la música juvenil (rock-más-folk-más-jazz-más-salsa, etc.), en un momento de total carencia de una expresión musical chilena que identificara a su juventud.

En el lodazal derramado por la industria musical y los MCM por esos años, factores de orden comercial, ideológico y político, convirtieron la música rock con todos sus matices --cuestionadora del establishment y la sociedad de consumo, del capitalismo y las formas de vida burguesas-- en una expresión marginal, de escasa difusión en nuestro medio.

Así como hoy nos encontramos privados, por intereses comerciales, de conocer las expresiones más vanguardistas de la música del mundo, entonces los medios de difusión se mostraban reacios a dar espacio a una música poco agradable, a veces dura, extraña, desgarrada y a la vez, dulce y conmovedora (103).

Músicos notables todos, influenciados indubitadamente por el devenir musical de Los Beatles y en su mayoría abiertos a la experiencia musical folklórica y electroacústica, ejercieron una influencia de facto entre algunos jóvenes músicos chilenos. Principalmente el grupo Santana; mezcla de músicos de Norte y Centro América, de rock y salsa, de electrónica y vernáculo, reunión de virtuosos músicos quienes por sus características musicales y su cercanía de lenguaje (interpretan canciones en inglés y español) resonaban con una vibración más fuerte en la sensibilidad musi-cal de los nuestros.

En Chile los músicos y la juventud que buscaba nuevos sonidos, entre la renovación humana total, también tuvo sus días de música, paz y amor, destacando el Concierto "Los Caminos que se abren", en la Quinta Vergara de Viña del Mar(104). Allí estuvieron Los Jaivas, Los Blops y Congreso, a nuestro juicio los fenó

(103) Desconocidos para la mayoría, por decisión de la radio y la TV, permanecieron "Country Joe and the Fish", "Crosby, Still, Nash and Young", "The Who", Ritchie Havens, Janis Joplin, Jimmy Hendrix, y otros tantos, que junto a "Santana" y Joan Baez realizaron el encuentro musical más importante, tal vez, de la década: Woodstock, "Tres días de música, paz y amor".USA,1968. Esa misma marginalidad de los MCM, afectaría posteriormente la música creada por Pink Floyd; Jethro Tull; Emerson, Lake and Palmer; Rick Wakeman y otros muchos.

(104) 1972, Nombre tomado de un tema de Los Jaivas.

ménos musicales más importantes de esta vertiente. No obstante, la influencia del rock anglosajón, sólo resultó ser el momento primigenio originante de todo un movimiento de ampliación y experimentación, conocimiento y descubrimiento: la etapa "rockera" es el inicio de este largo viaje por el azar marchando hacia el interior del espíritu que les haría entrar al mundo de las derivaciones más musicales del propio rock, el jazz, las diferentes y tan variadas expresiones de música de folklore americano, la música docta, clásica romántica y contemporánea. Por ello, no podemos denominar a esta corriente musical "rock chileno" (105). Junto a ellos viajaría hasta 1973 el grupo Congregación, y luego nacerían sus hermanos menores: el grupo Agua y Viento del Sur en Brasil; el grupo Tamarugo, Machitún y Ananke en Europa.

Una de sus fundamentales notas distintivas, como movimiento artístico, es el hecho de que su trabajo de creación es eminentemente musical, no circunscrito ni limitado por la forma canción, incursionador en ella, pero que no hace descansar la comunicación en el decir de la palabra.

Con todos los matices que la alteridad y la diferencia sugieren o exigen, creemos que es propio decir que es en esta región de la música popular chilena donde se encuentra la mayor fuerza creativa, la vivencia musical más intensa (106) el hacer de la música una experiencia sonora que determina vitalmente y no un mero oficio. Donde la creación es un trabajo en común, que involucra a la totalidad, en la cual tiene un rol fundamental la improvisación, la no prefiguración por esquemas musicales establecidos a priori, que se traduce en un viaje sonoro dinámico, desembocante muchas veces en una experiencia de éxtasis, experiencia que, a su vez, es la nacida en el encuentro con el público, el cual se siente transportado mágicamente por los laberintos imprevisibles de la sonoridad.

(105) Homologable sólo por Illapu y Pedro Yáñez

(106) Bajo el signo "rock chileno" consideramos entre otros a los desaparecidos "Trapos", "Miel" y "Llaima". Los actuales "Tumulto", "Andrés y Ernesto", la "Banda Alejaica", "Arena Movediza", "Theykers", "Banda Metro", "Luna Llena", "Quilín", "Millantún", "Sol y Medianoche".

Sin embargo, y muy curiosamente, a pesar de no ser un movimiento de trovadores, un grupo de músicos que busque expresar un sentimiento y pensamiento a través de la forma canción, algunos de sus temas-canción han resultado ser verdaderos himnos de la juventud por más de una década. Notable en este sentido ha sido la recepción tenida por "Todos Juntos" y "Mira Niñita" de Los Jai-vas, "Los Momentos" de los Blops; y hoy "Hijo del Sol Luminoso" de Congreso. Y a decir verdad, que ha sido esta línea musical la que ha logrado una mayor resonancia entre el público joven de nuestro país, a pesar de la cambiante situación socio-política: a pesar de las ausencias y las intermitentes apariciones.

Ese carácter de amplitud receptiva se debe, a nuestro juicio, desde la perspectiva de la música, por la presencia rítmica, que se concretiza en una importante gama de temas muy aptos para ser danzados. Presencia rítmica variadísima, ágil y fresca, que convierte la creación musical en una expresión alegre, pero no por ello menos compleja (107). Otro parámetro importante es la intensidad. Poseen una gran fuerza interpretativa y lucidez escénica, que se ayuda en la potencia que imprime la instrumentación electrónica. Sus ejecutantes son la mayoría músicos brillantes, instrumentistas virtuosos; poseen un sentido musical innato y una sensibilidad especialísima.

Desde la perspectiva del decir, traslucen en su poesía un pensamiento unitario, americano, que nos atrevemos a llamar ontológico...quizás una cosmovisión. Y si a la vertiente musical que se inicia en la música de folklore le atribuíamos una determinada "visión de mundo", a esta vertiente le asignaríamos una "visión cósmica" del hombre y del mundo. Postulan en su temática una transformación integral del ser humano, una transformación y transvaloración en el ser mismo del hombre; la necesidad de una re-visión, de una revolución interna, de un cambio del mundo, pero a partir del cambio mismo del hombre en el mundo.

Su canto no es identificable con ninguna ideología política ni religiosa, no los inspira un pensamiento social meramente reivin-

(107) Estamos a distancia insalvable de la simplonería rítmica de la música comercial.

dicativo de las condiciones materiales de la subsistencia, sino más bien un pensamiento profundamente humanista, de creencia y esperanza en la capacidad de conciencia humana para hacer del mundo un espacio amable de ser habitado verdaderamente. Este carácter existenciario, de cuestionamiento implícito del estado de cosas, la invitación a una resolución integral de la crisis valórica de la vida del hombre, resuena vitalmente en el corazón y la psique de la gente joven, que no es responsable-de-, pero que ha heredado una condición de vida traspasada por un profundo antihumanismo.

Ese ideal de unidad, de encuentro vital se concretiza en niveles más pequeños, en dimensiones muy distintas: desde la convivencia comunitaria (108) hasta lo que comporta la ideación, montaje y realización del espectáculo mismo. Todo ligado coherentemente e inspirado en la unidad se traduce en la autogestión, en la realización de todos los factores que se implican, en la integración de otras expresiones artísticas surgidas desde ellos mismos (109).

1. Las radicalizaciones posteriores a 1973

Pero, si para los más antiguos los primeros años de la década 70 fueron benignos en su proceso de formación, en su búsqueda musical, el régimen militar trajo consigo tristes días también para ellos.

Portadores de un sentimiento de amor compartido, de un pensamiento pacifista, de afirmación de la vida sobre todo esquema de pensamiento, gente amante de la libertad, no pudieron continuar en el ritmo en que se encontraban lanzados. Algunos debieron emigrar, otros silenciar momentáneamente sus voces e instrumentos. Todó ello, a pesar de no poseer una militancia política proscrita por el gobierno autoritario. Los primeros años

(108) La Comunidad Jaivas-La Reina(Chile), Zárate(Argentina), Chatenay Malabry(Francia) y "La Manchufela" de Los Blops, son la ejemplificación más preclara.

(109) La dimensión plástica en la producción de espectáculos (escenografía) y presentación comercial y publicitaria, aspecto destacable en grupos Agua y Los Jaivas.

significaron, para algunos, una invernación y para otros comenzar a abrir caminos, seguir trazando su propia huella con tremendas dificultades, en el exterior. Mientras desaparecía Congregación, silenciaba Congreso y Los Blops, Los Jaivas saltaban las alturas y buscaban refugio para su música allende Los Andes: Argentina sería su segundo auditorio. Y lo fue propiamente (después de mucho esfuerzo, trabajo y dificultades de sobrevivencia) puesto que Los Jaivas creando en la tranquilidad de Zárate lograron finalmente ganarse un lugar destacado en la música popular no comercial del hermano país. Lograron un reconocimiento público de Norte a Sur de Argentina, y los MCM difundían su música junto a los popularísimos Sui Géneris, Litto Nebbia, Spinetta y tantos otros buenos músicos argentinos.

En primavera de 1975 vienen de Argentina a ofrecer una serie de conciertos en Santiago y Valparaíso. En Santiago se presentaron en la U.C. y el Teatro Caupolicán. El aspecto más importante de su venida fue el reencuentro con el público; un público dolido, sufriente, todavía poco saneado de las heridas psíquicas que el nuevo estado de cosas imprimía. Un reencuentro feliz, muy emotivo, un pequeño oasis de alegría en el cual se recordaron los antiguos temas y se anunciaban las últimas creaciones. Mientras por mucho tiempo seguía resonando "Mira Niñita" y los pies recordaban la "Cueca de las Pulgas", los MCM prácticamente ignoraron el acontecimiento.

Ese mismo año, Los Jaivas graban para EMI ODEON el primer Lp. creado totalmente en Argentina. Allá tiene gran aceptación y difusión; en Chile se edita, pero no se difunde. Destaca inmediatamente, en dicha cristalización audiofónica el encuentro entre la primitiva música de diablada de carnaval altiplánico con líneas melódicas románticas (111) y en la poesía el recuerdo nostálgico y triste por la tierra que los vio nacer y que ha sido conquistada por una fuerza tremendamente negativa para el despliegue del arte y del pensamiento (112).

(110) Perteneciente al grupo peruano "Polen"

(111) Tarka y Ocarina

(112) La Conquistada: Signo develador de un pensamiento que mira lo femenino desde la perspectiva de la generación y la vida, analogando la mujer con la tierra, lo cual tiene sus raíces en la concepción primitiva de la Tierra-Madre (Pachamama)

Tampoco se difunde el segundo Lp del grupo Congreso (113) trabajo de alto valor poético y musical, eminentemente creativo, como lo será todo el trabajo posterior del grupo. Porque una de las notas sobresalientes de "Congreso" será la de dedicarse plenamente a la composición, a la búsqueda musical dispuesta por sus propias necesidades de expresión y no impuesta por cánones pre-establecidos. Y a la luz de esa disposición vital, disponen los elementos musicales de una manera realmente innovadora, con brillantes y limpieza sobresaliente, haciendo un viaje que también visita el carnaval altiplánico(114) y desciende sobre los ritmos brasileños (115) sembrando a su paso el encuentro con ritmos de danzas que adivinan primitivos rituales y disonancias que vuelven a la contemporaneidad de la dodecafonía:

... viaje que, a pesar del variado recorrido, no es interpretación fiel de ninguno de los modos musicales señalados, sino una expresión otra, la expresión propia; identidad y sonoridad creadora de CONGRESO.... "

En ese oscilar entre lo tonal y atonal surge una poesía triste, reflejo de la vivencia del estado de cosas, que expresaba un dolor profundo imprimiéndole al conjunto de la obra una atmósfera de delicada melancolía (116).

A pesar de su brillantez, la presencia pública es intermitente, escasa. Los MCM, decidieron que era un "producto poco comercial" y prácticamente quedó reducido a un grupo de público iniciado; ese público que queda sumergido en una cálida nube musical, hipnotizado por los sonidos tristes de la zampoña-cromática, construida especialmente por Francisco Sazo (117).

Ese es también un aspecto destacable de esta vertiente musical. Muchos de los músicos se dedican a la luthería, y fabrican, di-

(113) "Tierra Incógnita", EMI Odeón (1976)

(114) El Torito

(115) En Río perdí la voz

(116) Los Maldadosos-Romance

(117) Francisco Sazo, autor y primera voz del grupo.

El clima de consumismo exacerbado fomentado por la política económica de libre mercado (que enarbolada como la genialidad salvadora terminaría por sumir al régimen en el descrédito casi absoluto), ya por esos años había obnubilado todos los ámbitos de la vida ciudadana; también la dimensión de la experiencia sonora. Los MCM, que orientan sus mecanismos hacia la captación del máximo de público, promediando el gusto y manipulándolo como más les convenga --todo lo cual descansa en una concepción ultra cosificante de la condición humana-- centran su mala intención --en convivencia con el pensamiento autoritario que gobierna-- en la enorme población juvenil, hebetantizando su sensibilidad con la más ramplona de toda la expresión musical conocida hasta hoy en el mundo: la ¿música? disco. Hasta dos de esa situación abiertamente reñida con el arte y movidos por una vital necesidad de nuevas experiencias sonoras que ampliaran su horizonte musical, varios músicos jóvenes emprenden un recorrido por todo el cono sur de América, vivenciando intensamente toda fiesta o encuentro musical posible, participando concretamente en ellos como músicos, viviendo la cotidianeidad de ignotos ámbitos, haciendo de tal modo un estudio en el terreno de los modos de expresión musical folklóricos más diversos. Tal línea de desarrollo y aprendizaje tiene sus precedentes más cercanos en la propia experiencia sonora de Los Jaivas, quienes convivieron en los más diversos lugares, con habitantes de milenarias culturas musicales americanas, especialmente de la región andina (118) experiencia vitalísima que ha determinado indesmentiblemente la decantación sonora y rítmica del estilo Jaivas.

Los músicos que en el año '76 realizaron este viaje por la sonoridad de América del Sur, desembocan y se instalan en Brasil: conformando el Grupo Agua. Allí después de un difícil comienzo, tuvieron la suerte de ser escuchados por Milton Nascimento, quien gustó mucho de su forma de expresión musical (que había desterrado totalmente lo electrónico) y los ayudó a hacerse un espacio en el rico ambiente musical del país de la macumba. Con Nascimento participaron en la grabación de un disco junto a Mercedes Sosa; luego grabaron un tema original (119) para un Lp

(118) Ya hemos señalado que, mirando hacia la otra región de la música popular considerada, tal disposición a la experiencia ha sido la fuente nutricional más significativa de I-lapu, O. Torres y P. Yáñez.

(119) Caldera.

en que acompañaban a Nascimento, para finalmente, editar su propio Lp. (120).

Un año después, otro grupo realiza una experiencia análoga, recorriendo la América Andina y radicándose finalmente en Brasil, iniciando así un proceso largo de formación y asimilación de la música de América; se trata de Viento del Sur.

Corría 1978 y el grupo Agua decidió venir a Chile. Realizó algunos recitales, en los que tuvo buena aceptación del público, pero no encontró acogida en la industria musical y volvió por el camino andado.

Por los mismos días se produce la re-aparición de Los Blops, renovándose inmediatamente la ligazón-comunión- con el público joven que años atrás los había reconocido con sus "mensajeros" y con el nuevo público juvenil que iba creciendo en torno a los acordes del canto popular. Pero la comunión del momento pretérito actualizada y revitalizada en el momento presente, no trascendió sobre el horizonte de "Los Momentos". Las condiciones difícilísimas para la práctica artística y la carencia de una sólida proposición renovadora, determinaron su nueva desaparición (121).

Era el tiempo en que Los Jaivas se trasladaban desde Zárate (Buenos Aires, Argentina) a París, y aparecía su nuevo Lp en Chile (122) el cual, sistemáticamente fue ignorado por los medios de difusión. En él nos encontramos con una profundización mayor y un vuelo más alto en el tratamiento de los ritmos ancestrales de América del Sur y su amalgamamiento con la música africana, (123) la consolidación de un lenguaje poético que expresa un sentimiento de unicidad cósmica, de identidad entre el hombre y la naturaleza (comunión hombre-mundo perdida en nuestro tecnificado mundo contemporáneo) y la necesidad de buscar en la renovación de esa relación unificante el punto de equilibrio para lograr un habitar armónico del hombre en el mundo.

(120) "Agua de los Andes" Sello Transparencias. Reeditado en Chile por SYM, 1981.

(121) Eduardo Gatti continuará su trabajo, componiendo nuevos temas-canción (entre los que destaca "Quiero Paz"), sumándose al creciente flujo de cantautores post '81.

(122) "Canción del Sur". Obra unitaria que da cuenta de la percepción-concepción que se ha decantado en el grupo, a propósito de su recorrido por América del Sur.

(123) Danzas, Dum Dum Tambora, respectivamente.

Esa idea de armonía cósmica que se transparenta en todo el desarrollo musical de Los Jaivas y en los elementos aledaños como la representación gráfica (disco-afiches), esa invitación al hombre a sentirse integrado a un habitat natural y no llamado a violentarlo (el reconocimiento de un logos-nomos del cosmos), a destruirlo y a destruirse como lo ha hecho hasta hoy, es extendible como comunidad de pensamiento a los otros músicos de esta vertiente. Diríamos un pensamiento ecológico, de invitación a parar la destrucción de sí, del otro y del mundo que compartimos.

En el intertanto, los grupos Agua y Viento del Sur, continuaban su experiencia de nutrición musical en Brasil, radicándose en el norte de ese país, con cuya música (bayón y sus variaciones) encuentran una mayor sintonía --dada la presencia de raíces moras, españolas y lusitanas en ella-- región en la cual las fiestas populares religiosas se asemejan mucho a las fiestas andinas del norte de Chile.

En Chile, la mínima presencia pública del grupo Congreso, en espectáculos en vivo, se ve compensada por intermitentes y breves apariciones en televisión, y la publicación de su tercer Lp(124). En ese trabajo se encuentra concentrada la experiencia cognoscitiva más intensa y profunda y el vuelo experimental más alto dentro del universo sonoro de la creación musical de este suelo (125). Reuniendo en cada uno de sus músicos la intensidad de la vivencia musical, la profundidad del estudio riguroso y sistemático, todo lo cual desemboca en un mar musical desbordante de riqueza sonora y convierte su audición en una experiencia sin parangón contemporáneo, donde la cueca y el jazz se funden con la armonía barroca y la dureza de un acorde disonante, dando forma al estilo musical de Congreso.

Un momento de maduración, pero nunca definitivo, inmerso en el devenir musical de Congreso, momento atrevido que salta por sobre la tristeza y nos lanza una poesía fresca y alegre, plena de esperanza y amor por los hombres y lo vivo(126) como un volantín de plumas volando sobre una mansedumbre de trigales.

(124) "Congreso", EMI Odeón, 1979.

(125) Arco Iris de Hollín.

(126) "Tu Canto-Si te vas."

2. La Coptación de los MCM.

En 1980, regresan los grupos Agua y Viento del Sur desde Brasil, trayendo consigo la incorporación de la sonoridad brasileña, especialmente el amplio espectro tímbrico y rítmico de lo percutivo. Los acogen los sellos SYM y Phillips, grabando sendos discos Lp, y gradualmente aumentan sus presentaciones en vivo, sus apariciones en TV, sus audiciones en radio. No sin grandes dificultades, por supuesto, dado el cimentado pre-juicio anticomercial que rodea a la música nacional no "internacional".

Esta vertiente musical sufre un fenómeno de transformaciones similares a la que deviene desde la música de folklore, en lo que se refiere a la relación con los MCM. Estos comienzan a ver en dichas expresiones, inexploradas e inexploradas posibilidades de comercialización: reparan en su masiva aceptación, en su fácil y espontánea empatía con el público juvenil, en la inexistencia de un planteamiento político contenido en sus canciones, y ello fue disminuyendo el prejuicio y la animadversión. (127).

En la ambigüedad absoluta que resulta de la denominación folklore en eventos como el Festival de la Canción de Viña del Mar la presencia de músicos como el grupo Agua fue objeto de diversos cuestionamientos y opiniones en favor y en contra. Sin embargo, a ellos no les resulta violenta la denominación en el ámbito de lo folklórico: "el folklore no es de museo, estancado en el tiempo, sino en permanente movimiento. No hay folklore puro, sino de cada época, en el uso de instrumentos y ritmos acordes al sentir presente" (128).

La suerte corrida por ambos grupos es totalmente opuesta. Mientras el grupo Viento del Sur sobrevive merced a sus relaciones públicas, a la iniciativa personal de golpear puertas e insistir frente a los MCM para ser difundidos y a una actitud desprejuiciada de tocar en todo lugar, el grupo Agua sufre su pronta dis-

(127) En 1981 el grupo Agua participa en la competencia folklórica del Festival de la Canción de Viña del Mar. Canción "Amanecida".

(128) Tal concepción señala una comunidad de pensamiento de los músicos de esta vertiente que también es extensiva al pensamiento del grupo Illapu: "...lo que es popular hoy, será folklore mañana..." Cf. Rev. La Bicicleta, 11, 1981.

lución. El factor determinante es que, a pesar de la incipiente apertura de la industria musical a lo nacional, ello no alcanza para que los músicos puedan dedicarse profesionalmente, a plenitud de tiempo, al trabajo musical. No hay en Chile la estructura que permita hacer del arte un hacer pleno y deben escindirse en la esquizofrenia de la doble actividad, dedicarse a labores paralelas que resultaron un atentado insalvable para la creación musical de "Agua". Entonces (1982) unos se vuelven a Brasil y los que quedaron en Chile siguen haciendo música cada uno por su cuenta (129).

Esa disolución se produjo en un instante de plena búsqueda, en medio del proceso de asimilación y experimentación hacia una sonoridad propia nunca consolidada. En ese sentido, el grupo Agua nunca alcanzó un nivel de cierta madurez musical y, por tanto, su trabajo no puede considerarse como una proposición resuelta de estilo y de renovación musical.

Por su parte, el grupo Vientos del Sur ha continuado profundizando en su trabajo, marcado por la sonoridad, el color y el ritmo de la música brasileña, logrando gracias a ello un creciente nivel de recepción. Se encuentran en un momento expectante que hace vislumbrar enormes posibilidades de proyección, todo lo cual, sin embargo, no puede conducir al entusiasmo y desconocer que aún no alcanzan una sonoridad consolidada.

3. El Reencuentro con la Magia de Los Jaivas

... 1981, es el tiempo en que se produce el mayor acontecimiento musical después de muchos años. Junto a la primavera climática, al renacer de las flores y el canto renovado de los pájaros, se realiza la experiencia musical renovadora más elevada: el regreso de Los Jaivas. Durante casi un mes, esta parte del mundo vivió intensamente una experiencia sonora totalizante, que irrumpía en todos los ámbitos de la vida cotidiana, que remeció

(129) Pedro Jara en Viento del Sur; Oscar Pérez en Fusión Latina.

del sopor y que encendió la alegría: una verdadera primavera musical.

Los Jaivas, el grupo musical chileno de mayor trascendencia, junto a Inti Illimani, en el vasto ámbito de la música, han logrado una maravillosa síntesis telúrica y astral, de vernáculo y contemporaneidad, traspasando todas las fronteras que el afán clasificante, parcializante, del pensamiento historicista occidental ha utilizado en su expedición analítica-haciendo perder la magia totalizante y envolvente de la experiencia sonora primigenia de la música como manifestación del ser mismo del hombre.

La excelencia de su creación e interpretación musical hacen de sus conciertos una experiencia indecible de comunión colectiva, de conexión mágica entre público y músicos a través de un manantial de energía que fluye liberando de presiones y represiones; alcanzando ribetes de éxtasis cuando la vivencia musical se apodera del ser y lo lleva a sentir como la sonoridad traspasa todas las fibras de su corporeidad y ocupa todos los rincones de su conciencia. Esa experiencia casi ritual donde la sonoridad traspasa las fronteras de la conciencia, situando al público en un trance de canto y baile, logran crearla merced, fundamentalmente, a la opción por los ritmos y armonías andinas y mapuches, adopción que en gran medida constituye la definición de la sonoridad 'Jaiva'. En ese sentido, hay por este instante un descarte de facto por la experimentación y la complejidad de los lenguajes vanguardistas de la música del mundo.

Después de una ausencia de 6 años, volvieron con toda la experiencia acumulada mostrando un nivel que no resiste comparación: el nivel que los ha llevado a grabar con orquestas sinfónicas en Europa, que les abre las puertas de los centros de difusión musical de América y Europa, y que aquí se concretizó en conciertos que conjugaron el recuerdo con la proyección, pasado, presente y futuro del sentimiento vital transmitido en alas de "Todos Juntos" y "Mira Niñita", del Malambo "Corre que te Pillo" (130), de las creaciones sobre temas de Violeta Parra (131), y

(130) Grabado en 1980, junto a la creación sinfónica "Letanías por el Azar", en compañía de la Orquesta Sinfónica de Holanda.

(131) Homenaje a Violeta Parra, París, Nov. 1980. Algunos de los arreglos, como "Arauco tiene una pena" y la versión de "El Gavilán", junto a la composición para el poema "La Poderosa Muerte" de la obra "Alturas de Macchu Picchu", constituyen los niveles más altos de su vasto trabajo en Europa.

de la obra Alturas de Macchu Picchu, musicalización sobre poemas de Pablo Neruda que significaría posteriormente, a raíz de su lanzamiento público, uno de los fenómenos musicales más comentados en Europa (132).

Su viaje a América, precisamente a realizar la grabación-filmación de Alturas de Macchu Picchu en la legendaria ciudad inca, resultó ser el acontecimiento musical de mayor importancia del año 1981 en América del Sur (133).

Lamentablemente la enorme movilización de gente que trajo consigo sus presentaciones en Santiago y provincias (cerca de doscientas mil personas) y la tremenda energía que ello desataba, hicieron cundir la preocupación paranoica de las autoridades y sus últimos días en el país no resultaron todo lo hermoso y agradable que había sido su mensaje musical (134). De vuelta en París, harían un concierto junto a los recientemente expulsados Illapu, reunión musical que ya había tenido su precedente en Argentina, en los lejanos días de 1976.

Los últimos días de 1981 vieron la parición del cuarto Lp del grupo Congreso (135) el cual muestra una profundización mayor en el terreno de la música de jazz y un incremento en la complejidad rítmica y la ratificación de encontrarnos frente al grupo más musical de cuantos existen en la actualidad en Chile, cuya creación es una cascada de sorpresas, una experiencia imprevisible, donde cada compás tiene la magia especial de lo imprevisto, de la ausencia total de esquemas rígidos que se repiten. La experiencia sonora que mantiene con la atención plena y viva la capacidad de asombro. Desde el punto de vista poético, la continuidad de un pensamiento que quiere creer en la capacidad y voluntad humanas que guiadas por una energía superior pueda hacer salir de la situación de detrimento de la vida en que se haya sumido el mundo... y esta parte del mundo.

(132) Convirtiendo a París en un impresionante collage de diablos multicolores y concitando masivas concurrencias durante la temporada de estreno en Palais des Glaces. Dic. 1981.

(133) El tema "Sube a nacer conmigo hermano", se convirtió en favorito del público peruano, argentino y chileno.

(134) En esos días Illapu es impedido de ingresar al país y en la justificación oficial se aducen razones políticas que también afectarían a Los Jaivas.

(135) "Viaje por la cresta del mundo". EMI Odeón.

"Plantea lo hermoso que es encontrar una compañera, un amigo, un grupo grande....a pesar de que ocurran cosas que nos disgustan nos llenen de tristeza. Creamos sabiendo bien en qué estamos, la realidad en que se vive, pero con la certeza de lo hermoso que es estar con el amigo, el cabro chico..."(136).

4. La Caída en el Comercialismo

También, el último año ha significado una mayor presencia de esta vertiente musical en los MCM y ha requerido una mayor atención de la industria musical. Todo ello por los motivos señalados ya en el capítulo anterior: la gran aceptación de parte del público (que lo exige), el nivel de calidad de los músicos y el éxito comercial que su difusión conlleva.

Coincidentemente, de manera arrolladora ha surgido un nombre dentro de este grupo de músicos, que ha sabido explotar (y ser explotado) comercialmente esta incipiente apertura de los MCM y el vacío musical que se evidenció indubitadamente una vez que Los Jaivas dejaron de estar con nosotros. Se trata de Miguel Piñera.

Observador atento de la situación musical, regresó a Chile después de una larga estadía en el extranjero(137) dispuesto a aprovechar la "falta de onda" que afectaba al ambiente musical. Reunió un grupo de buenos músicos al que llamó Fusión Latina, seleccionó un repertorio entre las canciones y temas más aceptados de entre los músicos más populares ausentes, les dió un tratamiento musical mezcla de salsa y rock, satisfaciendo una necesidad de ritmo entre la juventud y el engendro altamente comercial estuvo listo.

Lo demás fue cuestión de relaciones públicas, donde su nombre (miembro de una familia de reconocida vinculación pública y su

(136) Lo cual se 'lee' claramente en "El último vuelo del alma"; "La tierra hueca".

(137) En USA el último período '79-'81.

disposición a copar todos los espacios, a estar en todos los lugares por diversos que fuesen (138) a constituirse por todos los medios en un personaje público, le ha abierto todas las puertas en los MCM, que vieron en él al ídolo que reportaría buenos dividendos.

Miguel Piñera es más un fenómeno sociológico que musical. Su aporte, su proposición musical es nula. Es sólo un buen intérprete, que apoyado en la sólida base de un buen grupo musical, ha sabido explotar imagen e intereses comerciales. De todas las claves usadas por el astuto intérprete la más importante creemos es el uso del ritmo salsero, ritmo esencialmenteailable e ignoto para la mayoría. Porque curiosamente, a pesar del boom salsero de los últimos años '70 en gran parte de América (139) el aislamiento cultural o quizás intereses comerciales (muy dudosos) o políticos (la salsa tiene una connotación profundamente social), tal fenómeno sólo fue conocido por una minoría iniciada en las experiencias musicales. Y aunque hay una distancia evidente en la ejecución entre los salseros caribeños y estos músicos, el desconocimiento de un referente válido juega en favor de su aceptación masiva.

Las otras claves en que se apoya Piñera: cantar canciones de Violeta Parra (140), Silvio Rodríguez (141), Los Jaivas (142), el grupo Agua (143), el grupo peruano Polen (144), Julio Zegers (145) y Los Blops (146), es decir, músicos de una resonancia popular altísima, y el decir palabras también claves que afectan la sensibilidad del público, pero que dichas por él aparecen como gratuitades que sólo tienen por finalidad el aplauso fácil. El éxito comercial que ha obtenido Piñera no constituye sino la constatación agri dulce de la carencia de criterios y valores musicales entre un público ignorante que enloquece con todo lo que tenga una alta dosis de ritmo: la herencia de la deformación musical ejercida por la industria de la música y los MCM y el desquiciamiento psicológico que ha causado la represión.

-
- (138) Desde peñas en colegios, festivales, hasta los más sofisticados programas de TV.
 - (139) Gran éxito de Celia Cruz, Cheo Feliciano, Willie Colón, Grupo Experimental de Puerto Rico y muchos otros.
 - (140) El Albertío, Gracias a la Vida
 - (141) Playa Girón
 - (142) Todos Juntos, Sube a nacer conmigo hermano
 - (143) Caldera, Luna Llena
 - (144) Cueca de las Pulgas
 - (145) Los pasajeros
 - (146) Los momentos

5. Lo más sintético de la síntesis.

La propia dinámica de este ensayo ha querido ir postergando la referencia a la concreción, en un músico, de la síntesis musical por antonomasia: Florcita Motuda.

Si ya resulta violento intentar conceptualizar, y más que eso, clasificar, encasillar, dividir, disgregar y parcelar la música popular no-comercial en dos líneas gruesas --amplísimas, distintas, otras, pero a la vez con momentos de acercamiento tales que los límites tienden a desaparecer--, imposible nos ha resultado incluir tentativamente a este músico en una u otra línea de desarrollo.

Florcita Motuda tiene en comunidad con muchos de los músicos antes citados la diversidad musical en la influencia formativa (147), en la utilización del vastísimo universo de posibilidades combinatorias de la música en beneficio de una creación con temporánea (148), la referencia, a nivel del pensamiento que se interroga por la problemática fundamental de la existencia del hombre en el mundo, a la crisis total de la sociedad contemporánea donde todas las formas de vida parecen haber caído en pleno descrédito y donde el hombre erra buscando refugio en instituciones políticas y religiosas sin lograr una plenitud de respuesta a su pregunta por el sentido de la existencia (149).

Pero todo ello, toma un matiz de distinción muy especial, movido por esa afán sintético exacerbado, esa manía por mezclarlo todo, de juego y de risa que define el estilo "motudo".

Porque unido a la síntesis musical (mayor o menor pero terreno común en los músicos de este tiempo) el decir poético, la utilización del lenguaje de la palabra es también una síntesis de sin

(147) Desde la música ancestral, Violeta Parra, Los Jaivas, Illapu, etc. hasta el jazz contemporáneo, Chick Corea, Keith Jarrett, etc.

(148) Concurrencia de la tonalidad y atonalidad, de timbre vernacular y electrónico, de tradición y vanguardia.

(149) Escúchese "Gente", "Pollito sal de tu cascarán y ayuda a otro", "El Humanista".

taxis poéticas, de lenguajes metafóricos y directos, cósmicos y cotidianos, de conceptos abiertos, sugerentes, dispuestos a una múltiple interpretación, y conceptos cerrados unidireccionales.

Además se suma, frente al público, la incorporación de elementos teatrales, payasescos, bufonescos, que son absolutamente coherentes con una actitud lúdica frente a la vida; línea de continuidad en macro y micro escena. Un personaje de tradición histórica, el bufón, que canta, baila, hace payasadas (bufonadas); un personaje que alegra, hace reír, aligera el espíritu de la pesadez de la desvitalidad rutinaria, pero que a la vez penetra puntualmente con la cuestión, la pregunta, el cuestionamiento que invoca a la lucidez de conciencia.

Florcita Motuda es él mismo, también, una síntesis, una mezcla. Mezcla de risa y seriedad, de juego y rigurosidad, músico de formación académica y experiencial, de profundidad incuestionable en su experimentación musical y superficialidad desbordante en el escenario.

Florcita Motuda no es sólo una experiencia sonora, es sobre todo una experiencia visual. Su espectáculo es un ritual o ceremonia profana: un acontecimiento para ser vivido con todos los sentidos, un encuentro vital donde el artista transmite a través del lenguaje de la música y la palabra su más espontánea mirada sobre el mundo.

Es un fenómeno único, que desde 1976 hasta hoy ha pendulado entre la cooptación comercial de los MCM y sobre todo la TV (por ese carácter eminentemente visual de su expresividad) y la marginalidad (o elitismo) que acompaña siempre a los creadores en el ámbito de la música.

6. Los últimos días

La ruptura de los límites, la negación de la razón parcializante y de los regionalismos estrechos en virtud de un pensamiento sintético concretizado en la creación musical, ha contado también en los últimos días con la feliz aparición del grupo "Mantram". Una nueva experiencia sonora en que confluyen la radical

música docta contemporánea, el jazz de vanguardia(150), la música hindú y la música latinoamericana. Ya no sólo el movimiento de síntesis respecto de las más variadas expresiones musicales occidentales, sino ahora, la preocupación por acceder a ámbitos ignotos de la cultura musical del mundo.

Un momento de avance del movimiento que pro-tiende a la plane-tariedad de la música, no por la vía de la masificación standa-rizada, sino por el camino más difícil: el de la creación y la experimentación rigurosa y sistemática. El grupo Mantram reúne en su trabajo el más vanguardista intento creativo en el ámbito de la música popular chilena. Esta nueva experiencia so-nora, generadora de muchas expectativas por las posibilidades combinatorias del lenguaje musical que desarrolla, es la más ra-dical de las expresiones musicales opuestas a la música-masa. Por ello, sospechamos que su difícil asimilación, el esfuerzo intelectual y la extrañeza sensorial que suscita, le reportará una marginalidad también radical.

Un homenaje al espíritu inquieto de búsqueda y experimentación, al movimiento que tiende siempre al descubrimiento de nuevas po-sibilidades sonoras; el movimiento vital de incesante crecimien-to, de continuo desarrollo. Mantram es todo eso, la reunión de buenos músicos compositores e instrumentistas, entre los cuales destaca la voluntad creativa de Daniel Ramírez (151), músicos que aunan en su trabajo el rigor esquemático de la música occi-dental con la libertad de improvisación propia de la música o-riental.

Hacia finales de 1982 se renueva el encuentro musical con Los Jaivas, quienes recorren todo el país presentando las creacio-nes inéditas reunidas en su último Lp.(152). En esa reunión destaca el tema "Aconcagua", a través del cual expresan el sen-timiento que surge en el reencuentro con la tierra que identi-fica y de la cual se vive distanciado por razones que escapan a la voluntad.

(150) Como el movimiento de jazz alemán que crea a la luz de la influencia tanto de Stock-hausen, Boulez o la especialísima Minimal Music.

(151) Autor-compositor a quien pertenecen las más logradas composiciones del grupo Mantram "Transparencia" e "Introspección".

(152) "Aconcagua", CBS, 1982.

Una vez más el colorido escénico extraordinario de sus conciertos, ratifica su incomparable espectacularidad. Pero nuevamente, los MCM escogen el tema de más fácil asimilación (153) y lo convierten en un éxito de venta, dejando el resto de la obra en una completa penumbra.

Al mismo tiempo, el grupo Congreso cierra un año de plena consolidación musical, con giras por varias ciudades del país, en conciertos de sorprendente masividad, el reconocimiento de ciertos MCM (154) como el mejor grupo musical chileno y la edición de su quinto Lp (155); con este álbum se sitúan en el punto de mayor avance de la música popular chilena.

Post Scriptum

Este ensayo escritural, a través del cual nos hemos aproximado al movimiento de la música popular chilena, es un texto abierto, con una estructura experimental y tentativa. Las dos grandes líneas musicales vistas sucesivamente, pudieron aparecer en orden invertido --también puede alterarse entonces el orden de la lectura-- y si no fue así, ello se debe al espontáneo surgimiento del discurso.

El lector habrá percibido ciertas diferencias en el modo de abordar ambas regiones de la música. Ello se debe, fundamentalmente, a la ausencia de toda rigidez esquematizante como método de abordar dos fenómenos distintos, con características muy peculiares, con sus propias líneas de desarrollo, sus propias pretensiones y sus propias significaciones. Además, obedece al hecho de que sobre la primera de las vertientes musicales vistas, existen trabajos descriptivos (156) lo cual no acontece para el

(153) "Mambo de Machaguay"

(154) TV 11, programa "Chilenazo"; Diario La Tercera de la Hora. Además es el grupo de mayor presencia en el programa musical de TVN "Magnetoscopio musical".

(155) "Ha llegado carta". Composiciones de Sergio González. EMI Odeón.

(156) Cf. El canto popular 1973-1978. Ed. CENECA, varios autores; Seminario Canto Popular, 79 Rodrigo Torres, Anny Rivera. Ed. CENECA.

segundo de los fenómenos considerados. Por ello, y a pesar de ello, este ensayo no ha querido permanecer en el límite de la descripción y se ha aventurado en el álgido ámbito de la valoración, sin pretenciones de absolutez, obedeciendo a la convicción de que tal es la forma más dinámica de abordar los fenómenos en movimiento.

Seguramente, el lector detectará la omisión de ciertos nombres: Ello obedece no a olvidos o desconocimientos, sino a la estimación selectiva que reserva para el análisis los músicos que considera más relevantes y, no pretende hacer una enumeración exhaustiva.

De otra parte, este ensayo abierto posee límites cronológicos flexibles y por estar estructurado según la lógica del tiempo no tiene, virtualmente, un final definitivo. Siempre será susceptible de continuar. Por lo mismo, tampoco ha querido ser conclusivo, sino sugerente, invitando a la discusión de los puntos de vista, porque él surge también de una visión, de una sensibilidad y conciencia abierta a la experiencia sonora.

En procura de ciertas síntesis no existiría otro consenso mayor que el de reconocer en la concreción de la música popular aquí vista, la tendencia unificante, la apertura a las influencias más diversas, la penetración en las más variadas regiones del universo musical. Ese afán sintético de apertura, va orientado por una conciencia innovadora y transformadora del mundo y del hombre que lo habita: los que devienen desde la música de folklore, dando especial importancia a la problemática social y las contradicciones de la sociedad clasista, en el marco de la historia americana; los que han partido desde el rock, decantando un pensamiento ecológico --de defensa de lo vivo-- que obedece a un primario "humanismo naturalista" y, que se centra en el rescate y relevancia de valores de raíz americana ancestral.

Esa sonoridad reivindicativa de lo americano les ha valido, en el marco socio-político chileno del último decenio, ser víctimas de la marginalidad y la persecución. Espontáneamente surgieron, y así, valorados como ruptura de lo establecido --que va en detrimento de la vida y la condición humana--, en la medida que los valores que postulan son negados por la visión y la valoración que ha querido imponer la autoridad. Solamente

en el instante en que se desata la contradicción entre el poder económico y el político, se ve disminuída la citada marginalidad.

Ese carácter marginal determinó sus propias fórmulas de difusión y acceso al público. Los unos, anclados en el seno de la disidencia ideológica, surgieron al alero de instituciones que, progresivamente fueron generando canales de encuentro músico-cantor, hasta llegar a la autogestión. su itinerario ha sido: actos solidarios, peñas, encuentros, recitales y festivales producidos, recitales autogestados y MCM. Los otros, que se sitúan al margen de proyectos políticos, han tenido un recorrido de proyección de su música por canales similares (salvo peñas), con un marcado acento en los conciertos autogestados, y un más expedito acceso a los MCM.

El punto de mayor distinción entre los elementos no estrictamente musicales, es la dimensión "espectáculo". Minimizada, por propia disposición o carencia, entre los músicos del llamado Canto Nuevo, se destaca como un aspecto relevante dentro del trabajo de la Otra Música. La presencia escénica de estos músicos, desbordante de energía y agilidad, siempre ha determinado una enorme identificación con el público joven; los primeros, por largos años trasuntando tristeza y amargura, comenzaron a resonar entre los jóvenes en el momento en que empezaron a secudirse de ese estigma.

A P E N D I C E

Pero baste por ahora con el despliegue de la palabra

Hemos querido invitar al lector a un acercamiento mayor hacia el fenómeno de la música popular y con esa pretensión hemos incluido un breve apéndice con temas citados en el texto.

HOY TENGO GANAS DE SER

Tito Fernández

Hoy tengo ganas de ser el mejor cantor
pulsar la guitarra
y hacer un corazón
con la sangre de todos los que quieren mi canto

Hoy tengo ganas de ser el mejor cantor
para venir borracho en una melodía
para empañar el vidrio de tu vieja ventana
con este aliento invierno donde sobre ternura

Hoy tengo ganas de ser el mejor en muchas cosas
ser el mejor hijo y escribir una carta al viejo padre
tengo ganas de pedirle perdón
por este compromiso que hice con la vida
...que me obligó a dejarle

Hoy tengo ganas de ser el mejor en muchas cosas
ser el mejor amante de tu vida, por ejemplo
poder darte en un beso, en un sólo beso
todo este mundo loco que me quema por dentro

Hoy tengo ganas de ser el mejor cantor
para gritarte la pena de este sueño
para contarte de toda la tristeza
repartida en el llanto de todos los que quiero

Hoy tengo ganas de ser el mejor cantor
para ayudar un poco a tu memoria
para reunir contigo la vida desgranada
por todos los caminos de esta vieja historia

Hoy tengo ganas de ser el mejor en muchas cosas
ser el mejor padre del mundo, por ejemplo
y alcanzar en un hijo todo lo que no pude
Ponerle al comienzo de un camino y decirle
anda hijo, ahí tienes el mundo

a ver qué haces con él
y verlo caminar y verlo crecer
y verlo convertirse en un gigante sencillo y humilde

Todo en él.

El consejo sabio que un día me diera el abuelo
la madurez increíble que tenía mi padre
la fuerza de los pájaros cuando cruzan el cielo
y la frescura limpia que galopa en el aire

Todo en él... en el hijo
todo en él... en el canto
en nosotros, en el hijo, en el canto, en nosotros...

LA CASA DE PASCUAL FERNANDEZ

Tito Fernández

Hay que ponerle color a la cosa
así que vamos a empezar haciendo un salud
pa' que parezca estornudo la cuestión
Nos juimos!

Esta cuequita se la vamos a dedicar a mi compadre Lalo
y como dice mi compadre: ¡tan picho que soy!

Vamos a hacer un viaje pa' onde Pascual Fernández
donde se toma el trago en jarro grande
jarro grande de vidrio, de vidrio firme
vino tinto por dentro, por jüera mimbre
Mimbre en la damajuana, comía al lote
pa' chuparse los dedos y los bigotes
y los bigotes sí, bala que sigue
el que no tiene pelos se los consigue
se los consigue sí, yo los invito
a conocer la casa de Pascualito

Otra patufly, ayayay
En llegando a la entrá, justo en la puerta
'tá de campanillero una vieja tuerta, fíjese
viejuja tuerta sí, y al otro la'o
un cura'o en el suelo to'o moja'o
to'o moja'o sí, dándose güelta
asoman los pañuelos, se armó la cueca
se armó la cueca sí, 'tan zapateando
y una vieja guatona 'tá gorgoreando
'tá gorgoreando sí, Dios me daría
traígame otra garrafa doña María

Otra patita, ayayay

Un viejo me gritaba ¡hecho cochecho!
no hay hombre que no tenga pelo en el pecho
pelo en el pecho sí, yo uso peluca
ya volví locas cinco viejas pitucas
viejas pitucas sí, qué maravilla
como pá' revolcarse manta 'e castilla
manta 'e castilla sí, dijo el herrero

y estos cachos tan grandes de donde salieron
de donde salieron sí, dijo mi primo
hagámonos un aro, después seguimos
Aro, aro

¡Anima que andai penando por detrás del cementerio
comiendo ciruelas verdes, capaz que te dé lipiria!
¡Tan picho que soy!

Nos juimos con la pata número diez
Esta cueca tiene ochocientas cuarenta y tres patas
y tres cuartos
Así que ¡a prepararse! ayayay

Como a las dos y cuarto sigue la fiesta
y hasta me está gustando la vieja tuerta, oiga
la vieja tuerta sí, cuanto lo siento
cientocincuenta pesos, casi doscientos
casi doscientos sí, creí encontrarme
tomando como loco hasta empiparme
hasta empiparme sí, salió la luna
voy a cambiarle el agua a las aceitunas
Otra patita
chica la pata, chica la pata

Recién allá en el baño estaba don Meza
con veinticinco gramos de sal inglesa
de sal inglesa sí, toque toquín
vengo to'o empolva'o como berlín
como berlín ay sí, si va entendiendo
vaya p'al baño al tiro oiga, que están vendiendo
que están vendiendo sí, donde Pascual
aunque no agarrís naca, pagai igual
pagai igual ay sí, a disculparme
voy a pegarme otro aro pa' refrescarme

Aro, aro

Una vieja puesta de espalda
y un viejo puesto al revés
¿qué es lo que estarán haciendo
que mueven tanto los pies?
¡Tan picho que soy!

Nos juimos con la pata número cien
¡ánimo chiquillos, ánimo!
ayayay

Cuando uno canta cuecas sin miramientos
es por tomarse un trago y estar contento
y estar contento sí, aunque haya finas
que llamen a mis cuecas, cuecas cochinas
cuecas cochinas sí, peras con higos.
medio a medio 'e la quata tengo el ombligo
tengo el ombligo ay sí, para calla'o
yo prefiero decirlo a grito pela'o
grito pela'o sí, nada me asusta
y a los que me critican, también les gusta

¡Chitas que estoy cura'o
caramba, estoy condena'o!

LA BOHEMIA

Tito Fernández

Las noches tienen siempre aquel encanto raro
y caminar por ellas es curarse de espanto
meterse en la bohemia es una cosa seria
como un premio de rifa o un carrusel de feria

En un lugar cualquiera, por ejemplo,
hay un hombre que canta
y hay gentes que se ríen
y otras gentes que bailan
con la señora...pero bailan
con una 'amiga' por ahí,
de vez en cuando, pero bailan

La bohemia
déjala, déjala, todo se va

Vivan las mujeres, el humo y el alcohol
viva la pena triste de aquella noche tonta
deshojando una rosa con el alma en los labios
que hoy ofrezco al diablo bebiendo una copa

Deja tu cara pálida de sueño
y ven a vivir a la mesa de los hombres
llénate las tripas con alcohol
pero no llores estúpido, no llores

Qué crees,
que en tu mundo algo vale la pena?
tu mundo está podrido
si no empujas, te joden

Ven a bailar tu pena de complejos
mira qué lindo, así hasta la madrugada
métete de cabeza en una copa
y nada desgraciado
hasta que un cubo de hielo te recoja
Todos nosotros hemos sido tristes
y no vez hoy la alegría en nuestras caras?
claro! hemos logrado desterrar esa tristeza
y somos más felices cada noche que acaba
Viva el amor, viva la vida
vivan las penas que nunca se acaban

ROMANCE A UN ENGRASADOR DE CORTINAS

Nano Acevedo

Recitado

Gorrión que sepultó el invierno
a golpe de piedra, con la
puñalada alcohólica zurcida a
los harapos. Tú nos andas
dando vueltas en la memoria
como un pecado demasiado
evidente, para olvidarlo
Limosnero pálido de oficio
miserable, dínos quiénes son
las que te han manchado
la cara, el futuro, las manos.
¿Quiénes te han arrojado
en las aceras, boca abajo
como una caricatura, demasiado
ingrata, para ser humana?
yo se bien, "PADRE NUESTRO", que no
eres bien venido, que desconoces
muchas cosas, que le han cambiado
el rostro al pan, que te han
arrancado de las manos
el silabario, la sonrisa, los besos
Que te echan tierra encima
todos los días, para olvidarte
para borrarle del mapa de los hombres.
Porque eres un retrato demasiado
claro, de lo oscuro.
"HERMANO NUESTRO", voy a enredarte a mi
impaciencia y te voy alzar temblando y
ardiendo, para que sepan que existes,
que falleces de pié, que andas de un lado
a otro para ver si encuentras la puerta
de salida a tu pesadilla.
"HOMBRE NUESTRO", me he dado cuenta que los
pinceles no te buscan, que las palabras no te
rezan y las guitarras no se toman la molestia
de "mostrarte"; ¡¡no los tomes en cuenta!!!
déjalos colgando en el trapecio. Engrasa
la cortina de la noche, para que juntos
la alcemos y nos adentremos
confiados en la aurora.

Cantando

¿Qué piensa Manuel?
que la vida pasa
como un autobús
forzando la marcha
¿Qué piensa Manuel?
que en su diccionario
no existe la frase
"feliz cumpleaños"
Porque Manuel
sentado en una plaza
ve el día correr
con suelas gastadas
y el color de aquellas
muchachas, le pone en
la boca un nombre que viaja
¿Qué piensa Manuel?
entre sus palomas
que pueden volar
donde ellas escojan
¿Qué piensa Manuel?
al mirar los diarios
alguien arrancó las hojas
de su silabario
y va Manuel con su
tarro de grasa aceitando
la piel de cortinas gastadas
dándoles luz, aquella que a él
falta pa'encontrar la respuesta
a su hambre tan larga.

¿Qué piensa Manuel?
¿Dónde está su infancia
el viejo tambor resonando en Pascua?
¿Qué piensa Manuel
de aquel organillo que remeció
el sueño de un "flaco" chiquillo?
y va Manuel, sombra lenta y callada;
lo aplasta la noche con duras murallas
no importa Manuel, tu oficio, tu
estampa, hoy ya no estás solo,
tienes mi nostalgia. Lo poco que puede
darte, quien ama tu cara, tus manos
de trapo, tu risa olvidada. No importa,
Manuel, tu oficio, tu estampa.

LA CAROLINA LARRASTAZABAL

Dióscoro Rojas

La Carolina Larrastazábal
es una niña muy especial
está en Manpower hace dos años
en secretariado profesional
lueguito ejercerá en la oficina
en la financiera de su papá

La Carolina Larrastazábal
tiene una onda espectacular
practica golf, el deporte blanco
allá en las canchas del Country Club
se va a Cachagua el fin de semana
por el smog de la capital

Vive en Las Condes, cerca del Jumbo
ella ha viajado por todo el mundo
pero reside en su país de origen
porque le inquieta la libertad
la Carolina Larrastazábal
es la patriota más ejemplar

La Carolina Larrastazábal
es generosa, no hay otra igual
coopera siempre en las colectas
de la Cruz Roja Internacional
a los niños que van a su puerta
con su sonrisa les entrega un pan

La Carolina Larrastazábal
siente pasión por lo intelectual
aprendió bridge, artesanía
meditación trascendental
y en unos libros de filosofía
ha descubierto el bien y el mal

Los buenos somos, naturalmente
los que damos trabajo a la gente
los malos son esos extremistas
que nos perturban la tranquilidad
la Carolina Larrastazábal
es la patriota más ejemplar

JUAN GONZALEZ

Eduardo Peralta

Por las calles más chicas de la vida
y por sus avenidas principales
entrando de mañana a la oficina
o colgando en los buses estatales
Vendiendo bagatelas en la plaza
para embaucar a míseros mortales
siempre veo tu cara, siempre pasas
Juan González

¿Cuánto vales Juan González?
Vales más que los ministros
y los gordos industriales
vales más que los obispos
y aún más que los cardenales
Juan González
y no entiendes lo que vales

Y siempre estás gritando en el estadio
por la eterna cuestión de los penales
o con los miembros de tu sindicato
charlando sobre asuntos laborales
O mirando risueño a la mujer
cuando le cambia al niño sus pañales
o buscando una pieza de alquiler
para las crudas noches invernales

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

Sin discursos ni huecas oratorias
me convencen tu rostro y tus modales
de que la vida es digna de vivirse
porque todos los hombres son iguales
Eres un gran filósofo mi amigo
ya que tú no deseas pedestales
ni dormir en las páginas de un libro
ni glorias ni prestigios terrenales
¿Cuanto vales Juan González?
Vales más que esos señores
que inauguran hospitales
vales más que presidentes
y reyes y generales
Juan González
y no entiendes lo que vales

EL INVIERNO

Luis A. Valdivia

Cuando llega el invierno
las noches se duermen frías
manda el rigor del viento
duele el color del tiempo
cuando llega el invierno
más se endurece la vida
Cuando llega el invierno
y tus manos buscan las mías
se nos escarcha el alma
se congela la esperanza
se va perdiendo la calma

Quédese compañera
ya pasa el temporal
cuando se aclare el cielo
volveremos a volar

Cuando llega el invierno
nos penan las calaminas
el techo llama al martillo
el barro quema a los niños
cuando llega el invierno
se busca a los vecinos

Cuando llega el invierno
y la lluvia baila furiosa
el hielo mata los huertos
la mesa niega sus puestos
cuando llega el invierno
las casas se vuelven puertos

A MI CIUDAD

Luis Le-Bert (Santiago del Nuevo Extremo):

Quién me ayudaría
a desarmar tu historia antigua
y a pedazos
volverte a conquistar
Una ciudad quiero tener
para todos construída
y que alimente a quien la quiere habitar

Santiago, no has querido ser el cerro
y tú nunca has conocido el mar
Cómo serán ahora tus calles
si te robaron tus noches

En mi ciudad murió un día
el sol de primavera
a mi ventana me fueron a avisar
Anda toma tu guitarra
tu voz será de todos
los que un día tuvieron algo que contar

Golpearé mil puertas
preguntando por tus días
si responden
aprenderé a cantar
Recorreremos tu alegría
desde el cerro a tus mejillas
y de ahí saldrá
un beso a mi ciudad

Santiago, quiero verte enamorado
y a tu habitante mostrarte sin temor
En tus calles sentirás mi paso firme
y sabré de quien respira a mi lado

Canta
es mejor si vienes
tu voz hace falta
quiero verte en mi ciudad

CANCION GENTIL

Tita Parra

Me olvidaría de amanecer
si le cantara siempre a la noche
me perdería entre las ramas
si confundiera ciudad con bosque

Cambio estos versos de amanecer
amaneciendo cambio la noche
y corto el hilo de la tonada
si se perdiera mi amor en el mar

Me olvidaría de los zapatos
si le cantara siempre a la rueda
me confundiera en una tristeza
si en la impaciencia yo me perdiera

Cambio estos versos por los zapatos
cambio zapatos por volantines
y le doy hilo a cierta tristeza
cambio esta rueda por la impaciencia

...olvidaría de amanecer

si le cantara siempre a la noche

CANTO AL AMANE CER

Daniel Ramírez
Cantierra

Ay noche. quién te apagó
las aves no vuelan más
porque el árbol se quebró
sin decir ni adiós se fue
nuestra primavera
hacia un cielo negro
donde las estrellas se han helado

Quién tendrá su voz aún
quién puede nombrar la luz
quién puede sembrar el sol
en los surcos del dolor
donde estaba el rostro
del viento y del agua
donde estará el monte de la aurora
donde estará el tiempo de los hombres
(dónde estará el canto de las flores)

Hay tierras que quieren ser
suelo para nuestro pan
hay cielos que pueden ser
techo para nuestro amor
hay olas que crecen (hay cantos que surgen)
sobre la tristeza (por sobre la muerte)
sobre el horizonte está naciendo
(hay voces que nacen en el viento)
la raíz del alba y el futuro
(hay ramas que surgen sobre el muro)

Y desde el cuerpo dormido
del monte comienzan los ríos
que vienen uniendo sus aguas

Sobre los campos inmensos
y en el corazón de la piedra
comienza a romperse el silencio...

Larga ha sido la raíz
de silencio mineral

donde se alimenta el sol
de palabra y de verdad
esta transparencia (en la luz seremos
que hay en nuestras manos el puño del viento)
esta madrugada de palomas
tiene el nombre escrito en el mañana
hay lluvia de flores desplegadas
en el tiempo que ha sido sembrado

En las orillas del día
se encienden sonidos azules
se abren miradas y puertas

El nombre del sol florecerá
el hombre en su tierra cantara
en la luz del día se abrirá
el suelo es un cielo amaneciendo

Sobre la noche que muere
surge nuestro canto como el sol
somos semillas del alba
por los cuatro vientos se oirá
nuestra voz

EN LA ESCUELA ME ENSEÑARON

Pedro Yáñez

En la escuela me enseñaron
que somos seres humanos
y todos somos hermanos
muy bien me lo recalcaron
Pero hay quienes olvidaron
que lo humano es racional
distinto del animal
por su gran inteligencia
también tiene conciencia
para ser hombre cabal

Para ser hombre cabal
hay que usar el pensamiento
también el entendimiento
en pro de la humanidad
buscar la felicidad
con que los pueblos soñaron
Y les digo por lo claro
que tiene que ser pa'todos
no puede ser de otro modo
en la escuela me enseñaron

Siento desesperación
tan sólo de contemplar
al que no quiere pensar
ni cultivar su razón
y nunca da su opinión
porque es poco su saber
tampoco quiere aprender
que eso requiere trabajo
pierde su tiempo a destajo
sin desarrollar su ser

Sin desarrollar su ser
nada nunca será libre
porque resulta imposible
opinar sin entender
tampoco puede saber
lo que pasa en su nación
es triste su condición
de hacer la voluntad ajena
de verlo no siento pena
siento desesperación

Me despido finalmente
y agradezco la atención
he dejado mi opinión
de este problema latente
ojalá entre los presentes
alguien se sienta aludido
ofenderlo no he querido
sólo quise señalar
que la vida no es pa'andar
en las penumbras sumido

En las penumbras sumido
el hombre es sólo una carga
romper la cadena amarga
muchos hemos conseguido
y estamos comprometidos
en la realidad presente
buscando en forma conciente
el bien de la humanidad

Y en nombre de la verdad
me despido finalmente

EL HOMBRE ES UNA FLECHA

Eduardo Peralta

El hombre es la materia convertida
en duda y en anhelo
el hombre es un perdón y una embestida
un volcán y un deshielo

El hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo
el hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo

Y si el hombre es flecha
¿por qué lo vigilan?
¿por qué le mutilan
su carrera loca?

¿Por qué le tapan la boca?
¿por qué le apagan la fe
las almas hechas de roca?
¿por qué? ¡díganme por qué!

El hombre es la gacela malherida
que llega sin consuelo
a llorar a una esquina de la vida
igual que un pequeñuelo
el hombre es una flecha dirigida

El hombre es como el ave sorprendida
en mitad de un vuelo
por una libertad mal entendida
que la hace atarse al suelo

El hombre es una flecha dirigida
al corazón del cielo

ANEXO 100 23 1934

ANEXO 100 23 1934

LA FLOR PRISIONERA

Hugo Moraga

¿Cuándo amaneceremos?
preguntó una violeta
a un ave que volaba
a tiro de escopeta

Yo estoy amanecido
porque tengo mis alas
le dijo el pajarito
sin que viera la bala

Que ella no es mariposa
- la violeta decía -
que ella no ama la luna
que le hace falta el día

Pero aquellas palabras
no fueron escuchadas
el pájaro caía
como estrella apagada

Entonces la violeta
vió que los cazadores
andan mirando el cielo
y no miran las flores

Entonces ya no supo
ver en su corazón
si quería ser libre
o quedarse en prisión

NUESTRA MUSICA UNA PALOMA

Jorge Castillo

Trío Enigma

Paloma, palomita	Palomita vuela pañuelos
lloras tu pena	mi tierra canta
la luna arrulla el alba	dame tu voz
por tu condena	Palomita anima el baile
	canta esta noche
Mi mano rompe el frío	camina al sol
que está cantando	
su negra sinfonía	Palomã, palomita
te está matando	mil voces y una esperanza
	arpa, guitarra y quena
Palomita vuela pañuelos	estallan de tus venas
enciende el vino	
dame tu voz	Entra en los volantines
Palomita anima el baile	niños poetas
canta esta noche	canta con los copihues
camina al sol	toda mi tierra
Paloma enamorada	Palomita hoy es tu tiempo
sueños de madre	canta esta noche
de novia blanca encinta	dame tu voz
de nieve y mares	Palomita anima el baile
beso que al invierno	vuela pañuelos
tú le robaste	camina al sol
para que en primavera	
inunde el aire	

LOS MOMENTOS

Eduardo Gatti

Los Blops

Tu silueta va caminando
con el alma triste y dormida
ya la aurora no es nada nuevo
pa'tus ojos grandes y pa'tu frente
ya el cielo y sus estrellas
se quedaron mudos, lejanos y muertos
pa'tu mente ajena

Nos hablaron una vez cuando niños
cuando la vida se muestra entera
que el futuro, que cuando grandes
ahí murieron ya los momentos
sembraron así su semilla
y tuvimos miedo, tembla mos
y en esto se nos fue la vida

Cada uno aferrado a sus dioses
productos de toda una historia
los modelan y los destruyen
y según eso ordenan sus vidas
en la frente les ponen monedas
en sus largas manos les cuelgan candados
letreros y rejas

TODOS JUNTOS

Los Jaivas

Hace mucho tiempo que
yo vivo preguntándome
para qué la tierra es tan redonda
y una sola no más

Si vivimos todos separados
para qué son el cielo y el mar
para qué este sol que nos alumbra
si no nos queremos ni mirar

Cuántas penas que
nos van llevando a todos al final
cuántas noches cada noche
de ternura tendremos que dar

Para qué vivir tan separados
si la tierra nos quiere juntar
si este mundo es uno y para todos
~~todos juntos vamos a vivir~~

... fin

LA CONQUISTADA

Los Jaivas

Contemplando a mi memoria
hacia aquel lugar
en el horizonte de mi mente
se ha escondido el sol

Como un recuerdo que me llega
de su corazón
ella no existe más

Ella es una nube
que el viento conquistó

Ella es una nube
que a un mensaje se le rindió

EN LA CUMBRE DE UN CERRO

Los Jaivas

En la cumbre de un cerro
hay una estación
desde donde se puede ver el mundo

El aire, la tierra
el agua y el sol
que alumbra la vida

Súbalo...

LOS MALDADOSOS

Grupo Congreso

De todos los oficios
que tienen las cosas
hay unos que son malditos
por meter gente a la fosa

El invierno zapatea
encima del techo
con sus barbas de lluvia
el daño que ha hecho

Odio las infecciones
como a la injusticia
al hambre de los humildes
producto de la avaricia

Maldición de la gente
es el sufrimiento
he de meter a la muerte
en la celda de un convento

ROMANCE

Grupo Congreso

De tanto darle vida a la muerte
fuimos matando la vida
que echó a correr despavorida
¡llorando llegó la suerte!

Desde la noche bajó el notario
con tres sables de silencio
y se ha dormido el amor
en cada sutil momento

A fuerza de tanta luna
desgranada en la cabeza
la niña llora una estrella
que huye y resbala en la arteza

BREVEMENTE. GENTE

Florcita Motuda

Te miro
gente
Te respiro
gente
Te acerco mis manos
y te siento
gente
De un lugar distante
me acerco consciente
con mi ser candente
te abrazo y te tomo
desnuda, naciente
vibrante, consciente

Delirio
gente
Tu aventura
gente
Respira
franca tu alegría
gente
Es por eso que a veces
me gusta integrarte
a vivir tu vida
de anónima gente
felices, llorando
formando la gente

Tus ojos
gente
que llenan los espacios
gente
Te observan
gente
del espacio
del futuro
gente

TU CANTO

Grupo Congreso

Hermano

tu canto me recuerda

una mano gigante de carbón

De éste que calienta

con su carne

que se regala

y parte como un pan

ARCO IRIS DE HOLLIN

Grupo Congres

El sol se me escondió
fugitivo al brillar
humillado en su hogar
redondo como un limón

Ves cómo grita
y rueda la lágrima
uvas de sal
que aprietan el alma

Varios caballos negros
pasan volando
van levantando noche
niebla y espanto
Niebla y espanto sí
ojos de hielo
y el relincho terrible
vuela su miedo
Vuela su miedo sí
cae a pedazos
el ojo de los cielos
dando aletazos

Dando aletazos sí
como si fuera
un chuncho frío y ciego
que se muriera

Un arco iris de hollín
va circundando
a una balsa con locos
que están aullando
Que están aullando sí
perros de hueso
todo todo se arranca
gritan los ciegos
Gritan los ciegos sí
no hay basamento
y siguen volando
en los firmamentos
En los firmamentos sí
que esto termine
alguien prenda la luz
como en los cines

CACHITOS PARA LOS CIELOS

Florcita Motuda

Cuerpito moreno
ojitos cilantro
boquita naranja
mucho sed de amores muda.
Risa de colora
tostada y totora
cholita y tetera
mi amantura, mi amor desnuda

Cachitos para los cielos
acércate
son pálidos tus amores
atrévete
Pon tus manos desvestidas
en sus primaveras
con las manos bendecidas
vayan a acostarse, eé, eé.

Pon tus manos desvestidas
en sus primaveras
con las manos bendecidas
vayan a acostarse, eé, eé
...¿Qué esperan pués?
--- ¿Y qué esperan?

pon tus manos desvestidas
en sus primaveras
con las manos bendecidas
vayan a acostarse, eé, eé
...!De todas maneras;
...¿Qué esperan pués?.

HIJO DEL SOL LUMINOSO

J. Vasconcellos
Grupo Congreso

Hijo del sol luminoso
poderoso, talentoso
esa cría soy yo.

Hermano del africano
que llegó de muy lejano
y conmigo sufrió

Amerindio a mí me dicen
porque vivo en las alturas
casi al lado del sol

Chamanes, brujos y magos
junto a los padres de santo
cultivaron mi ser

Tengo un mundo ultraterreno
más allá del universo
que te quiero mostrar

Nuestro mundo trascendente
que llevamos en el alma
(no se vende hermano mío)
a la ciencia oficial.

Continente americano
no seas tan inconsciente
con tu fe y tu ancestral

Hijo del sol luminoso
poderoso, talentoso
esa cría soy yo.

LA PODEROSA MUERTE

Texto: Pablo Neruda

Música: Los Jaivas

¿Qué era el hombre?
¿En qué parte de su conversación abierta
Entre los almacenes y los silbidos
En cuál de sus movimientos metálicos
Vivía lo indestructible, lo imperecedero, la vida?

Todos desfallecieron esperando su muerte
su corta muerte diaria
Y su quebranto aciago de cada día
Era
como una copa negra que bebían
temblando.

Entonces en la escala de la tierra he subido
Entre la atroz maraña de las selvas perdidas
Hasta tí, Macchu Picchu

Alta ciudad de piedras escalares
Por fin morada del que lo terrestre
No escondió en las dormidas vestiduras
En tí, como dos líneas paralelas
La cuna del relámpago y del hombre
Se mecían en un viento de espinas
Madre tierra, espuma de los cóndores
Alto arrecife de la aurora humana

Cuando la mano de color de arcilla
Se convirtió en arcilla
Y cuando los pequeños párpados se cerraron
Llenos de ásperos muros
Poblados de castillos
Y cuando todo el hombre se enredó en su agujero
Quedó la exactitud enarbolada
El alto sitio de la aurora humana
La más alta vasija que contuvo el silencio
Una vida de piedra
Después de tantas vidas

ACONCAGUA

Los Jaivas

Aconcagua yo te ví
al volver a mi país, hoy por fin
Cordillera te soñé
al vivir los años lejos de tí
Desde un avión
monte Aconcagua te ví
el condor blanco
vuela y viene hasta mí

Amplios cielos contemplé
verdes brazos cuidan a mi ciudad
madre eterna, estrella, luz
en tu pecho yo aprendí a querer
Mi corazón
hoy comprendió tu sentir
la vida dá.
la vida está junto a mí.

EL HUMANISTA.

Florcita Motuda.

Con el afán de imponer mi punto de vista me pregunté : ¿qué podría ser?

Derechista...

Pero si eso no me fuera muy conveniente
discurrirí : ¿qué podría ser?

Izquierdista...

Y si tampoco resultara muy bien recibido de nuevo pensé : ¿qué podría ser?

Un dictador...

¡No, no, no, no, no, no, ne,!

Mejor trata a los demás
como quieres que te traten
y al mismo tiempo investiga
cómo tratas tú a los demás.

Libérate del barro
en paz y en silencio
y Hazlo sin mirar atrás.

Con la intención de difundir este punto de vista
yo les canté
porque quiero ser ; Humanista !

ESTA NACIENDO UN CANTOR

Texto: O. Torres

Música: Roberto Márquez - Illapu.

Del vientre terrenal dolido
está naciendo la arcilla
y el viejo viento partero
la saca desde la entraña...

Ahí está el primer grito
ahí nace el primer canto
y la aurora de los hombres
confundida en su quebranto

Está naciendo un cantor
de agua, de arcilla, de sudor
está naciendo un cantor
alfarero y labrador

Desde la greda se vino
perfumando el horizonte
de bagualas y lamentos
coloreó su sentimiento

Yo soy como el tambor
de cuero duro y porfiado
si mas me ataca el palo
mas fuerte se alce mi canto.

AUNQUE LOS PASOS TOQUEN

Texto: Pablo Neruda

Música: José Miguel Márquez-Illapu.

Aunque los pasos toquen
mil años este sitio
no borrarán la sangre
de los que aquí ~~cayeron~~ ~~cayeron~~

Y no se extinguirá
la hora en que caíste
aunque miles de voces
cruzen este silencio

La lluvia empapará
las piedras de la plaza
pero no apagará
vuestros nombres de fuego

Mil noches caerán
con sus alas oscuras
sin destruir el día
que espera en los puertos

El día que esperamos
a lo largo del mundo
tantos hombres el día
final del sufrimiento.

29