

Luchas interpretativas en torno a la definición de *lo nacional*: La canción urbana de raíz folklórica en Chile

Emmanuelle Rimbot, CELEC-GRIAS
Université Jean Monnet, Saint-Etienne, France
e.rimbot@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo es proponer un análisis de las representaciones de una sociedad determinada a través de elementos significativos de su producción cultural y artística. Más precisamente se trata de observar la construcción del imaginario nacional y el discurso sobre la identidad en la canción de raíz folklórica en el Chile del período 1930-1990. Al referirnos al imaginario nacional y a las representaciones que están en juego en la construcción de ese imaginario, cabe plantear una serie de preguntas básicas e imprescindibles: Qué es lo que está representado y cómo, y sobre todo quién lo representa. Quién se hace cargo de determinadas representaciones de lo nacional, qué grupos socio-culturales, qué instituciones, qué estructuras, en qué contexto, con qué fines, sean éstos reivindicados o no, y hacia qué o quiénes se proyectan esas representaciones.

Palabras claves: representaciones nacionales, Nueva Canción Chilena, Canto Nuevo.

Abstract

The objective of this article is to analyze the representations of a particular society through significant elements of its cultural and artistic production. More precisely, we propose to examine the construction of the national imaginary and the discourse on identity in the folk music of Chile during the years 1930 - 1990. In referring to the national imaginary and to the representations which are involved in the construction of this imaginary, we ought to ask a number of questions which are both fundamental and necessary: What is represented and how is it represented? Above all, who is represented? Who assumes responsibility for making these representations of the national identity? Which socio-cultural groups? Which institutions? Which structures? In what context? To what ends are they all vindicated or not vindicated? And to what or to whom are these representations directed?

Key words: national representations, the new Chilean song, the new song.

Aunque la canción raras veces tenga derecho de ciudadanía en las áreas de las letras y de la musicología, considerándose a menudo como subgénero de las mismas, son cada vez más numerosos los estudiosos de los campos literario, antropológico, histórico y musicológico, que destacan la obra poética como el fenómeno cancionístico en sí, y la extensa labor de valoración y actualización de las formas tradicionales, como fuente de primer plano para entender la historia cultural latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

Aquellos poemas de tradición oral, junto con aquellas canciones urbanas nutridas de dicha tradición y reformuladas a partir de ésta, pasan a constituir un denso corpus de obras sintomáticas de la época y los hechos y las gentes que las han producido. El enfoque aquí propuesto es estudiar la manera en que determinadas canciones, pertenecientes al género de la canción urbana mediatizada, se asumen como expresiones de formas de nacionalismo y como propuestas para una definición de la canción nacional chilena.

A lo largo de las décadas que corren de fines de los años 1920 a fines de los 1980, se fueron desarrollando distintos géneros de música y canción urbanas de raíz folklórica, que se cristalizaron como *Música Típica Chilena*, *Neofolklore* y *Nueva Canción Chilena* (González, 1996: 25-37), propiciando un proceso dialéctico de *invención de una tradición* musical y poética, con todas las paradojas que conlleva semejante expresión. Aquellas cristalizaciones genéricas corresponden a propuestas que entran de lleno en la *formación de lo nacional*, entendiéndose la noción de formación como “proceso histórico, conflictivo, involuntario y ampliamente inconsciente, llevando en el desorden de los enfrentamientos y los acomodos por la masa de los anónimos” (Bayart, 1996: 12).

Las canciones representativas de cada género permiten observar cómo se han ido gestando nuevas representaciones del espacio nacional y la geografía humana de la nación chilena: fueron en su momento las respuestas artísticas al tema de la identidad, más precisamente al problema de la incorporación o de la ocultación del Otro social y cultural en las representaciones vehiculadas (Todorov, 1982).¹

¿Qué lugar ocupa el Otro en el imaginario nacional? ¿A qué lugares y no-lugares se desplazan el discurso y las representaciones de lo nacional? En otras palabras: ¿cómo se opera la construcción de la identidad? ¿En base a qué elecciones, a qué omisiones y a qué negociaciones? ¿Qué relaciones establece con la sociedad latinoamericana —para el caso, la chilena—, con sus espacios materiales o inmateriales, vividos o imaginados, perdidos o conquistados, negados o patrimonializados? El análisis está basado en la dimensión textual de la canción, pero también abarca consideraciones sobre el significado social del uso de los ritmos e instrumentos, y sobre el desarrollo de estrategias performativas en la construcción del sentido de las canciones (Bauman, 1975) (Zumthor, 1983).

Como lo señala el musicólogo chileno Juan Pablo González, el *performance* cumple un papel fundamental, tanto en la construcción de la expresión musical, como en la construcción del significado de la canción, la construcción del género, y la construcción de la imagen de grupo o intérprete.²

En el caso de la Música Popular Chilena, el *performance* ha entrado en la construcción de géneros y repertorios procedentes de tradiciones folklóricas criollas y mestizas, vigentes o extinguidas.

A través de esos géneros que se han ido gestando en un marco fundamentalmente urbano, se puede observar la manera en que se generaron propuestas en función de cometidos artísticos e ideológicos determinados, a partir de un fondo de referencias musicales comunes o por lo menos potencialmente comunes (González, 1996: 25). Tanto la letra como las estrategias performativas, junto con el aparato paratextual de dichas canciones (títulos de álbumes, nombre de los conciertos, entrevistas, etc.) entran en la construcción de sentido de los distintos géneros.³

Desde fines del siglo XIX, se ha ido desarrollando un movimiento de interés por la definición de una identidad nacional, llamado el criollismo, y que se plasmó en la producción pictórica, y sobre todo literaria. Ese interés por lo nacional supuso intentos de revisar las características de lo nacional y precisamente intentos

de naturalizar la identidad a través de filiaciones con lo popular, lo folklórico, lo vernáculo. De ahí un interés por el mundo campesino a través de sus particularidades paisajísticas y humanas. Ese material pasó a constituir un fondo de referencias patrimoniales a través de obras literarias como las de Alberto Blest Gana, Mariano Latorre, entre otros, o de obras pictóricas como las de Mauricio Rugendas. Por otro lado, ya existía toda una vertiente de documentos literarios o plásticos que desarrollaban una épica de la fundación del país, con sus hitos, fechas claves y próceres, susceptibles de generar una adhesión a la historia nacional. La circulación de las obras favoreció el que en los elementos constitutivos, tanto de aquella representación del campo, del hombre y sus costumbres, como de la historia patria, se plasmaran un conjunto de emblemas e íconos, lo que el profesor Denis Constant-Martin llama “núcleos de identidad” (Martin, 1992: 587), que entraron a formar parte del imaginario nacional chileno.

En el campo artístico, esa indagación en la chilenidad desembocará, varias décadas después en el surgimiento de compositores e intérpretes capaces de asumir ese rol de representación de lo nacional.

A finales de los años 20, nace a la vida artística un grupo de cuatro vocalistas, llamado *Los Cuatro Huasos*, en 1927. Su éxito propicia la emergencia de un tipo de música supuestamente inspirada a la música y la canción campesinas, básicamente la tonada y la cueca. El propósito es restituir en el medio urbano el espíritu del campo chileno, especialmente el de la fiesta. Autores, compositores e intérpretes van a tratar de seleccionar, dentro de la tradición rural, elementos que les parezcan adecuados para la evocación del campo tal como lo conciben

En semejante dinámica, lo que resalta es la manera en que una sociedad, o parte de ésta, establece una relación con *lo nacional* a través de una manifestación específica, para el caso: la de la canción urbana inspirada en la música tradicional, cabe preguntarse qué significa el espacio nacional tal y como se representa en la letra de dicho repertorio, qué rasgos culturales se seleccionan, omiten o

valoran para la construcción de *lo nacional* y qué representaciones se transmiten en las canciones representativas del género.

El elemento fundamental en torno al que gira el proyecto artístico de la Música Típica es el personaje del huaso, que cumple una doble función dentro del género: es a la vez objeto y sujeto lírico o poético de las canciones. En otras palabras, es a la vez tema y voz de las canciones. Ese personaje, la Música Típica lo ensalza y lo erige en emblema del *alma chilena*, reinventándolo en función de nuevas construcciones de sentido y de nuevas atribuciones sociales.

El huaso, en principio, es el peón de hacienda, el campesino de baja condición social, que trabaja en los latifundios, y generalmente está encargado de las faenas relacionadas con los caballos y el ganado. Y paradójicamente, éste ha sido el nombre genérico elegido por los principales artistas de la tendencia. Éstos son músicos y cantantes de la ciudad, formados en escuelas de canto o conservatorios, oriundos de las familias de la oligarquía latifundista chilena (Manns, 1987) y van a fabricar un personaje emblemático en total contradicción con las realidades sociales.

Varios cantantes, ensayistas y musicólogos chilenos han dedicado estudios a este tema, entre ellos Rodrigo Torres y Juan Pablo González, y antes de ellos, cantantes como Patricio Manns y Osvaldo Rodríguez. Todos concuerdan en el que el huaso de la Música Típica se construye gracias a elecciones performativas determinadas, de acuerdo al sentido de su mensaje artístico y al cometido ideológico que lo sustenta. Tanto el escenario como en el aparato iconográfico de promoción de los grupos, el Huaso de la Música Típica lleva botas de cuero lustradas, espuelas de plata (lo cual denota un estatus social, al suponer la posesión de un caballo), lleva pantalón y chaquetín corto con sombrero alón de tipo andaluz. Son tres elementos que corresponden a la típica apariencia del dueño de fundo. Suelen agregar a ésta un poncho corto de colores, en general rojo, blanco y negro, muy distinto a los ponchos largos de lana gruesa, pardos o marrones que suelen llevar los peones, carreros, etc. El poncho como atributo de hombre de campo pierde su función primera de abrigo, colcha y cobija, para conservar sólo el aspecto pintoresco y completar

y tipificar un atuendo destinado al escenario. Al pasar de huaso de campo a huaso de escenario, el huaso como figura conoce un inesperado ascenso social, que no traduce otra cosa que la voluntad, de parte de los artistas, de fabricar un folklore y una identidad afines a su propia condición social.

Para mayor autenticidad y por entrar en una lógica de construcción de sentido del objeto artístico, los artistas suelen incorporar la palabra huaso en los nombres de los grupos, incluyendo a veces un nombre de procedencia geográfica: *Los Cuatro Huasos*, *Los Huasos Quincheros*, *Los Huasos de Algarrobal*, *Los Huasos de Chincolco*, etc. Además del atuendo, los nombres, las denotaciones de los nombres y el anclaje en espacios determinados, optan por utilizar vocablos, modismos y pronunciación del habla rural, gritos de regocijo, como significativos elementos de construcción del tipo humano. A nivel musical, los ritmos mayoritariamente utilizados son la cueca y la tonada, que corresponden a las formas métricas y rítmicas tradicionales de mayor circulación en las redes artísticas del país.

Cabe recalcar, valga la redundancia, que dicha labor corresponde a una construcción urbana en función de necesidades que emanan de un público urbano. Primero, porque el huaso del campo chileno de los años 20, no canta (González, 1996 : 26), o por lo menos, no existe una tradición propiamente dicha de canción huasa, fuera de la paya,⁴ que corresponde a un género muy específico. Lo que sí existe en la tradición campesina son las cantoras, mayoritariamente mujeres, que suelen cantar solas, a veces de a dos. Las cantoras cumplen una función social que se manifiesta a través de la canción: las invitan o contratan familias, grupos de vecinos, alcaldes, etc., de los pueblos aledaños para avivar fiestas, bodas, velorios, especialmente los velorios de angelitos (Barros, Dannemann, 2002).⁵

En cambio, los grupos de huasos de la Música Típica son cuartetos de hombres en su gran mayoría, que cultivan el canto a cuatro voces. Lo cual corresponde a una innovación si se considera que la canción campesina chilena suele interpretarse de manera individual.⁶

En cuanto a la letra de esas canciones, a las temáticas desarrolladas en el repertorio de la Música Típica, se trata esencialmente de una apología del mundo campesino en sus aspectos más festivos, del terruño, de la casa de campo. Lo componen evocaciones bucólicas alegres, descripciones nostálgicas del paisaje de la región central del país, añoranzas, contemplaciones. El Valle central es la zona agrícola por excelencia, es la región de los grandes fundos. Junto con esas evocaciones del terruño y de la vida campestre añorados por un público de ciudad, están las canciones de corte costumbrista, con descripción de banquetes, fiestas. Los tipos humanos presentados se reducen al huaso y a la china, básicamente, siempre felices y leales a su patrón. Se canta al Chile de los valles fértiles del centro, al huaso, a la tonada como emblemas importantes de la chilenidad.⁷

Aquella representación idealizada y depurada del personaje del huaso es producto de una construcción de la chilenidad, en que los elementos, los materiales de construcción se utilizan como anclaje y legitimación. La selección de unos materiales constitutivos conlleva la eliminación estratégica de otros. Como construcción y representación pierde su substancia como tipo social y cultural, y pasa a funcionar como un motivo, como también sucede en la literatura criollista. Pierde su identidad y su voz, para funcionar como voz lírica para un discurso que emana de una clase social que le es tradicionalmente, históricamente e ideológicamente opuesta.

Por cierto, existe una anécdota muy significativa al respecto. Referimos el que el atuendo del Huaso de escenario quedaba desvinculado de su función primera, especialmente el poncho. En el vestuario femenino, pasa algo similar: por corresponder a la vestimenta de la china, la sirvienta, el vestido de flores con delantal blanco, se inventó un traje para mujer equivalente al traje del hacendado; un traje equivalente desde el punto de vista social (Rodríguez, 1984). Esa creación se debe a la iniciativa de Raúl de Ramón, uno de los compositores e intérpretes más importantes de la música urbana de inspiración campesina, arquitecto de formación, hijo de un médico prestigioso, Eduardo de Ramón, dueño de fundo, miembro de una familia de alcurnia de origen catalán. El artista inventa un traje negro, con la misma chaqueta que en el traje masculino, idéntico sombrero, y

una falda estrecha y larga, sin vuelo, abierta para lucir una enagua de encaje, y botas vaqueras. Se debió a que su señora, que cantaba con él, no siempre estaba dispuesta a lucir el tradicional delantal de sirvienta. La estrechetez de la falda obligaba además a achicar los pasos y da pie a una ejecución más distinguida que en la cueca popular.

El caso es que durante unas tres décadas, entre la aparición de los *Cuatro Huasos* en 1927, y mediados de los años 50, la corriente se desarrolla hasta constituir una categoría específica, con sus exponentes, su repertorio, sus lugares de representación (hoteles, embajadas, clubes sociales), una imagen cuidadosamente estudiada, perfectamente identificable, su red de difusión, sus programas radiales, su rúbrica en las páginas culturales de *El Mercurio* —órgano de prensa oficial y propiedad de la familia Edwards desde 1900— y su público.

Sin embargo, el proceso de incorporación conllevó un proceso de adulteración de los patrones musicales utilizados. Crean un producto nuevo, resultado de adaptaciones destinadas a pulir las formas originales, mediante arreglos, estilización de las formas, y esmero en el trabajo vocal: “voces cultivadas, de dicción articulada y afinación precisa, apropiadas para el medio social acomodado donde eran admirados” (González, 1996 : 26). O sea, una estética totalmente contraria a la usanza de la canción rural tradicional, que suelen ser más bien agudas y nasales (Barros, Dannemann, 2002: 10).

El éxito de la Música Típica, en los años 30-60, se debe a su perfecta adecuación, según señalan musicólogos que se han dedicado al tema, al gusto de un público urbano de clase media alta, que se ha criado entre la ciudad y la casa de campo o el fundo familiar. Se trata de un público deseoso de encontrar modos de convocar y perennizar de manera amena fragmentos de su identidad, de sus raíces o de su pasado (González, 1996: 26).

La radiodifusión de esa corriente tuvo un papel primordial en la adopción de ese nuevo folklore entre los sectores de clase media de la población urbana. Y es precisamente esa imagen del folklore la que será utilizada por la cultura oficial como emblema de la chilenidad, tanto dentro del país como afuera, al convertirse incluso en producto de exportación.

La letra, la música y la representación visual de los grupos de Música Típica tienden a construir una representación oficial de la cultura popular chilena en la que está ausente la imagen del indio. Quedan excluidos de esa representación de lo nacional, los indígenas y los mestizos, producto de la mezcla entre español y aymara en el norte, y de mapuche con español en el sur. Los términos utilizados por los propios cantantes inducen a considerar que su producción artística es representativa de lo nacional. Y así se presentan afuera, en giras internacionales patrocinadas por el gobierno.⁸

Esa marcada indiferencia hacia lo indígena en la Música Típica vallecentrina, para entender mejor como se genera, hay que relacionarla con elementos de la historia de la formación de Chile y el subconsecuente génesis del imaginario nacional. Chile como país, como territorio, existe con la configuración actual desde hace unas 12 décadas, desde el 1884, en que termina la Guerra del Pacífico. Esa guerra duró cinco años, desde 1879 y 1884, fue motivada por intereses económicos relacionados con la explotación del salitre en la zona norte del país, y desemboca en la anexión de la provincia boliviana de Antofagasta y la provincia peruana de Tarapacá. Por aquellos años, el territorio se prolonga igualmente hacia el sur con la Campaña de Ocupación de la Araucanía. Una verdadera guerra de exterminio eufemísticamente llamada la Pacificación de la Araucanía, que se puede equiparar con la Campaña del Desierto en Argentina, dirigida por el General Roca en los años 1879-1881. En ambos casos, se trató de un movimiento desde el centro del país, una región llamada hoy el Valle Central, y que corresponde al Chile histórico, en que Pedro de Valdivia funda la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo en el año 1541. Los inmensos desiertos que separaban Lima del Reino de Chile tenían poco atractivo para los conquistadores y primeros colonos. Por lo tanto, los militares españoles concentrarán sus voluntades expansionistas en la región sur, y contra sus habitantes, quienes cuentan entre los pocos pueblos indígenas que pudieron oponer una verdadera resistencia contra los invasores.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, se producen grandes levantamientos generales de los araucanos en la región sur.⁹ Con el de 1598, en particular, se produce el retroceso de la frontera del

Reino de Chile, desde Concepción al río Bío Bío. Hasta la campaña de Ocupación de Araucanía, el río Bío Bío materializa la frontera del Reino de Chile —y la posterior República de Chile— con la nación araucana, durante un período de prácticamente 3 siglos. Durante toda la época colonial, Chile se entendió como una isla enclavada entre desiertos: mar y cordillera por un lado, desierto y tierras indómitas por el otro. La representación del país como territorio y la concepción de la nación han sido y siguen siendo extremadamente centralistas. Esa concepción de la nación se manifiesta, como es de esperarse, en el campo cultural, y especialmente, para el tema que nos ocupa, en la representación de lo nacional en los objetos culturales. Una huella bastante notoria de ese centralismo se manifiesta a través de esa concepción de lo chileno y la elección de formas musicales netamente identificadas como pertenecientes a la cultura vallecentrina.

Para entender la historia del Chile de la segunda mitad del siglo XX, todas aquellas canciones que acompañaron las conmociones políticas y sociales de esa época, constituyen hoy en día no sólo un testimonio sino una fuente de primer plano. A partir de los años 50, empezaron a surgir nuevas propuestas musicales y poéticas con el propósito de desmentir la versión oficial de lo nacional y dar a conocer ritmos y canciones que hasta el momento no tenían cabida en los medios de difusión. Se empiezan a nombrar poco a poco a investigadores e intérpretes como Margot Loyola, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro, y sin duda la personalidad más sorprendente y relevante de todas, Violeta Parra. Estos folkloristas, especialmente Violeta Parra, fueron los antecedentes de un movimiento que transformó por completo el panorama musical chileno. La década del 50 es una época en que el folklore, la tradición y las raíces de la cultura popular nacional se plantean como tema de reflexión e indagación, para artistas sensibilizados por el problema de la preservación de las prácticas y formas de la cultura popular chilena. Una cultura popular amenazada entre otras cosas por la influencia de corrientes musicales de moda norteamericanas, por un lado, y por el monopolio del que gozan la corriente tradicionalista de la *Música Típica*, y el *Neofolklore* que nace a principio de los 60, como una versión más depurada todavía de la música de inspiración tradicional vallecentrina. Estas

dos corrientes de música dominaron los canales de difusión de la industria cultural, dejando muy poco espacio para la difusión de otras corrientes, como el trabajo de carácter o por lo menos de vocación etnográfica de los folkloristas.

El período contemplado ahora abarca de principios de los años 60 hasta fines de los 80. Se divide el período en tres etapas fundamentales de la historia política del país, etapas que se hallan marcadas a su vez por fechas claves, las cuales constituyeron hitos de la vida política, social y cultural. Durante todo ese período de fuerte agitación política, se instala la canción como modo de reflexión, de difusión y de acción en el marco de una movilización popular de envergadura mayor: nos estamos refiriendo en primera instancia a la movilización que se expresó a favor del acceso de la izquierda al poder, y en segunda instancia a la movilización que se dio como oposición al régimen militar, siendo el gran denominador común que ambas movilizaciones se desarrollaron a través de la expresión cultural.

La primera de esas tres etapas corresponde al gobierno de Eduardo Frei Montalva, líder de la Democracia Cristiana, que aplicó al país lo que se llamó la *Revolución en libertad* (1964-1970). Durante su gobierno, en el año 1967 especialmente tuvieron repercusiones importantes hechos en los procesos político, social y cultural del país: la Reforma Universitaria, la muerte de Ernesto Guevara, el Congreso del Partido Socialista en Chillán, entre otros acontecimientos. La segunda, más breve, corresponde a los mil días de la Unidad Popular, dirigida por Salvador Allende Gossens, centrada en la vía chilena al socialismo (1970-1973). Estos tres años fueron marcados por una serie de acontecimientos, de los cuales la canción dejó constancia de manera casi sistemática: la campaña electoral de 1970, la nacionalización del cobre en 1971, la cristalización de la oposición a la Unidad Popular con la huelga de transportistas y el desabastecimiento en 1972, el golpe de Estado, el suicidio de Salvador Allende y el fallecimiento, altamente simbólico, de Pablo Neruda. El último período contemplado, el más largo de los tres ha sido el más dramático y sin duda el de mayor costo para la sociedad chilena: corresponde a la dictadura dirigida por Augusto Pinochet (1973-1989). En ese período, destacan sucesos concretos como la creación de la Operación Cóndor y el aumento del

número de víctimas por la represión (1975), la ley de amnistía a favor de los responsables de la represión (1978), la nueva constitución, el referéndum, entre otros.

Estos tres períodos corresponden a cambios radicales de regímenes políticos, los cuales tuvieron repercusiones notorias en la historia cultural del país. Entre la infinidad de objetos procedentes de la producción cultural, la canción popular *comprometida* fue un fiel reflejo de cantidad de vivencias, sentimientos, proyecciones individuales y colectivas, que fueron suscitadas por los acontecimientos. Esa canción popular tuvo su cronología propia, paralela a la cronología del acontecer histórico: la creación de la Peña de los Parra, que fue el punto de partida del movimiento que posteriormente fuera llamado *Nueva Canción Chilena* (1965), una serie de festivales, el de la Canción Protesta en Cuba en 1967, el primer festival de la Nueva Canción en Chile en 1969, la creación de obras de mucha trascendencia, como la *Cantata Santa María de Iquique*, compuesta por Luis Advis y estrenada por Quilapayún en 1970 y *La Población*, creada por Víctor Jara en 1972. Estas dos obras fueron emblemáticas, la primera por haber transformado una masacre de mineros, en 1907, en una reapropiación de la historia obrera chilena; la segunda por haber tomado como tema central la historia de una villa miserable. Otros hitos de esa cronología propia de la canción, que se mencionaba recién, fueron el asesinato de Víctor Jara en 1973, la fundación en plena dictadura del sello disquero *Alerce, la otra música*, en 1976, la creación de la Gran Noche del Folklore, la creación de la ACU (Agrupación Cultural Universitaria) en 1978, y el posterior y progresivo retorno de artistas exiliados como Illapu y Patricio Manns.

La *Nueva Canción Chilena* (1964-1973) designa un repertorio que surgió desde mediados de los años 60 hasta el golpe de Estado, creado e interpretado por artistas emblemáticos, como los solistas Ángel Parra, Isabel Parra, Víctor Jara, Patricio Manns y los grupos Quilapayún o Inti Illimani. Estos artistas se ubicaron bajo la sombra tutelar de Violeta Parra, considerada por muchos como la impulsora del movimiento. La Nueva Canción Chilena sufre una brutal ruptura con el golpe, e inicia una nueva etapa en el exilio. El *Canto Nuevo* (1974-1989) es una corriente quizás más compleja y multiforme,

muy reveladora de la complejidad del contexto en el que se inscribe, puesto que agrupa un conjunto bastante heterogéneo de obras y artistas que cantaron durante la dictadura: Barroco Andino, Illapu, Congreso, Santiago del Nuevo Extremo, Schwencke y Nilo, de Osvaldo Torres, Eduardo Peralta, y cantautores menos conocidos como Raúl Acevedo, Jorge Venegas.

Ambas corrientes musicales reunieron a muchos artistas, entre ellos, un gran número de estudiantes, en dos procesos creativos consecutivos, que procuraron, el uno y el otro, articular la indagación en las fuentes culturales de la identidad chilena; la reapropiación de esas fuentes en un discurso cancionístico novedoso, en total sintonía con las problemáticas del contexto; y la implicación militante en los procesos de la vida política nacional.

La inauguración de la *Peña de los Parra* marca el principio del movimiento de la *Nueva Canción Chilena*, a los pocos meses de la elección de Eduardo Frei como presidente. Uno de sus fundadores, Ángel Parra, había militado a favor del candidato socialista, Salvador Allende, en 1964, y abre junto con otros músicos, menos de un año después, aquel centro de la canción popular. El objetivo apuntaba a crear un espacio de encuentro, creación y difusión de la canción popular. Esa peña y las que posteriormente se abrieron en Santiago y Valparaíso, principalmente, permitieron que surgieran solistas y grupos cuya labor fue determinante en la historia de la canción popular chilena: Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón, los grupos Quilapayún e Inti Illimani, que fueron concocidos internacionalmente. La *Nueva Canción* nació de un doble cometido, como expresión artística de protesta, o de oposición y como defensa de una cultura, más auténticamente popular y chilena, según esos artistas, que la imagen vehiculada por los grupos de *Música Típica* y *Neofolklore*. Surgió como reacción a aquella visión considerada tradicionalista y conservadora de la cultura y en reacción al monopolio del que se benefician dichas corrientes.

El desarrollo de la NCC fue determinado de manera muy significativa por un tipo de *performance* orientado hacia la reivindicación política y cultural en oposición a las demás corrientes

musicales en boga. Los grupos pilares del movimiento optaron por nombres de origen indígena, Quilapayún en mapudungún, Inti Illimani en aymará. Lo cual fue la traducción, en su momento, de la voluntad de entregar una visión más global del paisaje humano y social del país, en una época en que amplios sectores socio-culturales eran prácticamente invisibles en la cultura oficial. Optaron además por construir una imagen que expresaba sobriedad, concentración, seriedad, con una disposición escénica en forma de bloque, de frente. Esa disposición permitía sugerir una imagen de fuerza, de determinación y de unión, y un relativo anonimato que coincidiera con la idea de lucha colectiva y de universalidad de las reivindicaciones.¹⁰ Explican Eduardo Carrasco y Horacio Salinas, directores de ambos grupos, que la extrema sencillez del vestuario, con el poncho de un solo color, la disposición en línea o semi-círculo y la igualdad entre músicos permitía crear una contra-imagen de las estrellas de la canción mediatizada. Se trataba de crear la imagen idealizada de un pueblo militante, de una fuerza anónima y colectiva en oposición a todo un orden instituido. Esa fue precisamente la iconografía utilizada en varias carátulas, en afiches de concierto, y en fotos destinadas a revistas.

Desde el punto de vista de los textos, comparar las canciones de la versión oficial del folklore con las propuestas de la NCC permite ver netamente cómo los jóvenes artistas de la Peña de los Parra se involucraron en un trabajo de reescritura y de elaboración de un discurso disidente. Por un lado, se reconocen algunos temas, motivos y emblemas que funcionan en ambas corrientes, que funcionan como “núcleos de identidad” o “núcleos identitarios”, según la fórmula de Denis-Constant Martin. Son referencias a la historia del país, al espacio nacional, a determinados usos y prácticas locales; son canciones a la memoria de personajes o tipos de personajes, a un patrimonio en cierta medida común, aunque el enfoque es radicalmente opuesto. Las canciones de Violeta Parra, Víctor Jara y demás artistas identificados con el movimiento de la Nueva Canción Chilena son invitaciones a considerar o a reconsiderar el material a la vez fundador y federador de la cultura nacional. Introducen una escritura de la contestación, del cuestionamiento, oponiendo a los

motivos de la canción tradicionalista, patriótica y conservadora, los motivos del otro Chile, social, popular y mestizo, de acuerdo al proyecto de la sociedad nueva y del hombre nuevo propuestos por los movimientos de izquierda de los años 60. Los héroes y fundadores de la nación y la identidad chilenas ya no son Bernardo O'Higgins, San Martín ni el General Carrera, sino que se canta a los héroes menores de la historia, como Manuel Rodríguez (Patricio Manns: "El cautivo de Til-Til", 1967). Incorporan otras realidades a través de motivos, lugares, tipos humanos que prácticamente no tenían cabida en las corrientes de música de inspiración criolla:

Mientras la canción propuesta por la burguesía hablará invariablemente de la Zona Central y Central-Sur, que es la zona que domina política y económicamente al país, la canción popular comprometida nos contará de los mineros del Norte Grande, de los trabajadores del salitre y pequeños mineros del Norte Chico, de los pescadores de todo el territorio (Chile es un país con más de cuatro mil kilómetros de costa), de los labradores de la zona central (no los hacendados), de los mineros del carbón de la Zona Central-Sur, de los indios mapuches y patagones de la zona Austral, entre otros. (Rodríguez, 1988 : 11-12).

Los tipos sociales ya no se reducen al huaso y a la china, sino que se diversifican en una gama amplia de hombres y mujeres. Se incorporan oficios y condiciones sociales. Son personajes marcados socialmente y culturalmente (Consultar: Víctor Jara: "El lazo"; "Las obreras del telar"; "El arado"; "Angelita Huenumán"; Rodolfo Parada: "La lavandera"). En la letra de dichas canciones, la identidad del personaje se condensa en la mención de su oficio, su lugar de procedencia y su condición. En "Angelita Huenumán", aparecen términos y derivados del mapudungún: *mañto, hualles, pitrán, chilcas, copihue*, así como el apellido *Huenumán*, como una manera de instalar en el paisaje sonoro musical santiaguino, una realidad cultural ausente. Los elementos de la flora del sur participan de la composición de un paisaje que entre en resonancia íntima con la escena de la tejedora sentada frente a su telar. Esto se logra, desde la perspectiva de la escritura, a través de una metáfora central: "la

sangre roja del copihue corre en tus venas Huenumán”. La asimilación entre la savia y la sangre genera una impresión de ósmosis entre la mujer mapuche y su entorno natural. Por otro lado, el cantor pinta de manera muy sobria un modesto cuadro de la precariedad y de la marginación del mapuche en Chile. Víctor Jara pone en escena el espacio de vida del mapuche y su condición de humanidad separada del resto del mundo: “Cuidada por cinco perros / un hijo que dejó el amor / sencilla como su chacrita / el mundo gira alrededor”.

Las manos de la tejedora simbolizan la rudeza del trabajo solitario. Es una imagen frecuente en la retórica utilizada por la Nueva Canción. Se asocian las manos a los oficios, al trabajo, y denotan las condiciones en que éstos se realizan. En ciertas canciones, se enfoca el drástico desajuste entre el esfuerzo del artesano y el desprecio, en términos mercantiles, del valor de la obra. En otras, se enfoca el trabajo ennoblecido por la creatividad, por la dedicación, por la labor silenciosa del trabajador. En ese mismo orden de ideas, tenemos el ejemplo de la carátula de *Pongo en tus manos abiertas*, un album de Víctor Jara del año 1969, editado por el sello DICAP.

En ese proyecto de incorporación del otro, la labor de Violeta Parra es una de las más destacadas por el esfuerzo que realiza por acercarse lo más posible al sentir del indio, en especial, el del mapuche.

Ahí donde muchos artistas hablan en nombre del otro, Violeta Parra confunde su propia voz con la voz del otro. No se halla en representación sino que ella trabaja en el sentido de instalar en plena urbe capitalina la voz del campesino mapuche.

Dos canciones traducen de manera explícita esa voluntad. Se trata de “Arauco tiene una pena” y de “Guillatún”. En la primera se introducen los nombres de los caciques mapuches que se opusieron a las invasiones españolas, resistiendo cuanto pudieron a las “injusticias de siglos”. La cantora establece una relación directa entre la historia de la colonia y la historia de la nación, señalando la continuidad entre el trato hacia los indios durante la colonia y después de la Independencia: “Hoy son los propios chilenos los que le quitan su pan”. La canción pone en evidencia la marginalidad racial, su

inicio y su continuidad. Los caciques se nombran en una convocación al conjunto del pueblo mapuche, en un llamado a la resistencia: “Levántate Huenchullán”; “Levántate Curimón”; “Levántate pues, Calfull”. A nivel del ritmo, la guitarra no cumple una función melódica, sino que produce un rasgueo cuya función es más bien percusiva, remitiendo a ritmos propios de los rituales mapuches.

La segunda canción es de otra naturaleza. Es una canción muy singular, compuesta de 7 estrofas de 4 dodecasílabos y un heptasílabo que repite el segundo hemistiquio del verso anterior. Son rimas consonánticas, con rima única por cada estrofa, y con acento en la última sílaba, en las palabras agudas. Lo cual no es común en la poesía de habla hispana. No es común que todo el poema se componga exclusivamente de rimas agudas. Los versos se acentúan, además, en las sílabas 2-5-8-11, es decir 4 acentos colocados cada 3 sílabas, con lo cual se compone un ritmo ternario.

El Nguillatún designa una ceremonia ritual mapuche, que suele ser orquestada por la machi, que es jefe espiritual y política de la tribu. El ritual tiene como función pedirle clemencia al tiempo para las cosechas. Esa ceremonia consiste en una larga oración colectiva que se realiza bajo forma de marcha circular alrededor de un palo, y que suele acompañarse con el ritmo del kultrún, ejecutado por la machi. Violeta Parra utiliza ese compás ternario como estructura rítmica de su canción cuyo tema central es precisamente la descripción y el desarrollo del Nguillatun. Presenta de manera cronológica las etapas del ritual: los mapuches, la causa de su tormento, la intercesión de la machi, el final de las lluvias, la ofrenda y el final de la ceremonia una vez que el cielo queda despejado.

Incorpora los componentes de la ceremonia, los instrumentos que los mapuches hacen intervenir en el ritual. La mayoría aparece en lengua mapudungún: *Millelche* (nombre), *machi*, *nguillatún*, *trailonco*, *kultrún*, *muday*, *quillay*... El juego rítmico y sonoro cuenta tanto como el contenido de la canción, son indisolubles siendo uno la metonimia del otro. Pasa incluso que los acentos tónicos naturales queden forzados o desplazados por los acentos musicales, hasta el punto que algunos caen en artículos, verbos monosilábicos o pronombres, en vocales átonas.

Por otro lado, se observa que la acentuación provocada por el ritmo percusivo de los oxítonos consonánticos colocados al final del verso, permite que se destaquen esas mismas palabras dentro del poema. Dichas palabras —*kultrún*, *Nguillatún*, *muday*, *quillay*, *avestruz*, etc.— quedan puestas de relieve, como sendas palabras claves de la canción.

Pasando ahora al aspecto puramente musical, el cometido de los miembros de la Nueva Canción fue de entrada incorporar al Otro social y cultural en la definición de la identidad nacional. Según la sensibilidad de cada uno de los artistas surgieron distintos tipos de propuestas: algunas netamente urbanas, con temáticas urbanas, utilización de la guitarra, del banjo, elementos inspirados del rock; se desarrolla un género de canción sobre ritmos inspirados en diversos ritmos chilenos y latinoamericanos, como el huapango mexicano (Patricio Manns: “Arriba en la cordillera”), la zamba y la chacarera argentinas (Patricio Manns: “Zamba de la tierra”, “Ya no somos nosotros”), el joropo venezolano (“Mare Mare”, tradicional interpretado por Quilapayún y Víctor Jara), el son cubano (Pablo Neruda, Quilapayún: “Un son cubano”), etc. Son todos ritmos de raíz tradicional, transformados en ritmos populares mediante un proceso de mediatización, según el término propuesto por el musicólogo Juan Pablo González.

“Ya no somos nosotros” y “Arriba en la cordillera”, por ejemplo, compuestas por Patricio Manns denuncian, la primera, la desposesión de las riquezas naturales asediadas por empresarios extranjeros; la segunda, más alusiva, denuncia la ejecución de un arriero pobre y necesitado, por haber robado ganado. Para ambas canciones, el autor eligió ritmos identificables como latinoamericanos, la chacarera y el huapango, en una voluntad de apertura cultural y de afianzamiento identitario, ya no en lo nacional, sino en una visión global de la América Latina.

Esa voluntad también se tradujo en la incorporación de instrumentos andinos: quena, zampoña, tarka, rondador, incluyendo tanto instrumentos pre-hispánicos como instrumentos sincréticos como el charango. Incorporaron otros instrumentos vinculados con otras tradiciones americanas, como el cuatro venezolano, el tiple colombiano, el guitarrón mexicano, los bombos andinos, el cajón peruano, la caja challera argentina, etc.

Durante toda la época chilena de la Nueva Canción, los músicos se centran sobre todo en los potenciales expresivos de los instrumentos andinos, siguiendo distintas orientaciones. Por un lado, con la voluntad de encarnar al otro, entregando un objeto lo más genuino posible, preservando un sonido lo más cercano posible a las fuentes, otras veces creando un objeto musical nuevo, con arreglos, y combinaciones de instrumentos totalmente inéditas para la época (como el “Yaravi” interpretado por Quilapayún en el 1968 y el “Tatati” compuesto por Inti Illimani en el 1971).

Vale tener en cuenta que en esa época, todo esto era nuevo. La adopción de los instrumentos andinos o latinoamericanos corresponde a una actitud nueva de parte de los músicos y a una nueva concepción de la música folklórica chilena y latinoamericana. Incluso cuentan que al principio, no siempre disponían de los instrumentos. Las más de las veces, los descubrían gracias a sus giras al exterior. Isabel Parra adopta definitivamente el cuatro venezolano tras una larga estadía en París, en que solía cantar con músicos de toda América Latina que se juntaban en pequeños restaurantes que funcionaban como peñas (*La Candelaria* y *l'Escale*). Algunos recuerdan: “si al Quila le robaban un bombo, había que partir a Argentina a comprar otro porque en Chile no existían” (Leiva, 1997 : 10). Los instrumentos de vientos, quena y zampoña, los iban a buscar a Bolivia. Para ese entonces, salvo en circuitos de estudiosos y aficionados, la cultura indígena se desconocía en el medio urbano capitalino en que se manejaban.

Las distintas corrientes que se desarrollaron en los años 60, en torno a lo folklórico, corresponden en su momento a intentos de definir la identidad chilena. En los años previos a la radicalización política que desembocó en la victoria de la Unidad Popular, las fronteras entre estilos no estuvieron tan claras. Hubo grabaciones conjuntas entre exponentes del Neofolklore y de la NCC, por ejemplo. Ciertas Peñas recibían intérpretes de las tres tendencias. Los artistas compartieron un repertorio común de canciones sobre las tierras de Chile, sobre algunas epopeyas fundadoras. Las cosas empiezan a cambiar a finales de los años 60, con la entrada en política de gran parte de los artistas, lo cual se inscribe en el proceso de polarización de la sociedad chilena de la época, y en especial el de la juventud.

Los miembros de la NCC se involucraron de manera directa en la campaña electoral de Salvador Allende. La suerte de las distintas corrientes a partir del golpe militar del 11 de septiembre de 1973 no se dejará esperar.

La NCC se erigió como canción de lucha y se vinculó con la acción política, cumplió una función de expresión contestataria. A partir del 11 de septiembre, fue rotundamente prohibida. Los grupos Quilapayún e Inti Illimani que por entonces se encontraban en gira no pudieron volver a entrar al país. Varios cantantes fueron perseguidos, torturados; uno en especial: Víctor Jara, fue asesinado después de varios días de suplicio. Muchos se exiliaron. Mientras tanto, la Música Típica y el Neofolklore, fueron promovidos como música emblemática de la cultura oficial del nuevo régimen:

Su vinculación con la cultura criolla tradicional, su exaltación de los valores patrios, y su paisajismo optimista desprovisto de dimensión social, la transformó en la música favorita del nuevo régimen. De este modo, fue promovida como material didáctico y formativo a nivel nacional, y protagonizó programas de televisión y festivales de música chilena hasta comienzos de la década de 1980, llegando a decretarse la cueca como baile nacional (González, 1996:28).

Con esa disposición, se afianzaba de manera institucional la asimilación entre la dictadura militar y la definición de una identificación con el Chile histórico, vallecentrino. Lo cual quedó plasmado de manera bastante elocuente en canciones como el himno compuesto por Raúl de Ramón para el cuerpo de Caballería del Ejército chileno: “Soy de la Caballería / soldado y huaso de Chile”. La disposición quedó oficializada en un decreto publicado en el año 1979, el 18 de septiembre, que por cierto no es fecha casual puesto que se trata de las fiestas patrias. A partir de ese momento, se impone la enseñanza de la cueca, en tanto que “la más genuina expresión del alma nacional” (Decreto-ley n° 23, publicado en el *Diario Oficial*, el 6-11-1979. Donoso, 2006: 135-136), en todos los colegios, programa cuya aplicación queda a cargo del Ministerio de la Educación. Se crean festivales y campeonatos de cueca, en particular el de Arica (zona andina) como una manera de chilenuzar el norte.

La movilización social que se dio a partir de la segunda mitad de los 60, impulsó un florecimiento de músicas y canciones. Al confrontarlas con las entrevistas de sus autores e intérpretes, uno puede apreciar cómo estas canciones, que eran una combinación de estructuras tradicionales del folklore y de necesidades expresivas propias de la juventud de esos tiempos, dieron espacio para la afirmación de una relación particular del artista con el público y para la afirmación de una conciencia del artista respecto de su propio quehacer. El *Canto Nuevo* en cambio (1974-1989), nace de realidades muy distintas de las de la *Nueva Canción*, en un contexto de represión y censura. Pero junto con instalar un discurso propio, con crear redes propias de difusión, surge el *Canto Nuevo* como lucha contra el silencio, construyendo pasarelas, puentes musicales y metafóricos antes y después del golpe de Estado. Hubo grupos muy significativos como Barroco Andino, quien fue uno de los primeros a atreverse a volver a utilizar las quenas, zamponas y charangos, instrumentos prohibidos por decreto por la dictadura. Tuvieron la originalidad de utilizarlos para música barroca, música de cámara, en iglesias y fiestas parroquiales, y los comités de censura difícilmente podían justificar que se censurara temas de Bach o de Bethoven. Su primer álbum (1974) presenta composiciones de Telemann, Bach, Vivaldi, Prokofiev, incluyendo una cantiga del rey español Alfonso X el sabio, con arreglos para charango, guitarra, quena, zampona, mandolina y bajo.

Otros grupos emblemáticos fueron Illapu, Congreso y, posteriormente, cantautores como Santiago del Nuevo Extremo, Schwencke y Nilo, Osvaldo Torres, Eduardo Peralta, Raúl Acevedo, Jorge Venegas. Las primeras canciones en denunciar el golpe de Estado y la dictadura desde sus comienzos, fueron compuestas en la clandestinidad, en campos de prisioneros y en el exilio (Patricio Manns: "Llegó volando"; Angel Parra: "Chacabuco", grabado en un campo de detención, en 1974; Víctor Jara: "Canto qué mal me sales", compuesto en el Estadio Chile, pocos días antes de su asesinato).

Aunque el *Canto Nuevo* haya nacido como continuación de la perseguida y censurada *Nueva Canción Chilena*, y luego se desarrollara como resistencia en contra de la ruptura del 11 de

septiembre, existen diferencias sustanciales entre los dos tipos de canción nueva. La primera fue un movimiento artístico y político, de principios relativamente definidos, puesto que estuvo vinculada con el proyecto político de la Unidad popular. La segunda en cambio fue el resultado de la progresiva rearticulación de una sociabilidad de la oposición al régimen. Ahí donde la *Nueva Canción* militaba contra las desigualdades y por la instauración del socialismo, ahí donde proclamó la era del hombre nuevo en una sociedad nueva, el *Canto Nuevo* se plantearía como la voz de la resistencia al régimen. Esto se manifiesta tanto en los contenidos, como en la presencia de nuevas influencias musicales y en la estrategia performativa. Pero aun así, en contextos a la vez tan diferentes y tan imbricados el uno con el otro, la canción nueva constituyó un modo privilegiado de acción política popular, en el que predominaron la búsqueda de raíces y la construcción identitaria de un lado, y la conciencia de la función política del artista por otro.

Después del golpe, aquellos personajes o tipos sociales, habitualmente ausentes en la canción criolla, y que la *Nueva Canción Chilena* había contribuido a incorporar, pasan a ser muy connotados políticamente. Se asocian sistemáticamente con la canción contestataria, la canción de propaganda socialista. Por lo tanto desaparecen, dejan de cantarse por lo menos en Chile, a diferencia de la *Nueva Canción Chilena* que se mantuvo en el exilio. En cambio, en el *Canto Nuevo*, por ser la expresión de un pueblo en lucha contra una dictadura, aparecen otros personajes, menos tipificados, más comunes, más anónimos, y otros motivos, aunque en ese entonces, éstos ya no se inscriben en un proyecto de construcción social sino más bien dentro de una resistencia contra el silenciamiento. Se integra el Otro Santiago, el de las villas y poblaciones periféricas (Nano Acevedo: "Romance para el otro Santiago"), a sus habitantes, víctimas predilectas para secuestros y allanamientos. En la canción "El flaco", Jorge Venegas recuerda a un joven de la población, detenido y desaparecido por haber rechazado la autoridad del gobierno militar: "A golpes de culatazos lo sacaron de su casa maniatado / iba lleno de coraje, la mirada desafiante y frente en alto / Después le aplicaron lo de siempre por todos lados". La canción luego hace referencia

al esfuerzo de los habitantes del barrio por conservar su recuerdo, escribiendo su nombre en las paredes, poniéndole una vela, haciendo memoria para impedir el silenciamiento.

Gran parte de las canciones del *Canto Nuevo* surgieron como sonido y palabra contra el silencio impuesto. Canciones como “Lo que no se publicó aquel miércoles 17 de junio de 1987” (Raúl Acevedo), en la que se denuncia el asesinato de 12 militantes comunistas; “Los tres claveles” de Patricia Chavarría, en reacción contra el asesinato de tres militantes comunistas – Manuel Guerrero, José Manuel Parada y Santiago Nattino, degollados el 29 de marzo 1985 – ; “Décima a Rodrigo Rojas” de Osvaldo Jaque, en homenaje al adolescente quemado vivo por carabineros. El objetivo, la urgencia de esas canciones, según las palabras de uno de los cantantes era “dejar un testimonio a través de la música y el canto del momento histórico que estábamos viviendo [...]; el formato musical y la orquestación usada fueron los de la música popular y tradicional” (Sauvalle, 2000:34).

La canción también expresó los dolores del exilio, y la incontenible emoción del retorno, integrándose esta vez, un “otro” Chile, desterrado desplazando fuera de sus fronteras. Illapu, Patricio Manns, Quilapayún, Isabel Parra, Inti Illimani entregaron inolvidables canciones a la historia cultural de Chile, señalando otras vivencias, otros desencuentros, otros sinsabores: el poeta exiliado, que al retornar tiene que enfrentarse al encono de los que no pudieron salir (Patricio Manns, Horacio Salinas: “El equipaje del destierro”); el impulso por volver a besar a su tierra (Patricio Manns: “Vuelvo”; la profunda herida del destierro: “Cuando me acuerdo de mi país / me sangra un volcán. / Cuando me acuerdo de mi país / me escarcho y estoy ...” (Patricio Manns: “Cuando me acuerdo de mi país”).

1964-1989, fueron veinticinco años de la historia de Chile. Fueron 25 años de canciones. Hoy en día, estas canciones constituyen la memoria sonora de la historia de la Unidad Popular y del régimen militar. Esta memoria está aún viva, siendo los hechos recientes todavía. El tema de la dictadura sigue siendo el punto sensible de una sociedad en reconstrucción en la que el deber de memoria se enfrenta a la voluntad política del olvido. La canción es el espacio en que se mezclan pasión e historia, afecto y sentido político. Por lo

tanto, la canción resulta ser una fuente inagotable para el historiador, el sociólogo, el crítico literario o el etnomusicólogo. Es un objeto cultural de fuerte valor afectivo y emocional, y sea cual fuere su éxito y su perenidad, adquiere con el paso del tiempo y con la distancia la contundencia suficiente como para convertirse en fuente para la historia. Quizás podamos hacer especial mención del valor de la función memorial de la canción popular. Si bien es cierto que el *Canto Nuevo* fue al principio un puente simbólico entre un Chile de antes del golpe y un Chile en lucha contra la dictadura, esa corriente muy pronto se convirtió en una labor, ya no de rehabilitación de la historia popular, como lo fuera la *Nueva Canción Chilena*, con sus canciones a la historia del movimiento obrero, o a los héroes populares de la historia nacional. El *Canto Nuevo* se constituyó como contra-discurso destinado a desmentir el discurso oficial y a entregar a las generaciones futuras las páginas vivas de una historia prohibida.

El auge de géneros musicales, sean de Música Típica, criolla, folklorista, neofolklore, o canción nueva, entre los años 30 y 70, surge de una doble necesidad, la de garantizar o imponer una legitimidad, para algunos, o la de acceder a una legitimación y un reconocimiento socio-cultural para otros y, por lo general, la de hallar los cimientos para una naturalización de la identidad. El deseo de ruptura de un movimiento artístico a otro, se tradujo por transformaciones en la construcción de la imagen del artista, su relación con el público, así como transformaciones de la temática y del enfoque hacia las otredades sociales y culturales.

Si es innegable que los distintos artistas se oponen en el plano ideológico, al menos todos intentan aportar una respuesta al problema de la definición de la música nacional. Tienen en común el tratar de naturalizar y patrimonializar emblemas, valores, y patrones musicales. Comparten esa voluntad de promover una canción nacional legítima y auténtica. Lo que no quita que la prevalencia de una sobre otras conlleva implícitamente las huellas de una violencia histórica. El trabajo del investigador no es tanto evaluar el grado de autenticidad de una propuesta y otra, sino observar cómo y por qué se construyen y enfrentan esos proyectos identitarios, considerando el que “la identidad no es un estado: las identidades no son ni

inmanentes ni inmutables; son construcciones cuyas fundaciones y estructuras se determinan por las situaciones en las que se erigen, en función de las relaciones de poder que ahí se establecen y los esfuerzos realizados para modificarlas.”¹¹ Es decir que la identidad nacional, o la así proclamada, es el producto de una elección, y en los casos evocados, es fácil percatarse de que la labor cumplida por todo tipo de actores depende en gran medida de instituciones o de estructuras de poder que sustentan el proyecto.

El compositor Gustavo Becerra Schmidt aplica la noción de separatismo cultural al caso chileno. En el proceso de colonización, la separación culto/popular, imperante en Europa se tradujo en la sociedad colonial en un separatismo entre cristiano/pagano, europeo/indio, en que finalmente el indígena concentró y sigue concentrando en el imaginario actual todos los estigmas de una inferioridad secular. La cultura hegemónica de matriz criolla, hispana, opera de manera de aislar los elementos marcados o connotados en el plano ético y social y a eliminarlos por omisión. Gustavo Becerra denuncia la ausencia de una concepción unitaria de la cultura nacional según la cual la formación de todo chileno debería permitirle atribuirles tanto espacio a los elementos autóctonos como a los elementos ibéricos u occidentales, o por lo menos permitirle discernir las razones históricas de la desproporción, perfectamente perceptible, entre el lugar, la función y el estatus acordados a los unos y a los otros, y eso no sólo en la cultura oficial, sino en las representaciones colectivas de lo nacional. De ahí el empeño, en la Nueva Canción Chilena, por incorporar lugares, rostros, contextos, formas del habla, palabras indígenas en las canciones.

Claude Levi-Strauss plantea que la identidad, más que un postulado o una afirmación, es el producto de una construcción o reconstrucción (1977:331). En base a ese principio, difícilmente podemos contemplar las producciones urbanas de inspiración tradicional sin pensarlas como dinámicas de distinción e integración, que conllevan selecciones, mediaciones y construcciones de representaciones, que difícilmente están exentas de cargas afectivas e ideológicas. En el caso del Chile de la segunda mitad del siglo XX, aparece netamente que la polarización creciente de la sociedad

encuentra en la canción popular un terreno propicio a la confrontación de concepciones diferentes, y hasta antagónicas, desde la función social del cantante o músico, hasta las fuentes de inspiración y la definición de lo nacional. Cuando las identidades se cristalizan sobre dinámicas de poder y relaciones de desigualdad, adquieren una “dimensión ideológica” como lo señala el profesor Denis Constant Martin (1992: 589), por su facultad de reunir y fortalecer el grupo, dándole cuerpo, consistencia, su facultad de darle legitimidad y llevarle a la movilización. En el nombre de la identidad, el grupo accede a la autodefinición y la autoproclamación como grupo, y esto, en un contexto de crisis, sobrepasa el ámbito estrictamente identitario para transportarse hacia la lucha política.

El cantante asume, a sabiendas o no, el rol de mediador, “intermediario político” o “intermediario cultural”: al asumir la función de voz o porta-voz, se convierte en un “proclamador de identidad”, cuya vocación consiste en “ocupar las tribunas de la identidad, para proclamar que existe un grupo, dotado de una historia y de caracteres propios que han de defenderse o han de prevalecer sobre otros. Interactuando con el grupo, el público o la comunidad, el proclamador elabora y maneja sistemas simbólicos, produce un relato movilizador apoyándose y legitimándose gracias a su capacidad a convocar emblemas reconocibles y cargados de significados para dicha comunidad” (Martin, 1992:589).

Por otro lado, la utilización de elementos de culturas indígenas conlleva otros problemas. Se criticó a la NCC por haber querido encarnar al otro, que en el fondo también constituyó la circulación de una representación del otro sin dejarle el espacio como para que ese otro pudiera expresar su propia voz. Otra crítica convergente, fue el haber querido incorporar al indígena, en particular al mapuche, dentro de la lucha de clases, como miembro del proletariado, lo cual resultaba ser un contrasentido puesto que los mapuches sólo trataban de defender un acceso a la tierra, conforme a su relación cosmogónica con la tierra. Cabe preguntarse si sacar una práctica musical autóctona de su contexto original de producción no la desvirtúa al desconectarla de sus funciones primordiales. La expone a un proceso de adulteración quienes extraen fragmentos

susceptibles de ser eficaces dentro de construcciones discursivas exógenas. Eso por un lado. Por el otro, la sobrecarga de signos de identidad puede llegar a veces hasta la caricatura, cuando por ejemplo un cantautor se presenta en el escenario como un ekeco, cargando múltiples instrumentos que apenas servirán como toques, o como condimento.

Hoy en día, se consideran como *Clásicos de la Música popular chilena* canciones tanto de Víctor Jara, Patricio Manns, Violeta Parra o Rolando Alarcón, representantes de la *Nueva Canción*, como los de Raúl de Ramón, Luis Bahamonde o Guillermo Bascañán que están vinculados con las corrientes tradicionalistas. Figuran en el mismo índice “Adiós Santiago querido” y “Luchín”, que describe el entorno y los juegos de un niño de la población pobre de Santiago. Coexisten en las mismas páginas canciones que después de la dictadura fueron utilizadas para negar a las otras. Incluso, se dio el caso que canciones de la corriente tradicionalista fueron difundidas por altoparlantes en los estadios convertidos en campos de detención y tortura en los primeros meses de la dictadura.

Cabría preguntarnos cómo pasa un tema del folklore a lo popular, y cómo de lo popular pasa a ser parte de un patrimonio nacional. Más que al trabajo del artista, parte del proceso se debe a otro tipo de actores, en los que entran agentes de la industria musical, promotores, directores de radio y sellos, y en los que debemos incluir no sólo a periodistas, especializados o no en el campo musical, sino también a los profesores de secundaria y universidad, que a su vez seleccionan y difunden determinados repertorios ante generaciones y generaciones de alumnos. Cabe añadir al intelectual, al investigador, a ustedes o a nosotros, ya que al interesarse en el tema de la identidad, pasa uno a ser a su vez un agente de esa construcción. Escritores, musicólogos, historiadores y profesores desempeñan un papel en la reformulación y en la negociación de la identidad, en la medida en que su producción escrita u oral hace que circule un discurso que resulta apto a legitimar, desacreditar u orientar el sentido de un proceso de construcción identitaria.

Notas

- ¹ Tema que ha sido desarrollado en Chile en un estudio del musicólogo Juan Pablo González (González, 1997).
- ² El término engloba aspectos de la interpretación, incluyendo el timbre, el volumen y la articulación sonora por un lado, la escenificación y representación, que incluyen el gesto, la actitud y el carisma del músico, por el otro. El *performance* puede definirse como el “desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo”, junto con “aspectos compositivos como el arreglo y la improvisación” (González, 1996: 25).
- ³ Considerando la facilidad con que se consigue hoy en día ese tipo de material, sugerimos consultar la letra de las canciones, las referencias discográficas y la iconografía en la red, en las páginas siguientes: www.musicapopular.cl, cancioneros.com, y sitios oficiales de los artistas.
- ⁴ La *paya* es un juego de origen hispánico, basado en la improvisación poética y en el contrapunteo. Se enfrentan payadores de a dos, generalmente, o de a cuatro, improvisando sobre un tema impuesto, respondiéndose el uno al otro, y obedeciendo a reglas métricas precisas que son el cuarteto de octosílabos en rimas cruzadas o la décima. Cada payador acompaña su cuarteto con una melodía extremadamente sencilla con guitarra o guitarrón.
- ⁵ La madre de Víctor Jara, así como la propia Violeta Parra antes de entrar en los circuitos de mediatización, eran cantoras. Violeta Parra se inicia a la canción acompañando a su madre a las fiestas pueblerinas y a las ceremonias familiares, como nacimientos, casamientos y velatorios, entre otras cosas.
- ⁶ Raquel Barros y Manuel Dannemann, docentes e investigadores en musicología y ciencia del folklore de la Universidad de Chile aportan los datos siguientes: “Nuestra canción es interpretada las más de las veces en forma individual, no tan frecuentemente en dúo, siendo rarísimo que lo hagan en grupos, no superiores a cuatro personas. En ellas se canta al unísono o a dos voces, en la que la segunda se mueve en forma paralela, una tercera más baja. Únicamente en

los cantos religiosos, rituales, es dable advertir interpretaciones masivas, pero nunca polifónicas” (Barros, Danneman, 2002).

- 7 Ejemplos: “Campos de mi tierra” del Dúo Rey-Silva, “Huaso por donde me miren” compuesta por Clara Solovera. Consultar al respecto Patricio Manns (1987) *Violeta Parra, la guitarra indócil* y Osvaldo Rodríguez (1984) *Cantores que reflexionan : nota para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*.
- 8 Ejemplo de la gira “Imagen de Chile”, de Los de Ramón a EE.UU. y Canadá en 1964, patrocinado por Jorge Alessandri. Alessandri, a la cabeza de una alianza entre liberales y conservadores, fue el candidato que ganó las elecciones de 1958 frente a Salvador Allende, líder del FRAP (Frente de Acción popular) y Eduardo Frei, líder de la Democracia Cristiana.
- 9 Primer gran levantamiento general indígena, encabezado por Lautaro y Caupolicán: 1553. Segundo gran levantamiento encabezado por Pelantaru, en 1598.
- 10 Entrevistas de la autora a Eduardo Carrasco, director de Quilapayún, y a Horacio Salinas, director de Inti Illimano, julio de 2003.
- 11 Denis-Constant MARTIN, “Le choix d’identité”, *Revue Française de Science Politique*, vol. 42, n° 4, Paris : Presses universitaires de France, août 1992, p. 589.

Referencias

- Anderson, Benedict (1996). *L’imaginaire national. Réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*. Paris: La Découverte. (*Imagined Communities*, 1983).
- Bauman, Richard (1992). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-Centered Handbook*. New York: Oxford University Press.
- Bayart, Jean François (1996). *L’illusion identitaire*. Paris: Fayard.
- Colóm González, Francisco (2005). *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispanoamericano*. 2 vol. Madrid: Iberoamericana, Vervuert.
- Donoso Fritz, Karen (2006). *La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Santiago

- de Chile: Tesis de Grado, Licenciatura en Historia, Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, Premio de musicología Casa de las Américas 2003.
- Hobsbawm, Eric y Terence Ranger (Ed.) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévi-Strauss, Claude (dir.) (1977). *L'identité. Séminaire interdisciplinaire (1974-1975)*. Paris: Grasset.
- Manns, Patricio (1987). *Violeta Parra. La guitarra indócil*. Concepción : LAR Ediciones.
- Martín Barbero, Jesús (2001). *Imaginario de Nación : pensar en medio de la tormenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Montecinos, Sonia (Ed.) (2003). *Revisitando Chile, identidades, mitos e historia, Cuadernos Bicentenario*. Santiago: orale. Paris : Éditions du Seuil. Edición española (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Musso, Osvaldo (1984). *Cantores que reflexionan: nota para una historia personal de la Nueva Canción Chilena*. Madrid: Literatura Americana Reunida.
- Rodríguez Musso, Osvaldo (1988). *Nueva Canción Chilena: Continuidad y reflejo*. La Habana: Casa de las Américas, Premio de musicología 1986.
- Smith, Anthony (1997). *La identidad nacional*. Madrid: Trama editor.
- Todorov, Tzvetan (1982). *La conquête de l'Amérique: la question de l'autre*, Paris: Ed. du Seuil.
- Zumthor, Paul (1983). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Artículos:

- Barros, Raquel y Manuel Dannemann. "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno", *Revista Musical Chilena* (Santiago : Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile) (56) : 105-119, 2002. Disponible en la red: <www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902002005600015&lng=es&nrm=iso>.

- Bauman, Richard. "Verbal art as performance". *American Anthropologist* (Arlington: Regna Darnell Publisher) (n° 77): 165-199, 1975.
- González, Juan Pablo. "Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena : el papel de la performance". *Revista Musical Chilena* (Santiago de Chile : Editorial Universitaria) (vol. 50, n° 185): 25-37, 1996.
- González, Juan Pablo. "Llamando al otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena". *Resonancias* (Santiago de Chile: PUC, Instituto de Música) (n° 1): 60-68, noviembre 1997.
- Leiva, Jorge. "Cuando se cantaba con las manos abiertas". *La Tercera de la Hora* (Santiago): 8-10, 25-7-1997.
- Martin, Denis-Constant. "Le choix d'identité". *Revue Française de Science Politique* (Paris: Presses Universitaires de France), (vol 42, n° 4): 583-593, août 1992.
- Sauvalle, Sergio. "Discografía secreta de Gabriela Pizarro". *Resonancias*, (Santiago: PUC, Instituto de Música) (n° 6): 34, 2000.

Discografía:

- Barroco Andino (1974). *Barroco Andino*. Santiago: Alba-IRT.
- Manns, Patricio (1967). *El sueño americano*. Santiago: Demon-RCA, Arena.
- Manns, Patricio (1995). *Patricio Manns en Chile*. Santiago: Alerce, (concierto grabado en Vico el 24 de agosto del 1990, de vuelta del exilio).
- Manns, Patricio, Inti Illimani (1992). *Andadas*, Santiago: Alerce.
- Parra, Angel (1975). *Chacabuco*. Paris: Expression Spontanée.
- Parra, Violeta (1966). *Últimas composiciones*. Santiago: RCA-Victor.
- _____ (1971). *Canciones reencontradas en París*. Santiago : DICAP.
- Pueblo en fiesta, Músicas tradicionales de Chile. Archivo de Música Tradicional Chilena de la Universidad de Chile, del Departamento de Musicología, 2007.
- Varios (1991). *Música para la historia de Chile*. Santiago: EMI-Odeón.
- Varios (2003). *Nueva Canción Chilena. Antología definitiva*. Santiago: Warner.