



**UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO
FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE PEDAGOGÍA EN HISTORIA Y GEOGRAFÍA**

“La Nueva Canción Chilena como posibilitadora de conciencia social y política en los sectores populares entre 1965-1973”

**Memoria para optar al título de Profesor de Educación Media en Historia y
Geografía**

Autora : Lorena Solar

Profesor Guía : Mauricio Rojas.

Chillán, 2012

INDICE

INTRODUCCION.....	5
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	8
OBJETIVOS.....	10
HIPÓTESIS.....	10
MARCO TEÓRICO.....	11
Acercamiento a una definición de los “sectores populares”	11
Los sectores populares en Chile entre 1965-1973.....	16
Rol social de la música en relación a la Nueva Canción Chilena.....	23
METODOLOGÍA.....	27
CAPÍTULO I.	
ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA	
Introducción.....	29
Nacimiento y desarrollo.....	29
Efervescencia cultural en su origen y desarrollo (1965-1973).....	30
La música chilena previo a la Nueva Canción Chilena.....	34
Folklore Tradicionalista: “La música típica”	37
Neofolklore.....	38
La Nueva Ola.....	41
La semilla de Violeta Parra.....	42
Influencia externa.....	46
El Origen: La Peña de los Parra.....	47
Nacimiento de un nombre.....	50
Abordando el concepto.....	52
El sentido de la canción.....	56
Conclusiones.....	58
CAPÍTULO II.	
LA NUEVA CANCIÓN CHILENA Y SU LLEGADA A LOS SECTORES POPULARES.	
Introducción.....	60

Medios de difusión.....	61
Las Peñas.....	67
La Peña de los Parra: difusión y trabajo directo.....	68
Chile Ríe y Canta.....	74
La Nueva Canción Chilena y los sellos discográficos.....	77
La Discoteca del Cantar Popular.....	78
Contacto con los sectores populares.....	82
Conclusiones.....	91
CAPÍTULO III.	
LA CANCIÓN, UN ARMA DE LUCHA.	
Introducción.....	96
1965-1969: “el pueblo se hace canción”	97
Reconocimiento a los sectores populares.....	98
Reforma Agraria.....	102
La protesta directa.....	104
Solidaridad internacional.....	107
1970-1973: La defensa de los ideales.....	110
Campaña presidencial: “No hay revolución sin canciones”.....	110
El canto de los mil días.....	114
Conclusiones.....	128
CONCLUSIONES GENERALES.....	132
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	140

AGRADECIMIENTOS.

Este trabajo significa la culminación de un proceso que en un comienzo pareció ser muy simple, pero que en el camino fue develando sus dificultades, las que a veces se volvían una tediosa responsabilidad que quería evadir. Sin embargo, gracias al apoyo de las personas que siempre estuvieron junto a mí, esta labor pudo llegar a su fin de buena forma.

Agradezco en primer lugar, al amor incondicional de la familia, que depositó en mí la confianza y el apoyo que me empujó siempre para seguir adelante. Especialmente a mi madre y mi padre, que son un ejemplo de lucha, trabajo y tenacidad.

Agradezco a Ricky, mi gran compañero en todo este proceso. Su amor, amistad y compañía fueron un gran pilar en todo los años de universidad.

Agradezco a los P.R.F.C., amigos leales de gran corazón. Qué con su mezcla de amor y odio, van a ser inolvidable estos años en que compartimos muchas experiencias.

Agradezco también la crítica y guía del profesor Mauricio Rojas, gracias a ellas pude encaminar mis ideas y finalizar este escrito con la mayor rigurosidad posible.

Lore.

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo investigativo, centra su mirada en un fenómeno sociocultural que abarcó un periodo en Chile, que va desde 1965 hasta 1973. Nos referimos a la Nueva Canción Chilena, estilo musical que surgió en una época de profundos cambios sociales a nivel nacional, logrando también internacionalizar su carrera y ser la precursora de la Nueva Canción Latinoamericana en esta misma época.

El origen de este género musical, se encuentra en las raíces del folklor popular. El que Violeta Parra y Margot Loyola se encargaron de rescatar del olvido en el que se hallaba. Gracias a esta labor, se comenzó a valorizar un estilo musical, tan antiguo como desconocido por la “cultura oficial”, que lo había desplazado por otro que daba una imagen más agradable y que no incomodaba a las clases dominantes, conocido como música típica. Esta última, se asociaba más a una imagen patronal, que a una realmente popular.

El rescate de este tipo de música, más representativa del pueblo, es lo que permitió que los artistas que tenían ansias de crear algo nuevo, que representara realmente la identidad nacional pudieran dar origen a la Nueva Canción Chilena y con ella despertaran a una gran parte de la población, que no se sentía representada ni escuchada.

La Nueva Canción Chilena, no sólo creó canciones sino que, además, creó todo un movimiento que se articulaba entorno a la música. Desde una tendencia pictórica representativa, desarrollada en el taller de Vicente y Antonio Larrea, hasta una puesta en escena que sin grandes recursos, entregaba un mensaje claro: “que sus artistas se identificaban con el pueblo”.

La importancia que vemos en este género musical, es que desarrolló un ámbito social muy fuerte dentro de los sectores populares, logrando trascender la propia contingencia, para llegar a ser un género musical que aún vive entre los

chilenos. Sus representantes son íconos del periodo de estudio (1965-1973) y sus canciones son el reflejo del acontecer nacional de esos días.

En cuanto a los sectores populares, pretendemos demostrar que ésta se relacionó con estos grupos sociales de manera directa, posibilitando el desarrollo y/o el fortalecimiento de la conciencia social y política de estos, desde la tendencia marxista, que era la que representaba a estos artistas, pertenecientes en su mayoría al Partido Comunista.

Esta investigación, se ha estructurado en tres capítulos, con el fin de abordar los diversos ámbitos en que se relacionaron la Nueva Canción Chilena y los sectores populares. El primer capítulo, trata sus orígenes y cómo este nuevo género irrumpió en la escena musical y en la sociedad. Analiza el contexto en que surge y las perspectivas que tenían sus artistas, especialmente sobre el mundo popular.

El segundo capítulo, estudia los medios de difusión de la Nueva Canción Chilena, determinando la forma en que éste género musical llega a los distintos sectores de la sociedad, especialmente, a los sectores populares. Establece su relación con la radio, la industria discográfica, la prensa escrita y la importancia de las presentaciones en vivo.

Por último, el tercer capítulo analiza el sentido político y social de las canciones más representativas de la época. Para ello, relaciona los hechos ocurridos en el periodo de estudio 1965-1973 (dividido en dos etapas que van desde 1965 a 1969 y de 1970 a 1973), con el contenido de las canciones que se produjeron en esos años.

Para llevar a cabo esta investigación hemos realizado un amplio trabajo de recopilación de información. Este parte de la recopilación de la bibliografía disponible relacionada a trabajos realizados por importantes musicólogos e historiadores del país, que tratan en sus escritos el tema de la Nueva Canción Chilena. También hemos recurrido a distintas fuentes, como lo son entrevistas a

representantes del género musical, revisión de la prensa escrita de la época (revistas, diarios), recopilación de discos y canciones. Además, de revisar distintas páginas web, que contiene importante información sobre el movimiento.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La Nueva Canción Chilena, fue un fenómeno musical que marco cultural y políticamente la sociedad chilena, entre 1965 y 1973, especialmente a los sectores populares. Si bien existen estudios previos en relación al tema, gran parte de ellos abordan la Nueva Canción Chilena, desde los artistas, es decir, cubren la historia de los cantautores y grupos en relación a sus producciones musicales. Nosotros pretendemos analizarlo desde la perspectiva de los efectos sociales y políticos que la Nueva Canción Chilena, produjo en el mundo popular.

La Nueva Canción Chilena, trataba de exponer en sus canciones, la realidad social que vivían los sectores más populares. Las letras entre otras cosas, reflejaban las injusticias cometidas por los patrones, las grandes desigualdades entre las clases sociales y llamaban a la unión de los trabajadores. Es así como logró adquirir una cierta importancia en los sectores más bajos de la sociedad chilena de la época. Quienes imbuidos por los tiempos que vivían y la influencia de hechos como la Revolución cubana o la reforma agraria en el ámbito local, comenzaron a identificarse con la nueva canción.

La Nueva Canción Chilena, es un movimiento artístico que marcó la historia musical y social del país. Sus máximos exponentes, son recordados y respetados por su entrega a su labor. Sus canciones, siguen estando vigentes, para muchos que vivieron esa época, y hoy en día muchas de estas creaciones están siendo remasterizadas por nuevas voces nacionales. Para otros puede ser visto como un relato histórico, que refleja una etapa de cambios en Chile, entre 1965 y 1973, ya que hablar de Nueva Canción Chilena, lleva inmediatamente a recordar dicho periodo.

A nivel internacional, fue influencia para la creación de un movimiento latinoamericano, conocido como Nueva Canción Latinoamericana, lo que le ha valido ser reconocida no sólo a nivel local, sino internacional.

La necesidad de realizar esta investigación, surge en base a los antecedentes antes nombrados. Determinar, el por qué de la vigencia de este movimiento, por qué es tan respetado y admirado, sobre todo en sectores populares.

Lo que buscamos establecer es si la Nueva Canción Chilena, fue un elemento de importancia en la construcción de conciencia social y política, ya que las letras hablaban de sus historias de vida. Identificar si fueron tomadas como armas de lucha y reivindicación social, teniendo en cuenta los procesos políticos y sociales de gran complejidad del periodo.

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL.

Establecer la forma en que la Nueva Canción Chilena, posibilitó la toma de conciencia social y política en los sectores populares del país entre 1965 y 1973.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS.

Reconocer el origen de la Nueva Canción Chilena y sus efectos en la música popular.

Determinar los medios de difusión y relación de la Nueva Canción Chilena en los sectores populares.

Analizar el sentido político de la Nueva Canción Chilena, para establecer la influencia que en este ámbito ejercer sobre los sectores populares.

HIPÓTESIS

El movimiento de la Nueva Canción Chilena, fue un género musical que tanto por su contenido como por sus vías de difusión, posibilitó la formación de conciencia social y política en los sectores populares del país entre 1966 y 1973.

MARCO TEÓRICO.

Para tener claro los lineamientos de la investigación debemos tener claro algunos puntos de referencia, aspectos como la identificación de los sectores populares y la trascendencia de la música en la sociedad, serán claves para comprender el punto de vista que le daremos a la investigación.

Acercamiento a una definición de los “sectores populares”.

Establecer una definición de sectores populares, no es una tarea que está exenta de complejidad. A pesar de ser este, un concepto utilizado, regularmente, para referirse a los sectores de menores recursos pertenecientes a un sistema social. Al detenernos a pensar en una definición más profunda, quizá nos cueste más de lo que pensábamos.

Jim Sharpe, en *Historia desde abajo*, hace referencia a lo complicado de establecer quienes componen este grupo social, plantea que *ningún historiador ha logrado dar todavía una definición que abarque plenamente lo que era en realidad la cultura popular en ese periodo*¹ refiriéndose al estudio de la cultura popular en la Europa de la Edad Moderna. Continúa diciendo que *la razón fundamental de ello es que “el pueblo”, incluso remontándonos al siglo XVI, era algo más bien variado, dividido por la estratificación económica, la cultura de sus ocupaciones y el sexo*².

En Chile según Sergio Grez el estudio de los sectores populares *cobró fuerza a partir de los trabajos realizados durante las décadas de 1950, 1960 e inicios de la de 1970 por los historiadores “marxistas clásicos” Julio César*

¹ Jim Sharpe. *Historia desde abajo*. En Peter Burke. *Formas de hacer historia*. Madrid. Editorial Alianza; 2009. p 42.

² *Ibid.*, p. 42

*Jobet, Marcelo Segall, Hernán Ramírez Necochea, Jorge Barría Serón, Fernando Ortiz Letelier, Luis Vitale y Enrique Reyes*³.

Para estos historiadores, el punto de encuentro de sus ideas, de acuerdo a lo planteado por Grez, es que *todos ellos otorgaron un lugar central al proletariado minero e industrial, de acuerdo al postulado de Marx que veía en este sujeto social la única clase verdaderamente revolucionaria de la sociedad capitalista*.⁴ Gabriel Salazar complementa que *para el marxismo clásico, el obrero era un “ser” destinado a hacer la revolución. Su identidad se definía en la **clase obrera**, homogénea y ontológicamente revolucionaria*⁵. Pero en relación a lo anterior, sostiene que *considerar a los obreros como únicos representantes del “mundo popular” susceptibles de ser considerados sujetos históricos, resultaba extremadamente parcial*⁶.

Luis Alberto Romero, asegura que *este problema, presente desde Parménides y Heráclito en las formas de conocimiento de nuestra cultura occidental, tiene una clara referencia para la cuestión del sujeto; como Heráclito, podría decirse: no encontrarás dos veces la misma clase; o más exactamente, una clase no es de un cierto modo, sino que está siendo, es decir, se está haciendo, deshaciéndose y rehaciéndose permanentemente, de modo que una forma de conocimiento centralmente estática, como la que proponen las Ciencias Sociales, ayuda poco a captar la naturaleza histórica de los sujetos sociales*⁷. También sostiene que los sujetos populares se caracterizaron como el mundo obrero:

En primer lugar, podía encontrarse a este sujeto ubicado en la estructura productiva: su existencia surgía nítidamente del análisis de las relaciones de producción más básicas de una sociedad. Mejor aún, se lo encontraba

³ Sergio Grez. *Escribir la historia de los sectores populares. ¿Con o sin la política incluida? A propósito de dos miradas a la historia social (Chile, siglo XIX)*. En Revista Volumen N° 44. 2005, p. 19.

⁴ Ibid., p. 19.

⁵ Gabriel Salazar et al. op.cit. p. 93.

⁶ Ibid. p. 96

⁷ Luis Romero. Los sectores populares urbanos como sujetos históricos. En Última década N° 7; 1997., p. 10

con igual claridad en los censos y estadísticas: podía decirse con exactitud cuántos eran, en qué ramas se ubicaban, cómo se distribuían según la dimensión de las unidades de producción, según los ingresos, según su productividad y su grado de explotación. Se los podía medir y pesar, con lo que todas las exigencias del conocimiento más positivo quedaban satisfechas⁸.

El autor enfatiza en primera instancia el sentido peyorativo que adquirieron los sectores populares al enfrentarlos como un problemática numérica para los entes rectores, con el fin de que este cáncer social tuviera una mayor maniobrabilidad política o económica, complementando este positivismo con la categorización antagónica de los sistemas de organización de este grupo cuantificable de individuos:

Igualmente clara es su ubicación en otros niveles de la realidad: allí estaban las organizaciones sindicales, los partidos políticos que representaban sus intereses, las ideologías que expresaban esos intereses y su visión del mundo. Era fácil postular una relación unívoca entre todos los niveles: eran así, se comportaban así y pensaban así. Más aún, eran sustancialmente iguales a sí mismos, salvo los cambios provocados por los grandes quiebres en la estructura productiva, como por ejemplo el pasaje de la etapa de las empresas individuales a la de los grandes monopolios. Si luego el análisis histórico concreto revelaba anomalías o conductas no explicables, como por ejemplo su apoyo a partidos conservadores, esto se debía a fenómenos de falsa conciencia, o a que aún no se habían desarrollado todas las etapas del camino del autoconocimiento: lo ideológico funcionaba así como la variable de ajuste, con la cual la historia (lo que realmente pasó, según la fórmula rankeana) se reconciliaba con las

⁸ Ibid., p. 11.

*categorías más básicas, que de algún modo se sacaban, si no de ella, al menos de sus contingencias*⁹.

Luego de institucionalizarse socialmente ambas características de este grupo, y junto con reconocer sus posturas y necesidades históricas, surge una visión amplia y abarcadora basada en un nuevo contexto:

*Ya en la década del sesenta, empieza a cuestionarse esa visión estructuralista, objetiva, de los análisis sociales, para llamar la atención acerca de la constitución de sujetos sociales en términos de acción (...) la crítica al llamado “esencialismo de clase” se desarrolló con fuerza y adquirió mayor presencia el estudio de los llamados movimientos sociales*¹⁰.

La inclusión de nuevos grupos de participación social, que se comenzaron a integrar a través de nuevas organizaciones, hicieron que la identificación exclusiva de los obreros con los sectores populares fuera inadecuada. Sin duda, estos seguían perteneciendo a este estrato social, pero no eran los únicos asociados a él.

*En este sentido Salazar sostiene que las seguridades epistemológicas del pasado ya no servían. El sujeto popular no tiene una identidad fija, sino que constantemente está reformulándose, a partir de la experiencia acumulada en la base, pero también de las percepciones que la elite tiene de ellos y de las funciones que el Estado, la Iglesia y, más contemporáneamente los medios de comunicación social les han asignado*¹¹.

El reconocimiento del carácter dinámico de los sujetos se ha fortalecido gracias a los aportes de historiadores como Eric Hobsbawm y Edward P. Thompson. Sus estudios acerca de la formación de la clase obrera británica han demostrado que el marco cultural que condicionó a los jóvenes operarios, en

⁹ Ibid., p. 11.

¹⁰ Rodrigo Baño. *Los sectores populares y la política: una reflexión socio-histórica*. En Revista Política. N°43; 2004. p. 39.

¹¹ Gabriel Salazar, et. al. op. cit.,p. 96.

cuanto a actitudes, formas de vida y organización, no se diferenció mayormente del que influyó sobre otros sectores populares (como los artesanos, jornaleros y campesinos) en los inicios de la Revolución Industrial¹², por lo tanto, los sectores populares, están constituidos por varios sujetos, que poseen una conciencia de lo que son y lo que quieren. No sólo los obreros vivieron este proceso, lo hicieron los artesanos, los pobladores, los peones en su momento, las dueñas de casa, los estudiantes, etc.

La complejidad de definir este grupo social, disminuyen en cuanto se determinan sus características comunes, la más trascendental de todas estas, es según muchos, la pobreza e históricamente esta condición los ha marginado de un rango de importancia social, en el país desde los tiempos de la colonia, mirados con desconfianza y repugnancia, se les llamaba *ociosos, vagos y malentretenidos*¹³ según hace referencia Armando de Ramón. También plantea que estos sectores, siempre han sido considerados sospechosos sólo por ser grupos de muy bajo escala social. La pobreza, ha perseguido durante toda su existencia a estos sectores, esto se traduce en una paupérrima calidad de vida, los pobres no tienen una buena alimentación, muchas veces ni siquiera podían comer, por lo general, conocen el hacinamiento y la promiscuidad que ello conlleva, en el mundo de hoy, estos problemas parecen añejos, pero aún están latentes en nuestra sociedad.

Lo que hoy en día, podría hacer más difícil identificar a simple vista a un sujeto popular, son el acceso a ciertos bienes materiales, gracias a la existencia de la tarjeta de crédito, sin embargo, en relación a esto, basta con hacer un análisis un poco más profundo, para darse cuenta de que si bien hoy en día, en los sectores populares, las personas pueden tener los mismos equipos tecnológicos que los de otra clase –por ejemplo- es que muchos pueden acceder a

¹² Gabriel Salazar, et. al. op. cit., p. 94.

¹³ Armando de Ramón. *Santiago de Chile (1541-1991)*. Santiago. Editorial Sudamericana; 2000., p 107.

bienes de costo relativamente bajo, pero les cuesta mucho acceder a bienes de primera necesidad, como lo son vivienda, salud y educación de calidad.

Pero este es un problema, más actual con la masificación de este sistema económico, pero que en el periodo 1965-1973, no existía, los pobres no podían maquillar sus falencias, en este tiempo los artículos básicos como vestimenta o alimentación eran una necesidad que costaba mucho cubrir, ni que hablar de vivienda o educación.

La otra cualidad, es que los sectores populares, han estado supeditados a la dominación de los grupos hegemónicos, esta dominación según Romero *logra acatamiento pero nunca aceptación ni mucho menos readecuación del sujeto a los parámetros fijados por el sistema de dominación*¹⁴. En esta misma línea Salazar dice que *las formas de subordinación dentro del mundo popular han adoptado diversas expresiones, desde aquellas que, producto de un bajo salario, restringen la posibilidad de los individuos de orientar su vida en el sentido que mejor les parezca, hasta la explotación más abierta y brutal*¹⁵. Es por eso, que muchos de los sujetos populares lucharan constantemente por alcanzar una mejor calidad de vida, producto de esta búsqueda han logrado dar origen formas de organización muy bien desarrolladas que han alcanzado una significancia histórica, que ha cobrado mayor valor a partir de las nuevas miradas que los historiadores sociales han dado a estos grupos humanos.

Los sectores populares en Chile entre 1965-1973.

Es importante para comprender la relación que tuvo la Nueva Canción con los sectores populares en el periodo de estudio, algunos cambios políticos y sociales que se dieron durante los gobiernos de Frei y Allende.

Según el censo de 1960, la población urbana llegaba al 68,2% del total de habitantes a nivel nacional, superando desde aproximadamente la década de

¹⁴ Luis Romero. op. cit., p. 17.

¹⁵ Gabriel Salazar, et. al. op. cit., p. 98.

1940 a la población rural, que había emigrado masivamente a los centros urbanos, en busca de mejores posibilidades de vida. La ciudad, sin embargo, nunca estuvo preparada para albergar tanta población, por lo que los nuevos habitantes fueron construyendo sus frágiles ranchas en los márgenes de los centros urbanos, dando origen así a las denominadas poblaciones “callampas”. Teniendo en cuenta además, que hacia mediados de siglo se había producido la inclusión de sectores sociales, como las mujeres, campesinos, que anteriormente habían quedado fuera de toda participación política. Estos grupos se convirtieron en un electorado, completamente nuevo, que por su gran cantidad, despertó el interés de los partidos por atraer sus votos. Un importante cambio, se vivió en las áreas rurales, tradicionalmente dominadas por la derecha, que se vieron intervenidas por nuevos actores provenientes de agrupaciones como la iglesia católica, el Partido Comunista, el Socialista, la Democracia Cristiana y la Iglesia Católica, que buscaban dar un mayor protagonismo a estos sectores, con la clara intención de atraer su voto, en las elecciones.

La Democracia Cristiana, ganó la partida presidencial en 1964 y Eduardo Frei Montalva, asumió el cargo tras vencer a Salvador Allende. Bajo su lema “Revolución en Libertad”, el nuevo presidente había prometido realizar profundas reestructuraciones sociales, que beneficiarían en gran medida a las clases bajas y medias del país:

a) Reforma Agraria, a través de la cual se pretendía aumentar la producción y crear 100 mil nuevos propietarios; b) Promoción Popular, que era un programa destinado a incrementar la participación ciudadana y a mejorar la calidad de vida de los sectores más desposeídos; c) Chilenización del cobre, es decir, que el Estado asumiera el control mayoritario en las empresas de la gran minería y duplicación de la producción y de los ingresos de la industria cuprera en seis años; d) Construcción de 60 mil viviendas anuales; e) Concesión del derecho a voto

a los analfabetos; f) *Reforma educacional tendiente a proporcionar a todos los chilenos una educación moderna y útil socialmente.*¹⁶

El programa de la Democracia Cristiana, era profundamente revolucionario. Promovía la transformación y el avance los sectores sociales más populares, los que se sintieron atraídos ante las promesas de poder acceder a una mejor calidad de vida. Campesinos que habían trabajado toda su vida la tierra, pero que no eran dueños de ella y que soñaban con ser propietarios, para cultivar sus alimentos o criar sus animales y no depender de lo que el patrón les daba. Marginales de las ciudades que vivían hacinados, soñando con tener una casa¹⁷, que tuviera ventanas, que quitara el hacinamiento de sus vidas. Sintieron que Eduardo Frei, cumpliría con estos anhelos, es por eso que *las encuestas del Dr. Eduardo Hamuy de 1958 y 1964 muestran que el apoyo a Frei (sin contar la contribución de la derecha en su victoria) provenía de una base social muy heterogénea: católicos, clase media urbana y parte considerable de la clase trabajadora*¹⁸ Al ser un partido político confesional, se ganó el apoyo de muchos católicos, quienes históricamente habían apoyado al Partido Conservador, esto sin duda, fue una de las claves, para lograr el triunfo en 1964.

En su mandato, el proyecto de Reforma Agraria, representó las esperanzas de una gran cantidad de personas de obtener un terreno propio, ya que la mayoría de los campesinos eran gañanes o peones que trabajaban por comida, con un régimen laboral que en su mayor parte era abusivo con los trabajadores.

Para llevar a cabo, esta nueva Ley, lo primero que debió realizarse fue la expropiación de los terrenos, las causales de expropiación estaban tipificadas en

¹⁶ Mariana Aylwin et. al. *Chile en el Siglo XX*. Santiago. Editorial Planeta; 1990., p. 209

¹⁷ Lo ponemos de esta forma, porque la mayoría de los sectores marginales, vivían en ranchas o cuartos hechos con desechos de madera, latas y cartón, con piso de tierra, en donde habitaban hacinados. Y por lo general, constaban de una sola pieza, que debía ser compartida por todos los miembros de una familia, sumado a la falta de abrigo y una adecuada alimentación, hacía que problemas de salud como enfermedades infecciosas o pulmonares atacaran fuertemente a estos sectores.

¹⁸ Simon Collier, et. al. *Historia de Chile: 1808-1994*. Barcelona. Cambridge University Press; 1998., p. 267

la Ley, las cuales eran, la extensión del terreno, si era superior a 80 hectáreas de riego básico, la mala explotación o el abandono, entre otras.

Este proceso, desencadenó en muchas ocasiones hechos violentos por ambos bandos. Surgió desde los campesinos que bajo las ansias de apurar el proceso, se tomaron casas patronales y fundos, sin consulta ni autorización gubernamental y surgió también de parte de los terratenientes quienes veían una acción injusta en dichas tomas y procedieron a su defensa. Pese a toda esta situación, la Reforma Agraria dio frutos, reflejado en el aumento de la producción agrícola, *que subió de 1762 millones de escudos en 1964, a 1993 millones de escudos en 1970 (en millones de escudos de 1965- según Cuentas Nacionales 1960-1971)*¹⁹, pero en base a su proyecto original, estaba lejos de ser lo que se había prometido.

La promoción popular, también involucro directamente a los sectores populares, según Simon Collier, la promoción popular consistía en *el fomento de la formación de redes organizacionales locales y de autoayuda, especialmente en las poblaciones “desorganizadas” de los barrios marginales*²⁰, las cuales poseían personalidad jurídica que les daba la oportunidad de acceder a fondos del Estado para adelanto y desarrollo social, en sus poblaciones, este proyecto tenía una intención política de consolidar el apoyo a la DC, sin embargo, les entregó las herramientas a los pobladores para organizarse legalmente constituyéndose en un arma política para ellos.

Al igual que la promoción popular, la sindicalización campesina, y que proponía legalizar los sindicatos rurales, esperaba modernizar las relaciones en el agro, dieron el marco para la organización de los campesinos e hicieron presión de sus demandas. Los sindicatos aumentaron de 33 en 1965 a 423 en 1969²¹. Los sectores populares habían despertado y avanzaban en lograr ser sujetos

¹⁹ Mariana Aylwin, et. al. op. cit., p 217.

²⁰ Simon Collier, et. al. op. cit p. 269

²¹ Sofía Correa, et. al. *Historia del Siglo XX chileno: Balance paradójico*. Santiago. Editorial Sudamericana; 2001., p. 249.

protagonistas de la historia. Con esta nueva herramienta quisieron hacer valer sus derechos laborales mediante huelgas, las que entre 1967 y 1969 ascendieron a 1.821.

Otras obras sociales, fueron la construcción de viviendas que beneficiaron a los habitantes de las poblaciones callampas, presionado muchas veces según Luis Vitale por las ocupaciones de terreno de los “sin casa”²². La estatización del cobre, no la tocaremos en profundidad porque de acuerdo a lo leído, no beneficio ni al Estado, mucho menos a los sectores populares²³.

Hacia finales del periodo aumentaron las presiones sociales no sólo de los sectores populares, sino que de las capas medias y los estudiantes, las cuales se reflejaban en el gran número de huelgas y manifestaciones callejeras. En este ambiente en que la población cada vez pedía más participación se desarrolló la campaña y elección presidencial de 1970.

Allende con un programa mucho más radical que con el que fue elegido Frei en la elección pasada, llegó al poder bajo los sonos que prometían, implementar el “poder popular” el que entregaba las posibilidades de verdadera participación a los sectores bajos. Esto por supuesto que cayó mal en las clases adineradas, a quienes no les convenía que el sistema se transformara en beneficio de los más pobres, y tampoco a Estados Unidos, que veía que “el germen marxista” como ellos le llamaban, se instalaba de manera democrática en el poder. A pesar de los obstáculos que pusieron las fuerzas opositoras, Allende fue declarado por el congreso pleno, Presidente de la República el 24 de octubre de 1970.

Pese a que las estrategias de la oposición para evitar su gobierno, comenzaron antes de que Allende asumiera, el presidente, no cesó en su idea de reformar al país en pro de beneficiar a las capas más desposeídas del país. Y

²² Luis Vitale., et. al. *Para recuperar la memoria histórica Frei, Allende y Pinochet*. Santiago. Editorial CESOC; 1999., p.133.

²³ Ver. Sofía Correa, et. al. op. cit.

durante su primer año, comenzó a implementar las medidas que en sus promesas de campaña había realizado:

las primeras cuarenta medidas básicas” anunciadas por Allende se reflejaron pronto en las inversiones sociales en educación: construcción de 131 escuelas en 1971, traducidas en 1844 aulas para atender 83.000 alumnos, en el desayuno escolar generalizado, en la edificación de 6 nuevos Hospitales y en la reparación del y otras medidas en el área de la Salud, en el inicio de la construcción de 76.000 viviendas en 1971 y en el respeto a las leyes laborales, hasta entonces vulneradas por los empresarios del campo y la ciudad. Chile restableció las relaciones diplomáticas con Cuba, consolidando el intercambio con las naciones llamadas "socialistas" del Este europeo. El gobierno de Allende se adhirió a los principios universales de la no intervención y el derecho a la autodeterminación de las naciones, proclamando a Chile como un País no alineado.²⁴

Con estas primeras medidas, se mejoró sustancialmente la calidad de vida de las personas más pobres, según testimonios, estos sectores podían comer y vestir mejor, sin embargo, las medidas más complejas adoptadas por el presidente, generaron un ambiente tenso, que provocó la división del pueblo chileno entre partidarios y opositores.

La profundización de la Reforma Agraria, lo pusieron en un dilema aumentado, por la acción de grupos de izquierda extremistas como lo fue el MIR, que en su desesperación por imponer sus ideales, radicalizaron las acciones, hasta más allá de la legalidad, sumado a la oposición de los terratenientes y el aumento de huelgas y tomas, la situación se volvió de difícil manejo. Las tomas de terreno ilegales siguieron en aumento, encontrándose el gobierno en una situación difícil, ya que si hacía valer la legalidad entraría en conflicto con su base de apoyo, pero si lo permitía se le podía ir de las manos.

²⁴ Luis Vitale, et. al. op. cit., p. 190.

Con la Nacionalización del cobre, aprobada por una unanimidad en el Congreso, el gobierno pudo financiar una importante parte del área de desarrollo social, ya que tras realizar los cálculos correspondientes se estableció que las compañías extranjeras, en su mayoría norteamericanas, le quedaran adeudando dinero al Estado por concepto de utilidades excesivas, el cobre se consideró como el sueldo de Chile, pero el período jugó una mala pasada, ya que el valor de este decayó, y la petición de Estados Unidos de no comprar el cobre chileno, provocaron que sus recaudaciones duraran poco tiempo.

Los problemas, ocasionados por la oposición fueron provocando cada vez más caos, sumado al bloqueo económico de Estados Unidos, y al financiamiento que este hacía, el abastecimiento comenzó a escasear, hubo aumento de inflación, en los momentos en que la producción estaba detenida y los bienes faltaban, los sectores populares, se coordinaron para apoyar al Gobierno, se organizaron las *Juntas de Abastecimientos y Precios (JAP)*, *organizaciones populares que, siguiendo el patrón de las juntas de vecinos, buscaban regularizar la distribución comercial de los productos esenciales de manera de controlar el acaparamiento y eventual mercado negro*²⁵.

También se crearon los llamados “cordones industriales” y “comandos comunales, gracias a estas la producción industrial no sufrió mayores variaciones, dado que los trabajadores de partidarios del gobierno mantuvieron operando muchas de las empresas, estos también pretendían ser, un entrenamiento en el ejercicio del poder, según las ideas del MIR.

Sumado a las grandes concentraciones y marchas en apoyo al gobierno, estas formas de organización social, no fueron suficientes para detener el complot económico de los empresarios contra el gobierno. Los desequilibrios fueron producidos, también, muchas veces por decisiones políticas erróneas. Lo que provocó que el sueño de los sectores populares se apagara literalmente “de Golpe”, el 11 de septiembre de 1973. Como plantea Luis Vitale, confiados en que

²⁵ Sofía Correa, et. al. óp. cit., p. 268.

la oposición mantendría la legalidad que tanto exigió al presidente, muchos indefensos pagaron un alto precio, por haber soñado un mundo mejor para ellos.

Hemos analizado a grandes rasgos la relación de ambos gobiernos con los sectores populares, sólo queríamos plantear que en este periodo, se vivió un resurgimiento de la organización popular, que logró contar con los marcos legales para desarrollarla, (el ámbito cultural, lo trataremos más profundamente en el desarrollo de la investigación que está directamente relacionado con el tema de estudio), esto también se vio influido por influencias externas que revolucionaban al mundo, como la Revolución Cubana, el Mayo del 68, la integración de la mujer y una serie de reivindicaciones sociales, todo esto dentro de un contexto de polarización mundial de Guerra Fría.

Rol social de la música en relación a la Nueva Canción Chilena.

El primer acercamiento con la idea de música tienen que ver con la idea de los sonidos, estos para ser captados deben necesariamente ser escuchados, es por cuanto que la identificación de estos sonidos tendría, en principio, un carácter más fisiológico ligado al sentido de supervivencia básica del ser humano. Diferente a lo que pudiese expresarse o presentarse como idea de arte, o ligar estos sonidos básicos o de naturaleza a los cuales respondemos con la atención innata del hombre y elevarlos al espectro de expresión cultural. Por el contrario, serán todas aquellas articulaciones de sonidos que encarnen o reproduzcan relaciones recíprocas entre las personas las manifestaciones que a través del acto de escuchar nos llama la atención pero de una manera distinta *que no se encara con unos determinados signos, clasificados: no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite; se supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo, en el que “yo escucho” también quiere decir “escúchame”;* lo que por este nivel de escucha es captado para ser transformado e

*indefinidamente relanzado en el juego del transfer es una “significancia” general, que no se puede concebir sin la determinación del inconsciente*²⁶.

Aunque la música sea un concepto o actividad humana de carácter universal también divide a los pueblos en grupos bien definidos, con lazos obvios ya sea por cercanías culturales o geográficas, pero generalmente suele llevar al ser humano a una tendencia de agruparse por gustos, modas, etc. Se podría decir que la música es el reflejo de condicionamientos culturales estrechamente imbricados. Es un fenómeno de grupos, que a diferencia de las otras artes posee una mayor cobertura por cuanto que muy pocos pueden ejecutarla bien (o como deberían), pero todos pueden oírla ; así se pone en juego el sentido de intersubjetividad, esto en cuanto a que *la escucha pone en relación a dos individuos; incluso cuando se trata de que toda una muchedumbre (por ejemplo, una asamblea política) se ponga en disposición de escuchar (“¡Escuchad!”) , es para que reciba el mensaje de uno solo, que quiere hacer oír la singularidad (el énfasis) de su mensaje. La orden de escucha es la interpelación total de un individuo hacia otro; se sitúa por encima del contacto casi físico de ambos individuos*²⁷.

Esta comunicación básica y necesaria a la vez, pues deseamos comunicar y que también nos comuniquen algo significativo, que decore nuestra realidad, pero no decore con elementos vacíos ni alegóricos, sino que de una manera de recuperación de la carga cultural que el individuo, grupo, sociedad o país sean capaces de recoger. Así el acto de la musicalización de hechos o sentimientos, como también el análisis musical de la obra (incluso somero) posee unas dos cualidades pues:

aunque al final de un período melódico ya no se dispone de su inicio, se es consciente de él hasta tal punto que la melodía aparece como una unidad, como un transcurso cerrado: en la imaginación musical, el final presente y

²⁶ Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Editorial Paidós; 2009., p. 278.

²⁷ *Ibid.*, p. 284.

el inicio pasado parecen más bien estar uno junto al otro, y no destacarse como una figura en primer plano de su fondo deslucido. Por otra parte, lo percibido inmediatamente recuerda a veces algo anterior, parecido o igual, separado del presente por un lapso de tiempo sumergido en el olvido. La continuidad y la discontinuidad de la escucha musical forman un engranaje: mientras las partes, que en el transcurso de la obra han ido mostrándose como presentes unas tras otras y que después son conservadas a través de la retención, se encadenan en un continuum, el recuerdo que relaciona un motivo ahora presente con otro dejado atrás como su regreso o variante, actúa esporádicamente y discontinuamente. Ambos aspectos, sin embargo, la conservación ininterrumpida, que presenta musicalmente el fluir del tiempo, y la conexión de lo remoto se cruzan sin confundirse, se condicionan y se apoyan²⁸.

Pero esta doble dinámica de recuerdo que nos ofrece el acto musical en sí, en el sentido de la recuperación del acto mismo artístico, y el implícito de la carga cultural que resalta al juntarse grupos y contextos, saca a reflotar algo inaudible y que transforma ciertas obras en herramientas trascendentales de relación social ya sea para épocas, países, política, movimientos sociales o simplemente modas estéticas. Recibir una obra de un autor no es simplemente leerla o volver a sentirla, se trata de reescribirla a través de la experiencia común que pueda homologarnos al autor (y puede ser mucha gente más) de acuerdo a las pautas de interrelación que nos entrega el arte; pues para el autor componer es, *en cuanto a tendencia, dar que hacer, no dar que oír*²⁹. En cuanto a esta afirmación la música popular entra con todas distinciones a esta clasificación, pues representa directamente sectores sociales protagonistas de sus procesos históricos, con artistas representantes vivos de aquello que en sus obras se retrata. Y la vez la relación de la sociedad, música y emisor configuran no sólo el retrato perfecto de

²⁸ C. Dahlaus. *Estética de la Música*. Berlín. Reeichenberger; 1996., p. 11.

²⁹ Roland Barthes. op. cit., p.300.

su contingencia, sino que acarrean peso cultural de décadas, como así también sin saberlo comienzan a trascender.

En el caso de la Nueva Canción Chilena (NCCH), *no crea ella misma el espacio social y concreto en el que va a existir, el mundo musical que la sostiene y le da sentido. En la mayoría de los casos, ella forma parte del proceso general de evolución de la música popular y se mueve en el ámbito propio de ésta.*³⁰

La significancia que tuvo la Nueva Canción Chilena, fue beneficiada también por un fenómeno socio-demográfico que comenzó a generarse en Chile un par de décadas atrás y que para los 60's ya estaba consolidado, la preponderancia de la población urbana por sobre la rural. La nueva población urbana provenía en su mayoría de localidades agrícolas, que vieron en las ciudades una mejor oportunidad de vida, los que dejaron muchas de sus antiguas costumbres para adaptarse a la vida urbana. Para muchos de estos emigrantes el surgimiento de la Nueva Canción Chilena, fue un reencuentro con su vida pasada y una mirada al presente y al futuro por medio de la música.

³⁰ Eduardo Carrasco. *La nueva canción en América Latina*. En Revista Internacional de Ciencias Sociales N°94. Unesco. París; 1982., p. 668

METODOLOGÍA.

Desde el punto de vista metodológico, esta investigación es de carácter cualitativa, ya estudia un fenómeno socio-cultural, que se produjo en Chile entre 1965 y 1973.

Como primer acercamiento al tema, debemos reunir la mayor cantidad de documentación bibliográfica que nos pueda entregar información sobre nuestro ámbito de estudio. Para ello nos centraremos en publicaciones de música popular y también en la historiografía sobre la época, con el fin de poder relacionar el desarrollo que tuvo la Nueva Canción Chilena con la situación social y política de ese entonces. Trabajaremos con textos como: *Historia social de la música popular en Chile: 1950-1970; En búsqueda de la música chilena; etc.*

La recopilación de fuentes, se realizará en dos ámbitos:

Fuentes escritas: en ellas encontramos un importante número de memorias, escritas por los protagonistas del movimiento, estas no sólo incluyen a los músicos sino también a personas de las comunicaciones que igualmente trabajaron con la Nueva Canción Chilena. El acceso a estas memorias, no permitirá conocer, directamente lo que sus integrantes sentían o pensaban de la labor que realizaban, en relación a cómo se desenvolvía la historia del país, sin embargo, debemos ser cuidadosos en el análisis de estos documentos, ya que al ser escritas en base a recuerdos, los hechos no siempre son relatados fidedignamente.

Por supuesto, en esta categoría se encuentran los documentos producidos por la prensa de la época, ya sean noticias o revistas, que nos entregan información más acotada y, a diferencia de las memorias, aportan una visión externa al movimiento, aunque no podemos asegurar que no estaban involucrados con él. Debido a la polarización en que llegó a encontrarse el país durante la presidencia de Allende, los medios de comunicación también van a tomar parte por una postura u otra, por ejemplo, el diario *El Mercurio*, fue un claro opositor de

la UP, por el contrario *El Siglo*, fue su claro partidario. Es por esto que, en relación a la Nueva Canción Chilena, en el primero se encuentre escasa información del movimiento, mientras que en el segundo abundará la cobertura de ésta. En consecuencia, dentro de la prensa escrita el diario *El Siglo*, es un recurso importante en el recabo de información.

Fuentes audiovisuales: en este grupo, se encuentran las canciones, fundamentales para desarrollar el análisis investigativo; documentales; imágenes, entre las que destacan las caratulas de los discos (EP y/o LP), las que nos entregarán información relevante, especialmente porque el mensaje de la Nueva Canción, no sólo se analizará mediante las canciones, sino que a través de todos los elementos que la componían. Y también algunos archivos periodísticos, y videos, que muestran entrevistas, principalmente de Víctor Jara.

Gracias al avance tecnológico, es que podemos acceder de manera mucho más directa a este tipo de fuentes. Son variadas las páginas web, que contienen información relevante, por ejemplo, los portales de los grupos, incluidos algunas fundaciones que se dedican a difundir la obra de lo que fueron los integrantes de la Nueva Canción Chilena. Además en la página www.youtube.com se pueden revisar algunas presentaciones y entrevistas a artistas como Víctor Jara.

Otras de las fuentes, a las que recurriremos serán a sus artistas, mediante la realización de entrevistas en profundidad en las que pretendemos, extraer información que no es presentada en los puntos anteriores o bien profundizar algunos aspectos, que no quedan suficientemente claros sólo a través de la revisión documental.

CAPÍTULO I.

ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA.

Introducción.

En este primer capítulo, abordaremos al movimiento de Nueva Canción Chilena, presentando su proceso de formación y caracterización. Es importante antes de desarrollar cualquier profundización entender estos puntos, con el objetivo de comprender, qué es lo que hace distinto este género musical, y por ende, interesante de investigar.

Siguiendo esta línea, lo que pretendemos demostrar en esta primera etapa, es que musicalmente la Nueva Canción Chilena, representó una transformación radical en la forma de hacer música chilena, ya que ésta, no sólo cambió los contenidos de las canciones que hasta ese entonces se hacían en el país, sino que además amplió la gama de ritmos, estilos e instrumentos, incorporándolos desde el norte y sur del país, y también de Latinoamérica. Lo que le significó recibir muchas críticas de los folkloristas tradicionalista, pero que se enmarcaba en un proyecto cultural más amplio e integrador, como dijimos a nivel latinoamericano.

Nacimiento y desarrollo.

La Nueva Canción Chilena, surgió en Chile a mediados de los años 60, como respuesta a una serie de factores, tanto a nivel artístico como social que permitieron que se buscara nuevas vías de expresión a los anhelos que marcaron esta época no sólo a nivel local sino también regional. Por lo tanto, para determinar el origen de este género musical, debemos tener en cuenta, no sólo los cambios a nivel artístico, sino también las influencias políticas sobre la Nueva Canción.

Los movimientos de “nueva canción” no son una invención política voluntarista de su tiempo, ni un intento aislado de otras expresiones artísticas,

más bien reflejan una tendencia mundial de renovación del arte de contenido social. Estos se adscriben a una época en la cual, los cambios sociales van marcando la pauta, por lo tanto, la nueva canción no es una aparición espontánea de un grupo de artista, sino que es el reflejo de una etapa, llena de transformaciones.

Efervescencia cultural en su origen y desarrollo (1965-1973).

La década del 60, es una época que estuvo ligada a profundos cambios sociales, a nivel nacional y mundial. Fue el periodo en que repercutieron nuevas teorías sociales, que pretendían lograr la liberación del ser humano, mediante una profunda crítica a la sociedad de consumo y el materialismo. Así como también un rechazo al militarismo y la carrera armamentista, producto del efecto de las huellas dejadas por la Segunda Guerra Mundial. Por otro lado, se buscaba el placer sensorial humano, la que se manifestó mediante un revolución sexual, que fue posible gracias a los antibióticos, *que parecían haber eliminado el principal peligro de la promiscuidad sexual al convertir las enfermedades venéreas en fácilmente curables, y gracias a la píldora anticonceptiva*³¹, también a través de la experimentación con diversas sustancias nocivas, como el LSD o la marihuana.

*En estos años (60's) se divulgó una suerte de fascinación por la revolución, entendida como expresión de rechazo de la mediocridad y como afirmación de la promesa de un mundo más justo y feliz*³². Sobre todo, fueron los nuevos sectores sociales que comenzaban a tener cierta importancia, los que más creyeron en estos ideales. *Fue una época de trastornos en las modas, estéticas, consignas, representaciones y conductas, liderada por sujetos nuevos como los jóvenes y las mujeres en el marco de una cultura de masas que se consolidaba, todo lo cual irrumpió en la vida política con inusitada magnitud*³³.

³¹ Eric Hobsbawm. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Crítica; 2008., p. 273.

³² Juan Pablo González, et. al. *Historia social de la música popular en Chile*. Santiago. Editorial Universidad Católica de Chile, 2° Edición; 2010., p. 24.

³³ Sofía Correa, et. al. *Historia del Siglo XX chileno: Balance paradójico*. Santiago. Editorial Sudamericana, (3° Edición) 2002., p. 226.

*La imagen de la década de 1960 como un periodo abierto a la experimentación, eufórico y entusiasta ante la perspectiva de asistir y contribuir al nacimiento de un mundo nuevo, también hizo sentido en Chile, donde se advierten cambios significativos en materias culturales y, en particular, en cuanto a sensibilidades se refiere. La cultura pop asociada a la industria musical de la época, irrumpió con fuerza en la segunda mitad de los sesenta. El fenómeno de la beatlemania también se hizo sentir en Chile.*³⁴

En esta década se dio una asociación entre cultura de vanguardia y opciones políticas más bien radicales, que se tradujeron en diversas formas de desaprobación de la sociedad de consumo occidental. Uno de los personajes que más influyó en este nuevo pensamiento, será Herbert Marcuse, quién denunciaba la pérdida de los valores humanos, provocando la enajenación, generada a través de la creación social de falsas necesidades, que alejan al ser humano del verdadero sentido de su existencia.

Las nuevas tendencias provocaron el resurgimiento del ideal de revolución, mediante el rechazo al sistema imperante, se pensó la posibilidad de crear un mundo justo y más feliz. En este sentido la música fue un medio en que se representaron colectivamente los nuevos ideales, siendo utilizada como un elemento de propaganda de ideas, gracias a la ampliación de los medios de comunicación masiva.

No debemos olvidar que todo ocurre en pleno proceso de Guerra Fría, conflicto político que surge tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. En donde se consolidaron como las potencias más poderosas, Estados Unidos y la Unión Soviética. Ambas con propuestas y sistemas completamente distintos, trataron de imponer al mundo su manera de organizar la economía, la política y la sociedad. En general, esto generó que el mundo prácticamente se dividiera entre estas dos posturas, siempre con el temor y la amenaza de desatar una nueva Guerra. Pero

³⁴ Ibid., p. 230.

¿cuáles eran sus sistemas?, por un lado, estaba Estados Unidos, quién fue el gran vencedor tras la Segunda Guerra Mundial, ya que al no desarrollarse el conflicto en sus territorios, tuvo la oportunidad de convertirse en el organismo que financió la reconstrucción europea, mediante lo que se llamó el Plan Marshall, lo que le aseguró el apoyo de Europa occidental. Estados Unidos, mediante el uso de préstamos financieros a países y regiones que lo necesiten, ha mantenido y consolidado el sistema capitalista, basado en el liberalismo económico y la acumulación de riquezas, este es un sistema que muchos consideran como el máximo responsable de la desigualdad social. Por otro lado, la Unión Soviética, había implantado un sistema socialista tras la revolución de 1917. Este sistema que es tremendamente restrictivo, basa la organización de todo el sistema social, bajo la dirección del Estado, sin embargo, a lo largo de su existencia, sufrirá algunas modificaciones respecto a esto. En este modelo no es el sistema privado el que mantiene y hace girar la economía, sino que el Estado, en lo que se conoce como economía centralizada, con lo que se ganó el rechazo de los grandes inversionistas. Ésta vía, en teoría pretende la instauración de una sociedad más equitativa, con el reparto de la riqueza entre todos, en una sociedad sin clases. Es por esto que no es raro que haya causado admiración en sectores pobres de la sociedad.

Esta disputa, logró que cualquier avance de alguna de las dos potencias, fuera vista por el oponente como un serio riesgo de perder influencia en las zonas dominadas. La “teoría del dominó” es la fiel representación de esta situación, propuesta por el presidente norteamericano Dwight D. Eisenhower, para explicar el peligro de permitir que los comunistas obtuvieran un éxito por pequeño que fuera; la teoría decía que si *tenemos una serie de fichas de dominó puestas en fila y tumbamos la primera, la última no tardará nada en caer*³⁵.

Las tensiones que generaron la guerra, y la intervención indiscriminada en países subdesarrollados, en los cuáles se cometieron atroces crímenes,

³⁵ Asa Briggs, et. al. *Historia Contemporánea de Europa 1789-1989*. Barcelona. Editorial Crítica; 2004., p. 369.

provocaron el levantamiento de movimientos, que rechazaban el actuar de las potencias. Proliferaron grupos sociales caracterizados por abogar por la paz mundial y su desprecio a la violencia. Defendiendo la autonomía de países como China, Vietnam y Corea.

En América Latina, fue la Revolución Cubana de 1959, liderada por Fidel Castro, la que hizo que Estados Unidos, temiera perder el dominio de la región. Se le metía en pleno Caribe y a menos de 200 kilómetros de sus costas, un régimen socialista, la revolución hizo que Estados Unidos comenzara a mover sus piezas, para evitar una nueva Cuba, en Latinoamérica. En este caso, Chile tenía una potencialidad para seguir el ejemplo de Cuba, por lo que las presiones sobre el gobierno chileno se hicieron muy fuertes hasta lograr alinearlos en la política de condena continental a la Revolución Cubana³⁶. Sin embargo, ni toda la intervención política y económica que ejerció sobre el país, pudo detener los ideales que tenía la población, quién elegía en 1970 a un presidente socialista, por vía democrática. Esta fue la primera vez a nivel mundial, que estas ideas triunfaban mediante el voto, este hecho se conoció como “la vía chilena al socialismo”.

Esta época se caracterizó, por el surgimiento de nuevos actores sociales, mujeres y jóvenes, estos últimos tomaron bastante importancia, en cuanto a las propuestas de cambios, para construir una mejor sociedad, con más justicia. Un ejemplo, fue la lucha que se dio por desarrollar una reforma universitaria, que diera posibilidades de estudios en estas instituciones, a personas de más escasos recursos. Los jóvenes estudiantes lograron importantes avances como el aumento de la participación estudiantil en el sistema organizacional. Lo que partió como una demanda interna en la Universidad Católica de Valparaíso, acabó siendo un movimiento universitario general.

³⁶ Claudio Rolle. *De Yo canto la diferencia a Qué lindo es ser voluntario. Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973)*. Cátedra de Artes N° 1 (2005): 81-97. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile., p. 85.

Sin duda, lo que más marcó a los artistas de la Nueva Canción Chilena, fue el triunfo de la Revolución Cubana, ya que también era ver que el mundo que ellos querían construir era posible, este hecho fue un impulso creador dentro del movimiento.

La música chilena previo a la Nueva Canción Chilena.

Para poder comprender el cambio que produjo la Nueva Canción Chilena, a nivel artístico es importante conocer cuáles eran los géneros musicales que eran considerados tradicionales y que gozaban de popularidad, hasta la década del 60.

En este sentido, es necesario hacer notar que en el país siempre ha existido una sobrevaloración a todo lo proveniente del Hemisferio Norte, llámese Estados Unidos o Europa, en desmedro de lo local, que carece muchas de un reconocimiento, por parte de las pautas culturales locales.

Gabriel Salazar plantea que, *hasta mediados de los años 50, la música “sería” era internacional –de origen europeo sobre todo-, lo mismo que la religiosa, y tenían el prestigio “didáctico” de ser la música de la “civilización cristiana occidental”, de modo que, a todo trance, eran consideradas formas musicales ejemplares, clásicas, memorizables y reproducibles; o sea: cultura dominante, opuesta a las manifestaciones bárbaras de la música autóctona, indígena o popular*³⁷.

Es por este motivo, que para un compositor chileno representaba un conflicto entrar en relación con el campo de las alteridades del canon artístico oficial; así, el registro y reelaboración de lo rural-popular (folklore campesino) o el uso de géneros urbano-populares era razón para ser estigmatizado de *indigenista, criollista, folklorista, nacionalista, populachero, etc.*³⁸. La música tradicional

³⁷ Gabriel Salazar, et. al. *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud*. Santiago. Editorial LOM; 2002., p. 147.

³⁸ Rodrigo Torres. *Músicas populares, memoria y nación (o el caso de la invención musical de Chile)*. En. Mario Garcés, et. al. *Memoria para un nuevo siglo: Chile a la segunda mitad del Siglo XX*. Santiago. Editorial LOM; 2000., pp. 360-361.

folklórica, sólo tenía cabida para las celebraciones de fiestas patrias, el mes de septiembre. Esto no quiere decir que no existiera una música autóctona, por el contrario, había una gran cantidad de cantores populares, que propagaban la verdadera música chilena, en fiestas o velorios, arraigada profundamente en las zonas rurales, ya que esta música vernácula:

nacía, vivía y moría” en los ranchos campesinos y en el interior de las chinganas, las cañadas y las chimbas. Dispersa por los cerros, enterrada en el fondo de los valles, en las placillas mineras, en los pasos cordilleranos, junto al fogón, en las ramadas y tugurios suburbanos. Emanando y flotando sobre el guitarrón, la guitarra, el arpa o la vihuela. Y siempre recogiendo, comunicando y dialogando sentimientos, recuerdos, picardías, denuncias y magia colectiva. Dolor, rabia o fantasía³⁹.

Esta música, nacía de manera espontánea de los sentimientos de sus creadores, por lo tanto, no se rige por lo que los grupos dominantes imponen, sino que nace en el bajo pueblo y se constituye en un canto de identidad, para acompañar “los trabajos, los días y las luchas”. La esencia del canto popular es esa, y no busca lo que la música de carácter comercial pretende, es decir, el éxito radial y la venta de discos.

El interés por rescatar esta música folklórica, va a surgir en las instituciones universitarias, que desde los años cuarenta, investigaban el patrimonio folclórico, recogían en diferentes regiones del país las expresiones musicales tradicionales e invitaban a los cantores y cantoras a dejar registradas sus canciones, primero en discos luego en cinta magnetofónica. Margot Loyola se dedicó tempranamente a recopilar canciones folklóricas, que aprendía de las cantoras campesinas. También lo hacía Gabriel Pizarro con Héctor Pavez, que combinaban la investigación

³⁹ Gabriel Salazar, et. al. *Historia contemporánea de Chile V...*, p. 146-147.

con la difusión a través del conjunto “Millaray”. Y desde 1955, lo hacía el grupo “Cuncumén”⁴⁰.

En este último grupo se inició uno de los cantautores de la Nueva Canción Chilena, más apreciado por el público, y hasta el día de hoy su música es valorada y su recuerdo permanece vigente en la sociedad, Víctor Jara.

Otra investigadora, que contribuyó al rescate de la verdadera música nacional fue Violeta Parra, la importancia que tuvo esta mujer, para la Nueva Canción Chilena, nos obliga a tratarla en un apartado más específico.

La labor realizada por estos investigadores permitió, dar a conocer una diversidad de estilos musicales populares, rescatando no sólo contenido, sino que también melodías y bailes que habitaban casi secretamente en los campos. Como consecuencia de este trabajo, la sociedad en general pudo conocer que la música folklórica chilena, era mucho más que una cueca o una tonada, como se afirma en la revista Ecran, de 1965:

Hasta hace poco tiempo -dos o tres años- existía en gran parte de la gente la errónea creencia de que el folklore chileno se reducía a dos formas musicales; tonada y cueca. Solamente los estudiosos o los “iniciados” en la materia sabían de la existencia de la. refalosa, el trote, el cachimbo, la pericon, el chapecao y tantos otros ritmos. Más aún el grueso del público se había acostumbrado a recibir de la mayoría de los intérpretes versiones que nada tienen que ver con el folklore: una tonada romántica y de mi gusto en lo musical, y de temática pobre en lo literario, y una cueca chabacana poblada de gritos, silbidos, huifas, etc.”⁴¹.

⁴⁰ José Miguel Varas et. al. *En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago. Publicaciones del Bicentenario; 2005., p. 57.

⁴¹ Revista *Ecran* N° 1788. 4 mayo de 1965., p. 78.

Estas investigaciones, dieron la posibilidad de rescatar la música campesina y no tan sólo eso, sino que además permitió masificarla, presentarla en nuevos lugares en los cuales, no se conocía la música de las zonas extremas del país.

Folklore Tradicionalista: “La música típica”.

La música tradicional chilena, que se transmitía en las radios en las celebraciones de fiestas patrias, era una música de tipo lírica, que cantaba al amor y describía el paisaje rural desde una visión romántica y añorando la vida en el campo. Fernando Barraza, trata de dar una explicación a esta situación, argumentando que:

La canción tradicional chilena es hija de una sociedad eminentemente agrícola en sus fuentes de producción, colonial en su estructura y conservadora en sus costumbres y prejuicios.

No es raro que tal contexto histórico de vida a tonadas descriptivas, cansinas, a menudo fatalistas.

La actitud del compositor es contemplativa, aunque muchas veces logre notables aciertos musicales. El paisaje agrario es su temática monocorde.

El arroyo que baja de la montaña, el álamo huacho el rechinar de la carreta⁴²

Esta música, tuvo altos niveles de producción y de consumo, pese a las nuevas tendencias musicales, que traían canciones con contenido, ya que ella representaba una fuente de identificación nacional. Además era la música que a las clases dirigentes le gustaba, ya que principalmente hablaba de la vida en el campo desde el punto de vista del patrón.

Dentro de la gama de estilos musicales que representan esta música típica, va a ser la tonada, reina y señora. Es la expresión más popular del país dice René Largo Farías. Consolidada desde los años treinta como emblema musical

⁴² Fernando Barraza. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago. Editorial Quimantú; 1972., p. 22.

chilena, la tonada constituirá la base de desarrollo de la llamada música típica chilena.⁴³ *La tonada es refinada con arreglos e interpretaciones pulidas, desarrollándose un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra, (...) la “música típica” se consolidó como música de espectáculo, adecuada al medio urbano nocturno de boites y restaurantes*⁴⁴.

La estilización del folklore campesino chileno fue emprendida por sectores urbanos ligados al campo por su condición de inmigrantes o dueños de tierras, en un intento por desarrollar símbolos propios de identidad nacional, sin embargo, esta identidad no se acercaba a la realidad campesina popular, más bien, se allegaba a la imagen del patrón. Desde sus vestimentas (finos chamantos, botas, espuelas, sombrero, etc.), hasta el contenido musical que cantaba a tradiciones como el rodeo, el personaje popular campesino tenía en ellas un papel de servidumbre y admiración al patrón.

A esta categoría pertenecerán grupos como, Los Quincheros, Los Baqueanos, Los Cuatro Huasos, Los Huasos Quincheros, para tener sólo una idea del estilo musical, nombramos algunas canciones emblema, de esta corriente musical: “Yo vendo unos ojos negros”; “Mi banderita chilena”; “Que bonita va”, entre otras. Estas canciones sólo hablan de una vida hermosa y feliz y no menciona en ninguna parte los sufrimientos de los más pobres del país.

Neofolklore.

Al surgir el Neofolklore, la prensa lo tilda como “la revolución de la nueva ola folclórica”, este nuevo estilo musical pretendió diferenciarse de la música típica.

El “Neofolklore” fue como una versión del folklore campesino para las capas medias, es decir, un intento de tomar la música folklórica en sus aspectos más pintorescos y tranquilizadores, y de vestirla al gusto de los sectores

⁴³ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 381.

⁴⁴ Avaro Godoy, et. al. *Música popular chilena 20 años, 1970-1990*. Santiago. Departamento de programas culturales de la División de Cultura del Ministerio de Educación; 1995., p. 15.

*medios de la sociedad chilena, la cual durante este período pasó a ser la clase dirigente*⁴⁵.

Esta música pretendió rescatar ritmos autóctonos como el cachimbo o la sirilla, pero la verdad es que, sólo se basaban en esos ritmos pero no seguían sus estructuras. Estéticamente buscó la diferencia con la música típica, en la vestimenta, estos cantantes no vestían como los elegantes huasos, sino que ahora usaban smoking, un vestuario que para ellos era más ad-hoc, a los lugares donde se presentaban, esto sin dudo, los alejó de las verdaderas tradiciones.

Los cambios que el Neofolklore realizó en la música tradicional también fueron fuertemente criticados, por los folkloristas ligados a la corriente “típica” de las canciones chilenas. Se le cuestionó profundamente y se creó en torno a esta cuestión un tenso debate reportado por las revistas de la época. Tal como lo hizo la revista Ecran, que durante tres ediciones del año 1965 publicó un artículo dedicado a este asunto denominándolo “Proceso al folklore”. En el primero de ellos se entrevista a Hernán Arenas, director del conjunto Silvia Infantas y Los Cóndores, quién se refiere a los Cuatro Cuartos (conjunto de Neofolklore) de la siguiente manera:

En uno de los números de la revista RINCON JUVENIL leímos, sorprendidos, que “Los Cuatro Cuartos” se autodenominan un conjunto folklórico chileno. Estamos en absoluto desacuerdo. Un conjunto folklórico busca la expresión genuina del sentir popular y lo entrega, conservando su sabor o modernizándolo dentro de los cánones propios de dicha expresión nativa.

“Los Cuatro Cuartos” logran un éxito fácil, pero a costa de vender lo propio en expresión foránea. Para decirlo más claro. En la versión grata, aplaudida, llena de éxito de este conjunto, hay de todo, menos de Chile, sus interpretaciones, acompañadas de bombo, denotan una influencia

⁴⁵ Eduardo Carrasco. *Quilapayún la Revolución y las Estrellas*. Buenos Aires. Editorial RIL; 1988., p. 14.

*indudable del folklore argentino. El bombo que llevan, incluso, es argentino. Suena bien. Resulta bonito. Venden discos. Pero esto no es folklore chileno*⁴⁶.

Patricio Manns y Rolando Alarcón, en un comienzo fueron indicados como cantantes de Neofolklore, pero esto cambiará drásticamente cuando ambos radicalizaron sus creaciones musicales, determinadas por su compromiso ideológico y pasaron a formar parte de la Nueva Canción Chilena.

*Eduardo Carrasco, uno de los integrantes del grupo Quilapayún dice que, el “Neofolklore”, fue del gusto del pueblo chileno, en primer lugar, porque nunca antes había habido en Chile una tal valorización de la música popular nacional, la cual, aunque aparecía vestida con un ropaje estéticamente discutible, no dejaba de traer consigo una cierta energía cultural; en segundo lugar, porque esta música de contenido nacionalista buscó su éxito a través de la reviviscencia de tradiciones con un gran arraigo popular, y se las arregló para ir incorporando en su temática, los grandes temas de la historia de Chile*⁴⁷.

Es importante mencionar, que el Neofolklore, surgió al igual que la Nueva Canción Chilena, como una respuesta a la penetración cultural anglo-norteamericana que causaba en esos tiempos una gran efervescencia en los sectores juveniles, sobre todo representado por la Nueva Ola.

Para los grupos de Nueva Canción Chilena, este tipo de música era más de lo mismo, en cuanto a contenido, seguía hablando del arroyito, el sauce llorón y el cantarito de greda, en el escenario estaban aún más alejados del folklore campesino. Podemos concluir, que el Neofolklore, si bien intentó y logró la valoración nacional del folklor chileno, como nunca antes se había realizado este estuvo completamente descontextualizado, y a eso se le atribuye en parte los

⁴⁶ Revista Ecran. N° 1784. 6 de abril 1965, p. 40

⁴⁷ Eduardo Carrasco. op. cit., 16.

motivos de su decadencia. En este sentido, las palabras de Quilapayún son bastante acertadas:

lo positivo de este movimiento fue que en medio de este inquietante formalismo, estos mismos grupos comenzaron a incluir verdaderas canciones creativas en su repertorio, y fueron ellos los primeros intérpretes de estos grandes compositores y poetas populares que por aquella época comenzaron a asomar la nariz en el ambiente artístico nacional: me refiero a la Violeta ya nombrada, a sus hijos Ángel e Isabel, a Víctor Jara, a Rolando Alarcón, a Patricio Manns y a tantos otros, todos ellos, primero confundidos con esta ola de “neofolklore”, y más tarde cada vez más distanciados de ella⁴⁸.

La Nueva Ola.

Dentro del ámbito de la música comercial, la influencia extranjera originó un fenómeno altamente popular, sobre todo en los sectores juveniles. Este género, se caracterizó por sus melodías contagiosas (bailables), sus letras relajadas que hablaban de conflictos amorosos entre los adolescentes o de las formas de divertirse, es la llamada “Nueva Ola”.

la que combinaba los ritmos jazzísticos norteamericanos con pintorescos seudónimos agringados, como Danny Chilean, Peter Rock y los Carr Twins (mellizos Carrasco), Pat Henry (Patricio Henríquez); otros con nombres en castellano como Luis Dimas, Gloria Benavides y la muy notable Cecilia, además de conjuntos como “Los Ramblers”, impusieron versiones de twist y rock en castellano, fenómeno que dentaba una voluntad de afirmar una personalidad propia e iba a contrapelo de la tendencia dominante de difundir canciones en inglés⁴⁹.

⁴⁸ Ibid., pp 15-16.

⁴⁹ José Miguel Varas, et. al. op. cit., p. 58.

Este género musical, tuvo una amplia cobertura en los medios de comunicación, sobre todo en las revistas juveniles, las cuales publicaban constantemente, alguna “copucha” de los artistas, así como también cancioneros donde se podían aprender a tocar las canciones de estos artistas. *Esta Nueva Ola Chilena vino a ser la versión nacional del modelo rockanrollero americano con varios años de retardo, pues su auge se da entre los años 1960 y 1964*⁵⁰.

Fue tal la popularidad que alcanzó el fenómeno, que fue el ritmo escogido para realizar el himno del mundial de fútbol que se realizó en Chile en 1962, “El Rock del Mundial”, fue el hit del año, y en el presente es la carta de presentación cuando se recuerda el evento.

La semilla de Violeta Parra.

Violeta Parra, es considerada por la mayoría de los artistas de la Nueva Canción Chilena, como la “madre”, “fundadora” o “el gran modelo” que tuvo el movimiento.

Su labor como recopiladora, permitió hacer renacer las canciones que atesoraban los campesinos del país, las cuales como no nacían con un fin comercial, no buscaban ni les interesaba masificarlas más allá de sus horizontes y localidades. Estas canciones se mantuvieron vivas en estos sectores, gracias a la tradición oral, la cual le permitió a Violeta poder rescatarlas. La importancia que Violeta Parra le confiere a este hecho, lo resume en las siguientes líneas:

*Cuándo me iba a imaginar yo que, al salir a recopilar mi primera canción un día del año 53 a la Comuna de Barrancas, iba a aprender que Chile es el mejor libro de folklore que se haya escrito. Cuando aparecí en la Comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro*⁵¹.

⁵⁰ Fabio Salas. *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago. Editorial Cuarto Propio; 2003., p. 25.

⁵¹ Isabel Parra. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid. Ediciones Michay; 1985.

A cuaderno limpio, sin grabadora ni transporte propios, sin infraestructura en que apoyar todo el trabajo, recogió textos perdidos, músicas casi olvidadas, costumbres populares refugiadas en familias y regiones⁵². El sacrificio realizado por Violeta Parra, al salir a buscar las canciones entre los campos de manera autónoma, se fundamenta en que para ella, las bases de la verdadera chilenidad se encuentran en esas viejas canciones campesinas, *en la transparencia vital de la cultura campesina y en los espacios de los arrabales y periferias pobres de nuestras ciudades*.⁵³

Aún más allá de su labor como recopiladora, lo que determinó que Violeta Parra, haya sido una precursora de la Nueva Canción Chilena, va a ser su genio artístico como compositora, sus letras marcaron un giro en lo que la música decía hasta ese entonces.

*Dentro de la intencionalidad como creadora manifiesta que la obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no puede quedar desatendido por el artista*⁵⁴.

Violeta Parra, nació en 1917 en San Carlos, en una familia numerosa, lo que le hizo vivir muchas carencias en su vida, por lo tanto, fue una mujer que supo lo que los pobres viven y cómo luchan día a día, y no dudó en denunciarlo. Cuando tomaba su guitarra y comenzaba a crear, lo hacía ante cualquier público sin temor alguno, lo que no es extraño debido al fuerte carácter que demostraba, tanto, que su hermano Nicanor le llamará “*corderillo disfrazado de lobo*”⁵⁵.

Patricio Manns afirma que, *estaba influida por los versos de la Lira Popular, esos pasquines que se vendían antaño en trenes y estaciones y en donde el periodismo del pueblo –en verso- resumía todas las tragedias que le*

⁵² Ibid. pp. 11-12.

⁵³ Fabio Salas. op. cit., p. 59.

⁵⁴ En caratula del disco “*Toda Violeta Parra*” (1958) serie El folklore de Chile sello Odeón.

⁵⁵ Nicanor Parra. *Defensa de Violeta Parra*.

*acontece, desde los crímenes de la naturaleza hasta los crímenes políticos, es decir, desde los terremotos, maremotos o temporales hasta las masacres de trabajadores.*⁵⁶

Los que la conocieron la describen como una mujer de carácter y muy confrontacional, con una sensibilidad especial por las causas imposibles y una conciencia social muy desarrollada. *Sin embargo, (dice Juan Pablo González) será la distancia de Chile y de su familia que la que la empujará a crear canciones que abrirán el camino a la Nueva Canción Chilena*⁵⁷.

*Hacia 1961, con las idas y venidas que marcaban su carrera de entonces, Violeta Parra comienza a alejarse de la folklorista, para dar paso a la creadora. (...) Su llegada al espacio de la creación musical se produce dentro de un proceso personal que, ligado a las difíciles circunstancias de Chile y el mundo, la lleva a “sacar la voz” con un tono profético, pues con esa voz denuncia y anuncia. (...) Con Violeta Parra autora y cantautora, surgirá una manera crítica de hacer canción. Donde se denuncia y se innova, proponiendo, finalmente, desde el canto, una nueva sociedad*⁵⁸.

Quizá todos estén de acuerdo que la impulsora del movimiento de Nueva Canción Chilena es ella, la excepción la pone Patricio Manns, quién plantea que no se le puede considerar como madre del género, porque para serlo debió haber influido en él, cosa que según Manns⁵⁹, no fue así, porque para él el origen de la Nueva Canción Chilena, se encuentra en la Peña de los Parra, formada antes del regreso de Violeta a Chile, pero si le reconoce el importante aporte que ella hace.

Más allá, de lo dicho por Patricio Manns, es una de sus canciones, creada mucho antes del surgimiento de la Peña de los Parra, la que se considera el punto de partida de la Nueva Canción Chilena, nos referimos a “La carta”, como señala

⁵⁶ Osvaldo Rodríguez. *Cantores que reflexionan*. Madrid. Editorial LAR; 1984., p 47.

⁵⁷ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 381.

⁵⁸ Ibid. p. 386.

⁵⁹ Ver Patricio Manns. *Recuento*. En Miguel Lawner, et .al. *Salvador Allende Presencia en la ausencia*. Santiago. Editorial LOM; 2008.

Muñoz-Hidalgo, esta canción *inaugura una actitud de crítica abierta que la transformó en modelo para todo el movimiento posterior*⁶⁰. “La carta” (1962), relata y denuncia, la violenta represión y matanza sufrida por manifestantes en la Población José María Caro, donde apresaron a su hermano Roberto, durante el gobierno de Jorge Alessandri. La canción, que dice: *...me viene decir en la carta,/ que en mi patria no hay justicia,/ los hambrientos piden el pan,/ plomo les da la milicia...*, es una directa denuncia al actuar del gobierno, incluso aduciendo al propio presidente de la República al cantar: *que León es un sanguinario/ en toda generación*. Utilizando el apodo del padre del presidente apodado el León de Tarapacá. Este estilo de canción, es la que va a caracterizar a la Nueva Canción Chilena, sobre todo cuando se profundiza la polarización política en el periodo.

Pero Violeta Parra, no solo escribió “La carta”, esta artista que por lo demás era pintora, artesana, escultora, dejó en sus canciones el testimonio del pueblo y sus sufrimientos, canciones como “Yo canto a la diferencia” (o chillaneja), “Arriba quemando el sol”, “Arauco tiene una pena”, “Mazurquica Moderna”, “Por qué los pobres no tiene”, serán sólo algunas de sus más importantes creaciones. Ella se convirtió en relatora de las condiciones de vida de los más pobres, no sólo de la zona central, sino que consideró todo el territorio chileno, por ejemplo, los mineros del norte y del carbón, así como también expuso el problema de la relación del Estado con los pueblos originarios.

*Estas canciones nos muestran a una Violeta Parra como la auténtica fundadora de la Nueva Canción Chilena, con creaciones que se vinculan a la cultura tradicional, pero que tienen un perfil más urbano, ampliando sus temáticas, respondiendo a los desafíos modernizantes de la música popular*⁶¹. Esta aseveración es posible realizarla, ya que anterior a Violeta, si bien han existido canciones que reflejan los problemas sociales de Chile⁶², son canciones

⁶⁰ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 389.

⁶¹ Ibid., p. 387.

⁶² Algunas de estas canciones, son: Bajando de los Andes (canción a Carrera 1817); La cueca de Balmaceda (1886); Canto a la pampa (1920 del poeta Carlos Pezoa).

intermitentes y escasas, que por lo demás surgieron en torno a temas puntuales y no produjeron ningún cambio ni a nivel musical, como sí ocurrió en los sesenta cuando a partir de Violeta Parra, el fenómeno adquirió características propias e incluso logra cierto grado de popularidad⁶³.

*Violeta Parra aporta al menos tres elementos claves en el desarrollo de la NCCH: el rescate de la música folk de extracción campesina como su versión transpuesta al medio urbano, el folklore musical de los arrabales citadinos; la aparición, a través de su persona, del arquetipo del cantautor, una figura no existente hasta ese entonces; y la premisa inédita de mensajes de contenido social y de crítica política en las letras de las canciones*⁶⁴.

Violeta Parra, se suicidó en febrero de 1967, cuando el concepto de Nueva Canción Chilena, aún no nacía pero que se encontraba en pleno desarrollo. Su obra musical y artística, como no es raro que ocurra en Chile, sólo alcanzó la valoración que merecía, después de su muerte, desde ese entonces su influencia en la música nacional, es determinante hasta el presente.

Influencia externa.

Como vimos, la influencia de Violeta Parra en la Nueva Canción fue fundamental, pero musicalmente no fue la única. Aquí jugó un papel importante la expansión de medios de comunicación, como la radio que permitió que llegaran a un público más amplio las músicas extranjeras.

Según Horacio Salinas, las canciones provenientes del otro lado de la cordillera, causaron gran impacto en las décadas 50-60, artistas como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Los Chalchareros. Sorprendían y cautivaban la riqueza y variedad de ritmos de la guitarra argentina y la presencia del bombo. Era una revelación de que el folclor se podía hacer de

⁶³ Fernando Barraza. op. cit., p. 9-10.

⁶⁴ Fabio Salas. op. cit., p. 58.

*otra manera, con mayor riqueza de registro, letras de mayor calidad poética y, asimismo, con un mensaje social crítico revolucionario*⁶⁵.

Estas novedosas formas de hacer canciones, provocaron que se masificara la música aficionada en el país, a través del guitarreo. La influencia trasandina la podemos comprobar, por ejemplo, en el uso del bombo entre los cantautores y grupos de la nueva canción y también en grupos de Neofolklore.

Uno de los cantautores extranjeros que más influyó en el nacimiento de la Nueva Canción Chilena, fue Atahualpa Yupanqui. El contenido de sus canciones, fue un modelo a seguir en los artistas de la nueva canción, la relación plantea Patricio Manns, fue mutua, esta queda reflejada, por ejemplo, en Ángel Parra y Víctor Jara, ambos interpretan “Preguntitas sobre Dios” de Atahualpa Yupanqui. Canción que expone la pobre situación de los trabajadores (mineros, campesinos) y la poca ayuda que reciben por parte del Estado.

El origen: La Peña de los Parra.

El origen exacto donde nació el movimiento, fue en La Peña de los Parra, casi sin la intención o la conciencia de transformar la actividad musical de Chile, si no que como el resultado de diversos procesos e influencias musicales y sociales, como hemos visto en los puntos anteriores. Sin embargo, para algunos de sus artistas más representativos, con quienes hemos tenido la posibilidad de entrevistarnos, aquí sólo se encuentra la eclosión de un proceso que venía incubándose desde comienzos de siglo, a través de las organizaciones sindicales como lo plantea Jorge Coulon:

desde Recabarren, Lafferte, todos le dieron mucha importancia a la cuestión cultural, y no para usarlo políticamente, si no porque, ellos estimaban que los dirigentes obreros tenían que tener una cultura, el uso de la palabra. Una cultura que les permitiera también enfrentarse también

⁶⁵ José Miguel Varas, et. al. op. cit., p. 59.

*culturalmente a los patrones, o sea lo entendieron como una mecánica de liberación y de poder*⁶⁶

Igual, fundamentación entrega Ángel Parra, planteando que:

*Los sectores populares y el movimiento obrero les indicó el camino a los autores y compositores de lo que había que hablar en las canciones, porque este proceso es muy largo, este proceso comienza con Luis Emilio Recabarren en 1907. Entonces los artistas se reúnen porque, digo Recabarren, porque él cuando en sus viajes al norte, él creaba un sindicato, inmediatamente veía si se podía crear un grupo de teatro o un grupo de música, (...), porque yo creo que esa es la tradición que se quedó instaurada en el Partido Comunista y en las tantas sindicales populares de izquierda, de reunir la política pero también la cosa cultural. Él, creaba también, un diario, un diario mural y de ahí el camino es muy largo hasta llegar a la Violeta, entre medio se puede hablar de Pezoa Veliz, el poeta que hizo el “Canto a la pampa”, hay algunas cuecas antiguas cuecas que hablan de Balmaceda y del Marmaduke Grove, es decir, que todo esto viene desde mucho antes*⁶⁷.

Al crear la peña, la idea era propiciar un espacio alternativo capaz de reunir jóvenes músicos chilenos con un público interesado en un repertorio que muchas veces no tenían oportunidad de escuchar en las radios. La música folclórica incluyó instrumentos andinos y propuso temas cada vez más politizados⁶⁸. La peña, fue una idea que Ángel e Isabel Parra trajeron desde Francia. Modelo que conocieron cuando ambos tocaban en el Barrio Latino de París durante su estadía en ese país, en un café bar llamado La Candelaria, y en otros como “L’ Escale” y La Guitarra, estos lugares eran espacios donde la gente asistía a oír música, a compartir un trago y comer algo, contaban con un pequeño escenario dispuesto,

⁶⁶ Entrevista a Jorge Coulon. 16/12/2011.

⁶⁷ Entrevista a Ángel Parra. 11/01/2012.

⁶⁸ Tânia Da Costa. *Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60*. Santiago. Revista musical chilena n° 21; 2009., p. 23.

especialmente, para que los artistas hicieran sus presentaciones musicales y para que el público pudiera apreciarlos sin dificultades, lo cual era una de las características esenciales de estos.

Una de las características más importantes que van a marcar el desarrollo de la Nueva Canción Chilena, será que en esta peña y también en las que surgirán después, existe un encuentro cercano entre el artista y su público, lo que permite la interacción entre ambos. Otra de las características relevantes, relacionada con el ideal de rescatar lo verdaderamente chileno, fue la estética que adoptó la peña de los Parra, ubicada a tres cuadras del centro de Santiago, en la Calle Carmen 340, en ella se colgaron redes de pescar, sus sillas eran de paja, la iluminación eran velas en “botellas guatonas de vino Undurraga”.

En este místico lugar es donde se comienza a gestar y a desarrollar el movimiento, Patricio Manns lo plantea de la siguiente manera:

Para mí, la Nueva Canción en Chile empieza en abril de 1965 con la Peña de los Parra. Ahí partió las cosa, de hecho ahí llegaron los Inti, llegaron los Quila, llegaron los Aparcoa. Llegó todo el mundo a escucharnos y empezaron a darse cuenta para qué lado iba la cosa. Además llegó Luis Advis, que fue muy importante para nosotros, porque él mezcla la música clásica, o sea mezcla la técnica y las armonías clásicas, con las armonías populares. Y llegaron muchos más.⁶⁹

La Peña de los Parra, partió con cuatro integrantes, en el mes de abril de 1965, los que trabajaban en un sistema de cooperativa. Los cantautores que dan inicio al movimiento, serán Ángel Parra, Isabel Parra, Rolando Alarcón y Patricio Manns, con un escaso repertorio, se pusieron de inmediato a trabajar para poder ampliarlo, teniendo presente su compromiso social. Luego de unos meses, otro integrante llega al elenco permanente del lugar, Víctor Jara, quién viene a ser una

⁶⁹ José Miguel Varas, et. al. op. cit., p. 75.

especie de segundo aire, ya que por su preparación teatral, aportará elementos escénicos que le darán una nueva esencia a la Peña.

Uno de los aspectos fundamentales de la Peña, será también que esta fue el modelo seguido por sindicatos, centros estudiantiles, juntas vecinales y locales comerciales, imponiéndose como el lugar natural para la presentación de raíz folklórica⁷⁰, fue así como la Nueva Canción Chilena, fue llegando a los sectores populares, estableciendo contacto directo con su público, concretándose en espacios para crear y discutir ideas del nuevo mundo que se soñaba.

Nacimiento de un nombre.

La Nueva Canción Chilena, como movimiento musical podemos decir que surge en 1965, cuando se inaugura la Peña de los Parra, sin embargo, hasta 1969 el género musical que difería del folklor considerado oficial, se encontraba sin un nombre que los identificara. Es así como surge la idea de Ricardo García, importante trabajador de radio, de realizar un festival, donde se agruparan los cantantes del género.

La idea del festival, era discutir y promover las ideas acerca de la música folklórica y su difusión en los medios de comunicación masiva, El Mercurio días antes del evento, puso en sus páginas una nota sobre los objetivos que se buscaba lograr:

Los objetivos principales de este evento artístico son el de promover a nivel nacional la música popular chilena; analizar las causas de la poca divulgación de esta música en la sintonía nacional; promover polémica en diferentes sectores de la comunidad; rendir homenaje a los compositores folklóricos y populares chilenos; distinguir a un grupo de los mejores compositores nacionales y presentar 12 nuevas canciones. (...) Antes del festival se realizarán debates con la participación de docentes de la Universidad Católica, folkloristas, comentaristas de discos y personas

⁷⁰ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p.231.

*relacionadas con esta actividad, quienes abordaran dos puntos fundamentales: análisis del fenómeno del folklor y la canción popular; y política de los medios de comunicación. Este ciclo se desarrollara en tres o cuatro sesiones; la última de estas será en carácter público y se darán a conocer las conclusiones y apreciaciones generales que se promovieron durante su desarrollo*⁷¹.

Además este primer Festival de la Nueva Canción Chilena, no hubiese sido posible sin el apoyo de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile y su Departamento de Actividades Culturales⁷², quién facilitó las dependencias universitarias para desarrollar parte del festival y organizó junto a Ricardo García, todos los preparativos.

Este primer festival se desarrolló los días 11 y 12 de julio, en las instalaciones de la Universidad Católica y el cierre en el Estadio Chile, contó con 12 participantes⁷³, y además se realizaron jornadas de reflexión en torno a la situación en que se encontraba el folklor.

*Fue el momento en que la tendencia fue bautizada como tal, y por ende, desde ese instante el nombre de “Nueva Canción Chilena” empezó a formar parte de la identidad musical del país*⁷⁴.

El éxito rotundo de este festival, se puede comprobar en la prensa de la época que cubrió la actividad, en la Revista *Ercilla*, por ejemplo, dan como ganador al público, que disfruto de ambas jornadas, dice que este *desbordó los*

⁷¹ *El Mercurio*; 06/07/1969., p. 55.

⁷² Organismo creado como consecuencia del proceso de reforma universitaria, que tenía bastante autonomía en relación a la Universidad misma.

⁷³ *“Estas doce canciones, a razón de una por cada compositor, no tendrán carácter competitivo, ni tampoco afanes de lucro. Serán inéditas y estarán interpretadas por el propio autor o por los artistas que ellos designen. Los siguientes son los compositores participantes: Rolando Alarcón, Hernán Enrique Álvarez, Willy Bascuñán, Martín Domínguez, Víctor Jara, Patricio Manns, Orlando Muñoz, Alcino Fuentes, Ángel Parra, Raúl de Ramón, Richard Rojas, Sergio Soval y Sofanor Tobar”.* (*El Mercurio*; 06/07/1969.)

⁷⁴ César Alborno. En Julio Pinto, et. al. *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad popular.* Santiago. Editorial LOM; 2005. p. 149.

*cálculos más optimistas y repletó el gimnasio de la Universidad Católica (dos mil personas) en la primera jornada, y el Estadio Chile (seis mil) en la clausura*⁷⁵

El asunto de los grupos invitados no estuvo exento de problemas, por ejemplo, la exclusión de participación del grupo Quilapayún⁷⁶, por considerarlos demasiado políticos y la invitación de los Huasos Quincheros, quienes pertenecen al folklor tradicionalista, estos últimos tremendamente abucheados por el público asistente.

Los ganadores de este Primer Festival fueron dos: Richard Rojas con su canción "La chilenera" y Víctor Jara con su tema "Plegaria a un labrador". Es importante mencionar que Víctor Jara, será el cantautor más trascendente de la Nueva Canción Chilena. "Plegaria a un labrador", editada el año 1970 en el disco de larga duración *Pongo en tus manos abiertas*, por el sello de las Juventudes Comunistas, fue en aquella ocasión interpretada por su autor y el acompañamiento del grupo Quilapayún. Hablando de los problemas del campesino y su deber de construir una sociedad nueva (*líbranos de aquel que nos domina en la miseria/ danos tu fuerza y tu valor al combatir/ sopla como el viento la flor de la quebrada/ limpia como el fuego el cañón de mi fusil*), la canción fue el primer hito musical del movimiento⁷⁷

Abordando el concepto.

Hemos hablado de Nueva Canción, pero aún no hemos definido claramente a que nos referimos cuando mencionamos este concepto. *La expresión "nueva canción" aparece en América Latina por primera vez a fines de la década de 1960 y viene a denominar a los movimientos de la canción que en ese tiempo ya se habían constituido en el cono sur*⁷⁸, ejemplos de estos géneros son el Nuevo

⁷⁵ Revisa *Ercilla*. 16/07/1969., p. 72.

⁷⁶ El grupo Quilapayún, pudo participar igualmente, gracias a la invitación de Víctor Jara, para que tocarán junto a él, el tema que presentaba: "Plegaria a un labrador".

⁷⁷ César Alborno. op. cit., p. 150.

⁷⁸ Eduardo Carrasco. *La nueva canción en América Latina*. En Revista internacional de ciencias sociales. Unesco. Vol. XXXIV; N° 4. 1982., p. 668.

Cancionero Argentino, la Nueva Trova Cubana, y la Música Popular Brasileña, por lo tanto, es un fenómeno regional.

*La Nueva Canción Chilena, más que un género musical, se puede considerar todo un movimiento, es decir, como el desarrollo y la propagación de una forma innovadora de hacer canción, que avanza de la mano de tendencias sociales y políticas también innovadoras y progresistas.*⁷⁹ A diferencia de las antiguas canciones campesinas, recopiladas por Margot Loyola y principalmente Violeta Parra, estas canciones, tienen un autor conocido proveniente de sectores jóvenes y universitarios, con un alto nivel de conciencia social, y con una postura política de izquierda. Estos verán que la época es una oportunidad de cambio, lo cual les llevara a difundir esas ideas a la población, en general, teniendo especialmente una representatividad en los sectores populares, de campesinos, pobladores, obreros.

Los artistas de la Nueva Canción Chilena, propusieron una integración latinoamericana en un planteamiento común, reuniendo en una propuesta musical la realidad continental tanto en su forma como en su fondo. En su forma, al incorporar en Chile, ritmos y géneros como la zamba, la guajira, el bolero, y un sin fin de estructuras propias del subcontinente. En su fondo, al hablar de la superación de la pobreza no solamente como una aspiración nacional, sino como un objetivo continental, primero y universal, después. *La revolución y la construcción del "hombre nuevo" tenía un sentido local, pero junto a él, y casi imperiosamente, un sentido continental*⁸⁰. Es así, como va adoptando un compromiso, histórico, social y político, con los sectores más pobres del país, trabajando a la par con los movimientos populares de las organizaciones de base, los cuales buscaban un mejor nivel de vida y participación social.

La Nueva Canción Chilena tiene características musicales y temáticas:

⁷⁹ Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 371.

⁸⁰ César Albornoz. op. cit., p. 149.

1) *Musicalmente, toma ritmos folklóricos o se basa en ellos para su forma expresiva (cueca, resfalosa, cachimbo, trote, tonada, polca, etc.)*

2) *Desde el punto de vista temático, alcanza tal vez su característica esencial. La letra apunta abierta o simultáneamente, hacia un cuestionamiento crítico de la sociedad, del orden establecido.*

*Traduce, interpreta o pretende reflejar la realidad de la sociedad chilena de hoy y los distintos fenómenos que se manifiestan en ella.*⁸¹

La nueva canción se presenta, en una primera aproximación, como un movimiento de recuperación de la música popular nacional que intenta echar sus raíces en la música anterior con rasgos más latinoamericanos, en algunos casos proponiéndose expresamente revivir las antiguas tradiciones de música popular de los primeros años de este siglo⁸². Esto a partir de la influencia, ya dicha de Violeta Parra y la búsqueda de una verdadera identidad nacional, la cual no era precisamente la establecida en la cultura dominante.

En esta época es común el concepto de “canción de protesta”, y no es raro que a la Nueva Canción, se le haya encasillado bajo este concepto, sin embargo, los artistas no se limitaban a protestar, si no que proponían las ideas de cuáles eran los medios para formar un hombre nuevo.

La “canción de protesta” tuvo incluso su propio festival, organizado por Haydee Santa María y la Casa de las Américas, en La Habana el año 1967, al que asistieron artistas de la Nueva Canción, entre ellos, Ángel e Isabel Parra y Rolando Alarcón. Al finalizar este festival, los asistentes adhirieron a la siguiente postura:

Los trabajadores de la canción de protesta deben tener conciencia de que la canción, por su particular naturaleza, posee una fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forma

⁸¹ Fernando Barraza. op. cit., p. 31.

⁸² Juan Pablo González, et. al. op. cit., p 670.

*parte. En consecuencia, la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlos. Los trabajadores de la canción de protesta tienen el deber de enriquecer su oficio, dado que la búsqueda de la calidad artística es en sí un actitud revolucionaria*⁸³.

Con una clara tendencia ideológica, esta Resolución Final, busca promover la idea de la liberación de los pueblos, haciendo alusión a la dominación que Estados Unidos y el capitalismo. Según Michelle Mattelart, *a través de la emoción que procura la forma musical, la canción protesta pretende abrir al receptor a la verdad, suscitar su lucha en pro de los valores de justicia, solidaridad y de liberación. Sus intérpretes se convierten en testigos e instigadores de la lucha social*⁸⁴.

Para Víctor Jara, uno de los artistas más importantes del movimiento de NCCH, *la canción protesta surge con ímpetu poderoso, vitalizando los valores esenciales del canto. Los pueblos oprimidos por países extranjeros, con su canto, se rebelan, combaten y denuncian a los culpables de su opresión. La canción efectúa una verdadera acción de limpieza del cáncer que han inculcado al pueblo los invasores. Les habla de su tierra y la necesidad de recuperar todo aquello que les ha sido robado. Les habla de la libertad y de aquellos que luchan en todo el mundo por alcanzarla. Junto a la labor combativa de los más lúcidos, que guían a los pueblos a su liberación, la canción protesta comunica masivamente esta labor liberadora*⁸⁵.

Sin embargo, planeta que este movimiento musical debe ir más allá. Que, este canto debe educar, proponer y entregar las herramientas para que los pueblos puedan dirigir su propio destino.

⁸³ René Largo Farías. *La Nueva Canción Chilena*. México. En Cuadernos Casa de Chile N° 9; 1977., p 32.

⁸⁴ Citada en Fabio Salas. op. cit., p. 63.

⁸⁵ Roberto Contreras. *Habla y canta Víctor Jara*. Serie Música, Colección Nuestros Países. La Habana. Casa de las Américas.; 1978., p. 22.

*La canción nace de un hecho que hay que analizarlo y sacar una conclusión de él, dándolo a conocer con una enseñanza de tal modo que sirva de guía. Protestar por protestar a través de una canción sin señalar caminos, es como un ataque de histeria que nunca llega a formar conciencia*⁸⁶.

El sentido de la canción.

La Nueva Canción Chilena, fue el resultado de la interacción de las nuevas ideas y la búsqueda de los auténticos valores humanos. Esta surge como respuesta entre otras cosas a la proliferación de modelos norteamericanos, lo que ellos llamaran, las garras del imperialismo.

La Nueva Canción Chilena, tal como decía Víctor Jara, actuó como oposición a lo que consideran “imperialismo cultural”, reflejado de alguna u otra manera con la Nueva Ola. La Nueva Canción Chilena escapó de aquella órbita al incluir temáticas que atañían directamente a los problemas sociales, incorporando una profunda crítica hacía quienes permitían que las injusticias se perpetuaran.⁸⁷

*La música nuestra, llamada Nueva Canción, surgió como una necesidad de todos los campesinos, la clase obrera y el estudiantado. (...) Surgió porque tenía que surgir, porque el pueblo la necesitaba. Surgió y estalló porque también de atrás venían cosas; porque ya a comienzos del siglo, cuando Luis Emilio Recabarren entendió el problema de la lucha contra el imperialismo a través de la cultura, creo conjuntos teatrales, conjuntos corales en las masas de los trabajadores formados por los propios trabajadores*⁸⁸

⁸⁶ Ibid., pp. 22-23.

⁸⁷ Gabriela Chiappe, et. al. *Ecos del tiempo subalterno. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago. Editorial LOM; 2009., p 23.

⁸⁸ Roberto Contreras. op.cit., p. 22.

Esta Nueva Canción Chilena, buscó identificarse con los verdaderos campesinos, es por eso que también criticará a los cantantes de Neofolklore, en base a este punto, Víctor Jara dirá lo siguiente:

Mientras el neofolklore seguía adelante con sus pompas de jabón y sus multicolores fantasías, a nosotros nos empezaban a buscar los estudiantes universitarios... y comenzamos a causar polémica. Entonces empezamos a sustentar posiciones, a hablar de la penetración cultural imperialista e íbamos abriendo brecha contra viento y marea, contra los medios de información, contra la censura, contra la persecución y contra la violencia. Cantábamos en las facultades universitarias, en peñas, en centros de trabajo. La Central Unitaria de Trabajadores se dio cuenta que la nuestra era una canción que la clase obrera y campesina necesitaba para sus luchas, que era bandera de sus reivindicaciones, y nos llamó a recitales con los trabajadores. Mientras la burguesía nos censuraba, nuestro auditorio aumentaba⁸⁹

Con la Nueva Canción Chilena, hay un antes y un después en la forma en que se hace la canción folklórica, aunque muchas veces se negara su condición de música folklórica chilena, ya que en ella se incorporaban ritmos, melodías e instrumentos latinoamericanos e incluso de la música clásica. La nueva canción rescató lo auténticamente popular siguiendo el ejemplo de Violeta Parra. La canción será un elemento social preponderante entre 1965 y 1973.

La Nueva Canción Chilena, surge al margen de la industria musical, en la cual su desarrollo se vio más bien limitado, ya que en su contenido ataca a los órganos del poder, se verá a obligada a buscar nuevas formas de difusión que acercaran la música a los sectores populares, esto se profundizará en un segundo capítulo.

⁸⁹ Osvaldo Rodríguez. op. cit., p. 49-50.

Conclusiones.

En este primer capítulo, sólo nos hemos limitado a entregar las generalidades del proceso de desarrollo de la Nueva Canción Chilena, como dijimos al comienzo, esta labor se hace necesaria para comenzar a comprender la importancia de La Nueva Canción Chilena, que según Juan Pablo González, et. al., es el género musical chileno que más ha trascendido a nivel internacional. Esto también impulsado, porque no sólo en este país se vivía un proceso de revalorización de la música popular de raíz folklórica, sino que se desarrolló paralelamente a nivel latinoamericano.

Al realizar esta primera etapa de la investigación, hemos descubierto que la Nueva Canción Chilena, no es producto de un solo fenómeno, sino que el resultado de una serie de procesos, los cuáles fueron marcando el sendero por el cual iba a transitar esta corriente musical, en este sentido, el desarrollo cultural que tuvieron los sindicatos desde comienzos del siglo XX, es un aspecto que resaltan algunos de sus más importantes exponentes, como los son Jorge Coulon, integrante de Inti Illimani y Ángel Parra, ambos con una carrera artística vigente hasta el día de hoy.

También no podemos dejar de lado, la labor que realizaron Margot Loyola y Violeta Parra, entre otros, porque aunque la labor cultural de los sindicatos fue un aspecto que influyó, sería demasiado reducir verlo como el aspecto principal. Estas investigadoras en cambio, se introducen en la realidad campesina, donde ha vivido históricamente la canción popular, al margen de todo sistema cultural establecido, como vimos hasta entonces la canción tradicional reconocida por la mayoría de la sociedad no pasaba más allá de la tonada y la cueca en fiestas patrias. Entonces con ellas es posible conocer nuevas formas folklóricas, no solo de la zona central, sino que presentan la música de los extremos: norte y sur del país.

También, el Neofolklore es un aspecto influyente en la Nueva Canción Chilena, a pesar de las grandes diferencias de contenido, el intento que hizo el

Neofolklore de ampliar los estilos musicales, diversificando las melodías e instrumentos y más importante aún, el efecto social que produjo, poniéndose de moda, con una amplia cobertura en los medios de comunicación, sobre todo la radio, facilitó de cierto modo la difusión de la Nueva Canción Chilena, no hay que olvidar que Patricio Manns y Rolando Alarcón, artistas de renombre en la nueva canción, fueron etiquetados al comienzo como cantantes de Neofolklore.

Al conjugarse estos hechos, con una situación social y política que experimentaba fuertes cambios con nuevos participantes: jóvenes y mujeres, nuevas formas de organización social a través de la Promoción Popular y con una fuerte disputa entre el modelo capitalista y el socialista, enmarcado internacionalmente, en la Guerra Fría, dentro del cual la Revolución Cubana en 1959, significó la confirmación de que conseguir un sistema en donde los sectores populares, tuvieran la posibilidad de acceder a una nueva forma de vida, que pretendía ser más justa e igualitaria era posible.

Impulsados, por todos estos procesos tanto artísticos, como sociales, un grupo de jóvenes, comenzó a darse cuenta que el tiempo de cantar a los arroyitos, cantaritos y sauces llorones había pasado, los tiempos estaban demasiado cargados de esperanzas cómo para ser indiferentes a ellas. Entonces nació la Nueva Canción Chilena en 1965, con un mensaje directo y comprometido, comenzó a desarrollar un estilo musical, que guiándose por la música popular de raíz folklórica, comenzaron a reflejar a la sociedad chilena sin maquillajes, tal cual era, especialmente a los sectores populares, entre los cuales tendría la mayor recepción a lo largo de todo su desarrollo.

CAPÍTULO II.

LA NUEVA CANCIÓN CHILENA Y SU LLEGADA A LOS SECTORES POPULARES.

Introducción.

La Nueva Canción Chilena, como planteamos en el primer capítulo, transformó la forma de hacer música en el país, sobre todo las canciones de raíz folklórica, incorporando nuevos elementos, tanto a nivel melódico, instrumental y evidentemente de contenido.

Dejando atrás la característica descriptiva de la música típica y la pasividad del Neofolklore, fue la integración de temáticas sociales y ritmos de zona norte y sur del país, lo que atrajo la atención de los sectores populares. La irreverencia de este nuevo género musical, que en sus letras incluyó la denuncia de las desigualdades, el abuso de poder y la represión de parte del Gobierno de Eduardo Frei Montalva, provocó en sus inicios, que los representantes de la industria discográfica chilena, no vieran con buenos ojos la actitud que ellos tenían, y para producir sus discos pusieron algunas condiciones. Eliminar el tono punzante de sus canciones fue una de ellas. Esta circunstancia complicó a los artistas, porque precisamente de eso se trataba la Nueva Canción.

Los artistas debieron buscar nuevas formas de difundir sus creaciones del modo en que ellos querían, porque el mercado si bien no le cerraba las puertas completamente, limitaba sus objetivos de comunicarse a través de las canciones. Por otra parte, el auge de la Nueva Ola, especialmente, entre adolescentes y jóvenes, le hacía más dificultoso el encontrar un lugar que acogiera sus necesidades expresivas. Porque el medio de comunicación más importante en la época, la radio, se dejaba llevar por la popularidad de otros estilos, o eran tan tradicionalistas que entre la corriente folklórica, preferían el Neofolklore, que estaba también de moda. Fueron muy pocas las radioemisoras que apostaron por

un nuevo estilo de música popular, de raíz folklórica como ésta. Pero esas hicieron una tarea importante en la difusión del género.

Ante ésta problemática planteada, nos interesa saber ¿cuáles fueron los métodos que la Nueva Canción Chilena desplegó, para poder construir lazos comunicacionales con el público, especialmente de los sectores populares, los que debido a sus condiciones económicas, tenían menos posibilidades de acceder a los medios de comunicación tradicionales?. Ya que fue allí donde tuvo su público más amplio.

Nuestra búsqueda de una respuesta a ésta interrogante, en una primera impresión, nos da como resultado la siguiente hipótesis:

La Nueva Canción Chilena, buscó nuevas estrategias de difusión y creó sus propios medios de producción discográfica, estableció posibilidades de sociabilización directa con su público, principalmente en sectores populares, con los cuales sus representantes, militantes del Partido Comunista, tenían un compromiso ideológico.

Medios de difusión.

La Nueva Canción Chilena, nació subrepticamente, puertas adentro de peñas y recintos universitarios. Ajena a todo circuito tradicional de distribución, difusión y popularización (ranking, discjockeys, revistas “juveniles”, “copuchas” del mundo artístico). Casi podríamos hablar de música underground⁹⁰, de ésta manera lo propone Fernando Barraza. Porque el movimiento artístico en sus inicios, no estaba relacionado con alguna firma comercial, que se hiciera cargo de su producción discográfica y de su difusión. Además, ésta corriente musical, no fue producida en un laboratorio, sino que surgió de manera espontánea, como consecuencia de un proceso de rescate de la identidad nacional, verdaderamente popular, iniciada un par de décadas atrás, de la mano de Margot Loyola y Violeta

⁹⁰ Fernando Barraza. op. cit., p. 10.

Parra, al mismo tiempo de los conjuntos Millaray y Cuncumén. Fue por la necesidad de continuar este camino, que sus artistas dieron origen a la Nueva Canción Chilena⁹¹.

Como es lógico, al nacer en espacios de reducido público, este nuevo género musical, no gozó de popularidad inmediata, era más bien una actividad donde jóvenes pertenecientes a una corriente política de izquierda⁹², expresaban sus ideales. Al estar ligada a esta tendencia, se oponía al sistema en que funcionaban las compañías discográficas, las que pertenecían a inversionistas extranjeros, es por ésta razón que Eduardo Carrasco, propone que:

*Surgido en franca oposición con los medios habituales de difusión de la canción popular, tuvo que basar fundamentalmente su actividad en los organismos de masa de los trabajadores, campesinos y estudiantes, quienes, a través de sus propias estructuras culturales, lograron imponer esta música.*⁹³

Pero, probablemente, no fue tanto por la poca cabida que tuvo entre los medios de difusión tradicionales, que ellos siguieron este camino. Sino porque de esta forma se identificaban más con su esencia de pertenecer al pueblo. Surgió entre jóvenes, en peñas y recintos universitarios. Por lo tanto, el clásico “de boca en boca”, funcionó como medio de difusión más potente, que los escasos minutos que podían obtener en una radio –en donde debían competir con artistas de gran popularidad, entre ellos, los cantantes extranjeros que tenían muchos seguidores en el país-. Hay que señalar que la guitarra ya era un elemento de culto entre los jóvenes chilenos en la década del sesenta, era tal su popularidad, que las revistas

⁹¹ Para profundizar sobre éste tema ver Capítulo I.

⁹² Los artistas de la Nueva Canción Chilena, tenían una tendencia política marxista, y específicamente, hemos podido confirmar en diversas fuentes que sus integrantes más reconocidos, fueron militantes del Partido Comunista. Como lo plantemos en el capítulo anterior, éste partido, estuvo relacionado desde comienzos del siglo XX, con el desarrollo artístico en sectores obreros –que se ejecutaba en los departamentos de cultura los sindicatos-. Esta relación nos permite comprender el nexo de la Nueva Canción Chilena, con los sectores populares, los que por esta época se habían ampliado, y se articulaban en nuevas organizaciones de base.

⁹³ Eduardo Carrasco. *La nueva canción en América Latina*, p. 676.

dedicaban sesiones enteras en cada publicación, a enseñar a tocar los temas más escuchados. Bastaban unas cuantas presentaciones para que el público aprendiera la nueva canción y comenzara a guitarrearla, era un fenómeno que se expandía naturalmente.

La poca cobertura que brindaron a la Nueva Canción Chilena, los medios de comunicación masiva, conseguimos evidenciarla en las revistas y periódicos de la época. Un caso destacable, es que en la revista *El Musiquero*, especializada en el ámbito musical, es excepcional encontrar algunos artículos sobre este movimiento, esto mayoritariamente ocurre desde el inicio de la Nueva Canción en 1965 hasta 1971, a partir de este año, evidentemente entrega más cobertura a la tendencia, es decir, sólo cuando la Unidad Popular ya es Gobierno. En las publicaciones previas a 1971, sólo se podía encontrar en ella, uno que otro comentario de algún disco nuevo. El más destacado por la revista durante esos años fue Patricio Manns⁹⁴, cantautor que en sus comienzos fue ligado al Neofolklore.

Esta problemática no era desconocida y fue reportada por el diario *El Siglo*⁹⁵, en la cual, denunciaron los motivos porque estos artistas no tenían cabida en los medios de comunicación:

¿Por qué el conjunto Quilapayún, Inti-Ilímani, Víctor Jara, Ángel Parra, Héctor Pavez o una serie de conjuntos e intérpretes de reconocida calidad entre el pueblo, los estudiantes y la clase obrera, no son mencionados por las revistas “especializadas”, como “Ritmo”, “Topsi” y otras, y no figuran en los rankings musicales y no son merecedoras de la

⁹⁴ Es necesario decir que además de cantautor Patricio Manns era periodista y escritor, y durante un buen tiempo tuvo su propia sección en *El Musiquero*, donde se desempeñó como crítico de música folklórica.

⁹⁵ Éste diario al igual que el movimiento, tenía una tendencia marxista, por lo que va a ser uno de los medios que más va a reportear a los artistas de la Nueva Canción Chilena.

*crítica musical? La respuesta es clara y no hay más vuelta que darle. Porque son artistas comprometidos con la lucha de su pueblo*⁹⁶.

Sin embargo, no podemos sostener que la Nueva Canción permaneció aislada en forma absoluta, de los medios de comunicación. Ésta, sí tuvo algún tipo de presencia, sólo que mostraban el lado menos conflictivo de ella. A raíz de esto, podemos sostener que la idea social y política, que representaba al movimiento, era la que se encontraba fuera de los medios de difusión tradicionales. Además la fecha en que este artículo fue publicado (1970), fue una etapa de Chile, en que la polarización política estaba desatada, y afectaba a todos los ámbitos de la vida nacional.

Por su parte, las revistas aludidas, eran revistas misceláneas que trataban temas que inquietaban a los jóvenes y adolescentes (amor, moda, estrellas del cine, etc), por lo que entre sus afectos no estaban, el entrar en discusiones políticas, las que no se podían apartar de éstos cantautores.

Un ejemplo, de que sí llegaron a tener algún grado de importancia en los medios, fue que cuando las peñas se masificaron. En la revista Rincón Juvenil, crearon una cartelera en la que promocionaban estos espacios, claro que más como un panorama divertido, que para ir a concientizarse de los problemas de la sociedad. Otras, como Ecran, enfocada en un grupo etario adulto, también incluyeron entre sus artículos, a artistas como Víctor Jara o Patricio Manns.

Es más, esto casi se convirtió en una obligación para las revistas, ya que su objetivo es informar lo que ocurre en la actualidad, y como la Nueva Canción se volvía cada vez más popular, que incluso traspasaba las barreras nacionales, integrándose al movimiento latinoamericano de Nueva Canción, no podían desentenderse de este fenómeno. Sin embargo, si tomamos como parámetro la cobertura que estos medios entregaban a otros movimientos musicales, cómo la Nueva Ola, podemos apreciar que la Nueva Canción Chilena, tuvo una presencia

⁹⁶ *El Siglo*. 7 julio de 1970.

ampliamente menor en ellos. Esto puede encontrar una explicación en su abanderamiento con la Unidad Popular, debido a que los medios contrarios a la izquierda, no iban a ser tan ilusos de dar tribuna a un grupo de “pseudo-folkloristas”, que pretendían que la masa pensara, en cambiar el sistema para establecer uno más justo para los más pobres, perjudicando sus intereses económicos.

La radio transmitía programas, que incluían en su repertorio música de los artistas de la Nueva Canción, quizá las críticas de sus auditores o los inconvenientes que les produjeron emitir alguna de estas canciones, hizo que ciertas radios, fueran censurando algunos de sus temas. El caso de “La Beata” que veremos en el siguiente párrafo, o la canción “¿A dónde vas soldado?”, de Rolando Alarcón, interpretado por “Las Cuatro Brujas”, son claros ejemplos de estos hechos⁹⁷.

“La Beata” grabada por Víctor Jara en 1966, pero recopilada por Mireya Solovera en las cercanías de Concepción, fue emitida por primera vez en radio Corporación. Su temática es la historia de una beata enamorada de un fraile, esto ofendió intensamente a los sectores más devotos de la sociedad, que presentaron cartas de protesta por medio de la prensa e hicieron surgir críticas periodísticas que, lograron que radios como Minería⁹⁸ y Magallanes la censuraran⁹⁹ y se acusara a Víctor Jara de insultar a la Iglesia.

Además, Patricio Manns al exponer sobre el fenómeno de la Nueva Canción Chilena, sostiene que sí tuvieron cabida en los medios de difusión, durante la primera etapa del movimiento (1965-1968). Por ejemplo, en 1967, se

⁹⁷ Ver: Las Últimas noticias, 26/05/1968., p. 8; Revista Ercilla N° 1562, 28/04/1965., p. 19.

⁹⁸ En el suplemento *Ecran TV*, el jefe de programas de esta radio explica las razones de su censura: “La prohibí porque sin ser yo beato ni devoto, creyente, no me gusta ofender. Pienso que éste tema ofende directamente a un sector. Las beatas existen, los sacristanes existen, y los capellanes también. Es probable que otras canciones sean mucho más desmedidas, pero no aluden directamente a personas. Quiero que esta radio sea agradable, y causando molestias u ofensas, no podría cumplir su misión” (“*La Beata y sus desdichas*”. En *Ecran TV*, semana del 11 al 17 de octubre; 1966., p. 21)

⁹⁹ “Por éste programa no se difundirá jamás “La Beata”, grabada por Víctor Jara se dijo en una audición radial de Radio Magallanes” (*El Siglo* 02/10/1966)

incluyó un espacio llamado “Gran Peña Gran”, en el programa de Canal 9, “Gran Sábado Gran”, cuya idea fue del director de los Quilapayún, Julio Numhauser, según relata Ecran Tv¹⁰⁰. Sumado a la tribuna que representó el programa “Chile Ríe y Canta” de Radio Minería (del cual hablaremos más adelante). Podemos sostener que la Nueva Canción Chilena, encontró organismos de apoyo en sus inicios y, aunque fueron escasos, supieron potenciarse a través de estos:

*Las primeras manifestaciones del fenómeno las registré en Santiago. Por todas partes surgían chicas y chicos con guitarras cantando nuestros temas. Nuestra música copaba las estaciones ferroviarias, los paraderos de la locomoción colectiva, las aulas universitarias. En cualquier bus callejero, alguien cantaba temas señeros. **Pasábamos a la televisión y las radioemisoras nos divulgaban profusamente, cosa que dejó de hacerse cuando comenzamos a conceder entrevistas y hablamos de nuestras opciones políticas.** Nunca más se nos dio tribuna en esos medios¹⁰¹.*

Esta declaración reafirma, que el movimiento se vio marginado de los medios de comunicación masivos, producto de su compromiso político, más que por su carácter de artistas innovadores. Además, una vez triunfado la Unidad Popular en 1970, se ampliaron las posibilidades de difusión en diversos medios de comunicación escritos, que apoyaban al Gobierno. Revistas como Onda y Ramona, el diario El Siglo (que los incluyó desde 1965), y la editorial Quimantú fueron los medios, que dieron cabida al género en su segunda etapa (1969-1973). Sin embargo, en cuanto a la radiodifusión el panorama no cambió mucho, aunque siempre contaron con el apoyo de *discjockeys* importantes, como Ricardo García o René Largo que le daban cabida, siempre fue complejo encontrar una espacio en ellas, más aun, cuando *de las 134 radioemisoras que habían en Chile en 1971,*

¹⁰⁰ “La gran peña gran” en *Ecran TV*. Semana del 7 al 13 de febrero de 1967., pp. 10-11.

¹⁰¹ Patricio Manns en Miguel Lawner et. al. op. cit., p. 368. (El ennegrecido es nuestro)

señala Osvaldo Rodríguez, cerca de 100 eran lejanas al gobierno de Salvador Allende, que fomentaba la Nueva Canción¹⁰².

Pero, para este movimiento, los conflictos que significaron el contar con escasos medios para comunicarse, nunca fueron motivo para abandonar la causa, y supieron solucionar sus complejidades, mediante diversas estrategias, como veremos a continuación.

Las Peñas.

Las peñas, eran espacios de sociabilidad, que surgieron tras la necesidad de contar con canales para difundir las canciones de la Nueva Canción Chilena. Su formato fue ideado por Ángel e Isabel Parra y, fueron una de las principales articulaciones de todo el movimiento musical, ya que se esparcieron por diversos puntos del país, permitiendo que los artistas llegaran a un público más amplio. *El fenómeno de las peñas musicales o folclóricas, como las llamaba mucha gente, tuvo rasgos relativamente originales en Chile y fueron una forma de expresión de las múltiples inquietudes que bullían en la sociedad especialmente en los medios estudiantiles y artísticos. También, en grupos obreros vinculados al movimiento sindical*¹⁰³.

Fue tal la efectividad que logró el sistema de operación de las peñas que no sólo se crearon para difundir la Nueva Canción Chilena, sino que también para fomentar el Neofolklore y la música típica. Por lo cual, se establecieron en lugares populares y también en sectores de clase acomodada, por ejemplo, “El alero de Los de Ramón”, ubicado en Las Condes. En una publicación de la Revista Ramona de 1972, realizan una comparación entre las peñas de sectores populares y las del “barrio alto”: *Allá arriba, folklore de tarjeta postal a 250 escudos por persona. Siúuticos en busca de estatus. Aquí abajo, reina la camaradería y la*

¹⁰² Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 373.

¹⁰³ José Miguel Varas et. al. op. cit., p. 78.

*inquietud y Don Goyo se las ingenia para que nadie se quede sin comer y divertirse*¹⁰⁴

Las peñas fueron las primeras vías de difusión de la Nueva Canción Chilena. En momentos en que la música folklórica de importancia comercial y, por lo tanto, llamativa para los medios de comunicación era el Neofolklore, y en donde los artistas de la Nueva Ola, llenaban portadas de revistas, programaciones radiales, donde sus canciones se volvían hits. Además significaron que el movimiento percibiera ingresos económicos, que les permitieron seguir desarrollando sus proyectos.

La Peña de los Parra: difusión y trabajo directo.

La Peña de los Parra, surgió con la idea de *crear un ambiente informal, prescindiendo de la censura y los atavíos comerciales, donde cantantes folklóricos pudieran aparecer con su ropa de todos los días, actuar e intercambiar canciones e ideas*¹⁰⁵. Diferenciándose una vez más de los estilos predominantes, donde el *smoking* era la carta de presentación para los cantantes de Neofolklore. Esto significó también, que el artista, ya no era ese ser lejano, perteneciente a un estatus social elevado. Sino que, fue una manera de decirle al público que eran personas comunes y trabajadoras, con necesidades y anhelos, al igual que ellos, lo que sin duda favoreció en el grado de identificación que sus seguidores alcanzaron con el movimiento.

Al ser la primera en su tipo y por contar con la presencia de los artistas más connotados del movimiento de la Nueva Canción Chilena, desde Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, pasando por Rolando Alarcón hasta llegar a Víctor Jara, la Peña de los Parra, será la más popular y famosa de todas. Pero al comienzo el formato de peña, que utilizó un modelo francés de café-bar no tuvo el éxito que esperaban. Ésta fue de menos a más, ya que de ser un nuevo local más, que

¹⁰⁴ Revista Ramona. *El folclor, desde Las Condes a Alonso de Ovalle*. N° 32; 1972., p. 14.

¹⁰⁵ Joan Jara. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago, Editorial LOM; 2007. , p. 89.

parecía no tener mucho de interesante, se transformó en un lugar atractivo, que despertó la curiosidad del público, tanto que casi se transformó en una moda, así lo relata la Revista Rincón Juvenil en una de sus páginas:

Al principio fue muy duro. La gente no estaba acostumbrada y se resistía un poco. En varias oportunidades debieron suspender la función por falta de público. Pero ellos no se desanimaban. Siguieron adelante y al poco tiempo vieron como los estudiantes, obreros, personalidades de gobierno, escritores y, en fin, todo el mundo, quería conocer el rincón folclórico¹⁰⁶.

La misma revista, dice que se formaban largas colas de alrededor de cien personas, que esperaban pacientemente para poder entrar a compartir y presenciar las presentaciones artísticas. Del desconocimiento de los primeros meses pasó a ser un local de moda, que al igual, como ocurrió en las universidades, fueron los comentarios de las personas que la conocían, la que la hicieron atrayente.

Además el ambiente íntimo de la Peña, favoreció la llegada de público. La relación entre el auditor y el artista, era muy cercana, con una interacción permanente, el público no era un mero receptor sino que podía realizar planteamientos a los artistas, quienes además ayudados de amigos o familiares, se encargaban de atender el local.

La Peña de los Parra se convirtió en un punto de encuentro principalmente para: *escritores, intelectuales, otros artistas, gente de la Universidad, políticos – incluso algunos demócratacristianos del ala más progresista de ese partido- y montones de jóvenes, en su mayoría estudiantes¹⁰⁷*. Pero en un comienzo, fue en cierto modo, un espacio de difícil acceso para sectores populares. En realidad, su público, pertenecía casi todo, a una minoría que tenía en común, su carácter intelectual. La conexión con el mundo popular vendría más tarde.

¹⁰⁶ *Rincón Juvenil*. N° 72; 04/05/1966., p. 4.

¹⁰⁷ Joan Jara. op. cit., p. 90.

La Peña -como relata Joan Jara- aún no tenía vínculos con el movimiento obrero ni con la clase obrera como tales, si bien las figuras claves eran de origen proletario y muy leales a su clase. Siguió siendo un laboratorio experimental con un público reducido y bastante de élite. Pero como dio la posibilidad de que los artistas trabajaran juntos e intercambiaran ideas, ese laboratorio fue el ambiente propicio al desarrollo de un movimiento musical firmemente basado en una auténtica tradición latinoamericana¹⁰⁸.

Al parecer, en sus comienzos, esta peña, fue un lugar de moda, un infaltable para los personajes más intelectuales de la época, que compartían las ideas que allí se expresaban. Un lugar para discutir y plantear teorías, pero de llegada a los sectores populares, no había mucho en ella. Seguramente se daban entre sus paredes intensas conversaciones sobre estos, pero para los sujetos en cuestión, seguía siendo un terreno de difícil acceso.

La Peña como lugar nocturno, no fue pensada como un espacio para ir a emborracharse, para sus artistas era demasiado importante lo que querían expresar allí, por lo tanto, el exceso de alcohol haría que la música sólo fuera un acompañamiento a la diversión. Así que ellos privilegiaron el mensaje y decidieron que no venderían bebidas alcohólicas a sus asistentes, y que únicamente darían un vaso de vino incluido en el precio de la entrada para amenizar el show. De este modo se pudo dar el ambiente necesario para discutir y expresar nuevas ideas.

En este lugar es donde Víctor Jara, el cantautor más emblemático de la Nueva Canción Chilena, comenzó su carrera como solista. Tras haber participado en años anteriores en el conjunto folklórico Cuncumén y haber recorrido los campos realizando recopilaciones. Víctor Jara tenía una historia personal, ligada a la música popular y la vida campesina. Esta condición ayudó, en su labor como creador y también el grado de identificación que sentía con los sectores populares de todo Chile.

¹⁰⁸ Ibid., p. 110.

Él supo lo que era ser realmente pobre, conoció la vida del campo, siendo hijo de un inquilino en su infancia y también vivió la miseria de las poblaciones cuando llegó a vivir a Los Nogales.

Joan Jara, su compañera, recuerda los motivos que Él tuvo, para aceptar la invitación a participar de la peña:

Víctor aceptó la propuesta de Ángel como un desafío, sabiendo que le resultaría difícil combinar la peña con su trabajo en el teatro, que acostarse a las tres o cuatro de la mañana tres veces por semana sería agotador, pero pensó que el sacrificio valía la pena. Le pareció haber encontrado una especie de taller que le estimularía a componer, un público crítico y sensible que le escucharía, un lugar en el que podía decir lo que quisiera e intercambiar ideas con personas interesadas en hacer canciones dotadas de un significado. Sabía que algo tenía que dar, además de mucho que aprender¹⁰⁹

Pero La Peña, no fue solamente un lugar donde se difundía música, sino que paralelamente se dio el espacio para que los artesanos pudieran vender sus productos, ámbito a cargo de Marta Orrego, esposa de Ángel Parra. Así poco a poco la Peña, se fue convirtiendo en un verdadero centro artístico-cultural.

Ángel Parra, se dio cuenta de que la Peña era un espacio donde sus asistentes se identificaban más con una elite cultural, por lo tanto, la efectividad de su mensaje se reducía a las discusiones y no al trabajo directo. Entonces comenzó a sentir la necesidad de abrirla a sectores más amplios y populares, dejando atrás el claustro que significaba la peña como espectáculo nocturno, es él quién nos cuenta sobre esta experiencia:

en La Peña de los Parra, yo cree un centro cultural. En este centro cultural le enseñábamos a la gente de la Séptima Comuna, que era toda Avda.

¹⁰⁹ Ibid., p. 91.

Matta, Carmen, Lira, todo ese sector, porque era lo que me tocaba a mí, era mi barrio. Le enseñábamos a tocar instrumentos, les enseñábamos a tocar guitarra, les enseñábamos..., hacíamos clases de educación política, de economía, para que la gente supiera en qué proceso estábamos entrando. Entonces, no era solamente ir a hacerles unas cancioncitas, sino que, además, en nuestro sector, yo por lo menos, cree este centro cultural que funcionó hasta el día del Golpe, de donde salieron Los Curacas, por ejemplo. El grupo Los Curacas, salieron de ahí, y mucha otra gente que aprendió conmigo y con otros profesores, otra gente..., que hacíamos esto totalmente gratis para la gente. Entonces no se trataba solamente de entretener, sino que de crear conciencia (sic)¹¹⁰.

Fue esta instancia la que permitió que los sectores populares, llegaran hasta la peña, pero no precisamente a presenciar un espectáculo. *Sino que fue un medio en el que ellos desarrollaran sus capacidades artísticas y políticas, se les estimulaba a crear canciones y poemas y hacer artesanía, además de celebrar reuniones y debates¹¹¹.*

Aquí la relación que se dio entre los artistas y los asistentes, no tuvo nada que ver con lo que hoy en día conocemos:

La Peña funcionaba jueves, viernes y sábado y yo las clases las hacía lunes, martes y miércoles, es decir, venía la gente que le interesaba realmente, puesto que era gratuito y no era..., no había espectáculo, yo no cantaba para ellos sino que les enseñaba, esa era una relación muy directa (sic)...”¹¹² Nos cuenta también que esta, era una relación política “de compañero a compañero.

La información entregada por Ángel Parra, la podemos corroborar, en un reportaje realizado por Revista El Musiquero, en que analizaban el fenómeno de

¹¹⁰ Entrevista a Ángel Parra. 11/01/2012.

¹¹¹ Joan Jara. op. cit., p. 202.

¹¹² Entrevista a Ángel Parra. 11/01/2012.

La Peña. Y, una de las preguntas que se le hicieron al propio artista fue ¿qué funciones cumple la peña?, a lo que Él respondió de esta manera:

Una de las principales funciones es que difunde nuestra música y muchos de nuestros valores artesanales... Otra labor importante se desarrolla a través del Centro Cultural para la Séptima Comuna donde se hacen semanalmente clases de guitarra, charango, quena, bombo, etc. (a cargo de “Los Curacas”); de artesanía (Marta Orrego), de cerámica (Osvaldo Rodríguez); cursos de teatro, etc. Todo esto es gratuito. Actualmente tenemos unos cien alumnos¹¹³.

A diferencia de la Peña como espectáculo nocturno, en el que se discutían los problemas de los sectores populares, el centro cultural trabajó con ellos. En este, los artistas intentaron llevar a la práctica lo que planteaban en sus canciones, entregando nuevas herramientas a sectores que muchas veces carecían de oportunidades para desarrollarse.

Aquí las personas aprendían y descubrían nuevas capacidades artísticas y también se les educaba políticamente –bajo los postulados de la izquierda- para que ellos tomaran conciencia de su papel en la sociedad. Les explicaban cómo funcionaba el sistema económico y le hacían ver lo desventajoso que era para ellos, y cómo esto cambiaría en el gobierno de la Unidad Popular.

En esa misma, entrevista el cantautor, hijo de Violeta Parra, se lamenta de las dificultades de difusión que tiene esta música, y en general, el folklore: *Lo lamentable como siempre, la falta de difusión de las radios y de la televisión.* Además señala su deseo que este aspecto fuera regulado por una ley.

El impacto de La Peña de los Parra no se hizo esperar. Se organizaron peñas en sindicatos, centros estudiantiles, juntas vecinales, locales comerciales e incluso en iglesias, imponiéndose como el lugar natural para la presentación de

¹¹³ El Musiquero. Año IX N° 170.

música de raíz folklórica. *Sólo en 1966, surgieron entre 15 y 20 peñas nuevas, señala Isabel Parra, sumando unas 30 a lo largo del país*¹¹⁴.

*El movimiento se extendió a la provincia, y en Valparaíso surgió la “Peña del Mar”, con el Gitano Rodríguez y Payo Grondona a la cabeza. Y Monroy instaló la suya en Chillán, con Osvaldo Alveal. Y el Mocha hizo lo mismo en Coyhaique. En Valdivia, en Temuco, en Punta Arenas, los estudiantes entienden también que algo está ocurriendo y apoyan el nuevo canto naciente.*¹¹⁵ Estas fueron las peñas más conocidas. Pero las que hicieron realmente la labor de llevar el mensaje a sectores populares, fueron las que se ejecutaron precisamente a través de las organizaciones de base, sobre todo en las poblaciones marginales, las que mayoritariamente se encontraban ocupando los terrenos de manera irregular, a través de tomas. Era en estos espacios donde el contenido de la Nueva Canción tenía más sentido, tanto para sus artistas como para el público, ya que, estos últimos, al verse reflejados en las historias relatadas en las canciones, eran profundamente tocados en sus emociones. Para los artistas, este era el primer paso para que su público comenzara su proceso de toma de conciencia.

Chile Ríe y Canta.

Chile Ríe y Canta, fue un proyecto creado por René Largo Farías que partió como programa radial en septiembre de 1963 y se transmitía por una cadena de 40 radioemisoras a lo largo de todo el país, con el objetivo de darle tribuna al folklore. *Aquel programa, que alcanzó una popularidad extraordinaria, sirvió como alero bajo el cual se cobijaron cantores y cantoras del folclor tradicional y también los cantores e intérpretes que dieron vida a la Nueva Canción Chilena*¹¹⁶.

Chile Ríe y Canta, es un concepto amplio y un órgano vital de la difusión de la Nueva Canción Chilena. La preponderancia que el movimiento, tuvo en este proyecto cultural, creemos se debió al compromiso ideológico de su gestor, René

¹¹⁴ Juan Pablo González. et al. op. cit., p. 231.

¹¹⁵ René Largo Farías. op. cit., p. 18.

¹¹⁶ José Miguel Varas et al. op. cit., p. 65.

Largo Farías, que al igual que los integrantes de la Nueva Canción, se identificaba con las ideas de la izquierda. Al concordar con su postura, le otorgó protagonismo a este género, para que los mensajes se proyectaran hacia el mayor número de personas posibles.

*“Chile Ríe y Canta” fue durante una década programa de radio, ciclo de televisión, folletos, discos, cursos, festivales, Peña y más de treinta giras a lo largo y angosto de nuestra geografía*¹¹⁷, así por lo menos lo describe su gestor René Largo Farías.

Desde 1964, el programa se había vuelto una especie de show itinerante, que recorría el país. Desde Arica por el norte hasta Castro por el sur, todo esto gracias a las invitaciones que realizaban las municipalidades y algunos sindicatos. Las giras duraban cerca de un mes, y se iba de pueblo en pueblo, realizando las presentaciones, muchas veces en escenarios inapropiados o sin una buena amplificación.

*Para los artistas estas giras eran muy sacrificadas e interminablemente largas*¹¹⁸, recuerda Eduardo Carrasco. *Muchas veces nos tocaba cantar al aire libre, con amplificaciones detestables (...), mientras una montonera de chiquillos correteaban por todos lados en el improvisado escenario*¹¹⁹. Es por eso que el participar en ellas requería de un compromiso de principios, muy fuertes, si aceptaban las condiciones, contaban con una forma segura de llegar a zonas alejadas del país, además significaba obtener ingresos para sus participantes.

Chile Ríe y Canta también se convirtió en peña, con sede en un sector bastante popular, en la calle Alonso de Ovalle. Entre los artistas que participaron en ella se encuentran Nano Acevedo, Rolando Alarcón, Héctor Pavez y un numeroso elenco, donde destacaban los cultores del folklore tradicional, pero en ella se foguean también varios intérpretes del Neofolklore y de la Nueva Canción

¹¹⁷ René Largo. op. cit., p. 17.

¹¹⁸ Citado en Juan Pablo González, et. al. op. cit., p. 321

¹¹⁹ Ibid., p. 321

Chilena.¹²⁰ Ésta, a diferencia de la Peña de los Parra, apuntó a un público más familiar y adulto, aquí no se cobraba entrada, pero sí contaba con una carta para que los asistentes pudieran consumir alimentos o tragos, con precios bastante asequibles para el sector al que apuntaban y al igual que la de los Parra debió ampliar su capacidad, quedando disponible para 300 personas.

El organizador de esta empresa, René Largo Farías, era un hombre comprometido con el folklore, por lo que se encargó de organizar festivales y giras, a lo largo del país, con tal de mantener este tipo de música, que estaba quedando relegada con la arremetida de los cantantes extranjeros y la Nueva Ola.

Uno de los grupos más representativos, le debe precisamente mucho, nos referimos a Quilapayún:

*Gracias al programa de René Largo, el conjunto pudo presentarse por primera vez en los medios de radiodifusión y, en varias ocasiones, participando de estas aventurosas giras, recorrió las distintas provincias de Chile. Además, como cada año el programa Chile Ríe y Canta publicaba un disco con una selección de los mejores artistas que habían concurrido al programa, el Quilapayún grabó por primera vez en el marco de esta edición...*¹²¹, estas palabras son de Eduardo Carrasco, integrante vigente del grupo.

Declaraciones como estas, son las que dejan en claro la importancia que este organismo, tuvo para la Nueva Canción, el tener la posibilidad de grabar una canción en un disco, era una herramienta muy útil en la difusión. Sumado a la importante cantidad de presentaciones a través de festivales o las mismas giras. Chile Ríe y Canta significó una de las principales tribunas de difusión del movimiento –aunque no excluyente del otro folklore más típico-.

¹²⁰ Antonio Larrea et al. Rostros y Rastros de un canto. Editorial Nunatak; Santiago: 1997., p. s/n.

¹²¹ Ibid., p. s/n

La Nueva Canción Chilena y los sellos discográficos.

Dentro de la industria musical chilena, hasta 1968 predominaban las compañías disqueras dependientes de capitales extranjeros, en las que Odeón (representante del sello EMI) y RCA Víctor, eran las que más producían. En ellas como es lógico, a una empresa comercial, les interesaba vender el máximo número de copias de los discos publicados. Por otra parte, no era de su interés, involucrarse en asuntos de carácter político. Por lo que los emergentes artistas de la Nueva Canción Chilena, que trabajaban en ellos, se encontraron con grandes limitaciones, para producir sus discos, a causa de las letras de las canciones que creaban.

*Es quizás el sello Demon uno de los principales impulsores de la música chilena y de algunos artistas de la Nueva Canción Chilena en sus comienzos, aquí publicó Ángel Parra su “Oratorio para el Pueblo” (1965), Isabel Parra (1966) y también Patricio Manns¹²². Este último, logrará quebrar todos los records con su canción “Arriba en la cordillera” fue la canción que lanzó a Manns a la fama, impactando en el público desde su estreno en Radio Chilena, según la prensa de la época. Se transformó en el single Demon más vendido en 1965¹²³ y logró mantenerse por varias semanas en el primer lugar de los rankings musicales. En Demon también publicó su primer LP como solista Víctor Jara (*Geografía*; 1966), con tres canciones “Paloma quiero contarte”, “La cocinerita” y “El cigarrito”.*

Las limitaciones, que las casas disqueras imponían a los artistas de la Nueva Canción Chilena, a las que hacíamos alusión en la presentación del capítulo, se reflejan en que las canciones debían usar la metáfora o el disimulo, para poder enviar el mensaje que se pretendía. Osvaldo Rodríguez, hace alusión a estas situaciones, que vivieron la mayor parte de los artistas:

¹²² Rodrigo Sandoval. *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973). Neofolklore y Nueva Canción Chilena*. Santiago. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia PUC; 1998.,p. 90.

¹²³ Juan Pablo González et. al. op. cit., p. 397.

En marzo de 1967 Víctor Jara publica con el sello Odeón su canción El Aparecido con la siguiente dedicatoria: “a E. (Ch.) G.”, es decir dedicada a Ernesto “Che Guevara”. Debíó encubrir la dedicatoria ya que el sello Odeón, con capital norteamericano, hubiese prohibido la mención directa. En ese momento la propaganda imperialista¹²⁴ había lanzado el rumor de que el Che había sido asesinado en Cuba por posibles diferencias con la Revolución; por otro lado tampoco habían noticias ciertas sobre su paradero. Víctor reafirma así la confianza de que el guerrillero argentino-cubano se encuentra luchando en algún lugar de la América Latina, pero lo imagina perseguido “por cuervos con garras de oro”¹²⁵.

Este difícil escenario, cambió un año más tarde, cuando en 1968, se fundó por una necesidad puntual y casi casual, el sello Jota Jota. Perteneciente a las Juventudes Comunistas, el que pasó a llamarse Discoteca del Cantar Popular o Dicap, para formar una empresa discográfica con proyección. Gracias a este hecho, las condiciones de producción y difusión para los cantautores y grupos se vieron, considerablemente mejoradas.

La Discoteca del Cantar Popular.

La Discoteca del Cantar Popular (Dicap), fue el sello discográfico de la Nueva Canción Chilena. Esta empresa permitió que la música cada vez más confrontacional que se iba creando, fuera publicada sin la censura a los contenidos que los otros sellos solían determinar cómo condiciones al momento de producir los discos.

¹²⁴ Entendemos que el autor conocido como “*El Gitano Rodríguez*”, dentro del movimiento musical, cuando se refiere a la propaganda imperialista, hace alusión a la campaña anti-marxista, desarrollada a nivel mundial en el contexto de Guerra Fría, por el gobierno de Estados Unidos. Pero en éste caso, específicamente, en contra de Ernesto “Che” Guevara, uno de los líderes más carismáticos de la Revolución Cubana de 1959, que logró establecer un gobierno comunista en la isla y que el “Che” quería expandir a toda América Latina.

¹²⁵ Osvaldo Rodríguez. *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo*. La Habana. Casa de las Américas; 1986., p. 76.

Esta discoteca, surgió por la necesidad de expresar libremente las ideas de cambio, que se planteó una parte importante de la sociedad, y encontró la ocasión ideal en 1968, así lo recordaba la Revista Ramona, en 1972 en un reportaje dedicado a celebrar el éxito que habían tenido:

Dicap (Discoteca del Cantar Popular) nació en 1968. Fue el momento en que la juventud progresista y con inquietudes trató de romper la barrera musical alienante que desviaba a la cabrería chilena. Coincidió esta inquietud con la celebración en Sofía, Bulgaria, del Noveno Festival de la Juventud dedicado a mostrarse solidarios con Vietnam. Teníamos ganas de mandar un regalo que significara la inquietud de la juventud chilena. Ya por esos tiempos la masa popular repetía las canciones nuevas que interpretaba un conjunto recién formado: el Quilapayún. Así, recopilamos sus canciones y nos lanzamos a la aventura de publicar el álbum Por Vietnam, que hasta el día de hoy es superventa y que en ese instante dejó con la boca abierta a toda la gallada. De ahí que se hiciera necesario aprovechar ese entusiasmo inicial para llevar a cabo algo estable. Confirmar la nueva expresión musical..., juvenil, con temática que le perteneciera manifestando las cosas tal como son y con nuestra manera de apreciarlo todo. Salieron más artistas, muy buenos, siguiendo el ejemplo del Quila¹²⁶.

Desde ese primer disco, no pararon y se convirtieron en el sello discográfico de la Nueva Canción Chilena, sin embargo, incluyó otras tendencias musicales con el pasar del tiempo. Como lo declaró Hernán Briones Coordinador General de Dicap, a El Musiquero:

No hemos negado de donde nació Dicap. Pertenece a las Juventudes Comunistas, pero los alcances de esta empresa no son limitativos para la gente que no pertenece a la JJ.CC, Dicap está abierto a todo tipo de

¹²⁶ Revista Ramona. N° 21. 21-03-1972., p. 37-39.

*expresión musical. Si nos iniciamos con la canción de contenido se debió a que históricamente correspondía hacerlo. En ese momento debíamos reclamar violentamente. Pero fundamentalmente nuestra música, está vinculada a la realidad americana y siempre solidariza con otras ideas emancipadoras del mundo.*¹²⁷

En la misma entrevista, Juan Carvajal quién fue el Director Musical de la empresa, señaló:

*Dicap pretende centralizar el movimiento de la Nueva Canción Chilena, lo que no significa que seamos el único movimiento que lo haga. Dicap cumplió un rol también en la conquista y la consolidación del poder. Pero queremos dejar en claro que no somos, ni pretendemos transformarnos en la única alternativa. En los momentos políticos anteriores jugamos un papel. Cuando Odeón y RCA no se interesaban en sacar este tipo de música. Ahora el momento político está cambiando, es significativa la apertura de Odeón, o de algunos personeros de ella...*¹²⁸

*Aunque DICAP no fue un modelo de gestación económica, desde el punto de vista político y cultural, fue una plataforma extraordinaria que logró sostenerse por sí misma además de ser una sólida base para la promoción de la canción comprometida*¹²⁹. Gracias a esta iniciativa, los artistas tuvieron plena libertad de expresar sus ideas sin disimulos. La importancia de esto, es que, a medida que la tensión política aumentó, se publicaron nuevas canciones, denominadas contingentes, con un mensaje cada vez más radical. Incluso algunas con un tono algo violento, hacia los grupos que se oponían y bloqueaban el programa de gobierno de la UP.

Fernando Barraza, dice que esta experiencia no fue la única, en cuanto a compañías discográficas independientes. Ya que habían existido otras, como La

¹²⁷ *El Musiquero*. Año IX N° 141

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Osvlado Rodríguez. *La Nueva...*, p. 70.

Peña de Los Parra o sello Tiempo de Rolando Alarcón, pero que no contaron con la solvencia económica, para subsistir y consolidarse.

En Dicap se publicaron cincuenticinco discos de larga duración, además de una serie de discos de 45 RPM, algunos con cuatro temas y otros con dos, lo que representa un promedio superior al de un disco mensual, número nunca alcanzado por otras empresas con más años de existencia. Si alguna duda quedara de la popularidad de la NCCh la sola existencia de DICAP la disiparía, así como su catalogo es prueba del carácter internacionalista de la NCCh y de la amplitud con respecto a los gustos populares¹³⁰.

El sello Dicap, logró ser éxito de ventas, Hernán Briones relata a la revista Ramona, cómo reafirmaron su compromiso con la Unidad Popular:

tras calor de la campaña de la UP que triunfó con Allende, salieron más discos; realizamos decenas y decenas de giras con harto sacrificio. Recitales en Marconi que marcaron época y otras presentaciones. De repente, sin darnos cuenta, teníamos pantalones largos y competíamos en los rankings radiales y periodísticos sin que ése hubiera sido nuestro objeto. Es que la juventud impone sus condiciones y nosotros parece que la interpretamos mejor¹³¹.

Por ejemplo, el Disco “X Vietnam”, que fue el primero de la compañía discográfica, fue éxito en todas las disquerías, incluso según los trabajadores del sello, este disco estuvo en “todas las discotecas del mundo”.

El que, La Nueva Canción Chilena, contara con una compañía que concordara con sus ideales, no sólo permitió librarse de la censura, sino que, además, se profundizó el compromiso con el proyecto político, el que podía ser promulgado libremente a través de las canciones:

¹³⁰ Ibid., p. 70.

¹³¹ Ramona. N° 21. 21-03-1972.

antes de las elecciones había artista que querían hacer extensiva la música de contenido social. Los nombres de Isabel y Ángel Parra, Víctor Jara y todos aquellos conjuntos que ahora graban para nuestro sello difundían la canción, pero en forma local a través de recitales, o bien giras. Cuando ellos grababan eran objeto de la explotación comercial de su arte. Se les imponía el repertorio y se les limitaba. No pudieron en definitiva hacer lo que querían hacer, ya que fueron utilizados económicamente. (...)

Sin embargo este problema se acabó al crearse Dicap, los artistas tuvieron la libertad de elegir ellos el repertorio, y sólo ser discutido con los directivos en cuanto a su forma y distribución dentro del disco¹³²

Dicap, también va a marcar una pauta en la estética de la Nueva Canción Chilena, a través del trabajo que realizaban los Hermanos Larrea en su taller, en el cuál se forjaron las caratulas y afiches de los discos.

Contacto con los sectores populares.

El contacto con el mundo popular, a pesar de todas las dificultades que existieron, se produjo con bastante fuerza. Una de las herramientas que sirvió de conexión entre los artistas y los sujetos populares, fueron las organizaciones de base que surgieron tras el programa de promoción popular, implementado por el gobierno de Eduardo Frei. Estas eran entidades que poseían personalidad jurídica y podían acceder a financiamiento gubernamental para su ejecución. Al contar con un sistema organizacional, como lo fueron los centros de madre, clubes deportivos, grupos juveniles, juntas de vecinos, etc., estos sectores vieron que sus posibilidades de participación se ampliaban. Pero con el transcurso del gobierno de Frei, al ver que muchas de las promesas de campaña no se hacían realidad, fueron acercándose a los partidos marxistas, que se identificaban con su clase. Es así, como establecieron contacto con los artistas de la Nueva Canción Chilena, durante la “Revolución en Libertad”.

¹³² *El Musiquero*. Año IX N° 141.

Al comienzo este trabajo era bastante reducido, debido a las dificultades económicas, que generaban la falta de sentido comercial del movimiento. Esta estrategia fue cobrando más fuerza, también, a medida que las ideas de conquistar el *Poder Popular*, hizo que sus artistas, partidarios de implementar la “Vía chilena al socialismo”, se volcaran cada día un trabajo más directo y, a veces casi panfletario en los sectores populares. Con el interés de que estos grupos tomaran conciencia de la posibilidad, que tenían en sus manos, de acceder una mejor calidad de vida, si votaban por el candidato presidencial Salvador Allende, en las próximas elecciones de 1970.

El objetivo de los integrantes de la Nueva Canción Chilena, no fue nunca el de convertirse en súper estrellas de la canción, ni tampoco, figurar en alguna portada de la prensa rosa. Ellos tenían un proyecto cultural que llevar a cabo. Proyecto cultural, con una base política, que permitiría, un cambio estructural en el país, que beneficiaría precisamente a los sectores más populares. Esto se lograría con un trabajo arduo y completo, pero que no harían los artistas solos. El rol que ellos cumplieron fue que llevaron un mensaje a la población, para desarrollar la posibilidad de reactivar y fortalecer la conciencia de los chilenos.

En este sentido, el trabajo de los cantautores no se limitó solamente al plano musical, sino que derivó en diversas formas de llegar a ellos, como por ejemplo, la formación del centro cultural de la Peña de los Parra, que vimos en el punto anterior. La música aquí va ligada estrechamente a las relaciones personales con algunos personajes populares, las canciones están inspiradas en su mayoría en ellos, los problemas del país y el sentimiento de hermandad latinoamericana. Esto sin duda atrajo su atención:

Creo que por primera vez los sectores populares, de la clase obrera, del campesinado escuchaban canciones en los que ellos eran protagonistas y naturalmente se sentían en los albores de una situación en los que dejaban de ser los ignorados para pasar a ser sujetos de la Historia. Todos

*sentíamos que estábamos escribiendo un nuevo capítulo en la consideración y la dignidad del pueblo chileno*¹³³.

Entonces, se comenzaron a hacer los contactos con los sectores populares, a través de las organizaciones de base, que realizaban invitaciones para que los artistas fueran a tocar sus canciones, a sus lugares de encuentro, estos podían ser un sindicato, una escuela, una plaza, una peña, etc.

Don Jorge Coulon, recuerda como su grupo Inti Illimani, y en general, la Nueva Canción, llegó a un público más amplio, sin utilizar los medios convencionales de difusión.

*Había poca televisión, teníamos poquísima difusión,(...) lo que pasó en Chile fue cómo esos incendios en Chiloé, que se propagan por las raíces y aparece el fuego por allá, eso fue lo que pasó, nosotros, nadie se explicaba, (...) Cuando en Chile se armaba, no se ponte tú, se armaba una micro y partía para el sur con toda la Nueva Ola, y Buddy Richard y la Cecilia y todo, con un show de como 20 artistas que iban de pueblo en pueblo cantando, nosotros hacíamos conciertos solos, nosotros, los Quila, Víctor Jara, y llenábamos los teatros con un solo artista. Nunca antes se habían hecho conciertos en Chile, no estaba en la cultura chilena, esa era una cuestión que hacían como los franceses (Sic).*¹³⁴

En relación a la manera en cómo establecían contacto con los sectores populares, más directamente, nos cuenta:

Nosotros íbamos de manera natural. Qué pasó, cuáles eran los espacios que habían, los espacios que habían eran las peñas, o las peñas universitarias o las peñas del, del... la peña que se hacía en la Avda. Matta en la antigua sede de la Juventud Comunista o en los sindicatos. Había siempre actividades, estábamos muy ligados también, el movimiento

¹³³ Entrevista a Jorge Coulon. 15/11/2011.

¹³⁴ Ibid.

musical siempre estuvo muy ligado a los profesores primarios, a los profesores normalistas. Y los profesores normalistas, en general, era la gente que más hacía folklore en Chile. En la Escuela Normal todos aprendían música, entonces muchos grupos como el Millaray, los mismos Cuncumén, estaban muy ligados al magisterio a los profesores normalistas. Entonces eran como canales muy naturales, hoy en día un grupo se forma y en lo primero que piensa es en tratar de entrar a la televisión, porque el canal que tiene para llegar a la gente es ese, no conocen otro. Esos canales subterráneos como que la dictadura logro taponearlos, hoy día los sindicatos, qué sindicato tiene un departamento de cultura más o menos, o trabaja con los poetas, con los escritores o hace teatro popular, poquísimos (Sic)¹³⁵.

Finalmente en relación a la difusión del movimiento, sentencia que:

no teníamos ni twitter, ni internet y la cuestión se propagaba. Pero también así como se propagaba nuestra música, así se propagaba también la conciencia política. Así se propagaba la necesidad de rescate social, que significaba la UP o que significaba la izquierda, tampoco tenía grandes medios¹³⁶.

Por su parte, don Ángel Parra, también nos cuenta como las organizaciones sociales, llegaban hasta la Peña, a pedir que los cantantes y grupos de la Nueva Canción realizaran alguna presentación, en sus lugares de encuentro:

Ellos nos invitaban, venían a La Peña, ponte tú y nos decían: compañero, tenemos una actividad y nos gustaría mucho que ustedes estuvieran ¿quién puede ir?... Y veíamos el que estaba disponible, fuera Víctor, fuera yo, la Chabela o cualquier otro, y el que podía iba. Y cuando habían grandes manifestaciones, las marchas, las famosas marchas que hoy día están tan

¹³⁵ Ibid.

¹³⁶ Ibid.

*de moda, se hacía un libreto de espectáculo que iba a ocurrir en el escenario y en ese espectáculo habían tres o cuatro artistas. En general, éramos los mismos, más el Quilapayún después. Y eso podía ocurrir en un hospital, podía ocurrir en un centro de reforma agraria, podía ocurrir en un sindicato o en la universidad, y además éramos artistas muy populares*¹³⁷.

Este contacto, permitió que se produjera una retroalimentación entre el público y el artista. Lo que se tradujo en nuevas creaciones y en el aumento de la identificación por parte de los representados en las canciones. Uno de los artistas que más provecho sacará de estas experiencias es Víctor Jara.

Víctor Jara, tuvo una relación aún más cercana con los sectores populares, porque su vida estuvo ligada a ellos, esto lo diferencia un poco, en comparación con otros representantes de la Nueva Canción, quienes trabajaban allí por convicción ideológica. Víctor Jara había vivido en Los Nogales, un barrio popular cercano a la Estación Central, allí tenía profundos vínculos personales, los que trataba de mantener cada vez que podía.

Siendo ya un importante hombre de teatro, que había logrado significativos reconocimientos por su labor como director, Víctor Jara, decide que la música es la vía más directa para llegar a los lugares más pobres. Es cuando tomó la decisión de dedicarse exclusivamente al canto, eso demuestra que para él, la importancia de la canción, no era un pasatiempo, sino algo trascendental.

Aún cuando, él sentía la necesidad de establecer y entregar un mensaje concientizador, no estaba de acuerdo con llevar a cabo, un método paternalista, porque esa vía no lograría un objetivo a largo plazo. Según lo que plantea su compañera Joan Jara, él consideraba que una verdadera cultura popular necesitaba tiempo para madurar, que no era posible inventarla repentinamente. Pensaba que un artista debía preocuparse menos por producir la obra trascendental, que de ser una especie de artesano cuyo trabajo sería tan útil como

¹³⁷ Entrevista a Ángel Parra. 11/01/2012

un clavo para construir una casa o una gota de aceite para que una máquina funcione suavemente. Su objetivo consistía en dar al pueblo los medios de expresarse y luego escucharlo con respeto.

En 1971 dijo: *En todos los sitios en que actuamos debemos organizar, y si es posible dejar en funcionamiento, un taller creativo. Debemos ascender hasta el pueblo y no pensar que estamos descendiendo hasta él. Nuestro trabajo consiste en darle lo que le pertenece –sus raíces culturales- y los medios con que satisfacer el hambre de expresión cultural que percibimos durante la campaña electoral.*¹³⁸

En sus memorias, Joan Jara, relata la especial atracción que representaba Víctor Jara y que le permitió mantener siempre un contacto muy directo con los sectores populares, a lo largo de todo el país.

*Víctor era constantemente invitado a actuar como juez de festivales obreros, donde nuevos compositores presentaban sus obras. Se produjo un increíble surgimiento de actividad creativa en personas que antes nunca habían sido animadas a expresarse, en una época en que la radio y la televisión solían transformar a todos en espectadores pasivos. Ahora el movimiento de la canción era mucho más que un núcleo de artistas famosos: se hubiera dicho que todo el mundo había aprendido a cantar*¹³⁹.

Son innumerables los relatos, que su mujer hace sobre la relación que Víctor mantuvo con los sectores populares. Incluso por los lazos de amistad que tuvo con varias personas allí (lo que podía ser un campo, un sindicato, una población callampa). Iba más allá de las canciones e incitaba a las mujeres a tomar conciencia de que su condición de vida podía ser mejor, pero no por los medios que el gobierno, de ese entonces, Eduardo Frei Montalva, les estaba entregando.

¹³⁸ Joan Jara. op. cit., p. 201.

¹³⁹ Ibid., p. 202-203.

Las canciones que surgen del contacto de Víctor Jara con la gente del campo, de las minas, de las poblaciones, etc., son muchas y quizá cada una tenga una historia real hecha poema, que desconozcamos. El trabajo más amplio que realizó Víctor en este sentido, se originó, precisamente, por una sugerencia de un amigo poblador, llamado Choño Sanhueza, cuando este le dijo: *Compañero, si estas buscando algo sobre lo cual cantar, ¿por qué no haces un disco con la historia de nuestra población?*¹⁴⁰.

Es el propio Víctor Jara, quién cuenta en una entrevista, como hizo para realizar el disco denominado, precisamente, “La Población”:

*Yo trabajo con grabadora en mano. Para este disco así llegué a Herminda de la Victoria, a la Violeta Parra, a la Luis Emilio Recabarren, a Lo Hermida, a Los Nogales (la población de mi adolescencia), a La Victoria, al Cortijo, etcétera.*¹⁴¹

Para él fue, muy importante la experiencia de trabajar de esta forma, en una entrevista concedida a revista El Musiquero en 1972, declaró que este LP, le significó:

*Haber adquirido un acercamiento más real entre mi trabajo como músico y la realidad de ésta gente. La mejor escuela de canto y sobre todo de un cantante popular debe ser la convivencia con los que están protagonizando la construcción de una vida mejor*¹⁴²

En la misma entrevista relata, que también tiene mucho contacto con los campesinos. Además, hace notar su respeto por ellos, y la fuente inmensa para el aprendizaje, que significan estos para él:

¹⁴⁰ Ibid., p. 203.

¹⁴¹ Roberto Contreras. op. cit., pp. 34-35.

¹⁴² *El Musiquero*. Año IX; N° 181 (¿?)., p. 6.

...estoy invitado por la Confederación Campesina de Ránquil para visitar las zonas campesinas de Lonquimay, allá en el sur. Esto me enorgullece y me da mayores responsabilidades.

El contacto con los sectores populares, era trascendente para los representantes de la Nueva Canción. Esto lo destaca el conjunto Quilapayún, que tras haber participado en Lota, en un Festival Minero, en el que compartieron sus experiencias, durante tres días con los trabajadores, dijeron lo siguiente:

Allí adquirimos una experiencia que nos permitió darnos cuenta del desarrollo de la conciencia política de la clase obrera, a lo cual, generalmente, escapamos los artistas que poco nos hemos acercado a ella¹⁴³.

Tras la participación de Quilapayún en el mencionado festival, estos concluyeron en *reafirmar una vez más como la clase obrera toma nuestras canciones y las asimila. Esto nos obliga a exigir de todos los artistas que tomen la vía del acercamiento al proletariado y del aprender del pueblo¹⁴⁴.*

Similar, mención hace Ángel Parra:

Los folkloristas no pueden estar desvinculados de la realidad porque se corre el riesgo de caer en creaciones demasiado exquisitas. Para ello hay que ir, sin bombo no afanes publicitarios, a conversar con los sindicatos a cantarle a los obreros y allí investigar sobre el folklore.¹⁴⁵

Como vemos, el contacto directo con los sectores populares, fueron la base que este movimiento tuvo, es importante mencionar, que si hubiera que dividir a la Nueva Canción Chilena, en algún tipo de periodización, a lo largo de su desarrollo, este sería en dos etapas. Una que se desarrolla entre 1965 y 1969, que es una etapa de gestación, para la segunda, en donde se produce su auge, a contar de

¹⁴³ *El Siglo*. 29 de Diciembre de 1968.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *El Siglo*. 26 de Abril de 1970.

1970 y 1973. A pesar de que en muchas ocasiones, quisieron desvirtuar el movimiento, después del triunfo de la Unidad Popular, aduciendo a que esta ya no tendría contra que protestar. La segunda etapa, fue la de mayor compromiso social, por lo tanto, la más trascendental por lo menos para el enfoque de nuestra investigación. Víctor Jara a raíz de esta afirmación declaraba a El Siglo:

Mucha gente después del 4 de septiembre pensó que nosotros –nos llamaban cantantes de protestas-, ya no teníamos nada que hacer. Pero no estamos supeditados a un momento, a un acontecimiento, a un hecho político. Nosotros estamos comprometidos con la realidad del país y luchamos contra la miseria, la injusticia y la explotación¹⁴⁶

La afirmación anterior tiene su justificación, también en que, las condiciones para los artistas fueron considerablemente, más favorables en esta etapa, siendo participes importantes, en el proyecto que se quería construir, reforzaron el contacto con los sectores populares, ahora con amplio apoyo gubernamental.

En su mayoría, los artistas de la Nueva Canción Chilena, asumieron el compromiso con la Unidad Popular, sobre todo desde el comienzo de la campaña, el Historiador Claudio Rolle destaca, que esta fue un factor fundamental, en la propaganda electoral y elección de Allende¹⁴⁷.

En esta época, se multiplicaron los recitales populares, las giras a lo largo de todo Chile, muchas veces en condiciones precarias, para realizar una buena presentación, pero que, sin embargo, lograron llevar el arte a sectores que no tenían la posibilidad de acceder a la cultura.

Ángel Parra, plantea que el compromiso con la Unidad Popular, es grande y serio:

¹⁴⁶ *El Siglo*. 31 de Enero de 1971.

¹⁴⁷ Ver Claudio Rolle. *LA NUEVA CANCIÓN CHILENA El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende*. En Revista Pensamiento Crítico N° 2; 2002.

El centro del esfuerzo actual del artista debe ser uno: entrega total y absoluto a la causa. Esto debe medir en nuestro hacer. Nosotros no es primera vez que estamos en esta trinchera, y cuando los dirigentes políticos nos solicitan, nos necesitan, nosotros participamos con nuestra vía directa, la que posee el cantor popular. Y vamos al sindicato, a la población, a los campesinos, a los estudiantes¹⁴⁸

El cantautor, formaba parte del Comité de Folkloristas de la UP. Organizado para establecer y ejecutar los lineamientos que los artistas desarrollarían para apoyar al Gobierno. Este comité trabajó arduamente en la difusión de las ideas y propuesta de la UP, por medio de la organización de masivos recitales, concentraciones políticas o trabajos en las poblaciones, sindicatos o donde los necesitaran.

Las nuevas perspectivas de trabajo social, la nacionalización de las riquezas básicas, la reforma agraria, la reforma educacional, la apertura a las relaciones con los países socialistas, etc., planteaba un desafío inmenso a los artistas. *Había una necesidad inmediata de colaboración, de integración y especialmente de agitación. Era necesario acercarse a los trabajadores no sólo para trabajar junto a ellos sino para explicar también la urgencia de la organización de manera de defender al gobierno recién conquistado¹⁴⁹.*

Conclusiones.

En este capítulo hemos analizado, las estrategias de difusión que utilizó la Nueva Canción Chilena, para llegar hasta su público, y hemos podido apreciar que los métodos fueron variados, más aún cuando sintió la necesidad de expresar sus ideas con plena libertad.

Al comienzo, la Nueva Canción Chilena, que como puntualizamos en el primer capítulo, fue denominada así, recién en 1969, cuatro años después de su

¹⁴⁸ *El Siglo*. 24 de agosto de 1970.

¹⁴⁹ Osvaldo Rodríguez. *La Nueva...*, p. 85.

nacimiento, no significaba un movimiento interesante desde el punto de vista comercial para las compañías discográficas presentes en Chile. Además los mensajes que contenían sus canciones, en sus inicios, no eran del gusto de un público mayoritario, encandilado con los ritmos de la Nueva Ola y la elegancia del Neofolklore.

Es a raíz de la poca cabida que tenían en los medios de comunicación masivos de la época, en los que predominaban la radio y las revistas, como elementos de información y diversión. Y que estaban ocupados en promover otras corrientes artísticas que les dejaban más dividendos, es que surge la necesidad de los integrantes de la Nueva Canción Chilena, de buscar nuevos medios para dar a conocer sus creaciones.

La primera estrategia desarrollada fue la decidida por los hermanos Ángel e Isabel Parra. Los que habiendo tenido la experiencia de presentar sus canciones en café-bares, durante su estadía en Francia, adaptaron el modelo a las necesidades locales, inaugurando en 1965 La Peña de Los Parra. Ésta peña constituía un espacio íntimo de sociabilización, en donde no sólo se podía escuchar música, sino que también intercambiar ideas. El modelo resultó ser un éxito y comenzó a expandirse por todos lados, no sólo entre sectores intelectuales, sino que además en zonas populares de todo el país.

La importancia de las peñas, no sólo radica en que estos lugares, eran altamente efectivos difundiendo la música del movimiento. Sino que la cercanía que permitían entre el artista y el público, posibilitó desarrollar otro tipo de relaciones, que se fueron traduciendo, en trabajos culturales y políticos, como es el caso del Centro Cultural de La Peña de Los Parra.

Por otro lado, las peñas posibilitaron que el movimiento se expandiera, también al dar la posibilidad de que nuevos artistas que se sentían comprometidos con las ideas de la Nueva Canción, pudieran darse a conocer en ellas. Gracias a

esto, dos grupos vigentes hasta el día de hoy, tuvieron la posibilidad de consolidarse como artistas, nos referimos a Inti Illimani y los Quilapayún.

Otra experiencia fue la de “Chile Ríe y Canta” la cual, llevó la Nueva Canción Chilena a recorrer el país. Mostrando la cultura nacional en los rincones más olvidados. Aquí el compromiso de los artistas era una parte trascendental, ya que representaba un sacrificio de proporciones salir de gira, por su duración y las condiciones adversas que encontraban en los lugares donde se presentaban. Sin embargo, esta fue uno de los principales medios de comunicación que tuvo la nueva canción con los sectores populares, obreros, campesinos, gracias a la labor realizada por su líder René Largo Farías. Con estas presentaciones itinerantes y una serie de festivales de canción comprometida la Nueva Canción Chilena buscaba enviar el mensaje concientizador a su público.

El trabajo con los sellos discográficos, fue el punto más complejo hasta 1968, los cuales representaban una limitación a su desarrollo, ya que para poder publicar en alguno de los sellos discográficos existentes en el país, debían pasar por un profundo examen a los contenidos musicales. En esta etapa debemos señalar que el principal aporte de las disqueras al movimiento los hizo el sello Demon. En el cual publicaron Ángel Parra, Isabel Parra, Víctor Jara y Patricio Manns, el que logró llegar a los primeros lugares de los rankings musicales con su canción “Arriba en la cordillera”.

La libertad que los artistas del género necesitaban, para desarrollarse plenamente llegó en 1968, con la fundación del sello Jota Jota, llamado luego Dicap. Desde esa fecha trabajaron con ésta casa grabadora, publicando un importante número de discos, todos con alto contenido social, y sin la censura a la que habían estado expuestos, en las otras compañías.

Dicap fue la casa discográfica del movimiento, aunque no era exclusivamente de él, sin Dicap, no hubiésemos tenido la posibilidad de conocer el movimiento en su máxima expresión y pureza. Ya que como hemos repetido en

reiteradas ocasiones, las limitaciones a los contenidos antes de su existencia eran innumerables. Por ejemplo, nunca una disquera de capitales extranjeros, hubiera editado un disco como “X Viet-Nam”, abiertamente antiimperialista, es decir, en contra de Estados Unidos y su sistema económico.

Al contar con un registro grabado, como es un disco, permitió que la Nueva Canción Chilena, se diera a conocer de mayor medida en el extranjero, y se complementara con el movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana, de la que la chilena fue una importante impulsora. Esto fortaleció la solidaridad entre los artistas de la parte sur del continente, reafirmando sus ideas antiimperialistas y la búsqueda de la dignidad de los más pobres.

El contacto con el mundo popular se produjo de manera directa, a través de diversas maneras, lo que más resalta y diferencia a este género del resto, es que la relación con su público, no tenía las características que hoy nosotros conocemos. Más bien, se produjo un encuentro enriquecedor tanto para los artistas y el público. Las experiencias que se obtuvieron de esos encuentros, fueron muy importantes, sobre todo, en los sectores populares, ya fuera en las poblaciones, en los sindicatos, en una fábrica, junto a los campesinos. Esto representó para los artistas, una escuela maravillosa y les permitió conocer realmente el mundo, que ellos querían cambiar. Otros como Víctor Jara y Ángel Parra, ya lo conocían y lo habían vivido, pero siempre valoraron, el poder seguir creciendo en estos conocimientos.

El contacto directo con los sectores populares, fue un aliento y la inspiración para seguir escribiendo, denunciando, proponiendo y alegrando a sus oyentes. El público a su vez valoró que fueran realmente escuchados, y más que eso protagonistas en una historia que los había excluido siempre. Desde el punto de vista de los artistas, querían que ellos tomaran conciencia de sus condiciones y proponerles una vía para mejorarlas, es por eso que las canciones se centraban en estos temas.

A pesar de no estar, presente en los medios de comunicación, salvo en los que eran simpatizantes de sus propuestas, alcanzó niveles de popularidad y sus creaciones fueron éxitos de venta en algunas ocasiones. Esto es extraño, para un movimiento que declaraba no ser comercial, pero que produjo tal efecto en la sociedad, que muchos quisieron ser partícipes de esta historia.

CAPÍTULO III. “LA CANCIÓN, UN ARMA DE LUCHA”

Introducción.

La canción nace junto al hombre y su necesidad de expresar una interioridad subjetiva y hacerla universal, mediante un acto de comunicación y participación. Es por eso que la canción no hace sino mostrar aquello que el hombre es, y desde sus orígenes tiene una estrecha relación con la problemática del existir y el medio ambiente en el que se desarrolla esa existencia.

(Víctor Jara¹⁵⁰)

La Nueva Canción Chilena, se caracterizó por presentar en sus canciones, temas con problemáticas sociales, muy contemporáneos, es por eso que se plantea que *continúa siendo uno de los testimonios históricos irremplazables de la época pre-Allende y del propio gobierno de la Unidad Popular*¹⁵¹.

El compromiso político de los artistas pertenecientes al movimiento se fue mezclando cada vez más con su desarrollo artístico, podríamos decir que en concordancia a las transformaciones sociales que se vivieron en Chile entre 1965 y 1973. La canción, entonces tomó partido, por una postura que buscaba establecer los cambios que favorecieran a las clases populares, representadas por los partidos de izquierda. En base a estas circunstancias hemos establecido la existencia de dos etapas en el desarrollo de la Nueva Canción, la primera de ellas va desde su origen en 1965 hasta el año 1969 y la segunda desde 1970 hasta 1973.

En la primera de sus etapas, la canción que los artistas presentaban tenía características de denuncia, protesta, llamado a la lucha y la reivindicación de situaciones como el abuso de poder, la tenencia de la tierra, la pobreza, etc. La

¹⁵⁰ Víctor Jara en Roberto Contreras. op. cit., p. 20.

¹⁵¹ Rodolfo Parada. “La Nueva Canción Chilena”, 1960-1970: arte y política, tradición y modernidad. En Revista Patrimonio Cultural N° 49, 30/01/2009. (PDF), p. 1.

segunda fase, comienza en 1970, cuando las posibilidades de llevar a la presidencia al candidato de la Unidad Popular, Salvador Allende, se veían más claras. Desde la campaña hasta el Golpe de Estado en 1973, la Nueva Canción Chilena se caracterizó por dar un apoyo incondicional a la Unidad Popular. Aunque muchos creyeron que el movimiento se agotaría con el gobierno de la UP, por la razón de que ya no tendrían sentido las protestas o las denuncias que hacía. Pero por el contrario, muchas de sus canciones se centraron en defender el proyecto político, puesto que centraba sus acciones en la mejora de las condiciones de vida de los más pobres.

A pesar de la importancia que adquirieron las canciones con carga política, los artistas no olvidaron el sentido del arte, logrando trabajos de gran calidad, que para ellos, hoy en día ha sido lo que realmente ha trascendido. Con esto queremos dejar en claro, que la Nueva Canción Chilena, no fue un movimiento que tenía por objetivo primordial intervenir en el ámbito político, sino que se involucró en él en la medida que este era inherente a los deseos de cambio que abrazaban los integrantes del género. Este capítulo se centrará en algunas de las canciones, que intentaban llevar un mensaje que posibilitaran el desarrollo de la conciencia social y política de los sectores populares. Lo haremos teniendo en cuenta la periodización antes dicha, puesto que creemos existe un enfoque distinto desde la perspectiva de su desarrollo entre ambas fases.

1965-1969: “El pueblo se hace canción”.

En 1965, es cuando la Nueva Canción Chilena se originó como movimiento. Las canciones que se crearon a partir de ella, significaron la inclusión de personajes populares ignorados dentro de la cultura “oficial” del país, pero que vivía en las bases del pueblo chileno. Las canciones producidas se caracterizaban por centrarse en situaciones vividas por los sectores populares del país (campesinos, pobladores, obreros, empleados, mineros y, jóvenes y mujeres). En ellas se narraba, denunciaba, protestaba, etc. sobre los acontecimientos nacionales. También se crearon un número importante de canciones de solidaridad

internacional y denuncia contra el imperialismo norteamericano, tal como veremos a continuación.

Reconocimiento a los sectores populares.

Patricio Manns, en 1965, edita su canción más famosa y de mayor éxito *Arriba en la cordillera*. Que relata la historia de unos cuatreros, la dureza de su vida en calidad de forajidos y el tener que soportar las inclementes condiciones climáticas y de aislamiento en las alturas cordilleranas. Notoriamente, esta canción representa una parte de la sociedad que ha sido marginada por las consecuencias negativas que sus actos provocan en ella, que se castiga legal y socialmente. En este caso se trata del abigeato, delito común en las zonas rurales: *La maldición del arriero / Llevó a mi viejo esa noche / a robar ganado ajeno*¹⁵². Esta composición además destaca la rebeldía de sus protagonistas, quienes desobedecen constantemente la ley y viven bajo sus propias reglas. *Manns mostrará de manera permanente una sensibilidad por los marginados y perseguidos, los que, en su condición de antihéroes, protagonizan sus canciones*¹⁵³.

La Nueva Canción Chilena, buscó la representación en sus canciones de los sectores excluidos de la sociedad, así se originaron versos que hablaban de la vida y las luchas dadas por los sectores más populares. Los trabajadores, por ejemplo, podían ver reflejados en una acción de arte, lo que ellos vivían y sufrían a diario. La vida de los mineros fue un motivo de inspiración recurrente, en la creación de canciones del género. El contacto directo de los cantautores y creadores, con estos personajes facilitó que las historias relatadas fueran concordantes con la realidad.

El mismo Patricio Manns, en su *En Lota la noche es brava*, es capaz de exponer las condiciones de vida de los mineros del carbón:

¹⁵² Patricio Manns. *Arriba en la cordillera*. Entre mar y cordillera (Demon; 1966).

¹⁵³ Juan Pablo González. et. al. op. cit., p. 396.

En Lota la noche es brava / para el que a la mina baja. / En Lota la noche acaba / con sangre en el mineral.

El mar y el grisú están cerca / y es de vida o muerte el pan: / para quién será esta noche / la muerte bajo el mar.¹⁵⁴

Las malas condiciones, en las que trabajaban los mineros hacían que la muerte fuera algo cotidiano en sus labores. Estos esforzados hombres, vivían en condiciones miserables, siendo poco valorados por el resto de la sociedad, especialmente la perteneciente a las clases dirigentes. La Canción del minero de Víctor Jara, interpretada por Quilapayún intenta que ellos se pregunten si vale la pena dichos sacrificios:

Voy / Vengo / Subo / Bajo / Todo para qué / Nada para mí.

Minero soy / A la mina voy / A la muerte voy / Minero soy.

Abro / Saco / Sudo / Sangro / Todo pa'l patrón / Nada pa'l dolor.

Minero soy / A la mina voy / A la muerte voy / Minero soy.

Mira / Oye / Piensa / Grita / Nada es lo peor / Todo es lo mejor

Minero soy / A la mina voy / A la muerte voy / Minero soy¹⁵⁵

Pero no sólo, planteaba una reflexión además era una incitación a la lucha, ***Nada es lo peor / todo es lo mejor***, esta frase era un evidente llamado a contrariar esa situación, para que los obreros tomaran la iniciativa de luchar para exigir un cambio en sus condiciones de vida, especialmente laborales.

Conectada con la historia de las luchas obreras, el *Canto a la pampa*, canción del poeta anarquista Carlos Pezoa (Francisco Pezoa, según algunas referencias) aparecida en 1920 fue reeditada por el grupo Quilapayún en 1968. Pero ya era un símbolo dentro de las Juventudes Comunistas, *se cantaba en los*

¹⁵⁴ Patricio Manns. *En Lota la noche es brava*. Entre mar y cordillera (Demon; 1966).

¹⁵⁵ Quilapayún. *Canción del minero*. Quilapayún 1. (Odeón; 1967)

*actos partidarios y, particularmente, durante los funerales de algún militante o luchador social*¹⁵⁶.

Esta canción rescataba un hecho histórico, ocurrido en Iquique donde se masacraron a cientos de obreros del salitre y sus familias, en la Escuela Santa María de Iquique el 21 de diciembre de 1907. Estos trabajadores, habían peregrinado hasta la ciudad para pedir mejores condiciones laborales, pero la determinación que tenían para exigir el cambio provocó que los organismos estatales quisieran acabar con la huelga tomando el camino de la represión, que fue excesivamente violenta que acabó con resultados nefastos. El “canto a la pampa, rememora aquellos hechos cantándole a sus compañeros de clase caídos: *Benditas víctimas que bajaron / desde la pampa llenas de fe / y a su llegada lo que escucharon / voz de metralla tan sólo fue*¹⁵⁷. Este mismo hecho inspiró más tarde, a Luis Advis un académico ligado a la música clásica a escribir una de las obras más trascendentales que produjo la Nueva Canción Chilena, *La Cantata Santa María de Iquique*.

La representación de los sectores populares, en la Nueva Canción, abarca una amplitud de problemas a los que estos se enfrentaban. Dentro de la gama de aspectos que trataba el movimiento, podemos observar que hay temas que son rememorativos para los adultos y contemporáneos para los niños. *Canción de cuna para un niño vago*, de Víctor Jara, cuenta la historia de *los pelusas* que escapaban de sus hogares. Pero no escapaban para llegar a un mundo mejor. Ya que el destino del niño de 8 a 14 años que escapaba de los conventillos de Santiago, *desembocaba de manera silvestre, en el río Mapocho*¹⁵⁸.

La luna en el agua / va por la ciudad. / Bajo el puente un niño / sueña con volar.

La ciudad lo encierra / jaula de metal. / El niño envejece / sin saber jugar.

¹⁵⁶ Alfonso Padilla, citado en Juan Pablo González. et. al. op. cit., p. 423.

¹⁵⁷ Quilapayún. *Canto a la pampa*. X Viet-Nam (Dicap; 1968).

¹⁵⁸ Gabriel Salazar. et. al. *Historia Contemporánea de Chile V...* op. cit., p. 171

*Cuantos como tú vagarán / el dinero es todo para amar / amargos los días
si no hay*

Esta canción demuestra la angustia y preocupación que generaban estas situaciones en los artistas del movimiento, especialmente, en Víctor Jara. Joan Jara, su esposa menciona las razones por las que Él hacía música:

La inspiración principal de sus canciones eran un profundo sentimiento y de identificación y de amor por los chilenos desvalidos, tanto los de las ciudades como los del campo; una arraigada conciencia de las injusticias sociales y de sus causas y la decisión de denunciarlas frente a la indiferencia y la censura, así como el intento de hacer algo para cambiarlas¹⁵⁹.

Este cantautor, que tenía una conexión especial con los más pobres, nunca dejará de reivindicar la importancia de ellos. Integrando a seres tan desconocidos como un viejo artesano del pueblo en que vivió su niñez. Para él escribió *El lazo*:

*Sus manos siendo tan viejas / eran fuertes para trenzar, / eran rudas y eran
tiernas / con el cuero del animal.*

*El lazo como serpiente / se enroscaba en el nogal / y en cada lazo la huella
/ de su vida y de su pan.*

*Cuánto tiempo hay en sus manos / y en su apagado mirar / y nadie ha dicho
está bueno / ya no debes trabajar¹⁶⁰.*

Aunque también era una forma de demostrar desde una visión externa, lo duro de la vida, la que en gran parte de estos sectores populares, aceptaban pasivamente. Con todas estas canciones, se esperaba abrir los ojos y la mente hacia la posibilidad de una nueva vida.

¹⁵⁹ Joan Jara. op. cit., p. 104.

¹⁶⁰ Víctor Jara. *El Lazo*. Víctor Jara (Odeón; 1967).

Reforma Agraria.

Uno de los temas más abordados por los cantautores, fue el problema de la tenencia de la tierra. En Chile por esos años todavía existía un sistema de posesión de la tierra conocido como latifundio, pocos propietarios con grandes extensiones de tierra, el mayor porcentaje de ellas mal explotadas. Mientras que los campesinos se desempeñaban como peones, trabajando de sol a sol, casi siempre por comida y techo o por un salario que apenas alcanzaba para sobrevivir. En este contexto, el Presidente Eduardo Frei, había prometido ejecutar una reforma agraria, más radical que la que se había realizado en el gobierno anterior. Pero los problemas para legislar sobre el tema, debido al poco apoyo de la oposición (tanto de izquierda como de derecha), provocaron que esta no significara un cambio relevante para los campesinos¹⁶¹.

Canciones como *El Pueblo*, de Ángel Parra, denunciaban esta situación, en ellas se hablaba directamente de las personas afectadas, los campesinos (inquilinos, peones):

*Al pueblo sólo le falta / la tierra pa' trabajar. / **El pueblo la está sembrando / y él tiene que cosechar.** Que al pueblo le faltan fuerzas / lo que le falta es el pan, / tendrá la tierra y el vino / y todos podrán cantar.*

Pueblo por pueblo, te he visto, / tierra te quiero, carbón. / Abran las puertas del tiempo / que el pueblo va sin temor.

Mucho tiempo hace que espero / ver mi tierra florecer / que se termine tu invierno / tu verano va a nacer¹⁶².

No sólo la denuncia se encontraba en este tipo de canciones, sino que una incitación a luchar para obtener lo que anhelaban, en este caso la tierra, a

¹⁶¹ “A finales del periodo presidencial de Frei, la CORA había expropiado más de 1.300 haciendas (entre el 20% y el 25% de todas las propiedades que se podían expropiar). La reforma agraria no se encontraba ni siquiera cerca de haber sido completada”. Simon Collier, et. al. op. cit., p. 271. Esta situación provocó a lo largo de todo el gobierno que los campesinos, muchas veces tomarán la iniciativa por su propia cuenta, desencadenando un proceso de tomas que se tornó complejo de manejar y que además costó vidas.

¹⁶² Ángel Parra. *El Pueblo* Ángel Parra y su guitarra (Demon; 1965)

reclamar porque, tenían el derecho de hacerlo. En esta línea una de las canciones, que más simboliza esta situación fue popularizada por Víctor Jara, pero cuyo autor es el uruguayo Daniel Viglietti (lo que demuestra la colaboración y solidaridad, que existía entre los artistas latinoamericanos), *A desalambrar*.

Yo pregunto a los presentes / si no se han puesto a pensar / que esta tierra es de nosotros / y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra / nunca habrá pensado usted / que si las manos son nuestras / es nuestro lo que nos den.

¡A desalambrar, a desalambrar! / que la tierra es nuestra, / tuya y de aquel, / de Pedro, María, de Juan y José...¹⁶³

Con estas letras, se trataba de que los oyentes pusieran atención en la situación de sometimiento en que vivían, trabajando toda una vida, no sólo de adultos, sino que de niños. Para que tomaran conciencia y decidieran acabar con esa situación. Porque *hoy es el tiempo / que puede ser mañana*¹⁶⁴, cantaba Víctor Jara en *Plegaria a un Labrador*. En ella se motiva el desarrollo de la conciencia y solidaridad de clase: *Levántate y mírate las manos / para crecer estréchala a tu hermano / juntos iremos unidos en la sangre*¹⁶⁵.

Este tipo de canciones, antes eran desconocidas para la mayor parte de la población nacional. Composiciones que hablaran de los pesares del campo, sólo existían allí, pertenecían a la tradición oral de los campesinos pobres. Violeta Parra fue una de las primeras en rescatar e incluir en sus creaciones, temas que relataban esta realidad. Pero fue gracias a la fuerza que adquirió la Nueva Canción Chilena, que estas pudieron llegar de vuelta a ellos, con la diferencia que ahora estas tenían un autor conocido, que los mostraba al resto de la sociedad. Ahora ellos, por medio de estas canciones, pasaban a ser reconocidos como personajes importantes. Ellos, los trabajadores y, no los patrones con sus chamantos y sus caballos en el rodeo.

¹⁶³ Víctor Jara. *A desalambrar*. Pongo en tus manos abiertas (Dicap; 1969)

¹⁶⁴ Víctor Jara. *Plegaria a un labrador*. Pongo en tus manos abiertas (Dicap; 1969)

¹⁶⁵ Ibid.

La protesta directa.

Aunque los integrantes del género no se consideraban cantantes de protesta, ya que según ellos mismos, este era un término que el imperialismo norteamericano usaba en su favor, en sus composiciones esta característica estuvo presente de alguna u otra forma. Pero hay creaciones, en las que se hizo de manera directa, sin camuflajes, que ocasionaron dificultades con los medios de comunicación y el rechazo de ciertos sectores de la sociedad. Estas canciones surgían espontáneamente ante situaciones en que los sectores populares, eran reprimidos por las fuerzas del Estado.

En marzo de 1966, en el mineral de cobre El Salvador, los trabajadores habían declarado una huelga, en solidaridad con sus compañeros de El Teniente, quienes llevaban un tiempo en una huelga legal. Según Cristian Gazmuri, el paro de El Salvador era ilegal y estaba controlado por los núcleos marxistas. Y, que al ordenar la reposición de las faenas por parte del Gobierno, los obreros parados, habrían atacado a un grupo que cumplió con esa orden¹⁶⁶. En el lugar se encontraban fuerzas militares, que ante el confuso incidente, obedecieron el mandato de mantener el orden en el lugar, para conseguirlo abrieron fuego contra las personas que se encontraban reunidas. De este ataque resultaron muertas 8 personas, entre ellas dos mujeres que ayudaban en la organización del sindicato¹⁶⁷.

El suceso, fue la primera acción que tomaba el gobierno de Eduardo Frei que acababa con la vida de personas. Como se podía esperar, el hecho causó la indignación de los sectores que simpatizaban con las causas obreras. La Nueva Canción Chilena, por ende, no estuvo ajena y es así como Rolando Alarcón escribió su tema *Se olvidaron de la patria*.

¹⁶⁶ Cristián Gazmuri. et. al. *Eduardo Frei Montalva (1911-1982)*. Santiago. Editorial Fondo de Cultura Económica; 1996., p. 82.

¹⁶⁷ *Punto Final*. 25/03/1969.

Se olvidaron de la patria, / se olvidaron de los niños. / Dispararon a la espalda / de un pueblo que no es cautivo. / ¿A quién pregunto, señor, / por qué el viento enfurecido / cambió la vida en traición / en la mitad del camino?

Se olvidaron que una tarde / un hijo cayó tendido / en laguna del desierto / tiñendo de sangre el río / y el pueblo gritó angustiado / reclamando por el hijo. / Ay, mina de El Salvador, / te mataron a traición.

Según Patricio Manns, esta canción fue grabada la misma noche en que se supo la noticia, y su autor se la entregó al discjockey Ricardo García, para que la presentara en su programa que se transmitía diariamente a las 11 de la mañana. *Ese día, precisamente, el propio Presidente de la República, Eduardo Frei Montalva, lo llamó por teléfono para prohibirle la difusión de esa canción de Rolando Alarcón*¹⁶⁸.

La veracidad de estas declaraciones, es algo que nos queda en duda, sin embargo, este tipo de canciones no eran buena propaganda para el Estado que pretendía aumentar su apoyo en los sectores populares. Esta denunciaba un hecho que había costado la vida de personas humildes, que apoyaban las reivindicaciones de sus compañeros de clase. Hecho del cual, el Gobierno y sus decisiones en defensa de los intereses económicos por sobre los sociales, era responsable.

Tres años más tarde, la historia se repitió. Esta vez fue en el sur, en Puerto Montt, en contra de un grupo de familias sin casa que habían levantado sus chozas en un terreno baldío. El 09 de marzo de 1969, el gobierno ordenó desalojar los terrenos que habían sido tomados en Pampa Irigoin. Carabineros en su función de hacer cumplir la orden, ya que los ocupantes se encontraban realizando un acto ilícito, descargó sus armas contra la masa y mató a ocho (nueve según Punto

¹⁶⁸ Patricio Manns. Citado en César Sanhueza. No hay revolución sin canciones. Auge y quiebre de la Nueva Canción Chilena 1969-1973. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Santiago. PUC; 2006., p. 60

Final¹⁶⁹) personas e hirió a otras cincuenta. La izquierda responsabilizó del hecho al entonces ministro del interior, Edmundo Pérez Zujovic¹⁷⁰.

Nuevamente, la Nueva Canción Chilena se hizo presente en la denuncia del hecho. Víctor Jara, escribió su canción más directa, *Preguntas por Puerto Montt*, en la que se preguntaba por qué el Gobierno, reprimía de esta manera tan brutal al pueblo y, justamente se acusaba al ministro como responsable.

*Muy bien, voy a preguntar / por ti, por ti, por aquel / por ti que quedaste solo
/ y el que murió sin saber / que murió sin saber / por qué le acribillaron el
pecho / luchando por el derecho / de un suelo para vivir
¡Ay! Que ser más infeliz / el que mando disparar / sabiendo cómo evitar /
una matanza tal vil / Puerto Montt oh Puerto Montt...
Usted debe responder / señor Pérez Zujovic / por qué al pueblo indefenso /
contestaron con fusil. / Señor Pérez su conciencia/ la enterró en un ataúd / y
no limpiará sus manos / toda la lluvia del sur¹⁷¹.*

Esta canción fue presentada en una gran manifestación organizada el día 13 de marzo en el centro de Santiago, por sindicatos y federaciones estudiantiles, para demostrar su rechazo a la acción del Gobierno. Joan Jara cuenta que, una vez finalizada la canción el público, respondió con un estruendoso aplauso. De ahí en adelante la canción sería pedida en todos los lugares donde Víctor se presentaba, *comenzó a adquirir una vida política propia*¹⁷².

Esta canción que para una parte de la población representaba, una denuncia y la indignación de cómo se trataba al pueblo, que en vez de atender a sus necesidades y entregarles las posibilidades de alcanzar una mejor calidad de vida, se les traicionaba. Para otros sectores, sólo era propaganda marxista, que incomodaba a los grupos más conservadores del país.

¹⁶⁹ *Punto Final*. 25/03/1969

¹⁷⁰ Sofía Correa. et. al. op. cit., p. 255.

¹⁷¹ Víctor Jara. *Preguntas por Puerto Montt*. Pongo en tus manos abiertas (Dicap; 1969)

¹⁷² Joan Jara. op. cit., p. 132.

En el mes de julio de 1969, Víctor Jara fue invitado a participar en un debate a un colegio particular en una de las zonas más acaudaladas de Santiago. El Saint George's College, organizó la semana de la educación en la que se analizaba la sociedad chilena. Cuando correspondió a Víctor Jara hacer su presentación, que comenzó de manera normal, terminó en incidente. Esta situación llegó a un punto culmine cuando cantó justamente *Preguntas por Puerto Montt*. Ya que entre los alumnos del colegio se encontraba Francisco Pérez Yoma, hijo del ministro del interior, el que atacó físicamente al cantante:

Cuando supe que Víctor Jara iba a cantar una canción en la cual ofendía a mi padre –dijo el joven estudiante- le pedí al profesor Miranda que impidiera eso, ya que le aseguré que yo reaccionaría violentamente en tal caso. Sin embargo, el profesor Miranda se negó a ello. Cuando Jara comenzó las injurias yo me paré de mi asiento, pero me obligaron a salir. Recogí entonces piedras y regresé al teatro, lanzándolas al escenario y fuimos retenidos por otro artista, en tanto que Víctor Jara emprendía la fuga por la puerta trasera¹⁷³.

Solidaridad internacional.

La relevancia que tuvo la Revolución Cubana en el país fue muy importante sobre todo en los grupos jóvenes. Quienes vieron como la idea de establecer cambios en la sociedad para hacerla más justa era posible. Los principales líderes de la revolución, se convirtieron en seres admirados y míticos en toda Latinoamérica. Ernesto Che Guevara, fue uno de los que se establecieron como símbolos de lucha, contra la desigualdad y el imperialismo de Estados Unidos. Que en Chile, hacía de las suyas, para evitar una segunda Cuba en América Latina.

Un número importante de canciones, dedicó la Nueva Canción Chilena a este personaje. *El Aparecido* de Víctor Jara fue una de las más importantes,

¹⁷³ *El Mercurio*. 12/07/1969.

publicada poco tiempo antes, de que El Che, fuera asesinado en Bolivia. Justamente en ella se dice que: *Su cabeza es rematada / por cuervos con garra de oro / como lo ha crucificado / la furia del poderoso. / Hijo de la rebeldía / lo siguen 20 más 20 / porque regala su vida / ellos le quieren dar muerte / Correlé, correlé, correlé / por aquí, por allí, por allá / correlé que te van a matar...*, enaltecendo la figura del guerrillero, y denunciando la persecución que se le hacía. Como expusimos en el capítulo anterior, canciones de este tipo no eran fáciles de publicar en los sellos existentes, es por eso que después de la creación de Dicap (Discoteca del Cantar Popular) en 1968, encontramos un mayor número de registros de canciones como estas.

La canción *El Aparecido*, fue publicada mientras El Che, aún vivía y combatía en Bolivia. Como era de esperar, su muerte en octubre de 1967, conmovió a sus seguidores, considerándolo un mártir de la lucha revolucionaria latinoamericana. Los creadores del movimiento de Nueva Canción Latinoamericana, escribieron varias canciones póstumas, de las cuales en Chile, fueron grabadas por los artistas que representaban al género.

El grupo Quilapayún graba en 1968, *Canción fúnebre para el Che Guevara*, de Juan Capra. La que valoraba la lucha libertaria que había dado Ernesto Guevara: *ay, mi compañero déjame llorar / que lo están matando por tu libertad.*¹⁷⁴ Rolando Alarcón por su parte edita *Carta al Che*, del cubano Carlos Puebla. En ella se decía, que la labor que el Comandante había llevado a cabo, no había sido en vano. La semilla de la revolución estaba viva en sus partidarios:

Su presencia, Comandante, / está viva, está lozana / en la vida cotidiana, / en el trabajo gigante.

*Aquí se mantiene erguida / la conciencia firme y clara, / Comandante Che Guevara, / del ejemplo de tu vida*¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Quilapayún. *Canción fúnebre para el Che Guevara*. X Viet-Nam (Dicap; 1968).

¹⁷⁵ Rolando Alarcón. *Carta al Che*. Por Cuba y Vietnam (Tiempo; 1968)

No sólo al Che Guevara, cantaron los artistas, también a Cuba y su hazaña. Rolando Alarcón realiza un LP, de dos partes en la que un lado completo lo dedica a la Revolución Cubana, Por Cuba y Vietnam. Ángel Parra, edita su canción *Canto a Cuba*, en este tipo de creaciones, lo que intentan demostrar, es que la Revolución, era un ejemplo a seguir en tierras chilenas. Y de paso denunciar el imperialismo norteamericano.

Relacionado a lo anterior, es que nacen un número importante de canciones, que denunciaban los abusos cometidos por Estados Unidos en Vietnam. Con una guerra desigual, en la que la potencia norteamericana utilizó grandes cantidades de armas, incluyendo las químicas como el napalm, que causaban grandes estragos en la población. El país que luchaba por su autonomía, vio como fuerzas extranjeras, impedían su libre gobierno.

Chile no estuvo ajeno a este conflicto, realizándose incluso una marcha en 1969, en contra de la guerra¹⁷⁶. De esta se hizo una producción audiovisual, la que fue musicalizada con la canción *Por Vietnam* de los Quilapayún. *Las águilas negras se alimentan / de los despojos de las batallas (...) Las águilas negras vienen viajando / con sus cañones por sobre el mar (...) Las águilas negras rompen sus garras / contra el heroico pueblo en Vietnam...*¹⁷⁷ Este tema, acusa directamente a Estados Unidos, designándolo como águilas, que son aves carroñeras, que se alimentan de presas fáciles. Víctor Jara también hará suya la denuncia en *El derecho de vivir en paz: Indochina es el lugar / más allá del ancho mar / donde revientan la flor / con genocidio y napalm*¹⁷⁸. Estas canciones, también se contextualizan en el proceso de Guerra Fría, al que hemos hecho referencia en páginas anteriores. Los representantes de la Nueva Canción Chilena abogaban por establecer un régimen socialista en Chile, por lo que, la crítica a las acciones tomadas por Estados Unidos, era una vía para que el pueblo sintiera un

¹⁷⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=h2TABfo1Zsw>

¹⁷⁷ Quilapayún. *Por Vietnam*. X Viet-Nam (Dicap; 1968).

¹⁷⁸ Víctor Jara. *El derecho de Vivir en paz*. El derecho de Vivir en Paz (Dicap; 1971).

rechazo a su modo de dominación. De esta forma el socialismo iría ganando apoyo en las bases para alcanzar la conquista del poder.

1970-1973: La defensa de los ideales.

Esta fue la etapa más controvertida y convulsionada que vivió la Nueva Canción Chilena, tanto porque sus condiciones de difusión cambiaron, en forma que le permitió ser más directos en su mensaje (recordemos que en 1968 se crea el sello discográfico Dicap), como porque la situación del país entero cambió, dividido en posturas políticas opuestas que llegaron a un punto en que se hicieron irreconciliables.

Aquí, el movimiento se la jugó al cien por ciento por sus ideales. Sus artistas representaron un ícono dentro del gobierno de la Unidad Popular. En esta etapa, la defensa del modelo social y económico que se quiso establecer fue una de las características que más identifican a la Nueva Canción Chilena.

Campaña presidencial: “No hay revolución sin canciones”.

*No hay revoluciones sin canciones y qué hermoso es cantar a la revolución.
Cantar con la convicción absoluta de que el camino es ese y no otro.
Cantarle al obrero, a la mujer, al estudiante, a los campesinos.*

(Declaración de folkloristas de la Up¹⁷⁹)

En octubre de 1969, se formó la alianza izquierdista Unidad Popular, compuesta por socialistas, comunistas y radicales, y tres partidos menores: el MAPU, el nuevo Partido Social Demócrata (PSD) y la Acción Popular Independiente (API)¹⁸⁰. El objetivo de esta agrupación era establecer un sistema político socialista en Chile. Aunque con diferentes posturas sobre cómo se llevaría

¹⁷⁹ El Siglo 30/04/1970. Declaración hecha en voz de Ángel Parra, a nombre de los folkloristas que apoyaban a la UP, durante un recital de campaña y, que contó con la presencia de Salvador Allende.

¹⁸⁰ Simon Collier et al., op. cit., p. 281.

a cabo la llamada revolución chilena¹⁸¹, todos coincidían en la necesidad de hacerla. Se optó finalmente por una vía pacífica y democrática, presentando un candidato a las próximas elecciones presidenciales que se desarrollarían en septiembre de 1970. El candidato fue Salvador Allende, el mismo que se había presentado ya, en tres elecciones pasadas. Mientras que las otras dos coaliciones, se jugaban sus propias cartas. Radomiro Tomic por la Democracia Cristiana, y Jorge Alessandri por el Partido Nacional, aunque Él se decía independiente.

La Nueva Canción Chilena, se organizó para apoyar la campaña del candidato de la UP, con la esperanza de alcanzar la presidencia de la mano de Salvador Allende. Bajo el lema “No hay revolución sin canciones”¹⁸², el movimiento se volcó en su conjunto a la creación de canciones que entregaran al pueblo, la visión de lo que ganarían con Allende en el poder.

De esta organización, salieron canciones emblemáticas, que cumplieron una labor importante durante la campaña electoral, uno de los trabajos más destacados fue el EP “Venceremos” (1970). Este disco contenía cuatro canciones, interpretadas por Quilapayún, Isabel y Ángel Parra. El himno de campaña fue precisamente una canción que llevaba el título del disco, aunque el tema ya existía, fue Víctor Jara quién hizo una segunda versión de la canción que interpretaba el grupo Quilapayún.

Aquí va todo el pueblo de Chile, / aquí va la Unidad Popular, / campesino, estudiante y obrero, / compañeros de nuestro cantar. / Consabiente de

¹⁸¹ Ver Julio Pinto “Hacer la revolución en Chile” en *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad popular*. op. cit., En este capítulo se analiza las diferentes posturas que existían dentro de la izquierda para hacer la revolución en Chile. Se centra básicamente en la tendencia gradualista, que representaba al Partido Comunista, un segmento del Partido Socialista, incluido Salvador Allende, una parte del MAPU y el Partido Radical. por la otra vía denominada rupturista estaban la mayor parte del Partido Socialista, el MAPU, la Izquierda Cristiana y el MIR. Se abordará también cómo las partes más radicalizadas de la izquierda rupturista, dificultaron el gobierno de Allende, lo que a la larga contribuyó a su desestabilización.

¹⁸² El hecho de que se eligiera este lema, representa la importancia que los encargados de la campaña, le asignaban a la música como un medio de llegar masivamente al pueblo.

*nuestra bandera, / la mujer ya se ha unido al clamor, / la Unidad Popular vencedora / será tumba del Yanqui opresor / Venceremos, venceremos...*¹⁸³

En esta primera parte, se hacía un llamado directo a las clases populares a apoyar a Salvador Allende, ya que eran ellos los principales actores de esta candidatura. Además se efectuaba una crítica al imperialismo de los Estados Unidos, que por esos años apoyaba entre otras cosas la campaña del terror, con el fin de impedir que la Unidad Popular, llegara a la presidencia.

*En el Venceremos, el sujeto que canta y que protagoniza la canción es colectivo, es el pueblo y el candidato aparece como un mandatario de este mismo. La participación de todos no se promete sino se actúa en la propia canción caracterizada por su tono entusiasta e integrador de los sujetos populares al proceso político en el que Allende aparece como el abanderado de una causa popular*¹⁸⁴.

Las otras tres canciones fueron *La Carta*¹⁸⁵ de Violeta Parra, interpretada por Quilapayún. Isabel Parra interpretaba *En septiembre canta el gallo*, donde hacía alusión a la vida de las mujeres pobres, y que serían esas condiciones las que cambiarían con el gobierno de la UP: *hasta que llegue Salvador / y se terminen los martirio*. Mientras que Ángel Parra, cantaba *Unidad Popular*, que representaba a las clases populares del país, mujeres, estudiantes, campesinos, obreros, pescadores, mineros y empleados, todos juntos a mejorar sus condiciones de vida:

¹⁸³ Quilapayún. *Venceremos. Venceremos*. (Dicap; 1970)

¹⁸⁴ Claudio Rolle. *De Yo canto a la diferencia a Qué lindo es ser voluntario... op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁸⁵ Esta canción fue compuesta en París por Violeta Parra, el año 1963 tras recibir la noticia de que su hermano Roberto había sido apresado durante una movilización contra el presidente Jorge Alessandri en la población José María Caro, que fue duramente reprimida. Es por esto que podemos inferir que no es una canción puesta al azar, sino para recordar la respuesta que el ahora candidato había dado al pueblo durante su gobierno: *"los hambrientos piden pan/ plomo les da la milicia"*

El obrero y el empleado, / El minero, el pescador / Se han convertido en un roble / Y en un solo corazón. / El campesino chileno / La tierra conquistará, / No más chilenos sin patria, / No más cesantes sin pan.

Otro de los trabajos emblemáticos que se realizaron para difundir los principios bajo los que gobernaría la Unidad Popular fue *Canto al programa*, un LP de larga duración interpretado por Inti Illimani. La idea según Antonio Larrea provino de la “Jota” (Juventudes Comunistas) en la que los integrantes del grupo militaban. Este trabajo dice *se realiza con los aportes de Luis Advis y Sergio Ortega, en lo musical; y de Julio Rojas, en la adaptación del texto*¹⁸⁶.

Esta obra, no sólo contiene canciones que presentan las medidas que tomaría el gobierno, sino que además cada canción va antecedida de un relato introductorio, en voz de un personaje popular llamado Pelluco Pueblo (Alberto Sendra), que en su presentación dice:

*Si me ven en el campo, soy peón de cuerpo moreno. Si me ven en la ciudad, puedo ser cualquier obrero. Si me buscan en la costa, me encuentran en los pesqueros, si van a buscarme al norte, voy vestido de minero. Así desde norte a sur, aunque sea sin quererlo me verán en todas partes con el sudor en el cuerpo. Como ya me he presentado ahora paso derecho a contarles el programa, que según mi entendimiento, nos favorece a nosotros ¡trabajadores chilenos!, y a todas las capas medias...*¹⁸⁷

Como podemos ver, en este disco se reitera la importancia que tenía el pueblo en la construcción de la nueva sociedad. Esto fue una de las características que se quiso resaltar a través de las canciones, que eran presentadas masivamente en las grandes concentraciones políticas que se realizaron durante la campaña. Para César Albornoz *los músicos de la Nueva*

¹⁸⁶ Antonio Larrea, et. al. op. cit., p. s/n.

¹⁸⁷ Relato 1 en *Canto al Programa* (Dicap; 1970).

*Canción se transformaron en la cara visible, y fácilmente reconocible por el público masivo, de los nuevos valores que se proponían*¹⁸⁸.

A través de las canciones que se crearon, se pretendía que el pueblo tomara conciencia de lo que se jugaba en esas elecciones y que eran ellos quienes decidían, si continuar en su situación de pobreza y abandono o escoger una propuesta que los ponía en el centro de las reformas: *Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente / Será el pueblo quien construya un Chile bien diferente*¹⁸⁹.

Sin embargo, la Nueva Canción Chilena, no fue la única expresión artística comprometida con la campaña de la UP, también lo fueron las Brigadas Ramona Parra, que se desarrollaron la técnica del muralismo, Osvaldo Rodríguez cuenta que ambos trabajos muchas veces se complementaban en las presentaciones masivas, *cuando un grupo cantaba, una de las Brigadas Ramona Parra pintaba un mural a espaldas del escenario*¹⁹⁰, o bien un ballet realizaba las representaciones de las canciones.

Los resultados de la campaña, si bien, no fueron muy holgados¹⁹¹ situación que obligó a rectificar la decisión electoral en el Congreso Nacional. Éstas permitieron que Salvador Allende Gossens, asumiera la presidencia de Chile el día 4 de noviembre de 1970, desde ahí en adelante comienza una nueva etapa en el desarrollo histórico del país, que también afectará a la canción.

El canto de los mil días.

Como lo decíamos al comienzo de este capítulo, para muchos la Nueva Canción Chilena ya no tendría sentido, porque justamente ahora, eran gobierno, como lo decía la *Canción del Poder Popular*, interpretada por Inti Illimani. Pero este hecho, más que un fin se convirtió en un nuevo aliciente para continuar el

¹⁸⁸ En Julio Pinto, et. al. op. cit., p. 151.

¹⁸⁹ *Canción del Poder Popular. Canto al Programa* (Dicap; 1970).

¹⁹⁰ Osvaldo Rodríguez. *La Nueva...* op. cit., p. 84.

¹⁹¹ 36, 6% de los votos recibió Allende, contra un 34,9% de Alessandri y un 27, 8% para Tomic.

proceso creador y comprometido. Aunque el enfoque sería distinto como los plantea Ángel Parra:

yo mismo participé un poco de la idea de que una vez que triunfó el gobierno popular había que hacer canciones de apoyo, a las medidas que se iban tomando, y dejar de lado la crítica social. Pero esas cosas no se decretan, eso no puedes decir tú, llegai mañana decí, ya se acabó, aquí ya no hay ni un problema más, está todo resuelto, están resueltos los problemas de los hospitales, de las escuelas, de la salud pública, así que aquí no se va hablar más de eso. Vamos a cantarles a las cosas positivas, pero a mí me pareció que había hacerlo, cantarle a las cosas positivas, cantarle a la unidad del movimiento (sic).¹⁹²

Este compromiso de otorgarle el apoyo incondicional al Gobierno Popular, también fue estimulado, en cierta medida porque la oposición, aterrada de las medidas que se ejecutarían, inició una fuerte campaña propagandística, donde su principal portavoz fue el diario *El Mercurio*, para mostrar al nuevo gobierno como un sistema totalitario, que llevaría al país al desastre. En razón a esto es que:

El tono dominante será en los años siguientes el de invitar a trabajar por construir el nuevo Chile, componiéndose numerosas canciones que exaltan el protagonismo histórico de los sectores populares y destacan la importancia de la toma de conciencia política y social de ellos. Por otra estará presente en varias composiciones nacidas entre noviembre de 1970 y septiembre de 1973 el tono vigilante que se traduce en denuncia de las actitudes de la oposición derechista, predominando en esta segunda línea la ironía y el sarcasmo¹⁹³.

Uno de los grupos que más representaba estas características, fue Quilapayún, quienes en conjunto con el compositor Sergio Ortega, produjeron un gran número de canciones que se denominaron “contingentes”, puesto que se

¹⁹² Entrevista a Ángel Parra 11/01/2012.

¹⁹³ Claudio Rolle. *La Nueva Canción Chilena...* op. cit., p. 6.

producían rápidamente y hablaban de asuntos que estaban sucediendo en el país, para Eduardo Carrasco, integrante de Quilapayún:

*esas canciones de respuesta inmediata, panfletos un poco irónicos hechos a partir de ritmos populares o marchas con puños alzados y banderas, son un fiel testimonio de la polarización imperante en todos los sectores de la vida nacional*¹⁹⁴

A la distancia, él ve que la canción contribuía en el proceso de apoyo a la UP, porque el *pueblo estaba concentrado en el conflicto que lo dividía y buscaba desesperadamente la síntesis*¹⁹⁵. Y la canción era perfecta para entregarla, con mensajes claros, en un lenguaje fácil de comprender (de uso cotidiano) era capaz de decir mucho más que un discurso, y tenía más masividad que un texto.

Al correr el primer año de gobierno, ya eran bastante el número de composiciones que cantaban, a los ideales, los proyectos o la defensa de la Unidad Popular. Hay que tener presente que este proceso, era visto como una revolución a la chilena por sus partidarios.

Dentro de las creaciones, hay algunas que se pierden en el panfleto y olvidan el sentido artístico de la canción, sin ser musicólogos podemos decir que el LP *40 medidas cantadas* del Grupo Lonqui, es un ejemplo, ya que como su nombre lo indica, fue hecho para promover el programa de gobierno, y que no posee mayores arreglos musicales. Son temas de corta duración que enuncian las medidas administrativas de la presidencia, más que entregar un mensaje profundo, a diferencia de Canto al Programa, de Inti Illimani, que destaca en la calidad musical y posee un mayor desarrollo de texto, apuntando a los sectores más populares.

La alegría que produjo el triunfo de Allende en sus partidarios, motivaron a los integrantes del movimiento de la nueva canción a crear versos, que reflejaran

¹⁹⁴ Eduardo Carrasco. *Quilapayún...* op. cit., p. 215.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 252.

la esperanza que crecía en ellos. Canciones que dieran a conocer el nuevo mundo que se iba a construir. Que alimentaran los deseos de mantener en pie el proyecto y la fuerza para defender la revolución socialista y democrática chilena. Que si bien tenía un amplio apoyo popular, también, era foco de críticas por un amplio sector del país.

Ángel Parra, en 1971 publicó su LP *Corazón de bandido*, una de las canciones que hablaban de la conquista hecha por el pueblo, es *Canción de patria nueva*, su título ya es decidor, lo que se quería forjar era una nueva patria, más igualitaria y con mayor justicia para los pobres, por lo tanto eran ellos quienes debían trabajar para ello.

Igual que el sol alumbrará / esta patria que comienza / hay que sembrar y cosechar / y hacer del trigo un caudal / hay que sembrar y cosechar / y hacer del trigo un caudal.

*Solo el surco del sembrado / sabe cuidar la semilla / así mismo nuestro pueblo / sabrá cuidar su conquista / así mismo nuestro pueblo / sabrá cuidar su conquista*¹⁹⁶.

El grupo Quilapayún, en su LP de 1971 *Vivir como Él*, incluyen la canción *Comienza la vida nueva*, con texto y música de Luis Advis, en ella también se habla de la esperanza sobre el futuro, pero advierte que no hay que olvidar el pasado y que se debe estar alerta. Esto porque la oposición nunca cesó en sus esfuerzos por derrocar al Gobierno, ya fuera por la vía legal o no.

Callados eran los rostros / del tiempo que se vivió / oscuras eran las manos / en noches de explotación / los puños duros del pueblo / derriban sombra y silencio / y hay voces que nos remecen / llamándonos a cantar. La noche ha muerto y ha sido / el pueblo quien la mató. / La estrella baila en los ojos / y niños juegan al sol. / Comienza la vida nueva. / y es hora que construyamos / juntando las manos todas / ya nada nos detendrá.

¹⁹⁶ Ángel Parra. *Canción de patria nueva*. Corazón de Bandido (Dicap; 1971)

*Ven compañero a sumarte / de todos es la unidad / ven compañero y construye / hay mucho que trabajar. / No dejes de estar alerta / la noche no hay que olvidar, / has derrotado a las sombras / ya nada nos detendrá.*¹⁹⁷

En estas canciones había una mezcla de júbilo y de deseos de transmitir la urgencia de afirmar el compromiso con la causa. En esta idea, también se integró a los nuevos actores sociales a los que se les otorgaba un rol protagónico en esta tarea. Las mujeres eran una parte importante de estos sectores, para ellas Víctor Jara, compuso *Abre la ventana*, la que decía:

*María, ya ves / No basta nacer, crecer, amar / para encontrar la felicidad / pasó lo más cruel / ahora tus ojos se llenan de luz / y tus manos de miel, tus manos de miel / tus manos de miel / Maríaaaaaa.....*¹⁹⁸

En esta, también se anunciaba el nuevo mundo que llegaba, el que dejaría atrás tantas desdichas pasado. Lo que esperaban comunicar los artistas, era que este nuevo Gobierno, les daría a ellas (y a todos) más oportunidades para que logaran una mejor calidad de vida.

Los artistas tenían plena conciencia de la importancia que tenía el movimiento de la Nueva Canción Chilena en el país. Por lo mismo, provocaba autocuestionamientos debido al abuso en que se podía caer al sobre utilizar este método comunicacional.

Jorge Coulon recuerda como Víctor Jara, asimilaba el tema: *a Víctor le preocupaba sinceramente el rol social de sus canciones, sentía la responsabilidad del efecto evidente que sus textos producían en la sociedad (...), lo que hacía y decía tenía una respuesta inmediata en la sociedad, se sentía responsable de este Gobierno que despertaba fuerzas y esperanzas impensadas en el imaginario nacional.*

¹⁹⁷ Quilapayún. *Comienza la vida nueva*. Vivir como Él. (Dicap; 1971)

¹⁹⁸ Víctor Jara. *Abre la ventana*. El derecho de vivir en paz. (Dicap; 1971)

Su preocupación se centraba también en cómo ese sentido de responsabilidad podía afectar la libertad de su creación, quería que sus canciones contribuyeran al proceso que se había iniciado con el triunfo de Allende pero no tenía ningún interés en componer “canciones útiles” ni ser el bardo del gobierno, tenía muy claro el rol crítico que el artista debe jugar frente al poder, pero también tenía claro que Allende estaba en el Gobierno¹⁹⁹.

A pesar de los cuestionamientos, la creación de canciones más panfletarias que artísticas tuvo una existencia sostenida durante el tiempo que duró la Unidad Popular, se hicieron en diversos ritmos, se modificaron las letras de algunas existentes, etc. Una canción con tono alegre y ritmo pegajoso fue *La batea*. Esta canción seguramente puede estar en el inconsciente colectivo, pero en una versión posterior a la que cobro vida en 1971.

Esta composición era una mezcla de festejo, sarcasmo y denuncia. Festeja los avances del primer año de la Administración Allende. *El gobierno va marchando, qué felicidad, / la derecha conspirando, qué barbaridad, / va marchando, conspirando, / pero el pueblo ya conoce la verdad...*

Es sarcástica, al hacer cómica la reacción de los opositores al Gobierno. Ya que en contraste con la fiesta popular que se vivía. *En la derecha, algunos optaron por autoexiliarse²⁰⁰*, incluso antes de que Allende fuera confirmado por el Congreso. A este hecho se referían los Quilapayún cuando verseaban: *Por el paso de Uspallata, qué barbaridad, / el momiaje ya se escapa, qué felicidad, / En Uspallata hacen nata, / que se vayan y no vuelvan nunca más*. Por último denuncia las malas prácticas que llevaron a cabo los agricultores. Puesto que el temor de sufrir una toma o a ser expropiados aterró de tal manera a algunos agricultores privados, que simplemente se negaron a plantar, liquidaron su maquinaria y sacrificaron su ganado o bien mandaron sus animales al otro lado de

¹⁹⁹ Jorge Coulon. *La sonrisa de Víctor Jara*. Santiago. Editorial USACH; 2011., p. 55.

²⁰⁰ Sofía Correa. et. al. op. cit., p. 264.

la cordillera, a Argentina²⁰¹. *Ya perdieron la cordura, qué barbaridad, / sabotear la agricultura, / qué fatalidad, / que chuecura las verduras / los culpables son de Patria y Libertad.* Para la izquierda eso era un sabotaje contra los proyectos del Gobierno, ya que estas medidas tendrían efectos adversos en el abastecimiento de productos básicos para la alimentación del país, para la derecha, en cambio, era defenderse del marxismo. Eduardo Carrasco dice que *con “La batea” tratamos de resumir de manera humorística esta mascarada, riéndonos del caos artificial que se intentaba crear*²⁰².

Estas situaciones se producían en el país porque, los dueños del poder económico se regían por los postulados del capitalismo, basados en la acumulación de riquezas y la libre competencia. Cosa que se veía seriamente amenazada con la llegada de un sistema que planteaba justamente lo contrario, pretendiendo establecer un Chile, menos desigual que el existente.

Estos objetivos se cumplirían mediante la implantación de una serie de medidas profundamente revolucionarias, que entregaban al Estado un mayor control económico de las riquezas nacionales, que se distribuirían de forma más justa, haciendo llegar los beneficios hacia aquellos que producían las riquezas: los trabajadores.

Esto provocó que los grupos más adinerados del país, con el apoyo de Estados Unidos, fueran desarrollando estrategias que impidieran llevar a cabo el proyecto de la UP, para así poder proteger sus intereses. Lo que empañó prontamente las esperanzas de los defensores del Gobierno.

La división interna en el país, las dificultades económicas que se produjeron tanto por decisiones erradas de parte del Estado²⁰³ y el boicot económico realizado por los empresarios, fueron caldo de cultivo para nuevas creaciones.

²⁰¹ Simon Collier. et. al. op. cit., p. 292.

²⁰² Eduardo Carrasco. Quilapayún... op. cit., p. 174.

²⁰³ Historiadores sostienen que la gestión presidencial de Salvador Allende, en varias ocasiones se vio sobrepasada por las acciones tomadas por sus propios partidarios. Lo que puso en una

A pesar de los malos augurios que hizo la oposición, el año 1971 tuvo logros importantes, en el desarrollo del país. Uno de ellos fue la Nacionalización del cobre, propuesto como una de las principales medidas del programa de la UP. Ya que se veía en este recurso, una posibilidad de obtener altos ingresos, que permitiría desarrollar programas sociales, que elevaran la calidad de vida de las personas. El proyecto fue un triunfo para el Gobierno, ya que el Congreso votó por unanimidad la nacionalización del mineral, en el mes de julio de 1971.

Los representantes de la Nueva Canción Chilena, celebraron la medida como mejor lo sabían hacer, y en 1972 surge la canción *Nuestro Cobre*, con letra de Eduardo Yáñez y la interpretación del grupo Quilapayún.

Nuestro cobre / la carne de la pampa / enclavado en la tierra colorada / que vive allá en el norte.

Como un niño que nunca imaginó / la dicha de ser hombre / has vencido para bien de los chilenos / ya no seremos pobres.

De tus frutos saldrá la vida nueva / vendrán tiempos mejores. / Para siempre el cobre está en las manos / de los trabajadores

El hecho fue el único punto de encuentro entre la oposición y la Unidad Popular durante el periodo, visto como la gran oportunidad de dejar atrás el subdesarrollo. El mensaje para el pueblo era que gracias a esto dejarían de ser pobres.

Sin embargo, la derecha no se sentía satisfecha y, cada día aumentaba su descontento. *A fines de año, la oposición optó por la movilización callejera para manifestar su rechazo al gobierno, estrategia que contribuyó eficazmente a crear una sensación de caos generalizado.*²⁰⁴

encrucijada al Presidente, enfrentándose a la problemática de si debía reconocer los procesos muchas veces ilegales (tomas de terrenos y fabricas) que iniciaba el pueblo. O si debía poner término a ellos, lo que significaba desconocer el poder popular que se gestaba. Conflicto que aumentaba el rechazo de la derecha y de los sectores más reaccionarios de la DC.

²⁰⁴ Sofía Correa. et. al. op. cit.,p. 270.

Durante una prolongada visita a Chile del primer ministro de Cuba, Fidel Castro, las amas de casa de la clase media y alta realizaron su famosa “Marcha de las cacerolas vacías” (1 de diciembre de 1971), desfilando por las calles de Santiago y golpeando las cacerolas para denunciar la escasez de alimentos y la inflación²⁰⁵.

Para Eduardo Carrasco, este hecho fue el inicio de una ofensiva opositora que no se detuvo hasta que cumplió sus objetivos en septiembre de 1973. *Nosotros nos defendíamos a golpe de canciones²⁰⁶*. Precisamente en respuesta a esta marcha, es que Sergio Ortega creó *Las ollitas*:

La derecha tiene dos ollitas / una chiquita, otra grandecita. / La chiquitita se la acaba de comprar, / esa la usa tan sólo pa’ golpear.

Esa vieja fea / guatona golosa / como la golpea / gorda sediciosa. / Oye vieja sapa / esa olla es nueva / como no se escucha / dale con la mano.

La grandecita la tiene muy llenita / con pollos y papitas, asado y cazuelita. / Un matadero clandestino se las da / de Melipilla se la mandan a dejar²⁰⁷.

Esta composición con frases grotescas, acusaba a las señoras de la clase alta de mostrar una realidad que no vivían. Ya que ellas podían acceder a las redes del mercado negro, que les proveía productos abundantemente. *Debido a que los sectores empresariales y comerciantes comenzaron su política de acaparamiento y mercado negro, derivando en los primeros síntomas de desabastecimiento a fines de 1971²⁰⁸*.

El segundo año de gobierno, comienza a mostrar signos reales de desestabilización económica. La producción de alimentos fue insuficiente para cubrir la demanda interna y, el acaparamiento y el mercado negro tomaron mayor fuerza. Ante lo cual surgen nuevos versos como *El desabastecimiento* de Víctor

²⁰⁵ Simon Collier. et. al. op. cit., p. 298.

²⁰⁶ Eduardo Carrasco. *Quilapayún...* op. cit., p. 220

²⁰⁷ Quilapayún. *Las ollitas*. La Fragua (Dicap; 1973). Esta canción según www.quilapayun.cl fue grabada en 1972.

²⁰⁸ Verónica Valdivia en Julio Pinto. et. al. op. cit., p. 201.

Jara, en un tono irónico acusa que el boicot económico era el causante de tal caos.

Estos acontecimientos también hicieron cobrar fuerza canciones que llamaban a tomar parte en trabajos voluntarios que sacaran adelante al país. *Póngale el hombro mijito* de Isabel Parra, *Qué lindo es ser voluntario* de Víctor Jara. Igualmente otras que llamaban derechamente a trabajar más, para aumentar la producción con el fin de sopesar los efectos de los paros patronales. Entre ellas se encuentran, *Elevar la producción* interpretada por el conjunto Tiempo Nuevo o La marcha de la producción de Sergio Ortega. Sobre todo cuando la crisis se intensificó, con el paro de octubre. Iniciado por los camioneros y al que se sumaron pequeños empresarios, campesinos y profesionales²⁰⁹. Es en este momento que surgen los cordones industriales, organizados por los propios trabajadores que pasaron a controlar un gran número de fábricas²¹⁰. Esta crisis sólo se solucionó cuando se decidió poner al General Carlos Prats a cargo del Ministerio del Interior, junto a otros dos militares más en Obras Públicas y Minería.

La sedición era tema de una canción de Sergio Ortega, *Vox Populi*, en la que se le pedía al propio Presidente, a detener la situación. *Páralo, páralo, / la voz del pueblo te lo plantea Salvador. / Páralo, páralo, / paremos al conspirador. / Esta sí es la democracia / del pueblo trabajador / miren qué tremenda gracia / botarse a conspirador*²¹¹. Esta canción fue grabada en 1971, lo que demuestra que durante toda esta etapa, no se detuvieron los deseos de derrocar al Gobierno.

La polarización que vivió el país entre 1970 y 1973, no sólo afectó el desarrollo político, sino también la vida cotidiana. El creer en una de las dos posturas, te alejaba irremediamente de las personas que pensaban lo contrario, como relata *Ni chicha, ni limoná* de Víctor Jara que llama a definirse,

²⁰⁹ Ver Simon Collier. et. al. op. cit., p. 300.

²¹⁰ Para una visión general de este tema ver: Franck Gaudichaud. *Construyendo "Poder Popular": El movimiento sindical, la CUT y las luchas obreras en el periodo de la Unidad Popular*. En Julio Pinto. et. al. op. cit., pp. 81-105.

²¹¹ Quilapayún. *Vox populi*. La Fragua (Dicap; 1973). Canción grabada en 1971.

indudablemente que por el proyecto de la izquierda o, *La compañera rescatable*, de Isabel Parra, esta canción cuenta la historia de una mujer de clase acomodada que luchaba por la UP y, que producto de esa decisión era rechazada en su círculo cercano:

Me imponen la ley del hielo, / no les cabe en la cabeza / porque tengo este apellido / y un pasado de burguesa. (...)

La Teruca no me mira / ni me incluye en el tecito, / porque dice que me ha visto / en la izquierda y dando gritos.

Mis parientes ya no quieren / en su casa mis tres niños, / porque dicen que la mami / descendió a los conventillos²¹².

En todo este proceso, en que los temas políticos eran el centro de atención de la mayor parte del país, no se olvidó un aspecto muy importante que había tenido el movimiento de la Nueva Canción en su primera etapa, el reconocimiento de los sectores populares. Como hemos visto durante el periodo de la Unidad Popular, a estos se les entregaba un rol principal en el desarrollo del país. Pero también, se intentó dignificar los procesos que ellos venían gestando históricamente, como es el caso de los pobladores, para quienes Víctor Jara compuso su disco *La Población*.

En este disco, se trata de contar la historia desde los pobladores, desde la perspectiva de los protagonistas de la toma de la población Herminda de la Victoria, incluyendo incluso fragmentos de grabaciones de testimonios de los pobladores que hicieron la ocupación de terrenos. Era una forma decirles a ellos, y con ellos a todos los sectores populares, que eran los protagonistas de la historia y del futuro²¹³.

Sin embargo, ni la Nueva Canción Chilena, ni el pueblo estaban preparados para afrontar los sucesos que ocurrirían el año 1973. Porque a pesar que la

²¹² Isabel Parra. *La compañera rescatable*. De aquí y de allá (Dicap; 1971).

²¹³ Claudio Rolle. *De Yo canto la diferencia a Qué lindo es ser voluntario*. op. cit. p., 96.

participación en política de altos mandos militares apaciguó un poco la situación, fue sólo un efecto momentáneo.

En el tercer año de Gobierno, la situación era cada vez más incontrolable, tanto por el odio sectarista de unos, como por las decisiones erradas que tomó el gobierno.

Las elecciones de marzo de 1973, eran una instancia decisiva para la oposición, que había formado la Confederación Democrática (CODE), quién buscaba el quórum suficiente para realizar una acusación constitucional al presidente. Pero estas demostraron que el país seguía en una división equilibrada entre las dos coaliciones. Y la oposición no logró los votos necesarios para derrocar a Allende por la vía legal. La situación en general se radicalizó aún más.

En Junio de 1973, se produjo un hecho que marcaba el principio del fin. El día 29 se produjo un alzamiento militar, conocido como el Tanquetazo. El hecho no pasó a mayores gracias a la intervención del General Prats, que adhería a la *Doctrina Schneider*, sin embargo las presiones que este recibía provocaron que el día 23 de agosto renunciara. En su reemplazo fue designado Augusto Pinochet.

Dentro de toda esta atmosfera, el movimiento de la Nueva Canción, continuó con su tarea de crear canciones que reflejaran el sentir político de la mitad del país. El disco *No volveremos atrás* era un desafío contra los conspiradores, en él se incluyeron temas que se burlaban de la CODE, *Onofre sí, Frei y Frei, ayúdame* interpretadas por Quilapayún la última en conjunto con Inti Illimani. Hay que decir que algunos temas de este disco pierden un poco el ritmo de representativo de la Nueva Canción Chilena, acercándose a ritmos más comerciales, el motivo de este hecho no lo sabemos, pero llama la atención.

Una de las canciones que más destaca del disco, es *Al centro de la injusticia*, tema original de Violeta Parra, pero que su hija Isabel modificó para hacerla acorde a los tiempos que se vivían:

*Chile limita al norte con el Perú, / con el mercado negro limita al sur. /
Sonríe en el oriente la cordillera / mirando como el pueblo da la pelea.
Claro que algunos comen carne robada / cuando a las poblaciones no llega
nada. / Allí está el poderoso siempre glotón / llenándose la panza y sin
corazón.*

*El minero produce buenos dineros, / pero ahora es de Chile, de nuestro
suelo. / Mientras gastan millones los ricachones / para engañar al pueblo en
las elecciones.*

*Linda se ve la patria, señor turista, / porque ahora este pueblo tiene la brisa
/ que le trae en su vuelo la libertad / pa' elegir el destino de la verdad.*

Esta composición parte denunciando el boicot económico, que produjo el desabastecimiento sobre todo en los sectores populares, ya que gracias al mercado negro, las clases más pudientes podían conseguir sus bienes, además destaca la inconsciencia y el egoísmo de estas clases. En su segunda estrofa hace alusión a la nacionalización del cobre, y continúa con la denuncia de la propaganda que se hacía en contra del gobierno en medios de comunicación como *El Mercurio* y *La Tribuna* (que también tuvo una canción). Finalmente, concluye con esperanza, porque el pueblo aún creía en su destino.

En respuesta a los sucesos de junio es que se edita un nuevo disco, *El pueblo unido jamás será vencido*. En él se destacaba el valor de las Fuerzas Armadas en la defensa de la democracia, quienes eran objeto de admiración por demostrar su lealtad al pueblo. En este disco, también, aparece por primera vez, la canción que se convirtió en himno de lucha. *El pueblo unido jamás será vencido* de Sergio Ortega, aunque esta ya era conocida por los chilenos quienes vitoreaban este lema en las marchas y concentraciones que defendían al gobierno.

Hasta aquí hemos visto canciones que hablaban de sucesos ya ocurridos, composiciones que surgían en respuesta a algún hecho o cantaban a algún proceso desarrollado. Pero hay una canción que es tremendamente premonitoria

de los hechos que se desarrollaron el 11 de septiembre. Nos referimos a *Vientos del Pueblo* de Víctor Jara, aunque sin saber lo que ocurriría ese día, pero quizá con el presentimiento de que en cualquier momento un suceso podía suceder, Él, grabó esta canción junto al grupo Inti Illimani, que dice:

De nuevo quieren manchar / mi tierra con sangre obrera / los que hablan de libertad / y tienen las manos negras.

Los que quieren dividir / a la madre de sus hijos / y quieren reconstruir / la cruz que arrastrara Cristo.

Quieren ocultar la infamia / que legaron desde siglos, / pero el color de asesinos / no borrarán de su cara.

Ya fueron miles y miles / los que entregaron su sangre / y en caudales generosos / multiplicaron los panes.

Ahora quiero vivir / junto a mi hijo y mi hermano / la primavera que todos / vamos construyendo a diario.

No me asusta la amenaza, / patrones de la miseria, / la estrella de la esperanza / continuará siendo nuestra.

Vientos del pueblo me llaman, / vientos del pueblo me llevan, / me esparcen el corazón / y me aventan la garganta.

Así cantará el poeta / mientras el alma me suene / por los caminos del pueblo / desde ahora y para siempre²¹⁴.

Como lo presentía esta canción el día 11 de septiembre, las fuerzas militares tomaron por asalto la Moneda, palacio presidencial de Chile, donde se encontraba el presidente. Los hechos son conocidos, un edificio incendiado, el Presidente termina muerto y, el comienzo de un proceso, doloroso para la mayor parte de los chilenos, que hasta el día de hoy, es una herida abierta.

La etapa que se inicia ese día, terminó de golpe, con los sueños y la esperanza que se había forjado en una parte importante del país y, que la Nueva Canción Chilena había querido ayudar a hacer realidad. Así como terminaron

²¹⁴ Víctor Jara. *Vientos del pueblo*. Grabación de 1973.

sueños, terminaron vidas, entre ellas la del cantautor más emblemático del movimiento, Víctor Jara, quien fue torturado y asesinado por los militares, en un crimen que aún no se esclarece.

En torno al ambiente musical, la primera acción fue el allanamiento del sello Dicap (perteneciente a las Juventudes Comunistas y que editó gran parte de la colección de la Nueva Canción Chilena) y la destrucción, incautación e incineración del material encontrado en sus oficinas. A esto se sumó la prohibición al resto de los sellos discográficos de grabar, editar y publicar música que “atentara contra la nueva institucionalidad”, entre la que se incluyó el folklore nortino. Eso se justificaba, según el coronel Pedro Ewing (Secretario General de Gobierno), porque la música andina se asociaba al gobierno de Allende y a la lucha de clases.²¹⁵

Es quizá en estas acciones, en donde podamos percibir el poder que alcanzó la Nueva Canción Chilena, en la sociedad. Sumado a lo anterior, producto de su militancia los representantes del movimiento debieron partir al exilio, o bien estando fuera del país como es el caso de Inti Illimani y Quilapayún no pudieron regresar, de esta manera se puso fin a un proceso creativo y social que alcanzó una trascendencia, que hoy en día es reconocida por su valor histórico.

Conclusiones.

En este capítulo, hemos podido ver el desarrollo que adquirió la Nueva Canción Chilena, en cuanto a contenido de sus letras. Para hacer, seleccionamos aquellas canciones que más caracterizaron al movimiento en todo su proceso creador.

En la primera etapa, correspondiente a los años entre 1965 y 1969, pudimos observar, que la canción se caracterizaba principalmente por desarrollar un sentido crítico de la sociedad en la que nacía inserta. Los artistas que

²¹⁵ Verónica Valdivia. *Su revolución contra nuestra revolución*. Santiago. Editorial LOM; 2008.

componían el movimiento, buscaron otorgarle reconocimiento a sectores que históricamente, en su condición de sujetos subalternos habían sido alejados de toda expresión artística reconocida por el resto de la sociedad. Es de esta manera que se producen canciones, que relataran las vivencias cotidianas de sectores marginados, como lo fueron los forajidos a los que Patricio Manns dedicó sus versos más connotados.

Entre los grupos que más inspiraron a los escritores, fue la historia de los mineros. En sus letras se hacía un reconocimiento de su labor tan sacrificada. Pero siempre acompañada de un mensaje que cuestionaba si esta situación se podía mejorar. Niños, artesanos y mujeres también fueron parte esencial del movimiento en esta etapa. Recordemos que la inclusión de todos estos sectores en la música nacional, fue una de las características que hizo único al movimiento en sus comienzos.

El contenido musical de las canciones, denota una preocupación de sus autores por los procesos sociales que se llevaban a cabo en esa época, tal es el caso de la reforma agraria, que pretendía redistribuir tierras entre los campesinos, y de paso acabar con el latifundio. Los temas que surgieron en torno a este proyecto, no sólo demostraban la preocupación por estos sectores, sino que el mensaje era directo, y pretendía que estos tomaran la iniciativa de reclamar sus derechos, mediante un proceso de toma de conciencia social y política. Como vimos en el ejemplo de *A desalambrar*.

La solidaridad internacional, era un aspecto que preocupó a los artistas, quienes en su mayoría eran jóvenes que se habían entusiasmado con las noticias de la revolución cubana, a la que escribieron importantes canciones. Dentro del marco de Guerra Fría, estos jóvenes eran abiertamente partidarios del socialismo, por lo que El Che Guevara, fue objeto de admiración por su desempeño en las luchas por la liberación de los pueblos sometidos al imperialismo norteamericano. La imagen que ellos tenían de este hombre, la quisieron transmitir al pueblo mediante sus canciones, para que el pueblo valorara la revolución socialista, como

un medio para poder establecer un sistema más justo con los más pobres. La Guerra de Vietnam, fue una de los temas que servirán para denunciar los abusos cometidos por Estados Unidos en el mundo.

A medida que la Nueva Canción, se afianzaba era posible escribir canciones más directas, que tendrán una alta carga social. En ella destaca *Preguntas por Puerto Montt* de Víctor Jara, que nace en respuesta a las medidas represivas que el Gobierno de Eduardo Frei Montalva, había tomado contra un grupo de pobladores en Pampa Irigoín, en la que resultaron muertas ocho personas. Esta será una de las canciones más populares del movimiento, debido a su capacidad de pedir explicaciones directamente al sindicato como responsable del hecho, el ministro del interior.

A grandes rasgos en esta primera etapa, la Nueva Canción Chilena pudo desarrollar ciertas facetas que permitieron a los sectores populares, sentirse identificados con el mensaje de ésta. Motivando la reflexión en torno a los problemas que en sus versos se planteaban, con el fin de abrir las mentes de estos personajes.

En la segunda etapa que estudiamos, el movimiento tomó otras características, debido a las necesidades que sus representantes sintieron. En toda esta etapa destaca, el compromiso que los artistas adquirieron con la Unidad Popular, como vimos desde la campaña: “No hay revolución sin canciones”, en los que surgieron himnos representativos de este proceso histórico, como lo es, el *Venceremos*.

Aquí, la necesidad fue la defender un proceso revolucionario que se quería instaurar, mediante el ejercicio democrático. Los artistas, conscientes del valor y la eficacia que tenía la canción en esos tiempos, se propusieron ser los portavoces de los nuevos ideales.

En un comienzo fueron cantos de esperanza e invitación a construir el nuevo Chile, desde un papel protagónico y, no de meros espectadores como

habían sido hasta ese momento. Luego debido a las dificultades en que se vio envuelto el gobierno de la Unidad Popular, adquirió nuevas características. De esta forma surgieron un número importante de canciones denominadas contingentes, que tenían la característica de hablar o responder a un determinado suceso. Claro que muchas de ellas perdieron el ritmo, y sólo fueron puro panfleto político. Pero sin duda, que el talento creador de sus representantes más reconocidos, dieron vida a obras de calidad y hermosura inigualables.

Dentro de los que más se comprometieron en esta cruzada, fueron el grupo Quilapayún, quién junto a Sergio Ortega, crearon un sin número de estas canciones. Algunas de bastante popularidad, las que se cantaban en grandes concentraciones políticas.

El mensaje que la Nueva Canción Chilena, tenía, siempre fue el de invitar a construir un nuevo mundo, más igualitario. Ya fuera denunciando la explotación, los abusos del imperialismo o los complots de la derecha. Lo que a grandes rasgos se pretendía era que la gente despertara del conformismo y luchara por establecer esa sociedad, que desde su punto de vista, debía ser socialista.

Por eso no es extraño que la Junta Militar, prohibiera sus cantos y pretendiera acabar con el movimiento que metía en las mentes el germen del marxismo, tan repudiado por ellos.

CONCLUSIONES GENERALES.

El presente trabajo pretendía demostrar que el movimiento de la Nueva Canción Chilena, entre 1965 y 1973, buscó posibilitar el desarrollo de la conciencia social y política, utilizando el mensaje de sus canciones para lograrlo.

El resultado que arrojó esta investigación, fue la confirmación de este supuesto, ya que a través de las tres secciones temáticas que fueron abordadas (orígenes y aspectos generales; difusión y contenido), se evidencia una conexión permanente del movimiento con los sectores populares.

El primer capítulo, que abordó la problemática desde sus orígenes y sus aspectos generales, nos muestra que el movimiento transgrede los esquemas de la música popular chilena, considerada válida hasta mediados de 1960. El género musical, surge en un momento en que la sociedad chilena vivía fuertes cambios sociales. En los que nuevos actores como los jóvenes, las mujeres o los pobladores se comenzaban a hacer notar y a tener cierta importancia, por ejemplo, en el enfoque que les da el Gobierno de Eduardo Frei. Y, además, se veía atraída por procesos extranjeros tales como La Revolución Cubana, que hacía pensar que esa vía era una alternativa válida para lograr una sociedad más equitativa, idea que tenía mayor valor en grupos juveniles.

El camino que recorrió fue iniciado por la cantautora Violeta Parra, que es identificada por muchos como la precursora del movimiento y una de las primeras en conectar a los sectores populares a este género musical. Ella comenzó una labor que los artistas de la Nueva Canción Chilena, profundizarían. Es tal

importancia que tiene esta mujer para el género, que la interpretación de sus composiciones será una constante que realicen la mayor parte de los artistas que lo integraron.

La Nueva Canción Chilena, nace en una época en que la música popular se dividía en dos flancos. Uno era el Neofolklore, género musical ligado a la música tradicional folklórica, que había tomado nuevas formas para hacerla más aceptable en las áreas urbanas. Y, que con una estética alejada de lo realmente representativo de la vida campesina, y con letras que reflejaban el lado amable de esta, contaba con gran popularidad dentro de la sociedad y, que había logrado desplazar a la tonada. El otro género que gozaba de mayor popularidad, era la Nueva Ola, la que había tomado el modelo extranjero del rock & roll, como ejemplo de línea creativa. Aunque con letras que no pasaban de las preocupaciones más propias de los adolescentes.

En este contexto, surge este nuevo género musical, casi de manera soterrada, en peñas y recintos universitarios. Su primer hogar fue la Peña de los Parra, desde ahí comienza un proceso que se expandió a vastos sectores de la población. Su principal característica era, que este nuevo estilo musical, incluía a sectores históricamente postergados de toda expresión artística. En la Nueva Canción Chilena, los sujetos populares y sus problemáticas, eran la principal fuente de inspiración para los artistas.

La Peña de los Parra, es el espacio donde nace el movimiento, el que llega con un planteamiento completamente distinto, a lo que era considerado como cultura oficial. En primer lugar, destaca su propuesta estética, la que rescata objetos que están relacionados directamente con la vida de los sectores sociales más pobres, iluminación con velas puestas en botellas, redes de pescadores, mesas hechas de forma artesanal, lo mismo que las sillas. La vestimenta de los artistas también significaba un aspecto diferenciador, ya que sus ropas eran atuendos comunes, como viste la gente en su día a día, esto daba una imagen de cercanía con su público. Por último, destaca la interacción que se daba entre el

artista y los asistentes, que era cordial y directa, siendo ellos mismos los encargados de atender a los visitantes. El modelo de peña, inaugurado por los Parra, fue imitado en gran cantidad, estableciéndose espacios como estos, en sindicatos, escuelas, iglesias, fábricas, universidades etc. Lo que favoreció la expansión del movimiento.

Si bien, el movimiento nació en 1965, no es sino hasta 1969, cuando se le comienza a conocer por su nombre. En julio de ese año, se organiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado por la Vicerrectoría de comunicaciones de la Universidad Católica y el disjockey Ricardo García. Este festival se hace con la intención de analizar el desarrollo de la música popular en Chile y su influencia social. Este festival fue un éxito, que contó un alto público.

En este trabajo, hablamos de movimiento y no sólo de género musical, porque se relaciona directamente con los procesos sociales que se iban desarrollando entre 1965 y 1973. Es por eso que desde un comienzo, sus representantes declaraban abiertamente el compromiso con las transformaciones que se pretendían realizar y que iban en beneficio de los sectores populares.

En el segundo capítulo, estudiamos los medios de difusión del movimiento y su contacto con los sectores populares. Ya que si el movimiento nació de manera restringida en peñas y recintos universitarios, debíamos establecer en qué forma llegó hacia los sectores populares.

Sabíamos que la Nueva Canción Chilena, había nacido en un momento en que la música de mayor popularidad era la Nueva Ola, que copaba las programaciones radiales, seguida por otros géneros como el Neofolklore. También teníamos conocimiento de que esta, declaraba su compromiso con los sectores populares y, no sólo con ellos sino con las ideas de la izquierda. Lo que no conocíamos era que estas circunstancias, dificultaron el acceso que este estilo musical pudo tener en los medios de comunicación masiva, especialmente, la radio que era el medio obvio de difusión.

Aunque en sus comienzos el movimiento tuvo cierta cabida en la radio, por ejemplo, *Arriba en la cordillera* de Patricio Manns, se mantuvo en los primeros lugares de popularidad durante semanas. Circunstancias como la transmisión de *La beata*, interpretada por Víctor Jara o *A dónde vas soldado* de Rolando Alarcón, fueron bloqueando la posibilidad de presentarse en este medio. Ante esta situación, debió buscar nuevos caminos para llegar a su público.

Las peñas que habíamos visto en el primer capítulo, en este las abordamos desde la instancia de la sociabilización, entre artista y sujeto popular. Analizamos nuevamente La Peña de los Parra, desde este punto de vista. Como resultado pudimos comprobar que esta sí produjo este contacto, pero no tanto desde el punto de vista de La Peña, como show artístico, sino en su trabajo como centro artístico cultural. El que había surgido, fruto del mismo compromiso que los artistas tenían con las causas populares. En este trabajo, la relación como nos contó Ángel Parra, era de compañero a compañero. Y se hacían clases desde cerámica hasta economía, con el fin de entregar las herramientas para desarrollar la conciencia social y política en sus asistentes.

Como habíamos visto en el primer capítulo, las peñas comenzaron a surgir en todas partes, y es allí donde encuentra su público más fiel. También sirvieron para incentivar a otras personas a crear música comprometida con el pueblo, es así como nacen dos grupos emblemáticos de la Nueva Canción Chilena, Quilapayún e Inti Illimani.

La relación con los sellos discográficos, no fue muy diferente al que tuvo con las radios. Esta estaba condicionada al contenido que los artistas podían incluir en sus canciones. Si bien trabajaron con sellos como Demon, de manera constante, siempre van a estar en cierta forma limitados, lo que les impedía enviar un mensaje más directo.

El problema, se ve solucionado cuando en 1968, se crea la Discoteca del Cantar Popular (Dicap), perteneciente a las Juventudes Comunistas, de las cuales

varios de los integrantes eran militantes. Este hecho abre nuevas posibilidades al desarrollo artístico de la Nueva Canción Chilena, puesto que ya no se encontraban con las limitaciones impuestas por los otros sellos. Sin duda, esto permitió la creación de canciones más directas.

Pero el contacto con los sectores populares, no se produjo a través del disco, ni por medio de la radio. Se produjo directamente, en los sectores populares, a los cuales eran constantemente invitados. La relación se establecía cuando las organizaciones de base, realizaban las invitaciones para que algún miembro de la Nueva Canción Chilena, hiciera una presentación en una escuela, en la población, en una sede social, etc., esta era una instancia en que no sólo se presentaba la música, sino que también se podían establecer discusiones en torno a algún tema, para complementar el mensaje que la canción entregaba. Esto también permitía que fueran presentadas canciones, que jamás hubiesen podido escuchar en la radio.

Por último, analizamos el contenido de las canciones, para comprobar que las intenciones de posibilitar el desarrollo de la conciencia social y política entre los sectores populares, eran ciertas. Este análisis lo hicimos en dos etapas que consideramos, tenían características distintas producto de la situación que el país vivió en cada una. Las etapas que establecimos fueron desde 1965 hasta 1969 y desde 1979 hasta 1973.

La primera etapa, coincide con gran parte del gobierno de la Democracia Cristiana, con Eduardo Frei Montalva como líder. En este periodo la Nueva Canción Chilena, se caracterizó por abordar diversos temas, como lo era la vida de los sectores populares, procesos sociales que eran de urgencia para los más pobres, solidaridad internacional y una fuerte protesta ante hechos de abuso de poder.

La identificación con los sectores populares, fue una de sus principales características durante todo su desarrollo. Se creaban canciones que dignificaran

a los trabajadores, campesinos, estudiantes, niños, etc., en sus relatos había un reconocimiento a la importancia que tenían ellos y también la intención de que estos, cuestionaran su situación de vida desfavorable, para que buscaran los medios de mejorarla.

El proceso de reforma agraria, fue uno de los temas que más se abordaron en este periodo, canciones como *El pueblo* de Ángel Parra, *A desalamburar* que interpretaba Víctor Jara o *Plegaria a un labrador* y *El Arado* del mismo, expresaban la necesidad de que los campesinos sin tierra, pudieran acceder a ella. Estas canciones eran directas, en ocasiones o con un alto contenido poético en otras, pero lo que más destacaba era que eran una incitación a reclamar la tierra.

Canciones de solidaridad internacional, también fueron importantes, en ellas se buscaba la valorización de procesos como la Revolución Cubana, que había implantado un modelo socialista en la isla, que buscaba dar mayores oportunidades a los pobres. Uno de sus líderes, fue presentado como un héroe de las causas populares, Ernesto “Che” Guevara, quizá con la intención de que muchos siguieran su ejemplo. Esta línea creativa también, buscaba que se conocieran las formas de dominación ejercidas por Estados Unidos, mediante la denuncia del imperialismo norteamericano como se le llamaba frecuentemente en la época. Un ejemplo de esto son las canciones escritas a la Guerra de Vietnam.

La protesta se hizo presente en este periodo, con canciones que respondían a hechos en que el gobierno, cayendo en decisiones erradas había causado profundos perjuicios a las clases populares. *Preguntas por Puerto Montt* de Víctor Jara, es una de las canciones emblemáticas de todo el movimiento, y precisamente, reclamaba contra la decisión de desalojar a un grupo de familias sin casas de Pampa Irigoín, un terreno baldío que había sido tomado, desalojo que se produjo violentamente del cual resultaron muertas ocho personas. Víctor Jara acusó directamente al ministro del interior como responsable, al que pedía las explicaciones del caso.

La segunda etapa, se caracterizó por un abierto compromiso político con la Unidad Popular, desde su campaña electoral presidencial hasta el último día de su gobierno. Los artistas del movimiento en su mayoría militantes del Partido Comunista, se sintieron comprometidos con la idea de apoyar al candidato Salvador Allende, ya que sus postulados correspondían cabalmente a los suyos.

La primera acción que se tomó, fue participar en cada acto de campaña con el fin de llevar a las masas las propuestas de la coalición, para lo que se volcaron a crear canciones que entregaran un mensaje esperanzador para los más pobres. De este trabajo resultaron canciones, que se volvieron verdaderos himnos de la Unidad Popular, como lo fue el *Venceremos*, interpretado por Quilapayún y también por Inti Illimani. Se crearon discos en torno a la campaña, así nació el Canto al Programa interpretado por Inti Illimani, en la que se cantaban a algunas medidas que beneficiaban a los sectores más postergados de la población. La *Canción del poder popular*, es una de las más representativas de este disco y entregaba la responsabilidad a ellos (los más pobres) de cambiar su situación.

Una vez asumida la presidencia de Allende, comenzó una nueva cruzada para el movimiento, la de apoyarlo incondicionalmente, ya que el amplio sustento popular, no era compartido por todos los sectores del país.

En un primer momento se crearon canciones que otorgaban un papel protagónico a los sectores populares, para construir el nuevo mundo que se establecía en el programa, llamándolos a trabajar y defender lo conquistado.

Sin embargo, a medida que las divisiones y odios iban aumentando en contra del gobierno, comenzaron a surgir canciones que denunciaban la sedición de la derecha y sus artimañas para derrocar al presidente. En tonos sarcásticos, con ritmos alegres o serios, se originaron las llamadas canciones contingentes, que reflejan el ambiente que se vivía en el país en esos años. Canciones como *Las ollitas* y *El desabastecimiento*, eran temas que defendían al gobierno

liberándolo de culpas, de problemas como la escasez de alimentos que se comenzó a vivir a fines de 1971.

De esta forma, cuando el 11 de septiembre de 1973, se llevó a cabo el Golpe de Estado en Chile, entre sus múltiples blancos estuvo este movimiento que, buscaba dar dignidad al pueblo y ser una vía para que este se autoreconociera y, tomara conciencia de su importancia tanto social como política. El movimiento, como mucho de los sueños que se habían construido en esos años, fue eliminado de manera violenta, con uno de sus integrantes más importante convertido en mártir.

BIBLIOGRAFÍA.

AYLWIN, MARIANA; BASCUÑAN, CARLOS; CORREA, SOFÍA; GAZMURI, CRISTIÁN; SERRANO, SOL Y TAGLE, MATÍAS. *Chile en el Siglo XX*. Santiago. Editorial Planeta; 1990.

BARRAZA, FERNANDO. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago. Editorial Quimantú; 1972.

BARTHES, ROLAND. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Paidós; 2009.

BRIGGS, ASA Y CALVIN, PATRICIA. *Historia Contemporánea de Europa 1789-1989*. Barcelona. Editorial Crítica; 2004.

BURKE, PETER (Ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid. Editorial Alianza; 2009.

CARRASCO, EDUARDO. *Quilapayún la Revolución y las Estrellas*. Buenos Aires. Editorial RIL; 1988.

CHIAPPE, GABRIELA Y GONZÁLEZ, CRISTIÁN. *Ecos del tiempo subalterno. Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago. Editorial LOM; 2009.

COLLIER, SIMON Y SATER, WILLIAM. *Historia de Chile: 1808-1994*. Barcelona. Cambridge University Press; 1998.

CONTRERAS, ROBERTO (Compilador). *Habla y canta Víctor Jara*. La Habana. Casa de las Américas. Colección: Nuestros Países; 1978.

CORREA, SOFÍA; FIGUEROA, CONSUELO; JOCELYN-HOL, ALFREDO; ROLLE, CLAUDIO Y VICUÑA, MANUEL. *Historia del Siglo XX chileno: Balance paradójal*. Santiago. Editorial Sudamericana; 2001.

COULON; JORGE. *La sonrisa de Víctor Jara*. Santiago. Editorial USACH; 2011.

DAHLAUS, C. *Estética de la Música*. Berlín. Reeichenberger; 1996.

DE RAMÓN, ARMANDO. *Santiago de Chile (1541-1991)*. Santiago. Editorial Sudamericana; 2000.

GARCÉS, MARIO. *Tomando su sitio. El Movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970*. Santiago. Editorial LOM; 2002.

GARCÉS, MARIO; ET. AL. *Memoria para un nuevo siglo: Chile a la segunda mitad del Siglo XX*. Santiago. Editorial LOM; 2000.

GAZMURI, CRISTIAN; ARANCIBIA, PATRICIA Y GODOY, ALVARO. *Eduardo Frei Montalva (1911-1982)*. Santiago. Editorial Fondo de Cultura Económica; 1996

GODOY, ALVARO Y GONZALEZ, JUAN PABLO (Eds.). *Música popular chilena. 20 años, 1970-1990*. Santiago. División de Cultura del Ministerio de Educación; 1995.

GONZÁLEZ, JUAN PABLO; OHLSEN, OSCAR Y ROLLE, CLAUDIO. *Historia Social de la música popular en Chile 1950-1970*. Santiago. Editorial Universidad Católica; 2010.

HOBBSAWM, ERIC. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires. Editorial Crítica; 2008.

JARA, JOAN. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago. Editorial LOM; 2007.

LARREA, ANTONIO Y JORGE MONTEALEGRE. *Rostros y Rastros de un canto*. Santiago. Editorial Nunatak; 1997.

LAWNER, MIGUEL; SOTO, HERNÁN Y SCHATAN, JACOB (Eds.). *Salvador Allende presencia en la ausencia*. Santiago. Editorial LOM; 2008.

PARRA, ISABEL. *El libro mayor de Violeta Parra*. Madrid. Ediciones Michay; 1985.

PINTO, JULIO (Ed.). *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago. Editorial LOM; 2005.

RODRÍGUEZ, OSVALDO. *Cantores que reflexionan*. Madrid. Editorial LAR; 1984.

RODRÍGUEZ, OSVALDO. *La Nueva Canción Chilena. Continuidad y Reflejo*. La Habana. Casa de las Américas; 1986.

SALAS, FABIO. *La primavera terrestre. Cartografías del Rock Chileno y la Nueva Canción Chilena*. Santiago. Editorial Cuarto Propio; 2003.

SALAZAR, GABRIEL Y PINTO, JULIO. *Historia contemporánea de Chile II. Actores, identidad y movimiento*. Santiago. Editorial LOM; 1999.

SALAZAR, GABRIEL Y PINTO, JULIO. *Historia contemporánea de Chile V. Niñez y Juventud*. Santiago. Editorial LOM; 2002.

SANDOVAL, RODRIGO. *Música chilena de raíz folklórica (1964-1973). Neofolklore y Nueva Canción Chilena*. Santiago. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia PUC; 1998.

SANHUEZA, CÉSAR. *No hay revolución sin canciones. Auge y quiebre de la Nueva Canción Chilena 1969-1973*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia, Santiago. PUC; 2006.

TORRES, RODRIGO. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago. Editorial Ceneca; 1980.

VALDIVIA, VERÓNICA. *Su revolución contra nuestra revolución*. Santiago. Editorial LOM; 2008.

VARAS, JOSÉ MIGUEL Y GONZÁLEZ, JUAN PABLO. *En busca de la música chilena. Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago. Publicaciones del Bicentenario; 2005.

VITALE, LUIS; MOULIAN, LUIS; CRUZ, LUIS; PALESTRO, SANDRA; AVENDAÑO, OCTAVIO; SALAS, VERONICA Y PIWONKA, GONZALO. *Para recuperar la memoria histórica Frei, Allende y Pinochet*. Santiago. Editorial CESOC; 1999.

ARTÍCULOS.

BAÑO, ROBERTO. *Los sectores populares y la política: una reflexión socio-histórica*. En *Revista Política*. N°43; 2004.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN. *Cultura e Identidad nacional: Chile 1973-1983*. Santiago. En Documento de trabajo FLACSO. N°177, Mayo 1983.

CARRASCO, EDUARDO. *La nueva canción en América Latina* en *Revista Internacional de Ciencias Sociales* N°94. Unesco. París; 1982.

DA COSTA GARCIA, TÂNIA. *Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60*. En *Revista Musical Chilena*, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212.

GREZ, SERGIO. *Escribir la historia de los sectores populares. ¿Con o sin la política incluida? A propósito de dos miradas a la historia social (Chile, siglo XIX)*. En *Revista Volumen* N° 44. 2005.

LARGO, RENÉ. *La Nueva Canción Chilena. México*. En *Cuadernos Casa de Chile* N° 9; 1977.

PARADA, RODOLFO. *“La Nueva Canción Chilena”, 1960-1970: arte y política, tradición y modernidad*. En *Revista Patrimonio Cultural* N° 49, 30/01/2009.

RIMBOT, EMMANUELLE. *Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo*. En *Cátedra de Artes* N° 3 (2006): 25-40. PUC.

ROLLE, CLAUDIO. *De Yo canto la diferencia a Qué lindo es ser voluntario. Cultura de denuncia y propuesta de construcción de una nueva sociedad (1963-1973)*. *Cátedra de Artes* N° 1 (2005): 81-97. Facultad de Artes. Pontificia Universidad Católica de Chile.

ROLLE, CLAUDIO. *La Nueva Canción Chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende*. En *Revista Pensamiento Crítico* N° 2; 2002.

ROMERO, LUIS. *Los sectores populares urbanos como sujetos históricos*. En *Última década*, N° 7; 1997

ENTREVISTAS.

Ángel Parra. Cantautor. 11/01/2012.

Jorge Coulon. Inti Illimani. 16/12/2011.

DIARIOS Y REVISTAS.

Diario El Mercurio, enero de 1966; julio 1967 y diciembre de 1969

Diario El Siglo, enero de 1966 a diciembre de 1971

Diario Las Últimas Noticias, de mayo de 1968

Revista Ecran, de mayo de 1965 a octubre de 1968

Revista El Musiquero, de mayo 1965 a agosto de 1973

Revista Ramona, de marzo 1973

Revista Rincón Juvenil, de mayo de 1965 a febrero de 1967

DISCOGRAFÍA.

ÁNGEL PARRA. *Ángel Parra y su guitarra*. Demon; 1965.

ÁNGEL PARRA. *Corazón de bandido*. Dicap; 1971.

INTI ILLIMANI. *Canto al Programa*. Dicap; 1970.
ISABEL PARRA. *De aquí y de allá*. Dicap; 1971.
OBRA COLECTIVA. *Venceremos*. Dicap; 1970.
OBRA COLECTIVA. *No volveremos atrás*. Dicap; 1973.
PATRICIO MANNS. *Entre mar y cordillera*. Demon; 1966.
QUILAPAYÚN. *Cantata Santa María de Iquique*. Dicap; 1970.
QUILAPAYÚN. *Quilapayún 1*. Odeón; 1967.
QUILAPAYÚN. *X Viet-Nam*. Dicap; 1968.
QUILAPAYÚN. *Vivir como él*. Dicap; 1971.
QUILAPAYÚN. *La fragua*. Dicap; 1973.
ROLANDO ALARCÓN. *Por Cuba y Vietnam*. Tiempo; 1968.
VÍCTOR JARA. *Víctor Jara*. Odeón; 1967.
VÍCTOR JARA. *Pongo en tus manos abiertas*. Dicap; 1969.
VÍCTOR JARA. *El derecho de vivir en paz*. Dicap; 1971.

Páginas WEB.

Cancioneros: (www.cancioneros.com)

Cantores que reflexionan: (<http://londres92.blogspot.com>)

Fundación Víctor Jara: (<http://fundacionvictorjara.cl>)

Inti Illimani: (www.intiillimani.cl)

Música Popular: (www.musicapopular.cl)

Patricio Manns: (<http://manns.cl>)

Quilapayún: (www.quilapayun.cl)

You tube: (www.youtube.com)

