

Vientos del pueblo

Representaciones, recepciones e interpretaciones
sobre la Nueva Canción Chilena

Simón Palominos Mandiola e
Ignacio Ramos Rodillo (editores)

Karen Donoso Fritz
Lorena Valdebenito Carrasco
Patricia Díaz-Inostroza
Silvia Herrera Ortega
Javier Osorio Fernández
Gerardo Figueroa Rodríguez
Laura Jordán González
Ariel Mamani Cotonat
Pablo Molina Palomino
Mauricio Redolés Bustos



Cultura y sociedad | CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS

Índice

A modo de prólogo | 11

Dr. Alfonso Padilla

Introducción: una breve clave para la lectura | 15

Simón Palominos Mandiola e Ignacio Ramos Rodillo

Margot Loyola: folclor, política y canción social | 23

Karen Donoso Fritz

**Discursos sobre la dimensión musical de Violeta Parra
y su relación con la Nueva Canción Chilena | 59**

Lorena Valdebenito Carrasco

Cuando amanece el día:

el arte de trovar en la Nueva Canción Chilena | 99

Patricia Díaz-Inostroza

**Entre la Nueva Canción Chilena y la música docta:
síntesis de la transvanguardia de los sesenta | 133**

Dra. Silvia Herrera Ortega

«Ahora sí la Historia tendrá qué contar...».

**El pueblo en la imaginación fonográfica
de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972 | 163**

Javier Osorio Fernández y Gerardo Figueroa Rodríguez

Truenan y brillan: el «sonido propio» de Illapu | 191

Laura Jordán González

Música y memoria.

**Apuntes para la comprensión de la Nueva Canción Chilena
como vehículo de una *memoria colectiva popular* | 223**

Simón Palominos Mandiola

**Imperialismo cultural en la renovación folclórica latinoamericana:
Nueva Trova Cubana y Nueva Canción Chilena, 1967-1973 | 259**

Ignacio Ramos Rodillo

**Una Nueva Canción para «Transandinia»:
contactos y circulación entre Argentina y
la Nueva Canción Chilena | 303**

Ariel Mamani Cotonat

Los límites de lo latinoamericano.

**Distinción e identidad en la configuración
de un circuito de Nueva Canción en Lima | 327**

Pablo Molina Palomino

Epílogo

Una conversación con Mauricio Redolés Bustos | 363

Ignacio Ramos Rodillo y Simón Palominos Mandiola

Sobre las y los autores | 395

A modo de prólogo

Posiblemente el movimiento de la Nueva Canción Chilena sea el fenómeno musical de nuestro país más importante, al menos, del siglo pasado, y su eco se prolonga en el actual. Y lo es por lo que significó y significa en el plano musical, por sus textos, su peso cultural, su influencia en otros campos musicales, por las dimensiones sociales y políticas que tuvo y tiene, por su repercusión en el país, en América Latina y a nivel internacional.

Los fenómenos sociales y culturales rara vez tienen un origen preciso –día y hora– y también su extinción, si así ocurriera. Son procesos, muchas veces, con orígenes perdidos en la historia, y que se expanden, difunden y terminan, o más bien, se transforman, se mimetizan, se funden con nuevos fenómenos. Por ciertos hay hitos, fechas, acontecimientos que también marcan esos procesos y a veces los identifican. Con la Nueva Canción Chilena –como con el Canto Nuevo, una continuación de la NCCh bajo condiciones de dictadura y con particularidades que lo hicieron reconocible– ha ocurrido todo esto y mucho más, como se puede observar en los excelentes artículos que conforman este nuevo libro sobre la NCCh.

Muchas veces la NCCh se asocia a unos cuantos solistas y grupos, los más conocidos, los que tuvieron un peso específico mayor en el pasado, o lo siguen teniendo en el presente. Sin embargo, como lo evidencia este libro, entre otras publicaciones, la NCCh abarcó desde los sesenta una gama muy amplia de solistas, dúos, ensambles pequeños, grupos más amplios y hasta formaciones relativamente numerosas. Socialmente la NCCh también tuvo un amplio campo de acción. No pocos actores del movimiento provenían de sectores obreros, campesinos, de artesanos. Varios tenían su origen en capas

medias, de profesionales, de intelectuales, estudiantes universitarios. Una cartografía más o menos completa de la NCCh es una tarea pendiente. Y si a eso se agrega su repercusión en los años de exilio, y la diseminación de solistas, grupos, coros, grupos de canto y baile, y con participación de otros latinoamericanos o de personas provenientes del país en cuestión, el campo por estudiar es muy amplio.

¿En qué sentido la NCCh es *nueva*? Desde el *Ars Nova* del primer cuarto del siglo XIV hasta el presente muchos fenómenos artísticos y culturales utilizaron el adjetivo «nuevo» o «nueva». A veces estas palabras las utilizaron los mismos quienes dieron origen a esos movimientos, o también se otorgaron a posteriori por otros artistas o estudiosos. Lo cierto es que tal adjetivo implica lo novedoso que aporta el fenómeno en cuestión, una cierta dosis de orgullo y determinación, también tiene un carácter de identidad, y quizás no pocas veces hay una pizca de autocomplacencia y hasta de altanería en su uso. En ocasiones lo dicta también un cierto desconocimiento del contexto artístico y cultural y de manera muy fácil se adjunta el adjetivo al fenómeno. Quizás el nombre de «Nueva Canción Chilena» tenga un poco de cada elemento. En un sentido de *estructura* musical, de elementos composicionales, invenciones melódicas, armónicas, rítmicas, formales, etc., la NCCh no es nueva. Lo mismo ocurre con casi todos los movimientos artísticos que se autodenominan *nuevos*. Cada fenómeno tiene su historia genética; nada nace de la nada, todo está vinculado a un pasado y a una tradición.

La Nueva Canción Chilena se vincula al movimiento similar de América Latina, pero también a fenómenos musicales y culturales que ocurrieron en los sesenta en EE.UU., Europa y otras latitudes –Los Beatles también influyeron, aunque de eso no se habla mucho–. Y también se relaciona al canto social que tiene una historia milenaria en la humanidad y de siglos, al menos, en nuestro continente. En 1945, después de Hiroshima y Nagasaki, nació en Japón el movimiento de la Nueva Canción Japonesa, que desde los sesenta acogería el fenómeno de la nueva canción en nuestro continente.

La NCCh es nueva en el sentido de que, aunque musicalmente también nacida *dentro* de lo que se conoció como el *neofolclore*, se distancia de él poniendo el acento en el contenido social de los textos de las canciones, en la ampliación del horizonte musical hacia

la música latinoamericana, y en relación a una nueva modalidad de interpretación de esa música. La NCCh también desarrolló nuevas formas de producción, distribución y difusión de su obra y un sentido de *performance* nuevo. La NCCh llegó a barrios, lugares de trabajo y de estudio, sectores agrarios, peñas, festivales diversos, amén de medios de comunicación tradicionales. Y, lo más importante, es que se vinculó a un proyecto político de renovación profunda de la sociedad chilena –a su vez, no pocos integrantes del neofolclore se posicionaron en la barricada de la derecha política chilena y después con la dictadura militar.

La NCCh no es sólo canción. En un sentido musical, he aquí la diferencia mayor con los movimientos hermanos de nuestro continente. La NCCh desarrolló muchísimo lo estrictamente musical; un porcentaje alto de la producción musical son piezas instrumentales. Dicho de otro modo, la NCCh se distingue por su *sonoridad*, por la *instrumentación* utilizada en sus comienzos y el *uso* de esos instrumentos. La Nueva Trova cubana tuvo como antecedentes musicales especialmente la vieja trova, y el *son*, con sus distintas variantes. El MPB y Tropicalia tenían como pilares musicales la bossa nova y el samba. El Nuevo Cancionero y el movimiento uruguayo básicamente la zamba y otros géneros rurales. La cueca no fue ni podía ser la columna vertebral musical de la NCCh, por ello la diversidad de géneros utilizados. Pero más importante aún, obligó a los compositores a componer *sin* vínculos a géneros específicos, o bien, con híbridos más o menos reconocibles. El carácter instrumental de buena parte del repertorio de los grupos de la NCCh y la composición de piezas sin referencias genéricas, están dentro de sus contribuciones musicales más importantes.

Como se ha dicho ya en varias ocasiones, una de las aportaciones más importantes de la NCCh ha sido el trabajo de cooperación con compositores de formación académica y la creación de formas mayores, entre ellas, la *cantata popular*. Esto obedecía a uno de los aspectos centrales de la estética de la NCCh, a saber, la de crear canciones y obras mayores con alto nivel de texto y música. Al pueblo, lo mejor de la creación artística, pero con un lenguaje accesible al conocimiento artístico previo de las masas, por decirlo así. La cantata popular tampoco nació de la nada, sino que tiene orígenes que se remontan, al menos, a la cantata del Barroco. Durante el siglo XX se compusieron

cantatas en el marco de la música docta chilena y también en otros países. Curiosamente, la estética de «llevar el arte al pueblo» ha sido también parte de las políticas culturales de regímenes autoritarios del color político que sea; y ese arte debía ser no complejo, no moderno, sino de fácil comprensión por parte del «pueblo». El concepto de *Volk Kantate* lo utilizó la Alemania nazi, y una estética similar fue compartida en los marcos de realismo socialista hasta mediados de los ochenta. Esto no es una crítica al concepto y criterio de cantata popular desarrollado en los marcos de la NCCh (también del Canto Nuevo), sino que se trata simplemente una contextualización mayor de este fenómeno.

El tema de la Nueva Canción Chilena –incluyo aquí los trabajos sobre Violeta Parra, el Canto Nuevo y otros que se vinculan o se le vincula al movimiento– no está agotado, de ninguna manera. Se comenzó a estudiar someramente ya durante el Gobierno de Salvador Allende. Durante la época de la dictadura hubo estudios muy valiosos ya en la década de 1970 en las duras condiciones intelectuales de entonces. En el exilio y después de él aparecieron tesis de magíster y doctorales realizadas por chilenos, pero también investigadores de, al menos, Italia, Francia, España, EE.UU. y Brasil han realizado tesis o publicado artículos y libros. Lo interesante que es que no sólo musicólogos o etnomusicólogos han investigado el fenómeno, sino también, y de manera creciente, sociólogos, antropólogos, historiadores, estudiosos de literatura, comunicadores sociales, periodistas, filósofos, estudiosos de la cultura y de otros campos del saber han realizado o llevan a cabo estudios muy valiosos. *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena* es un aporte señero.

DR. ALFONSO PADILLA
Docente Emérito
Musicología
Global Music Centre
Universidad de Helsinki

Finlandia, enero de 2018

Introducción

Una breve clave para la lectura

SIMÓN PALOMINOS MANDIOLA E IGNACIO RAMOS RODILLO

La Nueva Canción Chilena es uno de los movimientos artísticos más importantes de nuestro país a lo largo del siglo XX, cuya influencia en el desarrollo del campo musical y de la cultura es patente en la obra de nuevos artistas, así como en la experiencia de sus oyentes. Uno de sus principales aportes consiste en que a través de su tematización del folclor en un contexto de modernización, se construyó un correlato simbólico de lo popular para la sociedad chilena –y, en su versión regional, para las sociedades latinoamericanas–, imaginario que apunta a un proyecto político y estético de liberación para los sectores subalternos. El rol jugado por la Nueva Canción en el desarrollo sociopolítico y del campo cultural latinoamericano, sumado al elemento testimonial de su trayectoria en el exilio durante el período de los autoritarismos en la región, contribuyó a un fuerte anclaje emocional en una parte importante de los grupos sociales representados por ella, dando origen a un discurso épico sobre sus exponentes, problematizado únicamente en ciertos sectores de la academia.

Como respuesta a esta concepción aparentemente monolítica, afirmamos que la Nueva Canción Chilena no es *una*. Es, antes bien, un coro de sonoridades –diversas y contradictorias– que reúnen distintas versiones de la tradición y la modernidad, distintos sujetos y posiciones, diversas instituciones y personas. Asimismo, la Nueva Canción tampoco es única: es posible pensarla como parte de un movimiento presente tanto en América Latina como Norteamérica y Europa Occidental, que reformula los vínculos entre tradición, creación artística y compromiso político. La importancia musical y política del novocancionismo la ha elevado a la posición de una suerte de «metagénero», que engloba diferentes propuestas y estilos

que, en algunas ocasiones, contradicen abiertamente los discursos y estéticas de la izquierda latinoamericana. La Nueva Canción constituye, por tanto, un ámbito complejo de reflexión, debido a la diversidad de sus exponentes, manifestaciones, posiciones sociopolíticas y eventuales usos.

Si quisiéramos sintetizar esta diversidad, podríamos decir que la Nueva Canción Chilena canta, y que en su canto moviliza y representa diversas experiencias de América Latina. Grupos sociales, sujetos, personas vieron en el movimiento cultural un correlato de su propia presencia en las sociedades de la región, al tiempo que una narrativa de hitos históricos en la democratización de nuestro país se hizo real a través de sus canciones y obras. Pero, para elaborar este canto, el novocancionismo debió escuchar, y en esa escucha hay mucho más que las sonoridades que posteriormente serían plasmadas en su obra artística: establece filiaciones, pero también quiebres con la tradición musical chilena y latinoamericana, recoge influencias provenientes de Europa y Norteamérica, y reconfigura con ello, finalmente, los anclajes geopolíticos y culturales de la canción. Y como canta, la Nueva Canción también suena, y en su sonido hay un constructo estético que se corresponde con la representación de los diversos grupos y procesos sociales del período de emergencia del movimiento. El sonido es, también, un ámbito de encuentro entre tradición y modernidad, que ilustra las prácticas compositivas de estos artistas. Finalmente, también diremos que, porque suena, se escucha. La Nueva Canción Chilena ha sido escuchada a lo largo de su trayectoria no sólo en nuestro país, sino también en diversas latitudes, estableciendo un importante diálogo –no exento de tensiones– con movimientos similares en otras regiones de América Latina.

Algunos sucesos y conmemoraciones en este año 2017 nos invitan a realizar algunos balances respecto de la Nueva Canción Chilena. Celebramos, en primer lugar, el centenario del nacimiento de Violeta Parra, considerada por muchos como una de las precursoras del movimiento y responsable de no pocas innovaciones formales y de contenido que lo caracterizan. Nos encontramos, asimismo, a las puertas de la conmemoración del centenario del nacimiento de Margot Loyola, figura fundamental del folclor nacional junto a la antedicha Violeta Parra. No olvidamos, además, el aún reciente

quincuagésimo aniversario de uno de los hitos formativos de la Nueva Canción Chilena: la inauguración de la Peña de los Parra en 1965. Asimismo, recordamos que hace cincuenta años, también, se celebraba el primer Encuentro de la Canción Protesta, en Cuba. Lamentamos, por otra parte, el fallecimiento reciente de Ángel Parra y de Daniel Viglietti, figuras indispensables de la Nueva Canción en la región. Reconocemos, igualmente, la vigencia de los exponentes del movimiento y su influencia en la obra de nuevas generaciones de artistas y cultores de las músicas en el país, atentos, hoy como entonces, a los vínculos entre diversas tradiciones y géneros musicales, populares, doctos y folclóricos, con la insuficiencia epistemológica que supone referir a esta tríada conceptual. Conmemoramos, además, el cincuentenario del asesinato de Ernesto «Che» Guevara, figura política que inspirará parte de las aspiraciones políticas y culturales del movimiento novocancionístico a nivel latinoamericano.

También es necesario reconocer en este balance que la producción literaria e investigativa sobre este movimiento musical ha sido pródiga. Nuevos testimonios han sido recopilados y diversas obras han sido visibilizadas y analizadas, complementando y continuando el interés investigativo que el movimiento suscitó especialmente durante la década de 1980; atención puesta a raíz del escenario del exilio y del posicionamiento de los estudios sobre música popular en la academia. Sin embargo, pensamos, el interés sigue siendo genealógico y, en cierto sentido, descriptivo, toda vez que ha intentado profundizar en la recopilación de antecedentes que permiten explicar el desarrollo de la Nueva Canción Chilena, al tiempo que ha profundizado en la descripción de estos mismos antecedentes, tanto sonoros como históricos. Ese interés es positivo, pues enriquece el material existente y entrega oportunidades para el desarrollo de nuevas investigaciones, profundizando con ello las interpretaciones que forman parte del consenso académico desde hace al menos treinta años. Creemos, no obstante, que aún sigue siendo incipiente el desarrollo de herramientas conceptuales y analíticas que permitan generar relecturas de las profusas fuentes disponibles, tanto antiguas como emergentes, tarea que consideramos de vital importancia por dos razones: nuevas aproximaciones conceptuales, al reinterpretar lo que sabemos sobre la Nueva Canción, permiten identificar nuevos