

Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960¹

Tradition, identity and vanguard in the Chilean music of the decade of 1960

JUAN PABLO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Pontificia Universidad Católica de Chile

jgonzaro@puc.cl

RESUMEN • Este artículo explora las transformaciones experimentadas por la música docta y popular chilena en la década de 1960 considerando las demandas generadas por el entorno social, los modos de administración de las nuevas influencias europeas, y el encuentro entre la cultura popular y la academia. Para ello se revisan los casos de los compositores Juan Orrego Salas, Roberto Falabella, Sergio Ortega y Luis Advis, y de los músicos populares Violeta Parra, Víctor Jara y Quilapayún. Se busca definir una identidad plural del chileno a través de su música, considerando el cúmulo de manifestaciones doctas y populares vigentes en los años sesenta, en las que se expresan prácticas culturales tanto imitativas y asimilativas como sintéticas y renovadoras.

Palabras clave música • identidad • vanguardia • cultura popular • Chile

ABSTRACT • This article explores the transformations that Chilean art music and popular music experimented during the 1960's, considering the demands produced to the Chilean music by its social settings; the ways the new European influences were administrated; and the encounter between popular culture and the academy. To this effect, the cases of the art composers Juan Orrego Salas, Roberto Falabella, Sergio Ortega and Luis Advis, and of the popular musicians Violeta Parra, Víctor Jara and Quilapayún are considered. The article tries to define a Chilean plural identity through music, considering the artistic and popular musical expressions of the sixties, where both imitative and assimilative cultural practices, and synthetic and new cultural practices were expressed.

Keyword music • identity • vanguard • popular culture • Chile

¹ Este artículo fue escrito en el marco de los proyectos Fondecyt 1971049 y 1000589 titulados "Perfil estético y antropológico del Ser chileno a partir de sus creaciones artísticas", dedicados al primer tercio y al segundo tercio del siglo XX, respectivamente.

LAS DÉCADAS DE 1950 Y 1960 constituyen la culminación del proceso de construcción de una identidad cultural chilena en música, respaldado por medio siglo de actividad musical profesional, y por una institucionalidad preocupada de la formación, creación, investigación y extensión musical. Todo esto, abalado por la existencia de un público de concierto, surgido a partir del desarrollo de una clase media ilustrada, que ahora podía ser administrado como tal por instituciones de difusión musical y por la bullente industria discográfica y radial.¹

Estas décadas presentan dos características centrales para la música chilena: la herencia artística europea se ha transformado tanto en un refugio como en fuente renovadora para los creadores musicales nacionales, y el concepto de *nacionalismo* musical ha mutado al de *americanismo* musical. Todo esto supone la coexistencia de estilos históricos con corrientes de vanguardia, la presencia de tendencias universalistas y americanistas, la búsqueda de vínculos entre la música de concierto y la música popular, y la aparición de una generación de músicos que expresarán artísticamente sus posturas de izquierda (véase Becerra, 1985; Bocaz, 1978).

La suma de estas tendencias constituirá el modo en que desde los músicos chilenos se ha administrado una representación de Occidente, modo que se puede definir como dicotómico complementario o receptivo/productivo, pues conviven opuestos que se retroalimentan y de cierta forma se necesitan. Por un lado, el desarrollo de un modo de representación musical de Occidente a comienzos del siglo XX, estaba ligado a procesos de estudio y apropiación de lo que puede ser entendido como una legítima herencia artística, en un país donde la elite cultural tiene raíces europeas. De esta forma, no resultará extraño encontrar a fines de la década de 1910 a Domingo Santa Cruz y sus compañeros de universidad cantando a Palestina en el salón de su casa, mientras que Acario Cotapos estudiaba partituras de Ravel en el Parque Forestal y Luis Arrieta Cañas presentaba el cuarteto de Debussy en su casona de Peñalolén.

La incorporación de la herencia musical europea fue un proceso titánico que se prolongaba hasta los años sesenta, pues, al mismo tiempo que se estudiaban los clásicos, la musicología seguía expandiendo el conocimiento histórico de la música, y la composición musical continuaba articulando nuevos modelos y paradigmas estéticos. Este incesante estudio constituía un arma de doble filo, pues podía transformarse en un dulce y erudito refugio, practicado al amparo de la academia, en tiempos demasiado cambiantes para el andar más bien pausado de la música de concierto y sus instituciones.

Por otra parte, la tradición canónica europea podía constituirse también en base de sustentación, en pared para tomar impulso o en *humus* que alimenta un nuevo ser, en una administración renovadora de dicha tradición. De hecho, el nacionalismo y el neoclasicismo —con sus consiguientes impresionismo y formalismo asociados—, constituyeron las influencias más fructíferas en la música chilena de 1920 a 1950. Aprendida la lección, el músico chileno orientó su quehacer hacia el desarrollo de mayores grados de autonomía en su producción simbólica respecto a los dictados de Occidente.

TRADICIÓN COMO REFUGIO

En términos generales, Chile se percibe como un país conservador, rasgo que puede remontarse al origen terrateniente del pensador y del político chileno, y a la lejanía del país de la fuerza renovadora llegada con las corrientes migratorias africana y europea, y de los focos de influencia cosmopolita. Este conservadurismo ha alcanzado su mayor expresión artística en Chile en la música de concierto, destacándose dos elementos centrales en esta tendencia: la persistencia de la práctica de la música de salón y su proyección a la esfera de conciertos, y la gravitante influencia del Conservatorio Nacional de Música —equivalente a la antigua Academia de Bellas Artes en la plástica— en la formación, creación, investigación y difusión musical chilena durante la mayor parte del siglo XX.

El carácter amable y mesurado de la música de salón influirá en el estilo de parte importante de la creación musical chilena durante el siglo XX, como afirma Roberto Escobar. De hecho, un 43% de las 1881 obras compuestas en Chile entre 1900 y 1968 catalogadas por Escobar e Yrarrázaval (1969), corresponden a composiciones surgidas de la vertiente de música en familia, que fueron creadas dentro de la tradición del salón, destacándose el canto acompañado y los dúos y tríos sencillos. En todos los casos de los compositores estudiados por Escobar —iniciadores, fundadores, formalistas, universalistas y nuevos músicos—, el número de obras “de familia” supera al de las obras de concierto, tanto de cámara como orquesta (Escobar, 1971).

La familia constituía el ambiente donde se daban los primeros pasos en el aprendizaje y la práctica musical, y era un fértil receptor de nuevas composiciones que no requerían de complicados montajes para ser escuchadas. Asimismo, servía de refugio y de pretexto para aquellos compositores que querían mantenerse dentro del camino seguro que les proporcionaba la tonalidad, en una época de crisis, cambios y cuestionamientos estéticos. La música doméstica mantendrá ese aire de seriedad y respetabilidad propia del ambiente que la sustentaba, a diferencia de la música popular urbana, otra fuente de tonalidad en el siglo XX, pero que se ubicaba en zonas más cuestionadas socialmente.

El Conservatorio Nacional de Música, reformado en 1928 gracias a las gestiones de Domingo Santa Cruz, consolidó en Chile la veneración por los clásicos, situando al mundo alemán como fuente suprema de la música. Mientras la propia música europea había realizado esfuerzos por sustraerse de la influencia germana —con los llamados nacionalismo e impresionismo musicales—, en Chile se veneraban los clásicos germanos sin ninguna discusión posible, los que eran percibidos como monumentos perfectos y acabados, como entes caídos del cielo ante los cuales sólo cabía la veneración.

El detallado estudio y análisis de los clásicos germanos resultaba una tarea insoslayable en la formación de un músico y en la aprehensión del oficio del compositor. Esta tarea se hacía con seriedad y profundidad en el Conservatorio, existiendo extraordinarios maestros de análisis, contrapunto y composición, como Domingo Santa Cruz, Gustavo Becerra y Cirilo Vila. El problema es que “no quedaba tiempo” para abordar el estudio y el análisis de otros repertorios

menos germanos y más contemporáneos luego de los arduos años de estudio de Bach, Mozart, Beethoven y Schumann. De este modo, se fueron construyendo entre los músicos y, por consiguiente, también entre el público chileno, jerarquías musicales que anclaron en los clásicos germanos la creación y el gusto musical nacional.

Este fenómeno explica muy bien la importancia que adquirió entre los compositores nacionales el género considerado como supremo en la tradición clásica germana, la sonata, aun cuando dicha forma musical ya había perdido gran parte de su funcionalidad social y artística. En efecto, durante el desarrollo de la sonata en Europa entre 1750 y 1880, se compusieron, estrenaron y publicaron muy pocas sonatas en América Latina, sino ninguna, como señala Juan Francisco Sans (1998). Fue el siglo XX el que vio el florecimiento del género en nuestra región. Si bien el cultivo de la sonata en dicho siglo no es un fenómeno exclusivo de América Latina, lo que llama la atención es el hecho que hayamos compuesto sonatas justamente a partir de su pérdida de vigencia en Europa, y que a casi nadie le parezca extraño este fenómeno. Es así como será normal que en el catálogo de los compositores chilenos hasta la década de 1960, y con posterioridad, abunden las sonatas y sonatinas, junto a las obras de cámara y sinfónicas que incluyen la forma sonata en uno o más de sus movimientos.

La sonata no sólo constituía un modelo formal de alta complejidad y eficacia expresiva para el estudiante de composición, sino que derramaba su prestigio artístico sobre la obra de un compositor en ciernes, diferenciándolo, además, de un compositor aficionado y de uno popular. Asimismo, la forma sonata ofrecía un patrón que daba libre acceso a los clásicos, como señala Rosen (1988: 403), de modo que el compositor chileno podía utilizar la franquicia que le brindaba la sonata como una forma de incorporar historicidad a una práctica local aparentemente despojada de pasado.

TRADICIÓN COMO RENOVACIÓN

Las prácticas y los géneros musicales clásicos, han sido también vistos de una manera renovadora por compositores que sienten ese pasado como una tradición necesaria para impulsar la música del presente. Si no tenemos una pared en la cual afirmarnos, no podemos obtener impulso para seguir adelante, mantiene Juan Orrego Salas, un gran renovador de la tradición, quien la entiende como continuidad y cambio, y quien percibe el acto de adhesión al pasado como un acto de reinterpretación y adaptación a un presente siempre cambiante (Torres, 1988: 60). Esto es lo que faltaría en la música chilena de concierto, donde hay tanta diversidad, como señala Cirilo Vila, por lo que es posible concluir que ha faltado una tradición que sirviera de amarre a tantas iniciativas disímiles. El conservadurismo de la música chilena, entonces, no ha sido sinónimo de la existencia de una tradición fuerte, de esa necesaria pared desde la cual tomar impulso, como señala Orrego Salas, sino más bien de la búsqueda de un lugar seguro donde permanecer frente a la incertidumbre de un presente siempre cambiante.

Si bien Juan Orrego Salas (1919) se radicó en Estados Unidos en 1961, su labor en Chile desde mediados de la década de 1940 como profesor de composición en la Universidad de Chile, director de *Revista Musical Chilena*, crítico de *El Mercurio*, director del Instituto de Extensión Musical, y director del Instituto de Música de la Universidad Católica, junto a la permanente producción y estreno de nuevas obras, proyectaron su influencia en el país durante la década del sesenta.

El impulso renovador en Orrego Salas se desarrolla bajo un formato neoclásico, producto de su profundo conocimiento del pasado musical europeo, abalado además por su formación como musicólogo. Asimismo, durante sus estudios con Domingo Santa Cruz, Orrego Salas había recibido el fuerte influjo de la polifonía renacentista y del contrapunto de Bach, a los que su maestro les otorgaba mucha importancia. De este modo, junto con utilizar libremente géneros clásicos como el *concerto grosso*, en su Concierto de cámara op. 34; la cantata, en su *Cantata de Navidad* op. 13; la suite, en su Suite N°1 para piano, op. 14; la sinfonía, en su Sinfonía N°1 op. 26; el cuarteto, en su Cuarteto de cuerdas N° 1 op. 46; y la sonata, en su Sonata para violín y piano op. 9, el compositor utilizará géneros medievales en *El retablo del rey pobre* op. 27, y renacentistas en *Canciones castellanas* op. 20. En estas dos últimas obras queda de manifiesto la vertiente hispana que alimenta el gesto neoclásico de Orrego Salas, vertiente más cercana a Chile que las vertientes francesas e italianas que habían alimentado el neoclasicismo en los años veinte. El periodo neoclásico se prolonga bastante en la obra de Orrego Salas, lo que le otorgó la perspectiva necesaria para abrirse paso por nuevos senderos formales, como afirma el compositor, pero al mismo tiempo produjo en él inevitables ataduras con el pasado.

De algún modo, el sentido clásico y constructivista de su música surge también de su formación como arquitecto, señalando Orrego Salas, en un tono místico, que le fue revelada la equivalencia en música de aspectos arquitectónicos como la simetría y asimetría, densidad, tensión o relajación, distancia o proximidad, luz y sombra. La confrontación entre arquitectura y música le ayudaba al compositor a traducir la sustancia abstracta del arte musical en imágenes visuales, permitiéndole interpretar el tiempo musical en términos espaciales, organizar acordes como columnas de un pórtico —según principios de estabilidad y de proporcionalidad espacial— y guiar su trabajo musical con principios visuales dicotómicos, como estático/dinámico y vertical/horizontal (véase Orrego-Salas, 1988). Esta capacidad de ver la música, le ha permitido a Orrego Salas derivar algunos módulos sonoros conductores del discurso musical de estímulos visuales, como el cielo estrellado, los ademanes de una persona, o el perfil urbano —como ya lo hacía Villa-Lobos—, e incluso organizar los principios formales de su música visualizando composiciones plásticas. Asimismo, la propia transformación de los elementos del discurso musical puede surgir de estímulos visuales, como sucede en sus *Mobili* op. 63 para viola y piano (1967), estrenados en Santiago en 1969, donde una serie sonora es sometida a distintos tratamientos sugeridos por móviles imaginarios, similares a los de Alexander

Calder. Los nombres de sus cuatro movimientos expresan bien estas transformaciones: Flexible, Discontinuo, Ricorrente y Perpetuo.

El impulso clásico y constructivista de la creación musical contemporánea se prolongó en Chile más allá de los límites que tuvo en Europa con el neoclasicismo, confundiendo también con sus vertientes de refugio y de renovación, y con ellas, de nacionalismo, americanismo, hispanismo y *universalismo*.

VANGUARDIA E IDENTIDAD

A pesar de la tendencia conservadora de la sociedad chilena, a lo largo del siglo XX se han producido instancias políticas, sociales y artísticas que se destacan en el contexto latinoamericano por su vanguardismo. Ya sea como una natural reacción ante el conservadurismo imperante o como adscripción al deseo de la vanguardia cosmopolita de explorar nuevas maneras de hacer y nuevos territorios estéticos e ideológicos, la vanguardia ha tenido un sitio destacado en la cultura y sociedad chilena del siglo XX. Las décadas de posguerra traerán sucesivas oleadas vanguardistas a Chile; en la de los años cincuenta llegará con fuerza al teatro, la danza y la música chilena, lo que permitirá que en la década siguiente la práctica artística en Chile desempeñe un papel importante en las transformaciones sociales que operan en el país.

Tanto músicos de concierto como músicos populares participaron de la renovación artística y social chilena de los años sesenta, los primeros encontrando en la tradición referentes de identidad latinoamericana y los segundos descubriendo los alcances renovadores que las propias tradiciones locales les ofrecían.²

El desarrollo de una música de concierto en Chile basada en elementos sonoros locales, había experimentado un freno a mediados de la década de 1940. Conceptos como los de nacionalismo, criollismo e indigenismo parecían superados y se constituían más bien en el *lastre* de un pasado pintoresquista. Por un lado, este *lastre* impedía recibir con los brazos abiertos al germanismo musical que se había enraizado en el país, y por el otro, retardaba el acceso a la nueva vanguardia impuesta desde Europa Central: el serialismo dodecafónico y, más tarde, el serialismo integral.

De este modo, los compositores chilenos de la década de 1950 accedían a una práctica composicional que enfatizaba la construcción sonora pura, buscando en las organizaciones no jerarquizadas de alturas y timbres —noción expandida luego hacia las intensidades y las duraciones del sonido— un universo que se autoproclamaba como el único camino musical posible hacia la modernidad. A la crisis de la tonalidad y la llegada del dodecafonismo y del serialismo, como señala Fubini, se sumará la discusión de los propios fundamentos de los conceptos de obra, expresión, comunicación y sonido musical, lo que parecía alejar aún más la posibilidad de integrar elementos locales de identidad a la música de concierto (véase Fubini, 2002: 18).

² Mayores antecedentes sobre vanguardia musical e identidad en Chile en González, 2004.

Sin embargo, algunos compositores chilenos de mediados de siglo se negaban a dar por superado el uso creativo de rasgos sonoros de las culturas locales, y encontraban nuevas formas de alimentar las tendencias de vanguardias con elementos propios. De este modo, surgieron propuestas de integración como las de Roberto Falabella, Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Fernando García, y Sergio Ortega, muy vinculadas a una agenda de compromiso social que ya no tenía sólo a Chile como horizonte, sino que a toda América Latina.

Es así como la mirada hacia lo local encontraba un nuevo impulso luego de la hegemonía universalista planteada por la alianza musical centroeuropea de posguerra. Falabella aparece como un compositor que supera la aparente contradicción entre identidad local y vanguardia, encontrando en organizaciones sonoras de raíces mestizas elementos que contribuían a renovar y a darle un sello local a la propia vanguardia musical de mediados del siglo veinte. Este gesto constituyó un importante modelo para los compositores chilenos de la década del sesenta.

A pesar de la parálisis general que sufrió desde su temprana infancia, Roberto Falabella (1926) logró adquirir una sólida formación musical, que lo llevó incluso a ser maestro de compositores de su propia generación. De esta forma, Falabella adquirió una amplia cultura humanista que le permitía opinar con autoridad sobre el mundo que lo rodeaba, militar en política e incursionar en el ensayo, la poesía y el drama, escribiendo los libretos de sus micro óperas.

Su impedimento físico le impedía estudiar en el Conservatorio, quedando al margen del conservadurismo que solía producir la exacerbada enseñanza y admiración de los clásicos imperantes en dicha casa de estudios. Para formarse como compositor, Falabella recurrió a lecciones privadas, buscando sus profesores entre los pioneros en la práctica y enseñanza de la vanguardia dodecafónica en Chile: Gustavo Becerra, Fré Focke, Miguel Aguilar y Esteban Eitler. Esto le permitió adquirir un manejo de las técnicas de su tiempo de una manera más intensa y especializada que la que se podía lograr en el Conservatorio, donde habría retrasado considerablemente su llegada a las vanguardias.

De este modo, Falabella se formó como compositor rodeado del serialismo heredado de Anton Webern y practicado en Chile en la década de 1950, aunque desarrollando una postura crítica ante lo que percibía como la predominancia de la esfera expresionista alemana en la música chilena de mediados de siglo. Le incomodaba su acentuado subjetivismo, similar al producido por la influencia de obras como *Residencia en la tierra* en los poetas jóvenes chilenos de la época, tan empeñados en expresar sus realidades particulares (1958b: 92).

Lo que le preocupaba a Falabella era esa suerte de “indigestión” de tendencias europeas, que si bien se podían incorporar legítimamente a nuestro acervo cultural, habían provocado entre muchos compositores chilenos un desprecio por las músicas locales. Falabella proponía encontrar en el folclor las mismas posibilidades de resultados inéditos que las proporcionadas por los lenguajes de vanguardia. Béla Bartók constituía un buen modelo, pero la influencia del genial compositor húngaro estaba aún lejos de los pentagramas chilenos.

Es en la pintura nacional de la década de 1950 donde Falabella encontrará un ideal de equilibrio entre contenido local y técnica universal, destacando a pintores como Nemesio Antúnez, Carlos Faz y José Venturelli. Al propiciar dicho equilibrio, el compositor también apuntaba a lograr una comunicación más directa con el público y a reflejar su entorno social. En suma, se trataba de hacer un arte nacional más que nacionalista.

El interés de Falabella por establecer una comunicación directa y eficaz con el público, era algo ajeno a las preocupaciones de la vanguardia musical de la época. Lo mismo sucedía con su deseo de desarrollar un lenguaje que se nutriera de tradiciones locales y expresara la problemática humana, social y política de la época, como señala García (1999). Ese interés estaba sustentado por una sensibilidad y un compromiso político que lo llevaba a querer apelar a la conciencia social de las personas. De este modo, se ha considerado a Falabella como uno de los iniciadores de la música de concierto comprometida en Chile, anunciando el rumbo de compromiso social y político que tomará la canción popular chilena a mediados de la década del sesenta. Su discípulo, el compositor Sergio Ortega, se constituyó en eslabón entre ambos mundos como veremos más adelante (Merino, 1973).

En su ensayo “Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile” publicado por *Revista Musical Chilena* pocos meses antes de su prematura muerte en 1958, Falabella aborda la historia del importante pero dispar papel de las tradiciones musicales locales en la conformación del lenguaje del compositor latinoamericano desde el siglo XIX a mediados del siglo XX. Esta disparidad se debería, según Falabella, a las diferencias de intereses culturales entre la burguesía y el pueblo, y en lo que llama la pobreza y la riqueza del folclor en cada país. Sitúa a Chile como un país folclóricamente pobre, atribuyendo dicha pobreza a la ignorancia y a la deficiencia de la difusión de la investigación. Debido a esto, señala, nuestro país se ha inclinado a tomar toda clase de influencias extranjeras (1958a: 48).

Si bien resulta innegable la fuerte presencia de música estadounidense, cubana, mexicana y argentina en la esfera de la música popular en Chile desde los años treinta, y de la música alemana, francesa e italiana en la esfera de la música de concierto y la ópera, hay que reconocer que hacia fines de la década de 1950 Chile vivía una época de auge en la investigación y difusión del folclor. En 1943 se había fundado el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, integrado a la Universidad de Chile, que ayudaba a consolidar los esfuerzos individuales en la investigación folclórica realizada por estudiosos como Carlos Lavín, Antonio Acevedo Hernández, Oreste Plath, Juan Uribe Echevarría y Eugenio Pereira Salas. El Instituto propiciaba el trabajo de campo, la enseñanza, grabación, publicación y difusión de música folclórica, creando además un archivo y una biblioteca especializada.

Al mismo tiempo, durante los años cincuenta varios folcloristas y conjuntos folclóricos realizaban una intensa labor de recolección y proyección musical en Chile, difundiendo masivamente repertorio tradicional, contribuyendo a formar nuevos folcloristas, educando al público e influyendo en los propios músi-

cos populares. El grupo Cuncumén, Margot Loyola y Violeta Parra estaban en plena actividad. Finalmente, a partir de la consolidación del *artista del folclor* en la década de 1930, la música folclórica se había incorporado con normalidad al mundo del espectáculo moderno. Los sellos RCA Victor y Odeon poseían una nutrida oferta de música folclórica y las boites y quintas de recreo contaban con conjuntos huasos que servían como intermedio nacional al tránsito del tango al foxtrot, o del bolero a la conga, impregnando de aires nacionales la cosmopolita noche bohemia nacional (más antecedentes en González y Rolle, 2005).

Es probable que Falabella, debido a sus impedimentos físicos y al cerrado círculo de compositores doctos que lo asistía, haya permanecido ajeno a la efervescencia folclórica de los años cincuenta. Tampoco alcanzó a conocer las consecuencias de dicha actividad en la profunda renovación que experimentaría la música popular chilena en la década siguiente, expresadas en la Nueva Canción Chilena. A pesar de estas limitaciones, Falabella logró plasmar un particular uso del folclor en su música de concierto, destacándose su obra orquestal *Estudios emocionales* (1957), donde utiliza melodías de la fiesta de La Tirana con un sentido estructural, esto es, organizando el discurso musical sobre la base de la descomposición y recomposición del material sonoro vernáculo. En la década del sesenta, esta obra adquirió un papel emblemático del potencial musical chileno de vanguardia que lograba asimilar elementos locales.

A mediados de los años sesenta, Gustavo Becerra afirmaba que Falabella había dejado un gran vacío, “una tarea ineludible que quema la conciencia de los que recibieron el impacto de su obra” (1965: 28). Esa tarea fue asumida de distintas maneras por un grupo de compositores chilenos, haciendo que el legado artístico de Falabella se proyectara en la música nacional. En efecto, continuando el camino trazado por Falabella, el propio Gustavo Becerra, junto a León Schidlowsky, Eduardo Maturana, Fernando García y Sergio Ortega no sólo escribirán música socialmente comprometida, sino que entenderán su labor creativa como una labor política, en cuanto transformadora de la sociedad y formadora de conciencia. En algunos casos, estos compositores buscarán comunicar valores, ideas o actitudes específicas al público, para lo que necesitarán hablar un lenguaje común, algo que la *nueva música* había perdido desde sus comienzos dodecafónicos. Este lenguaje se buscará reciclando lenguajes conocidos o utilizando la familiaridad que otorgaba la música popular.

Del mismo modo que aumentaba la temática política y de denuncia social en el teatro chileno de los años sesenta, la música chilena comienza a expresar abiertamente la conciencia política de un grupo importante de compositores chilenos activos en los años sesenta. Se destacan obras orquestales como *América insurrecta* (1962) de Fernando García y Pablo Neruda —dedicada al Partido Comunista de Chile—, *Memento* (1966) de León Schidlowsky y Javier Heraud —dedicada a la memoria del sacerdote Camilo Torres—, *Responso para José Miguel Carrera* (1967) de Gustavo Becerra y *Responso para el guerrillero* (1968) de Eduardo Maturana.

Es en la vertiente de contenido político y social de la música chilena de con-

cierto de los años sesenta, con *América insurrecta* como obra fundacional, donde se observará un renovado interés por recurrir a elementos de las músicas populares. Ahora ya no se recurrirá a esta música en un gesto nacionalista, sino que americanista, expresando un sentimiento de unión ante la hegemonía del capitalismo estadounidense y de solidaridad con el oprimido. La necesidad de vincular la música con contenidos más o menos definidos, llevaba al compositor a usar lenguajes ya sancionados por el público, que en el caso de países como Chile se circunscribían casi exclusivamente a la música popular.

De este modo, en su afán por llegar a un público más amplio y dotar a su música de elementos que la vincularan en una forma más directa con la sociedad en que estaba inmersa, tres compositores chilenos de la generación 1950-1960 —Sergio Ortega, Gustavo Becerra y Luis Advis—, iniciaron una fructífera relación con la música popular de su época, en especial con la Nueva Canción Chilena. De este modo, desde fines de la década del sesenta, estos compositores comenzarán a producir obras de carácter popular, en muchos casos en colaboración con los tres conjuntos fundacionales de la Nueva Canción: Quilapayún (1965), Aparcoa (1966) e Inti-illimani (1967).

En el caso de Sergio Ortega, se trata de un impulso de comunicación que posee rasgos *objetivos*, pues tiende a imperar la razón por sobre la emoción, en un intento por hacer que el público reflexione más que se emocione. Esta “música razonable”, como señala Ortega, conduce a un contacto con los ojos abiertos, que no busca dejar al público afectado emocionalmente, pues es más importante que el público pueda sacar algunas conclusiones, afirma el compositor (1980: 46). Esta actitud tiene como antecedente la posición del compositor austriaco Hanns Eisler (1898-1962), quien, junto a Anton Webern y Alban Berg, integraba el trío de los discípulos notables de Arnold Schoenberg. Eisler se oponía al papel de refugio y de evasión otorgado a la música desde el romanticismo, propiciando una música “argumentadora”, que hiciera pensar, que permitiera el desarrollo de una mirada crítica e inteligente en las masas.³

Dentro de esta tendencia, Sergio Ortega compuso tres canciones sobre la cantata escénica de Pablo Neruda *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*: “Cuecas de Joaquín Murieta” (1968), “Así como hoy matan negros” (1970), “Ya parte el galgo terrible” (1971), la primera grabada por Quilapayún y las siguientes por Inti-illimani; dos canciones del *Canto General* de Pablo Neruda: “Chacabuco” y “Santa Laura”, grabadas en 1970 por Aparcoa; y *La Fragua*, grabada por Quilapayún en 1973.

Gustavo Becerra también musicalizó poemas del *Canto General*, estos fueron: “Canción Caribe”, “Veracruz” “La Colonia sobre nuestra tierra” y “Los llamo”, canciones grabadas por Aparcoa en 1970. El *Canto General* (1950) aparece como ligazón en los primeros acercamientos entre músicos doctos y

³ La música vocal de Eisler fue conocida en Chile en 1970 gracias a la labor pionera de Hanns Stein y Cirilo Vila, quienes grabaron en 1970 un LP para el sello DICAP, donde grababan los músicos de la Nueva Canción, con canciones de Eisler, que alcanzó varias ediciones en el país. Más sobre Eisler en Betz, 1994.

populares en la década del sesenta, teniendo como factor común el alejamiento del nacionalismo en pos de un americanismo que, en la lírica nerudiana, es de paisaje abierto y extendido (Martínez, 2000: 12).

Continuando esta colaboración intermusical, Luis Advis avanzó hacia formatos mayores con su *Cantata Santa María de Iquique*, grabada por Quilapayún en 1970; su *Canto al Programa*, en colaboración con Sergio Ortega, grabado por Inti-illimani en 1970; y su *Canto para una semilla*, sobre textos de Violeta Parra, grabado por Inti-illimani e Isabel Parra en 1972.⁴

El acercamiento entre músicos doctos y populares chilenos se produjo con aquellos que compartían un ideario progresista común, en una década marcada por el triunfo de la revolución cubana, que demostraba que era posible para los países latinoamericanos independizarse de la gravitante influencia estadounidense. El desarrollo de una modernidad con raíces propias parecía, entonces, posible.

La Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile (1966-1973) constituyó un punto de encuentro para los músicos doctos y populares, pues jóvenes y adultos sin una educación musical previa, recibieron clases de compositores como Luis Advis, Celso Garrido, Melikof Karaian, Sergio Ortega y Cirilo Vila. La música inauguraba en Chile las escuelas artísticas para adultos, desarrollando nuevas metodologías de enseñanza, algo que luego sería continuado por las artes visuales.

En esta escuela hubo abundantes cursos relacionados con la composición musical, como armonía, contrapunto, orquestación e instrumentación, los que funcionaron intensivamente, acogiendo en su seno a varios músicos populares de la época (véase Becerra, 1985: 18). De este modo, lo que en el conservatorio podía requerir largos años de estudio, en la Escuela Musical Vespertina era enseñado en poco tiempo, de acuerdo al desarrollo más acelerado de los músicos populares. Con esta experiencia se fue creando una red de intereses comunes, pues a la larga, los compositores doctos también aprendieron de los músicos populares, en especial de las posibilidades musicales que brindaban sus instrumentos y de los géneros folclóricos que cultivaban.

La experiencia de la Escuela Musical Vespertina y la propia necesidad de los músicos de la Nueva Canción de sistematizar su práctica musical con el fin de formar nuevos músicos, llevó al grupo Quilapayún a crear una escuela de música popular bajo los auspicios de la Universidad Técnica del Estado. Para comenzar este trabajo, el conjunto formó varios grupos de jóvenes que, bajo el ahora nombre genérico Quilapayún, recorrieron el país desde comienzos de 1973 dando numerosos conciertos. Es así como se formaron seis grupos con cuarenta estudiantes seleccionados. Algunos de ellos continuaron en actividad después del golpe de Estado con el nombre de Ortiga, otros formaron el grupo Barroco Andino

⁴ Luis Advis fue decisivo en la unión realizada en Chile entre la música popular latinoamericana y la técnica musical académica, y en la consolidación del estilo de Inti-illimani, iniciándolos en el contrapunto y entregándoles una concepción armónica que se ha convertido en característica de su estilo. Véase Cifuentes, 1989.

y otros se sumaron al Quilapayún del exilio. La idea era organizar una escuela en la cual el grupo pudiera generalizar y ampliar su experiencia de las cantatas, creando obras dramáticas de mayor envergadura con miras hacia la constitución de una ópera popular (véase Santander, 1983; Carrasco, 1988).

La otra instancia de encuentro, enseñanza y aprendizaje mutuo entre músicos de la Nueva Canción y compositores doctos se produjo al montarse obras populares de gran formato. El aprendizaje y montaje de la *Cantata Santa María de Iquique* renovó el encuentro entre oralidad y escritura, y entre creación y performance, creando un modelo de trabajo que se proyectó a otras experiencias similares. La obra terminó de componerse durante los ensayos, sumando a las partes escritas, constituidas por el canto, las dos quenás, el violoncello y el contrabajo, algunas partes interpretadas de oído. Estas correspondían al acompañamiento rítmico-armónico de las dos guitarras y el charango, basado en ritmos y toques instrumentales folclóricos latinoamericanos propuestos por los integrantes de Quilapayún a Luis Advis, pero realizados sobre armonías determinadas por el compositor. Luego de montar la base armónica, Advis les cantaba las partes vocales y las partes de las quenás —ya que el grupo no leía música— y ellos las memorizaban. De este modo, se había instaurado un modo de trabajo entre músicos doctos y populares que servirá de antecedente para la creación y el montaje de obras posteriores, tanto en Chile como en Europa, durante el exilio.⁵

VANGUARDIA Y CULTURA POPULAR

Al mismo tiempo y en forma independiente a los músicos doctos, los músicos populares chilenos se acercaban a la esfera de la vanguardia desde su propia perspectiva y experiencia. Esto lo hicieron recorriendo tres caminos complementarios: la exploración de nuevas sonoridades instrumentales, la exploración de grandes formatos, y el vínculo de la música popular con las otras artes.

La idea de componer obras de mayores dimensiones, aunque sólo fuera una suma de canciones con una temática y un estilo común, estaba en práctica desde mediados de los años sesenta en la música popular en general. Los primeros aportes chilenos fueron dos misas escritas bajo la influencia del Concilio Vaticano Segundo y su apertura a la incorporación de manifestaciones populares en la liturgia: *Misa a la chilena* (1965) de Vicente Bianchi y *Misa chilena* (1965) de Raúl de Ramón, que se estrenaban un año después que el compositor argentino Ariel Ramírez inaugurara esta práctica en América Latina con su *Misa criolla* (1964). Es así como la misa, en cuanto a estructura formal establecida, servía de base para producir las primeras obras de lenguaje popular de gran formato, al igual que había servido en el medioevo para producir lo que serían las primeras obras musicales doctas de largo aliento.

⁵ Este fue el caso de las obras de Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra, y Luis Advis montadas por Quilapayún en Francia y España en la década del ochenta. Véase Carrasco, 1988.

Asimismo, al estandarizarse el disco de larga duración o *Long Play* como soporte de la música popular, ya no sólo de la música docta como sucedía habitualmente en la década del cincuenta, este formato de más de cuarenta minutos de duración, permitió el crecimiento temporal de la música popular, que ya no se encontraba restringida a los cuatro minutos por lado del disco *single*. De este modo, en forma paralela e incluso adelantándose al que se considera el primer disco conceptual en la música popular, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de The Beatles, comenzaron a producirse en Chile obras populares de largo aliento concebidas como un todo desde el formato del disco de larga duración. Los primeros ejemplos fueron *Oratorio para el pueblo* (1965) de Angel Parra, *Sueño americano* (1966) de Patricio Manns, y *Al Séptimo de Línea* (1966) de Guillermo Bascuñan.

Sin embargo, los pasos más sustanciales en el acercamiento de la música popular a la esfera artística los dieron Violeta Parra y Víctor Jara desde ámbitos creativos diferentes, pero unidos por un interés común: renovar la música popular desde el folclor chileno y latinoamericano. El primer paso lo dio Violeta Parra con sus cinco "Anticuecas" para guitarra sola y su "El gavilán" para guitarra y voz.

Las "Anticuecas" causaron elogiosos comentarios en su tiempo, siendo definidas como obras de un arte verdadero y original, susceptibles de ser escuchadas en un concierto, de una estética originalísima y como dignas de figurar entre las mejores composiciones de música culta para guitarra en el mundo, equivalentes a las 12 tonadas para piano de Pedro Humberto Allende (véase Vicuña, 1958; Letelier, A., 1967; Bello, 1968; Letelier, M., 1999). Estos comentarios revelan más la sorpresa y el entusiasmo del mundo culto chileno por la irrupción del genio creativo de Violeta Parra, constituyendo una reacción similar al descubrimiento que hace un arqueólogo de una antigua reliquia artística. Lo que no revelan estos comentarios es que Violeta Parra se encontraba más bien en la fase exploratoria de un nuevo lenguaje que en la consolidación de obras para guitarra similares a las de Agustín Barrios, Antonio Lauro o Heitor Villalobos, por nombrar los más cercanos al lenguaje conocido en Chile durante los años sesenta. Para ingresar al Parnaso de la guitarra latinoamericana, Violeta Parra habría necesitado tarde o temprano la ayuda de la escritura.

Con las "Anticuecas", Violeta Parra establece un correlato musical con la antipoesía de su hermano Nicanor, no sólo por el uso artístico del lenguaje popular, sino de la presencia de una espontaneidad propia de la cultura oral. La diferencia es que las "Anticuecas" no alcanzaron a constituirse en un nuevo lenguaje como sucedió con la antipoesía de Nicanor Parra, sino más bien en una actitud creadora, caracterizada por un profundo espíritu renovador. Si bien las "Anticuecas" empezaron a ser conocidas públicamente recién a comienzos de los años noventa, resulta difícil entender la elaboración de materiales vernáculos que ha desarrollado la Nueva Canción, el rock y la fusión en Chile sin considerar la propuesta innovadora de la tradición que propone Violeta Parra.

A diferencia del carácter improvisatorio que predomina en las "Anticuecas",

en “El gavián” encontramos una estructuración más definida, aglutinada por la columna vertebral que supone el uso de un texto. Con todo, la forma de “El gavián” surge de la suma de trozos musicales y poético-musicales, repitiendo el procedimiento que utilizaba al producir sus arpilleras, donde una sostenida acumulación de partes genera el todo. Si en sus tapices y arpilleras se reutilizan retazos de tela y lanas de colores, en “El gavián” se reutilizan retazos musicales, reciclando materiales del folclor que son tensionados al máximo en un discurso fragmentado donde sílabas y motivos sueltos adquieren autonomía musical. Desde esta perspectiva se puede entender la cromatización del diatonismo del folclor, la transformación del paralelismo de terceras de las cantoras populares en paralelismo de novenas, y la modificación del compás de 6/8 de la tonada en metros de 5 y 7 octavos, más comunes a la música de Strawinsky.

Violeta Parra construye “El gavián” en forma modular, con seis trozos musicales autónomos que son expuestos con repetición y reexpuestos sin repetición, de acuerdo al concepto clásico de reafirmar lo nuevo pero no insistir en lo ya conocido. Esto módulos combinan zonas cantadas con zonas instrumentales, usando un concepto instrumental de la voz y un concepto vocal de lo instrumental. Están ordenados de la siguiente manera: AA BB CC A B C DD D'D' EE E'E' FF D C D E F. Este crecimiento acumulativo de la obra, resulta similar también al de la “arquitectura de ampliaciones”, tan practicada en Chile por sectores populares y mesocráticos, y por los propios artistas, con las casas de Pablo Neruda como gran modelo.

La obra poético-musical de Violeta Parra constituye el mayor impulso renovador que internamente ha recibido la música popular chilena. Esta renovación se entiende al descubrir en Violeta Parra una personalidad artística completa, que no sólo buscó expresarse a través de la música, la poesía y la plástica, sino que a través de su propia vida, la que transformó en un acto artístico que define muy bien la renovación de la mujer, de la cultura popular, y del arte en Chile en la década de 1960. El drástico fin que puso Violeta a su vida, manifiesta el total control del artista sobre su obra, en la que también se ha transformado su propia existencia.

El segundo paso en el acercamiento de la música popular a la esfera artística en los años sesenta fue dado por Víctor Jara. Como director de innovadores montajes teatrales chilenos de fines de la década del sesenta, Jara llevó el concepto de vanguardia a la música popular, experimentando con el lenguaje, aplicando estrategias de creación colectiva, y entrelazando la música con el drama y con la danza. Como músico, no tuvo la formación académica que tuvo como actor y director, y su escuela musical surgió del aprendizaje empírico de la guitarra, de su práctica coral y del conocimiento directo de repertorio folclórico chileno y de otros países latinoamericanos.

El concepto de *fusión latinoamericana* que desarrolló en sus composiciones y que fomentó en los grupos que asesoró artísticamente entre 1966 y 1973 —Quilapayún e Inti-illimani—, proviene de su necesidad de desarrollar música incidental para la escena. Utilizando instrumentos que estaban a su alcance y que tenían un componente ético/estético favorable, pues pertenecían al campesino y

al mestizo chileno y latinoamericano, Víctor Jara hizo la música para obras como *La remolienda* (1965) de Alejandro Sieveking y para el ballet *Los siete estados* (1962) de Patricio Bunster. También compuso “Charagua”, música de continuidad del canal estatal de televisión (1971-1973), cristalizando, masificando y haciendo cotidiana la nueva sonoridad latinoamericana de fusión (véase Acevedo et al., 1996: 52).

Con la ayuda de Víctor Jara, Quilapayún desarrolló un nuevo concepto de puesta en escena de la canción, donde la iluminación, el vestuario y el movimiento escénico se funden con la música en un ritmo común. Lo mismo sucedió con Inti-illimani, que al recurrir a la asesoría de Víctor Jara, logró rigor y eficiencia escénica, y adoptó un sentido dramático en sus conciertos, haciendo más efectivo su mensaje y creando un modo de *performance* que fue continuado por otros grupos de Nueva Canción (véase Fairley 1989: 6; González, 1996). Al llevar el concepto artístico del teatro a la música popular, Víctor Jara produjo en el músico de la Nueva Canción una conciencia de ser artista que resultaba similar a la de los artistas cultos, entregándoles una disciplina, llevándolos a desarrollar profesionalmente una actividad que había surgido como un pasatiempo estudiantil, y en definitiva, permitiendo que se convirtieran en artistas del canto popular.

La experiencia con la creación colectiva del teatro de los años sesenta, le permitió a Víctor Jara liderar instancias de creación musical colectiva y de experimentación sonora, contribuyendo al proceso de apropiación y mezcla de instrumental latinoamericano que caracterizará la Nueva Canción. Los instrumentos chilenos no bastaban, era necesario enriquecer la paleta instrumental con flautas de caña, nuevos cordófonos e instrumentos de percusión. Para ello contaba con la enorme riqueza del folclor de América Latina, incorporando simbólicamente la voz de campesinos y mestizos desplazados que se unían en un gran ensamble latinoamericano.

En la pieza instrumental de Víctor Jara “La partida” (1972), Inti-illimani es fiel a este camino, integrando una quena y un charango andinos, dos tiples colombianos, un bombo argentino, maracas caribeñas, claves cubanas, dos guitarras chilenas, pandero y campana tubular. En este instrumental se ejecuta una armonía que se aleja del lenguaje tradicional de estos instrumentos, utilizando pedales armónicos y desplazamientos cromático de acordes. La armonía es usada como color, prescindiendo de su función tensional y aumentando su ambigüedad tonal. Esto se aprecia también en sus piezas para dos guitarras, “Ventolera” (1970) y “Doncella Encantada” (1962), donde utiliza acordes por cuartas, bimodalidad, improvisación, autogeneracionismo y metros irregulares de 5/4.

Al igual que con Violeta Parra, Víctor Jara produjo un distanciamiento gradual de los instrumentos tradicionales de sus dialectos musicales originarios, integrando el universo chileno al latinoamericano. América Latina es representada musicalmente en la Nueva Canción no sólo por la mezcla rítmica, genérica e instrumental de distintas regiones del continente, sino por el impulso modernizador a partir de sus raíces, que aparece como una disyuntiva posible dentro del espíritu de los años sesenta.

Considerando los casos señeros de Violeta Parra y de Víctor Jara, dos músi-

cos vinculados a la poesía, la plástica, el teatro y la danza, resulta evidente que las transformaciones experimentadas por la música popular en su acercamiento al arte, se produjeron en manos de creadores que se encontraban inmersos en otras disciplinas artísticas donde, a diferencia de la música popular tal como era entendida hasta los años sesenta, resultaban relevantes los conceptos de vanguardia y de experimentación.

El impulso artístico de la Nueva Canción llevó a sus exponentes a intentar una síntesis entre lo popular y lo docto, produciendo una música intermedia, la cual encontró su máxima expresión en la cantata popular. De hecho, para Eduardo Carrasco, líder de Quilapayún, el principal logro de la Nueva Canción fue “la de acercar los modos de expresión populares a formas más cultas sin abandonar el carácter masivo de la difusión, lo que equivale a crear una música culta no elitista” (1982: 28). De esta manera, los conciertos de Nueva Canción se parecieron a los conciertos clásicos, utilizando teatros universitarios, interpretando obras de largo aliento y ofreciendo programas impresos. Esto, sumado a la subvención universitaria y estatal que obtuvieron grupos y solistas, acentuó su carácter cultural. Al mismo tiempo, los músicos de la Nueva Canción hacían prevalecer factores artísticos por sobre los comerciales al elegir el repertorio de un concierto o de una grabación. Sus discos, ricamente ilustrados por fotógrafos y diseñadores gráficos como Vicente y Antonio Larrea, eran vistos más como objetos de arte que como productos comerciales (véase Barraza, 1972: 40-41).

Los hermanos Larrea, junto a Luis Albornoz y a un equipo de colaboradores, produjeron desde 1967 en su taller de Santiago cerca de 120 carátulas y 300 afiches, donde plasmaron una gráfica profundamente renovadora. Esta gráfica integraba influencias del Pop Art, de la sicodelia de *El Submarino Amarillo* y del realismo social, con rasgos propios derivados del muralismo político, el primitivismo de la *Lira Popular*, y la fotografía histórica chilena.⁶ Las fotografías que Larrea tomó desde 1968 a músicos de la Nueva Canción, constituyen un claro correlato visual de la propuesta estética innovadora y *cultural* de la Nueva Canción, y de la postura ética de sus músicos. Larrea utiliza el blanco y negro, reservado en los años sesenta para la fotografía de arte, en una época en que los artistas visuales miran nuevamente a la xilografía de fuerte contraste. Esto sitúa las fotografías de Larrea en un contexto artístico que también quiere compartir la Nueva Canción.

Junto a la fotografía de reportaje, que retrata a Quilapayún en momentos más distendidos, presentándolos como jóvenes comunes y corrientes —acercando al artista a su público—, coexiste la foto de estudio, donde se les presenta con dimensiones escultóricas. La silueta estatuaria del conjunto, en la que los cuerpos se funden en un sobrio negro colectivo y los rostros se dividen bajo fuertes contrastes, nos habla de una música de bloques y de planos bien definidos, sin lucimientos individuales, destacando el sentido de conjunto. La incursión en una fotografía de modelaje, de bulto y de torso, se relaciona con la naturaleza escultórica de su música, hecha para las masas.

⁶ Más sobre el diseño gráfico chileno de fines de los sesenta en Álvarez, 2004: 132-139.



Foto 1. El origen estudiantil y la preocupación de Quilapayún por el contenido de su música se manifiesta en sus fotos de ensayo, donde más parecen un grupo de estudio de filosofía que un conjunto musical montando una canción. Foto de Antonio Larrea (Larrea, 1997).



Foto 2. La solemne fotografía del disco de la Cantata Popular Santa María de Iquique, con el grupo, el relator y el compositor "pluma" en mano, expresa muy bien el aura y nivel artístico proyectado por esta cantata popular. Foto de Antonio Larrea (Larrea, 1997).

La trascendencia con la que se asumía la labor del músico de Nueva Canción, concebido como forjador de conciencia y catalizador del cambio social, tenía relación con la función de denuncia de la canción popular. Se trataba ya no sólo de mostrar una alteridad social, construida performativamente, sino de reivindicarla; algo similar a lo que sucedía con el teatro chileno de los años sesenta. Pero a diferencia de los autores teatrales, que tratan la marginalidad

social desde una posición no marginal, como señala Soledad Lagos (¿Dónde?), cantautores como Violeta Parra y Víctor Jara, invocarán su origen campesino y marginal en su propia performance y en su actitud como artistas, construyendo una *alteridad encarnada*, que es situada en el centro mismo de un espacio artístico que les había sido vedado. Esta alteridad se manifiesta en los múltiples aspectos de la canción: en el contenido del texto, que ha evolucionado desde el pintoresquismo del neofolclor al tono reivindicatorio de la Nueva Canción, en el rescate y uso de géneros folclóricos marginales y olvidados, y en el desarrollo de un modo crítico de *performance* desde el que se invoca y encarna la alteridad. Todo esto produjo una profunda renovación de la canción popular chilena, constituyéndose en uno de los pilares que sustenta la Nueva Canción.

La alteridad de Violeta Parra resulta radical para la sociedad chilena de los años sesenta. Ella es una mujer de raíces campesinas, que ha conquistado el espacio artístico —predominantemente masculino, elitista y urbano— manteniendo además una apariencia, y una forma de vivir y de actuar desenfadada y liberal. Esa alteridad era hecha evidente por la propia Violeta, pues sabía que con ella impactaba a una sociedad pequeño-burguesa que menospreciaba. Cuando quería hacerse notar, se refería a sí misma en tercera persona, anunciándose al llegar a un lugar y proclamando así su propia alteridad. Podía cantar horas seguidas sin importarle la opinión ni la presencia de los que la rodeaban, afirmando una alteridad *performativa* tajante.

La alteridad en Víctor Jara tiene rasgos diferentes a los de Violeta. Si bien Jara encarna a un campesino inquieto y cuestionador en canciones como “Qué saco rogar al cielo”, “La luna siempre es muy linda”, “El carretero”, “El arado” y “La pala”, también lo evoca en “El lazo” y lo invoca en “Plegaria a un labrador”. En este caso, Jara manifiesta cierta distancia con el mundo campesino, producto de su nueva condición urbana, marcada por su paso por el seminario, el servicio militar, la universidad y la política. Esta condición lo lleva también a encarnar la alteridad obrera en canciones como “Parando los tijerales”, “Oiga, pues m’hijita”, y “Cuando voy al trabajo”, de su disco LP *La población* (1972).

Vanguardia artística y vanguardia política se mezclan a fines de los años sesenta y los músicos populares no permanecen ajenos a este proceso, participando de un campo común con la esfera artística. Este hecho demandará nuevos espacios sociales donde difundir el nuevo canto, pues la industria musical no lo absorberá completamente. Es así como se desarrollará un circuito paralelo, con sello como DICAP, con revistas como *Ramona*, con festivales de la Nueva Canción, y con peñas como la de los hermanos Parra en Santiago, y de Payo Grondona y Gitano Rodríguez en Valparaíso. De este modo, el desmantelamiento de este circuito producido con el Golpe Militar de 1973, será una dura prueba para la Nueva Canción, y cuando sus músicos regresen del exilio a fines de los años ochenta, se encontrarán nuevamente con una industria que no acogerá sus propuestas musicales en plenitud, sin la posibilidad ahora de desarrollar un circuito paralelo de difusión, teniendo que desarrollar su canto bajo el marco de la globalización y su nuevo concepto de *world music*.

SÍNTESIS Y CONCLUSIONES

En la definición de la dicotomía entre tradición y vanguardia en la práctica musical chilena de los años sesenta, ha sido necesario considerar los modos de relación entre la música nacional y las distintas influencias que la sustentan, sean estas endógenas o exógenas. Estos modos de relación han producido diferentes grados de dependencia, originalidad, síntesis y modernidad en la música nacional, tanto de concierto como de masas.

En los años sesenta, las tradiciones populares ya no son abordadas con el fin de construir un referente sonoro de nación, como sucedía a partir de los años veinte, sino que de americanismo. Así la música se suma a la orientación gravitante en la poesía, la pintura y la escultura chilena de la época, y que está presente en un momento en que se busca tomar distancia de la influencia política y cultural de Estados Unidos, con la Revolución Cubana como precedente.

La influencia estadounidense se sobrepone a la europea, que aparece tanto como refugio que como fuente renovadora para los compositores chilenos. En efecto, el natural proceso de imitación, asimilación y renovación de una influencia cultural no siempre ha sido completo en Chile, coexistiendo entre 1950 y 1970 prácticas imitativas, asimilativas y renovadoras. El serialismo, el neoclasicismo y la vanguardia americanista en música docta, y el tango, el bolero y la Nueva Canción, en música popular, manifiestan estas tres fases en la aculturación musical chilena.

A la hora de definir un perfil de identidad desde la producción musical nacional, surge la necesidad de considerar estas tres instancias estético-antropológicas como un solo sistema completo, renunciando a la justificada tentación de considerar las vertientes renovadoras como más relevantes. Aunque las vertientes renovadoras tienen la virtud de ser más cuestionadoras y críticas, por lo tanto más autoconcientes, no serían más representativas de una identidad nacional formada también por afanes imitativos y proyectos a medio camino. Estos afanes pueden ser considerados como manifestaciones espontáneas de un pueblo en su búsqueda de arte, por lo tanto expresiones y gustos válidos a la hora de definir un perfil de identidad colectivo.

La coexistencia de tendencias conservadoras y vanguardistas, dependientes e independientes, conformistas e inconformistas en la música chilena de los años cincuenta y sesenta, no sólo nos habla de la multimusicalidad del chileno, sino que resulta perfectamente homologable a la sociedad y cultura nacional de la época y sus conflictos internos. La tradicional posición hegemónica de la vertiente conservadora, dependiente y conformista, será tildada de neocolonial desde la posición opuesta. Por otro lado, la habitual posición marginal de la vertiente vanguardista, independiente e inconformista, será a su vez considerada como ideologizada por la posición contraria.

Sin embargo, paradójicamente, ambas vertientes estéticas tendrán elementos de los rasgos que rechazan: la tendencia conservadora no será menos ideológica que la de vanguardia, y la posición de vanguardia no estará exenta de neocolonialismos y dependencias, ahora contemporáneas. Asimismo, las van-

guardias artísticas, al amparo de las vanguardias políticas, alcanzarán ciertos grados de poder y prestigio en el país en los años sesenta al tener en sus manos la enseñanza y administración artística, señalando los rumbos del arte contemporáneo, estableciendo alianzas entre los campos de la música docta y popular, y obteniendo un sostenido reconocimiento internacional. ¡*Artistas del mundo, uníos!*, pareció ser la consigna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEVEDO, CLAUDIO, RODOLFO NORAMBUENA, JOSÉ SEVES, RODRIGO TORRES Y MAURICIO VALDEBENITO. (1996). *Víctor Jara. Obra musical completa*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- ALVAREZ CASELLI, PEDRO. (2004). *Historia del diseño gráfico en Chile*. Santiago: Gobierno de Chile y Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
- BARRAZA, FERNANDO. (1972). *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
- BECERRA, GUSTAVO. (1965). Roberto Falabella, el hombre y su obra. *Revista Musical Chilena*, 19(91): 28-36.
- . (1985). La música culta y la Nueva Canción Chilena. *Literatura Chilena. Creación y crítica* 9 (33-34): 14-21.
- BELLO, ENRIQUE ET AL. (1968). Análisis de un genio popular: Violeta Parra. *Revista de Educación* 13: 66-76.
- BENJAMÍN, GERALD. (2002). Juan Orrego Salas. En Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (pp. 232-235). Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- BETZ, ALBRECHT. (1994). *Hanns Eisler. Música de un tiempo que se está haciendo ahora mismo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- BOCAZ, LUIS. (1978). Música chilena e identidad cultural. Entrevista a Gustavo Becerra. *Araucaria* 2: 97-109.
- CARRASCO, EDUARDO. (1982). *La Nueva Canción en América Latina*. Santiago: Ceneca.
- . (1989). *Quilapayún. La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitorrinco.
- CIFUENTES, LUIS. (1989). *Fragments de un sueño. Inti-illimani y la generación de los 60*. Santiago: Ediciones Logos.
- CONCHA, OLIVIA ET. AL (EDS). (1993). *Violeta Parra. Composiciones para guitarra*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.
- ESCOBAR, ROBERTO Y RENATO YRARRÁZVAL. (1969). *Música compuesta en Chile. 1900-1968*. Santiago: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- ESCOBAR, ROBERTO. (1971). *Músicos sin pasado*. Santiago: Pomaire.
- FAIRLEY, JAN. (1989). Analysing performance: narrative and ideology in concerts by ¡Karaxú! *Popular Music* 8(1): 1-30.
- FALABELLA, ROBERTO. (1958a). Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile. *Revista Musical Chilena* 12(57): 41-49.
- . (1958b). Problemas estilísticos del joven compositor en América y Chile. Segunda parte. *Revista Musical Chilena* 12(58) : 77-93.
- FUBINI, ENRICO. (2002). Escuelas nacionales, folclor y vanguardias ¿elementos

- compatibles en la música del siglo XX? Trad. de Diana Sarracino. *Boletín Música Casa de Las Américas* 9: 18-24.
- GARCÍA, FERNANDO. (1999). Falabella Correa, Roberto. En Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO. (1996). Evocación, modernización y reivindicación del folklore en la música popular chilena: el papel de la *performance*. *Revista Musical Chilena* 50(185): 25-37.
- . (2004). Roberto Falabella: identidad y vanguardia en la música chilena de concierto. *Resonancias* 14: 29-42.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO Y CLAUDIO ROLLE. (2005). *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*. Santiago/La Habana: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- HERRERA, SILVIA. (1999). Focke, Fré. En Emilio Casares (ed.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- LARREA, ANTONIO Y JORGE MONTEALEGRE. (1997). *Rostros y rastros de un canto*. Santiago: Ediciones Nunatak.
- LETÉLIER, MIGUEL. (1999). Reencuentro con Violeta Parra. *Diario El Mercurio*, 26 de diciembre: E9.
- LETÉLIER, ALFONSO. (1967). In memoriam Violeta Parra. *Revista Musical Chilena* 21(100): 109-111.
- MARTÍNEZ, JORGE. (2000). El grano de la voz: la década de los 60 y nueva emotividad latinoamericanista en la música de los compositores chilenos. *Actas del primer Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología*. Santiago: Sociedad Chilena de Musicología.
- MERINO, LUIS. (1973). Roberto Falabella Correa (1926-1958): el hombre, el artista y su compromiso. *Revista Musical Chilena* 27(121-122): 45-112.
- ORREGO SALAS. (1988). Presencia de la Arquitectura en mi música. *Revista Musical Chilena* 42(169): 5-20.
- ORTEGA, SERGIO. (1980). Algunas experiencias marginales en torno al aprendizaje de la música. *Boletín de Música Casa de las Américas* 81-82: 33-50.
- ROSEN, CHARLES. (1988). *Sonata forms*. Nueva York: W. W. Norton.
- SANS, JUAN FRANCISCO. (1998). Sonata y trivialidad en América Latina. *Revista Musical de Venezuela* 13(37): 137-162.
- SANTANDER, IGNACIO Q. (1983). *Quilapayún*. Madrid: Ediciones Júcar.
- TORRRES, RODRIGO. (1988). Creación musical e identidad cultural en América Latina: Foro de compositores del Cono Sur. *Revista Musical Chilena* 42(169): 58-85.
- VALDEBENITO, MAURICIO (ED.). (2001). *El Gavilán. Violeta Parra*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile.
- VICUÑA, MAGDALENA. (1958). Violeta Parra, hermana mayor de los poetas populares. *Revista Musical Chilena* 12(60): 71-77.
- VILA, CIRILO. (1997). A propósito de tiempos pasados y tal vez futuros... *Revista Musical Chilena* 51(187): 58-60.