

Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983)

JUAN PABLO GONZÁLEZ
Universidad Alberto Hurtado, Chile

Resumen

Mientras la Nueva Canción Chilena alcanzaba altos niveles de difusión pública a partir del exilio de sus músicos y la solidaridad internacional luego del golpe de estado de septiembre de 1973, en Chile lograba sortear con muchas dificultades la represión y censura a las manifestaciones culturales divergentes impuestas por el régimen militar. De este modo la Nueva Canción, movimiento musical de contenido social y raíces folklóricas latinoamericanas, fue desarrollando nuevas estrategias de difusión y nuevas funciones sociales, sin el apoyo de la industria musical, pero con un público que la necesitaba. Este artículo analiza estas disyuntivas producidas en plena Guerra Fría, a medio siglo de los comienzos de la Nueva Canción Chilena.

Palabras clave: musicología, música popular, nueva canción, Chile, dictadura

Abstract

While New Chilean Song was reaching high levels of public exposure thanks to the exile of its musicians and the international solidarity after the coup of September 1973, in Chile it managed to overcome with difficulty the repression and censorship of divergent cultural expressions imposed by the military regime. Thus the New Song, a musical movement of social content and Latin American folk roots, was developing strategies of survival and new social functions, without the support of the music industry, but with an audience that needed it. This article discusses these dilemmas produced during the Cold War, half a century after the beginnings of the New Chilean Song.

Keywords: Musicology, Popular Music Studies, New Song, Chile, Dictatorship

Surgida a mediados de la década de 1960 en Chile como un movimiento de canción social de raíces folklóricas latinoamericanas, La Nueva Canción Chilena sufrió un duro golpe con el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. Junto con afectar la permanencia en el país y la propia integridad física de sus músicos, el golpe militar interrumpió drásticamente el desarrollo de este movimiento de canción social, al afectar especialmente la industria que lo sostenía.¹ Sin embargo, en los estudios sobre la Nueva Canción Chilena [en adelante, NCCh], no se considera que, además del impacto del Golpe de Estado y del exilio, la misma también estuvo sometida a cambios generacionales y del propio repertorio promovido por la industria musical, cambios que son comunes a la canción popular en general y que también influyeron en ella, como veremos en este artículo.²

Al considerar el impacto del Golpe de Estado en la NCCh y sus industrias asociadas, conviene recordar que ni la industria establecida ni la industria independiente lo eran todo para la NCCh, pues estaba sustentada en un amplio movimiento estudiantil que encontraba en el canto aficionado con guitarra un elemento común para hacer suyo un repertorio de distintas procedencias, aunque siempre de raíz folklórica o de contenido político y social. Esta música ponía en evidencia el internacionalismo que se expandía por América Latina en los años sesenta, apoyado tanto por las luchas políticas comunes como por la producción simbólica que las animaba.³

Entonces, cabe preguntarse si la Nueva Canción logró sobrevivir a la represión, censura, autocensura y olvido impuestos por el régimen militar –los cuatro mecanismos que atentaban contra su continuidad en el país–, debido a que participaba sólo en parte de los procedimientos de la industria musical establecida y de sus públicos asociados. Si esto fuera así, postulamos que esta sobrevivencia estuvo ligada a funciones socio-musicales complementarias que se pueden sintetizar en tres nociones: divergencia, memoria y escuela. Esto es: la canción como forma de divergencia o resistencia simbólica ante el régimen; como vehículo de memoria y construcción de identidad colectiva; y como escuela para nuevas generaciones de músicos y audiencias.

Además, debido a que desde mediados de los años sesenta la NCCh participaba de un fenómeno más global de acercamiento de la música popular al mundo del arte –también presente en la música popular brasileña [MPB], y el *art-rock*, por ejemplo–, la Nueva Canción adquiría una dimensión estética junto a su dimensión política. Esto permitió situarla en un campo cultural más amplio que aquel reservado a una música popular enfocada en el baile, el romance o la diversión. No sólo era canción y política lo que estaba en juego, sino que también era arte, o al menos pretendía serlo. Este hecho habría aumentado sus posibilidades de

supervivencia en Chile después del golpe de Estado, como postulamos en este artículo, escrito a cincuenta años de los inicios de la Nueva Canción Chilena.

Industria musical y divergencia

A comienzos de los años setenta, la industria discográfica en Chile continuaba mayoritariamente en manos de capitales trasnacionales, con la supremacía de los sellos RCA, Odeon y Philips.⁴ Sin embargo, RCA había sido nacionalizado por el gobierno de Allende a comienzos de 1971, quedando el 51% de las acciones de la compañía estadounidense en manos del Estado chileno y cambiando de nombre a Industrias de Radio y Televisión, IRT. Estas tres *Majors* – compañías discográficas con sus propios canales de distribución– tanto como las *Minors* o sellos locales que operaban en el país, producían discos que muchas veces quedaban fuera del alcance de los sectores obreros y estudiantiles a los que la NCCh apelaba. Al mismo tiempo, la industria radial estaba en manos privadas, y las radios de oposición al gobierno de Salvador Allende casi triplicaban a las que lo apoyaban: 115 contra 40. Si bien la televisión chilena –pública y universitaria– mostraba una correlación de fuerzas más equilibrada, aún tenía índices bajos de masividad en el país.⁵

Debido a todo esto, la NCCh, en cuanto corriente musical divergente, tuvo que desarrollar una industria en gran medida paralela, con dos *Minors*: Demon y Dicap, más una presencia acotada en EMI, donde Violeta Parra –considerada *la madre* de la NCCh– grababa como folklorista. El sello Demon había sido creado en 1962 por el productor y crítico de discos Camilo Fernández con fines netamente comerciales, mientras que el sello Dicap fue creado en 1968 por la Juventudes Comunistas de Chile con fines políticos y culturales. Las producciones de estos dos *Minors*, tan distintos en su origen y propósitos, podían ser transmitidas por las 40 radios cercanas al gobierno de la Unidad Popular, varias de ellas pertenecientes a partidos políticos de izquierda y a organizaciones sociales. Sin embargo, lo hacían en un porcentaje bastante menor en comparación al resto de las grabaciones chilenas y extranjeras comercializadas en el país, según el recuerdo de muchos de los que vivimos esa época.⁶

Desde fines de los años sesenta, en Chile y América Latina reinaba la balada romántica, con una importante presencia discográfica y radial de cantantes españoles como Raphael y Nino Bravo; italianos como Doménico Modugno y Nicola di Bari; franceses como Charles Aznavour y Adamo; argentinos como Sandro y Leonardo Fabio; y chilenos como Buddy Richard y José Alfredo Fuentes. La balada romántica era la música que definía en gran medida lo que se entiende

por música de radio: una música que acompaña la vida en casa, con todos sus afanes familiares y domésticos.⁷

La NCCh, en cambio, tenía mayor presencia en espacios políticos, culturales y artísticos. Debido a que la televisión universitaria había iniciado una lenta masificación en Chile a partir del mundial de fútbol de 1962 realizado en el país y mantenía cierto grado de autonomía respecto de intereses comerciales, podía transmitir con mayor libertad programas de música divergente y entrevistas a sus músicos. El Canal 9 de la Universidad de Chile, donde trabajaban directores de cine como Miguel Littin y compositores como Sergio Ortega, transmitía conciertos de música independiente del circuito comercial, que eran realizados en vivo en sus estudios en horario *prime*. Lo mismo ocurría con el canal de la Universidad Católica de Valparaíso y con Televisión Nacional de Chile, el canal del Estado. Asimismo, revistas juveniles como *El Musiquero*, *Ritmo*, *Onda* y *Paloma* publicaban el repertorio de NCCh en sus cancioneros para guitarra y entrevistaban a sus representantes en forma constante.

A todo esto se agregaba un modesto pero dinámico circuito de unas doce peñas folklóricas y teatros universitarios en –de sur a norte– Valdivia, Concepción, Santiago, Valparaíso y Antofagasta. A este circuito se sumaba el Festival de la Canción de Viña del Mar (1960), que, a pesar de estar orientado hacia la balada romántica, también fue plataforma para la NCCh, tanto en su competencia como en su *show*.

Si bien otros festivales en Chile se orientarían más específicamente a la canción de raíz folklórica, como por ejemplo los festivales de San Bernardo, Olmué y Angol, en ellos hubo casi una completa ausencia de NCCh, algo que puede resultar paradójico por tratarse de festivales vinculados a una expresión cultural ligada a la NCCh como es el folklore. Esta paradoja surge del aura de *autenticidad folklórica* con la que se presentaba la NCCh –voluntariamente o no– y que era percibida y/o adscrita por el público, especialmente en el extranjero. Sin embargo, en rigor, estamos ante una manifestación de la canción popular mediatizada, aunque fuera divergente, lo que por una parte explicaría su exclusión de los festivales de folklore en Chile y, por otra, permitiría entender también la amplia diseminación internacional lograda por la NCCh desde mediados de los años setenta.

Esta actividad industrial divergente, en medios tanto independientes como principales, llegó a su fin con el golpe de Estado de 1973. Un abrupto aunque previsible final a la ebullición de una sociedad en movimiento pero donde, en última instancia, imperaban fuerzas conservadoras. Como nunca antes, eran los propios jóvenes los que a través de su acción política y cultural se empeñaban en lograr grandes transformaciones sociales y en poco tiempo. El mundo adulto, en cambio, intentaría *poner orden* a esta situación y lo haría a cualquier precio.

Zonas de divergencia

Si bien con el golpe de Estado se instaló una lógica de guerra fría en el país, extensible a la idea del combate al *enemigo interno* y a sus bienes simbólicos, el régimen militar no logró silenciar todas las formas existentes de mediación de la NCCh, ni logró impedir la aparición de otras nuevas. Luego del 11 de septiembre de 1973, los recitales y encuentros de músicos ahora de oposición no desaparecieron del todo, aunque en Santiago fueron esporádicos y de carácter aficionado hasta al menos 1976.⁸ No existía una escena musical divergente propiamente tal, sino encuentros aislados donde se recordaba la NCCh con algo de nostalgia, como muy pronto los propios protagonistas de esos encuentros se encargarán críticamente de hacer notar. Canciones vinculadas a este movimiento que no eran políticamente explícitas, como “Valparaíso” de Osvaldo *Gitano* Rodríguez, “El arado” de Víctor Jara, y “Mocito que vas remando” de Rolando Alarcón, eran las más populares, como testimonia Álvaro Godoy, activo participante de la escena musical divergente de la época.⁹

*Yo no he sabido nunca de su historia / un día nace allí sencillamente
/ el viejo puerto vigiló mi infancia / con rostro de fría indiferencia
/ por qué no nací pobre y siempre tuve / un miedo inconcebible a
la pobreza (“Valparaíso”)*

*Aprieto firme mi mano / y hundo el ara[d]o en la tierra / hace
años que llevo en ella / ¿Cómo no estaré agota[d]o? (“El arado”)*

*Mocito que vas remando en tu lancha engalanada, / atrácate para
el muelle que quiero ver a mi amada. / Siete días que me espera
aquella preciosa flor: / el canal no lo cruzaba por causa de un
ventarrón (“Mocito que vas remando”)*

De este modo, mientras incrementaba su desarrollo en el exilio europeo (1973-1989), aumentando considerablemente su exposición pública y logrando pleno reconocimiento internacional, la NCCh sobrevivía en Chile como práctica y discurso de divergencia, construcción de memoria colectiva, e influencia ética y estética. Lo hacía en la práctica privada y comunitaria de cantar y escuchar discos, y en el discurso culturalista de políticos, intelectuales, artistas y periodistas de oposición. Así pudo influir tanto ética como estéticamente en la nueva generación de músicos agrupados bajo la nueva escena del Canto Nuevo, que alcanzó su máximo desarrollo entre 1978 y 1983.¹⁰

Por su vínculo con la poesía, la música clásica, las artes visuales y el diseño gráfico, la NCCh tenía una dimensión cultural que había quedado de manifiesto



Fig. 1: Diseño del taller de los hermanos Larrea para la carátula del LP de Inti-illimani *Canto al programa* (Santiago: Dicap, 1970), con canciones Sergio Ortega y Luis Advis sobre textos de Julio Rojas basados en el programa de gobierno de Salvador Allende.

desde sus comienzos en los años sesenta, como hemos visto, adquiriendo presencia también como discurso fuera del campo de la música y sus industria asociadas. La preocupación por elevar el nivel literario de las letras de la canción popular quedaría expresada desde los primeros manifiestos de la NCCh, como veremos más adelante, haciendo también que sus músicos recurrieran a la poesía de Pablo Neruda y de otros poetas chilenos y latinoamericanos. Al mismo tiempo, la necesidad de buscar nuevos recursos de expresión musical llevaba a los jóvenes aprendices de la NCCh a vincularse con el Conservatorio, ya sea asistiendo a sus cursos de extensión, ya sea sumando a músicos clásicos en sus montajes, ya sea trabajando directamente con compositores como Luis Advis, Celso Garrido-Lecca o Sergio Ortega en obras populares de largo aliento.¹¹

Finalmente y tal como sucedía con el *art-rock* de los años sesenta, la NCCh desarrollaba una estética visual innovadora al interior de la cultura de masas. Esto, en un contexto histórico en el que el diseño gráfico adquiría una presencia renovada en la sociedad, con el desarrollo de afiches o *posters*, que se transformaban en objetos de colección dentro de la cultura juvenil de masas, en la que sobresalían la vertiente *hippie* californiana y la vertiente política cubana.¹² La

gráfica del taller de los hermanos Larrea en Santiago produjo entre 1967 y 1973 abundantes carátulas, afiches y fotografías de músicos de la NCCh, integrando influencias del Pop Art, el realismo social y la fotografía de alto contraste. Todo esto con rasgos locales derivados del muralismo político, el primitivismo xilográfico de la literatura de cordel y la fotografía histórica.

Este vínculo con las artes y la cultura, le permitió a la NCCh formar parte de una plataforma pública más amplia de oposición a la dictadura. Opiniones y vivencias de músicos chilenos en el exilio como Quilapayún, Inti-illimani, Isabel y Ángel Parra, *Gitano* Rodríguez, aparecían en entrevistas y reportajes ilustrados en las revistas de oposición que circularon en Chile bajo el régimen militar: *Apsi*, *Análisis*, *Cauce* y *Hoy*. A ellas se sumaba la revista jesuita *Mensaje* y la revista cultural *La Bicicleta*, a las que se agregaría desde marzo de 1987 el diario de oposición *La Época*.

Algunos compositores de conservatorio que habían colaborado con la Nueva Canción se sumaban al discurso de los músicos divergentes, agregando prestigio artístico a una música prohibida. Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas, Luis Advis y Sergio Ortega lideraban este discurso, que era publicado tanto fuera como dentro de Chile, tendiendo un puente imaginario entre interior y exilio.¹³ Todos estos músicos eran ignorados por los medios oficialistas, como *Ercilla* y *Qué Pasa*, más los diarios *El Mercurio* y *La Tercera*, la televisión y casi todas las radios –salvo Radio Chilena del arzobispado de Santiago y algunos DJs radiales como Miguel Davagnino y Sergio *Pirincho* Cárcamo–. Sin embargo, la cobertura que le otorgaban los medios de oposición a los músicos de la NCCh resultaba relevante desde el punto de vista periodístico, cultural y artístico, con un efecto multiplicador entre el público interesado.

En todo caso, la relevancia del relato sobre la dimensión artística de la Nueva Canción y su impacto internacional, junto a la propia reflexividad crítica de sus músicos y comentaristas, no se condecía con su baja presencia física –en discos, casetes y cancioneros– ni con su escasa masividad en el Chile bajo dictadura. La necesaria articulación entre práctica musical comunitaria y soporte físico de la canción para desarrollar un repertorio común –requisito para la construcción de canon artístico–, resultaba inviable después del golpe de Estado. Fue en la práctica musical privada –tanto individual y familiar como comunitaria– donde se recluyó musicalmente la NCCh.

Las reuniones informales de jóvenes en torno a una guitarra constituía una costumbre muy consolidada en el país desde la década de 1960. El auge de la guitarra entre los jóvenes latinoamericanos de los años sesenta, vinculado al desarrollo de movimientos musicales basado en el folklore y la cantautoría, se manifestaba en Chile en la proliferación de festivales estudiantiles de la canción, donde la guitarra era central. Esto de la mano del aumento del número de

academias, métodos de aprendizaje y cancioneros, y construcción y comercialización del instrumento. En la década de 1950 se había desarrollado bastante la interpretación de la guitarra en la música popular de América Latina, tanto solista como grupal, con ejemplos como los del trío Los Panchos en México, João Gilberto en Brasil y Atahualpa Yupanqui en Argentina, pioneros del nuevo estilo de la guitarra latinoamericana. Los jóvenes chilenos estaban plenamente expuestos a ese repertorio, lo que aumentaba el estímulo para aprender a tocar el instrumento y para que se desarrollaran sus industrias creativas asociadas.

De este modo, el golpe de Estado sorprendió a los chilenos con un considerable parque de guitarras y con la capacidad de tocarlas. Estos instrumentos eran utilizados en la creación de canciones como sustituto del piano y, amplificados, de la propia orquesta, como señala una revista juvenil de la época.¹⁴ Además, tenían un claro protagonismo en diferentes géneros populares, incluido el de la llamada *música típica*, formado por el repertorio nacionalista de tonadas y cuecas que promovía el régimen militar. Todo esto impedía que fuera censurada, a diferencia de los instrumentos andinos, identificados con el internacionalismo de la Nueva Canción. En ese sentido y a pesar de ser el instrumento asociado a Víctor Jara, por ejemplo, la guitarra aparecía como un instrumento *neutro*, tal como podía serlo el piano o el violín, pues se asociaba a una infinidad de cantantes, grupos y tipos de música. Después del golpe, además de reinar en los escenarios patrocinados por el régimen militar, era enseñada en academias y utilizada en festivales escolares y profesionales, mientras continuaba acompañando la práctica musical en el hogar, en las fogatas en la playa o en las peñas amparadas por agrupaciones estudiantiles universitarias y por la Iglesia.

Los espacios privados o semi-privados mediados por un instrumento público y *neutral* como la guitarra, permitieron seguir cultivando un repertorio proscrito o, al menos, divergente. Incluso se llegará a hablar de “canción de fogata”, como una categoría canonizante de un repertorio de carácter reflexivo y conocido por todos. La balada *folk* “Los momentos” de Eduardo Gatti, es un ejemplo principal de esta categoría en Chile:

*Tu silueta va caminando / con el alma triste y dormida, / ya la
aurora no es nada nuevo / pa' tus ojos grandes y pa' tu frente; /
ya el cielo y sus estrellas / se quedaron mudos, lejanos y muertos
/ pa' tu mente ajena (“Los momentos”)*

En una búsqueda en Yahoo de *canción chilena de fogata* en mayo de 2014, nos encontramos con que de las catorce canciones referidas, cinco están en la órbita de la NCCh: “Gracias a la vida” de Violeta Parra, “Arriba en la cordillera” de Patricio Manns, “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara, “Valparaíso” del



Fig. 2: Portada de la revista *La Bicicleta* N° 33, Santiago, abril de 1983.

gitano Rodríguez y “Vuelvo” de Illapu. Algunas de ellas tienen hasta 50 años de antigüedad, pero se mantienen dentro de la categoría canonizante de la canción de fogata junto a un repertorio más actual, demostrando la vigencia de un género oficialmente proscrito pero colectivamente preservado en la memoria, que logra trascender la represión, la censura, la autocensura y el olvido impuestos en dictadura.¹⁵ Durante el régimen militar, “la función de la música popular y de la práctica colectiva del canto” —como señala Javier Osorio— “fue la de construir una sutura en las memorias sociales; volver a otorgar sentido al presente, a partir de una escucha del pasado”.¹⁶ Cantar y escuchar discos de NCCh bajo dictadura era, entonces, cultivo de la memoria y construcción de comunidad, lo que a su vez correspondería a una forma pacífica de resistencia.

Desde 1979 *La Bicicleta* publicaba un cancionero de guitarra con cifra especializado en la canción latinoamericana de autor, que pronto se convirtió en un *dossier* temático de la revista que era portador de un discurso analítico y de una imagen gráfica de las canciones y de sus autores, de acuerdo a la orientación cul-

tural de *La Bicicleta*. Sin embargo, de 200 canciones publicadas en sus primeros 44 números (1979-1984) solo 14 –no más de un 7%– están asociadas a la NCCh. Sin duda que la autocensura, plenamente instalada en el país, era muy efectiva para filtrar canciones con letras y autores que podían incomodar al régimen. Sin embargo, también hay que considerar que se producía un círculo vicioso debido a que los cancioneros normalmente reflejan lo que se transmite por la radio y se vende en discos. Entonces, la baja presencia de la NCCh en la principal revista para el canto popular y la divergencia cultural en dictadura, podía también ser consecuencia de su casi nula producción y circulación discográfica nacional.

Después del golpe, las tres *Majors* que operaban en Chile continuaron grabando y fabricando discos hasta al menos 1982, pasando luego a los dos formatos digitales que dominaron el mercado desde mediados de los años ochenta: el casete y el disco compacto. Efectivamente, si con el golpe de Estado se produjo destrucción de discos y de matrices, estos eran los asociados a la NCCh, que finalmente constituían un producción menor para los grandes sellos, como hemos visto. Además, como sucedía desde comienzos de los años sesenta, continuaron apareciendo nuevos *Minors* en el país, como Quatro (1974), Alba (1975), Alerce (1976), Sol de América (ca. 1978), Alpec y SyM (1980), de modo que la producción de vinilos continuó en Chile hasta mediados de los años ochenta, en manos tanto de *Majors* trasnacionales como de *Minors* locales. Este hecho le agrega matices a la imagen de militares destruyendo discos durante el golpe de Estado, lo que efectivamente ocurrió, pero no significó el término de la producción discográfica nacional. El casete y luego el disco compacto fueron quienes llevaron finalmente el vinilo a su tumba, aunque desde una perspectiva actual fuera una tumba transitoria.

De los nuevos sellos surgidos en dictadura, el sello Alerce, dirigido por el DJ Ricardo García, activo en Chile desde mediados de los años cincuenta, fue el que mantuvo un vínculo con la NCCh, logrando un éxito moderado en su cometido. El 18% de los 55 títulos de su catálogo de 1980 están vinculados a este movimiento.¹⁷

Hoy día el sello [Alerce] cuenta con un amplio catálogo en el cual se destacan las grabaciones de nuevos intérpretes del Canto Nuevo y reediciones de algunos de la Nueva Canción. Por esto, el logo del sello nos muestra un árbol caído y otro que se levanta, simbolizando el renacimiento del canto popular.¹⁸

Si bien este porcentaje aumentó ligeramente a comienzos de los ochenta, finalmente los músicos de la NCCh se distanciaron del sello Alerce, vinculándose más bien a *Majors* dado su alcance internacional, como fue el caso de Warner



Fig. 3: Logo del sello Alerce, Santiago, 1975.

Music en los años noventa.¹⁹ Es así como de los 322 títulos que forman el catálogo de Alerce en 2015, apenas un 12% está asociado a la NCCh, porcentaje menor al alcanzado en dictadura, y con producciones editadas entre 1991 y 2013, luego del retorno de la democracia (1989). Este catálogo se encuentra disponible en el sitio de descargas pagadas PortalDisc (www.portaldisc.com [5/2015]) más que en formato físico.

Realizar *covers* y versiones era la única manera de grabar repertorio de NCCh en el país ante la ausencia de sus artistas. Sin embargo, esto también se hizo de modo restringido, pues seguía operando la autocensura de los sellos. El baladista Fernando Ubierno, por ejemplo, que había alcanzado masividad en el país luego de ganar el Festival de la Canción de Viña del Mar a comienzos de 1978, tuvo que cancelar el contrato que tenía con RCA por su decisión de incluir “Te recuerdo Amanda” de Víctor Jara y dos canciones de Silvio Rodríguez en su tercer LP de 1979, lo que además llevó a que el sello restringiera la circulación del álbum.²⁰ Si bien Ubierno mantenía la neutralidad política propia de un cantante de baladas, tenía una actitud abierta hacia la música, eligiendo su repertorio más por razones estéticas que políticas y manteniéndose siempre en una zona de indefinición ideológica tanto para los ojos del régimen como para los de los músicos de oposición.

Por su parte, el pianista clásico Roberto Bravo, que ese mismo año retornaba a Chile del exilio como opositor manifiesto de Pinochet, empezó a incluir en su repertorio arreglos del compositor de vanguardia Tomás Lefever y de su propia autoría de canciones de Víctor Jara, Violeta Parra y Luis Advis. Esto lo hizo en sus conciertos y grabaciones al menos desde 1981, otorgándole continuidad a la NCCh desde la escena clásica, lo que además reafirmaba el carácter artístico y cultural que había adquirido esta música, como hemos visto.²¹

El conjunto Barroco Andino hacía algo similar, pero en este caso con instrumentos andinos como la quena, la zampoña y el charango, que por ser característicos de los conjuntos de la NCCh eran censurados por el régimen militar.²² La estrategia fue utilizarlos a partir de 1974 para interpretar obras europeas del siglo XVIII, ya que “¿quién podría censurar a Bach o tildarlo de revolucionario?”²³ De este modo, instrumentos proscritos en el país, tuvieron una nueva vida legitimados por un repertorio cargado de valor universal, del mismo modo que el repertorio proscrito adquiría una nueva vida en instrumentos y contextos de la música clásica. Al desconectar repertorio de instrumento, tanto el uno como el otro lograban esquivar la censura y sobrevivir.

Del mismo modo que para apreciar un arreglo o una versión popular o clásica de una determinada canción debemos conocer el original, para utilizar un cancionero debemos haber escuchado varias veces la canción, normalmente en un disco o transmitida por radio. De este modo, la disminución del soporte físico de la NCCh con la destrucción institucional y ocultamiento privado de matrices y discos, dejaba a la memoria y el discurso como los medios principales para su sobrevivencia en Chile. Los discos y cancioneros, en cambio, comenzaron a vincularse en el país desde 1977 a las propuestas de una nueva generación de músicos que prefería desligarse de lo que empezaba a ser calificado como *recuerdismo* y cultivo de la nostalgia, para proponer algo nuevo.²⁴ Esto, antes de que esa categoría de *recuerdismo*, acuñada a mediados de los años setenta, cambiara a la de *construcción de memoria* en los años noventa. De esa toma de distancia de un pasado inmediato, entonces, surgía el Canto Nuevo, entendido como una propuesta musical que superaba la etapa de recreación y *recuerdismo* de la NCCh²⁵.

En los años sesenta, la Nueva Canción había surgido como un movimiento musical que pretendía ser nuevo respecto de la canción de masas, como lo anunciara uno de sus exponentes, Patricio Manns, en una especie de manifiesto publicado a comienzos de 1966 por una de las revistas juveniles de la época. Manns invitaba a otorgar mayor profundidad y significado a las canciones, sin arriesgar la pérdida de los lugares de privilegio alcanzados por el éxito de ventas logradas por la canción basada en el folklore a mediados de los años sesenta. Patricio Manns interpelaba al músico a que dirigiera sus ojos a su entorno, para

contar y cantar las cosas de Chile; que leyera, hurgara, investigara y recreara, pues “la poesía no se improvisa”, afirmaba.²⁶

Entonces, cabe preguntarse respecto de qué era nuevo el Canto Nuevo en los años ochenta. El *disc-jockey* y productor Ricardo García, quien le dio el nombre a ambos movimientos, nos ofrece algunas claves al respecto, al comparar ya no un movimiento musical divergente con la canción de masas, como había ocurrido a mediados de los años sesenta, sino al comparar dos movimientos divergentes entre sí. En efecto, García compara el Canto Nuevo con la NCCh al señalar que existían diferencias formales y sonoras entre aquél y el movimiento antecesor, aun cuando su premisa común fuera el rescate del canto popular latinoamericano.

Quando yo escucho a Ortiga o a Santiago del Nuevo Extremo, siento que hay algo distinto, un sonido diferente. Nuevo también en el tiempo en el cual se desarrolla esta creación: nuevas condiciones, nuevas experiencias. Hay formas y tratamientos que no podrían haber existido antes del [19]73.²⁷

De todas maneras, el Canto Nuevo, como señala Javier Osorio, “se situaría en torno a la continuación y restauración de una tradición entendida como democrática, en oposición a un presente marcado por el autoritarismo”.²⁸ Es la continuación de una práctica que se niega a sucumbir al recuerdo.

Nueva Canción como escuela

En sus comienzos, el proceso de aprendizaje del músico popular es fuertemente imitativo, pues el joven habitualmente aprende escuchando grabaciones e imitando lo que escucha. De este modo, la escucha e imitación de la NCCh le entregaba al joven aprendiz una escuela, vinculándolo con una tradición y una técnica, pero también acercándolo a una ética y una estética desde la cual formarse como músico y como persona, para luego empezar a desarrollar propuestas propias. Tradición, técnica, ética y estética de la NCCh se transmitieron al menos de tres maneras distintas pero complementarias en el Chile bajo dictadura: con el *boom* de la música andina; con la aparición del Canto Nuevo; y con el retorno de los músicos de la Nueva Canción.

El *boom* que la música andina experimentó en Chile en la segunda mitad de los años setenta, el período más duro del régimen militar, parece un hecho contradictorio con la propia censura y represión ejercida por el régimen hacia manifestaciones simbólicas vinculadas al derrocado gobierno de Salvador Allende, como era la música andina. Sin embargo, el Estado chileno tenía intereses



Fig. 4: Carátula del casete *Runamanta* del grupo chileno/boliviano Kollahuara. Santiago: Alerce, 1985.

geopolíticos en juego en territorios vinculados a esa música, que Perú y Bolivia habían perdido en una guerra ocurrida entre 1879 y 1883 –la Guerra del Pacífico– y que, al cumplirse el centenario del conflicto, sacaban a relucir. De este modo, la llamada música andina practicada por grupos chilenos también podía constituir una forma de soberanía simbólica sobre esos territorios ante los ojos y oídos de todos, incluido el gobierno militar.²⁹

Además, esta música experimentaba un *boom* internacional a mediados de los años setenta, con varios *Majors* buscando masificar nuevos sonidos para transformarlos en nuevos productos comercializables. Ya en 1970 Simon & Garfunkel popularizaban su versión de la melodía peruana “El cóndor pasa”, mientras que el grupo ABBA alcanzaba altas ventas en 1975 con su canción “Fernando”, que incluye flautas andinas sintetizadas. Al mismo tiempo, Inti-illimani vendía tantos o más discos que Pink Floyd en Italia en 1976, dejando temas instrumentales andinos propios como “Alturas” en la memoria italiana. Si a esto agregamos que se trataba de una música con un fuerte enfoque instrumental, donde no existía el *peligro* de las letras y cuyos instrumentos ingresaban a la práctica de la música barroca en Chile, como hemos visto, tendremos un panorama más completo para entender el aparentemente contradictorio *boom* que la música andina experimentaba en plena dictadura militar, en beneficio del público y de los músicos aprendices, que encontraron en ella una escuela.

La nueva generación de cantautores de fines de los años setenta, enfocados en la poesía y la guitarra, pudo sobrevivir tímidamente amparada por la universidad y por la Iglesia. Comunidades estudiantiles y juventudes políticas clandestinas formaban agrupaciones culturales que, además de servir como gestores culturales, ejercían de productoras de conciertos. Desde 1977 la Agrupación Cultural Universitaria, ACU, fue una de las que adquirió mayor visibilidad. Los conciertos organizados por estas agrupaciones se podían realizar en recintos universitarios o en iglesias. De hecho, la Iglesia chilena, que a diferencia de la Iglesia argentina mantuvo una orientación progresista durante la dictadura militar, proveía desde 1975 espacios de ensayo y conciertos y organizaba festivales en Santiago a través de su Vicaría de Pastoral Juvenil y su Departamento Cultural de la Vicaría Sur, contribuyendo a mantener un pequeño pero activo circuito para los músicos divergentes.³⁰

Este circuito resultaba central para los cantautores chilenos de la época, que eran reacios a profesionalizarse en tiempos de dictadura en los medios principales, incluida toda la televisión y casi todas las radios, directa o indirectamente controlados por el régimen militar. Sin embargo, debido a que la cantautoría se había constituido en una especie de necesidad social en Chile, el público que sentía esa necesidad fue un fiel seguidor y soporte del desarrollo de los cantautores y del Canto Nuevo en momentos de adversidad. Es por eso que en 1983 todo este movimiento divergente ya había llegado a las radios FM, a la televisión y al Festival de Viña del Mar, y aparecía más regularmente en la prensa.³¹

El temprano regreso al país en 1983 de uno de los cantautores emblemáticos de la NCCh, Payo Grondona, luego de nueve años de exilio en la ex República Democrática Alemana y en Italia, marcaría el inicio del retorno de los músicos de la NCCh a Chile. Sin embargo, hubo que esperar hasta 1987 para que retornara Isabel Parra, y hasta al año siguiente para que empezaran a regresar el resto de los solistas y grupos de la NCCh. De este modo, Payo Grondona (1945-2014) fue el primer vínculo vivo de la nueva generación de cantautores chilenos de fines de los setenta con la tradición trovadoresca de la Nueva Canción.³² El cantautor regresaba a Chile en pleno auge del Canto Nuevo, que además del apoyo universitario y de la Iglesia ya contaba con un activo circuito de peñas y café conciertos, más un sello especializado como Alerce en plena actividad.³³ Fue justamente en Alerce donde Payo Grondona sacó su primera casete en 1984, luego de su retorno. La llamó *Canto de nuevo* (Alerce 1984), en un claro guiño al Canto Nuevo, pero como fiel reflejo del propio disco, que incluía nuevas versiones de sus canciones más conocidas del período de la NCCh en Chile. También contenía canciones de la película *Nemesio* (1985), *opera prima* de Cristián Lorca, continuando el vínculo de la NCCh con la creación artística en general, algo que también ocurriría en su siguiente casete, *Cultura de vida*

(Alerce 1987) con sus *cancionemas*, como llamó a sus musicalizaciones de poemas de poetas chilenos contemporáneos.³⁴

Cabe preguntarse si tanto el *boom* de la música andina como el desarrollo del Canto Nuevo y el retorno de músicos de la NCCh constituyen una influencia directa o indirecta de la NCCh entre músicos divergentes posteriores al golpe de Estado, o si más bien responden a la continuidad del fenómeno de la Nueva Canción al interior del país. Habitualmente, las nuevas generaciones de artistas tienden a diferenciarse de las anteriores, aunque recojan –abiertamente o no– su legado. El buen nivel de ejecución y composición instrumental alcanzado por los músicos de NCCh, junto a su concepto de arreglo más propio de la música de cámara que del folklore, constituye una de las influencias más evidentes de la Nueva Canción en grupos del Canto Nuevo como Ortega (1975), por ejemplo, aunque las propuestas de Aquelarre (1975) y Santiago del Nuevo Extremo (1978) se acercaron a un sonido de fusión, más propio de las tendencias musicales de mediados de los años setenta, posteriores al surgimiento de la identidad de origen de la NCCh.³⁵

Asimismo, tal como ocurría en Argentina con Mercedes Sosa, intérpretes femeninas que no escribían canciones, como Isabel Aldunate, Cecilia Echenique o Capri, se incorporaron al Canto Nuevo, un movimiento dominado por cantautores masculinos, todos autores de sus canciones. Esto no ocurría en la NCCh, ni en su etapa en Chile ni en su etapa en el exilio, pues todos sus exponentes eran creadores de sus canciones, incluidas las pocas mujeres que participaban del movimiento. De este modo la generación del Canto Nuevo tomó un rumbo diferente a la de la NCCh, no sólo por su mayor apertura artística, sino debido a que parte de ella sucumbió a la influencia del *pop* de los ochenta y pocos sobrevivieron creativamente más allá de la transición a la democracia de los noventa. Los músicos de la NCCh, en cambio, aunque divididos, se han mantenido activos y fieles a su orientación ética y estética hasta la actualidad.

Para un país pequeño y aislado y con una industria acotada pero muy diversificada como es Chile, el vacío musical que produjo la censura y represión a la NCCh dejaba también un espacio abierto para la aparición de otros grupos y cantautores locales. Si bien los nuevos músicos tuvieron que desarrollarse en un ambiente políticamente adverso, la adversidad había sido el caldo de cultivo de la dimensión crítica de los movimientos de nueva canción en general. De hecho, en el primer estudio sobre la NCCh, publicado en 1972, Fernando Barraza hablaba de la “crisis” de la Nueva Canción al tener que desarrollarse bajo un gobierno políticamente afín como fue el de Salvador Allende.³⁶ Bajo el régimen de Augusto Pinochet, en cambio, estaba todo dado para hacer canción crítica, aunque no estuviera permitido y esa crítica tuviera que hacerse en forma velada.

De este modo, los cerca de siete cantautores y cinco grupos principales de la NCCh activos entre 1964 y 1973 se triplicaron en el país entre 1975 y 1984, con al menos 18 solistas y 16 grupos activos del Canto Nuevo. Se trataba de solistas de la NCCh como Patricio Manns, Rolando Alarcón, Ángel Parra, Isabel Parra, Víctor Jara, Osvaldo *Gitano* Rodríguez y *Payo* Grondona; y grupos como Quilapayún, Inti-illimani, Aparcoa, Tiempo Nuevo y Amerindios. Y de solistas del Canto Nuevo como Eduardo Peralta, Schewnke y Nilo, Hugo Moraga, Nano Acevedo, Dióscoro Rojas, Isabel Aldunate, Tati Pena, Capri, Catalina Rojas, Cecilia Echenique, Felo, Juan Carlos Pérez, Osvaldo Leiva, Rudy Wiedmaier, Tita Parra, Mariela González, Rebeca Godoy, Rosario Salas; y grupos como Aquelarre, Barroco Andino, Ortiga, Amauta, Santiago del Nuevo Extremo, Grupo Abril, Cantierra, Napale, Sol y Lluvia, Viento del Sur, Canto Nuevo, Elicura, Chamal, Illapu, Arak Pacha y Kollahuara.³⁷

Sumando los solistas y grupos de la NCCh con los del Canto Nuevo, cabe preguntarse si, de haber continuado el sistema democrático que imperaba en el país, la industria musical chilena hubiera podido dar cabida a medio centenar de músicos divergentes a fines de los años setenta. Por ese entonces Chile tenía diez millones de habitantes y poseía un consumo musical bastante diversificado, como hemos visto. De esta manera, el nicho para las músicas divergentes existía, pero acotado y rodeado de una diversidad creciente de estilos musicales.

Perspectiva actual

A cuarenta años del golpe de Estado, el chileno medio no diferencia Canto Nuevo de Nueva Canción Chilena y amplios sectores juveniles desconocen no sólo esta música sino también los propios conceptos que la definen. Tampoco entienden cómo se pueda llamar *nueva canción* a repertorio de hasta 50 años de antigüedad. Más aún, el Estado parece ignorar estas tendencias, como quedó demostrado en la *Encuesta nacional de participación y consumo cultural* realizada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en 2012, donde ni siquiera existen estas categorías. Solo aparece la de folklore, categoría muy amplia que abarca desde la cueca, el baile nacional, hasta la música andina, correspondiendo al 26,4% de las preferencias recogidas.³⁸

Esta encuesta fue realizada en 101 ciudades chilenas con una muestra de 8.200 casos. Si bien el 71% prefiere la música latinoamericana (47,7%) y nacional (24,2%), lo que puede ser una buena noticia para la tendencia americanista de la NCCh, al observar el tipo de música que prefiere el chileno, son las categorías de balada romántica (45%) y de música tropical (27%) las que llevan la delantera,

más mucha otra música que produce América Latina, donde conviven tango, bolero, música mexicana, *rock*, fusión, *hip-hop*, *pop* y reguetón.

Entonces, ¿por qué la tendencia musical chilena de mayor repercusión internacional y que ha generado más atención académica, sencillamente ha desaparecido del propio discurso del chileno común y corriente? ¿Fue otro triunfo de la dictadura en cubrir con un manto de olvido las expresiones simbólicas del *enemigo interno*? ¿Es más bien la lógica de la industria musical que busca renovar su oferta? ¿Se ha transformado la NCCh en una música de culto? ¿Cuál es el papel del Estado y de la educación en su valoración y puesta en vigencia? ¿Se puede desde la academia contribuir también a ello? Estas son algunas de las preguntas que este artículo de abiertas.

Notes

- 1 Este artículo es producto del proyecto FONDECYT 1140989 “Historia social de la música popular en Chile 1970-1990”, y de la ponencia presentada por el autor en el XXXIII Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos LASA2015 / *Precariedades, exclusiones, emergencias*, San Juan de Puerto Rico, 27-30/5/2015.
- 2 Sobre Nueva Canción Chilena ver Osvaldo Rodríguez, *Cantores que reflexionan: Notas para una historia personal de la nueva canción chilena* (Madrid: Ediciones Lar, 1984); Juan Pablo González, “Nueva Canción Chilena” en David Horn y John Shepherd (eds.), *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol IX, “Genres: Caribbean and Latin American” (Londres: Bloomsbury, 2014), pp. 559-567; y J. Patrice McSherry, *Chilean New Song: The Political Power of Music, 1960s-1973* (Filadelfia: Temple University Press, 2015).
- 3 Ver David Spener, “Un canto en movimiento: ‘No nos moverán’ en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX”, *Historia Crítica*, 57 (2015), pp. 55-74. <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/14164/index.php?id=14164>
- 4 Tanto RCA como Odeon operaban en el país desde los años veinte, primero prensando matrices traídas desde Buenos Aires y Nueva York, y desde 1930 grabándolas en Santiago.
- 5 Hernán Uribe, “Prensa y periodismo político en los años 1960/70” en Ernesto Carmona (ed.), *Morir es la noticia* (Santiago: [autoedición], 1997).
- 6 No se conservan planillas de programación radial ni informes de derechos de autor que nos permitan entregar porcentajes precisos.
- 7 En Colombia existe la categoría de “música de despecho” para la balada romántica radial. Ver Egberto Bermúdez, “Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia”, *Cátedra de Artes*, 3 (2006), pp. 81-108.
- 8 Ver Carlos Catalán y Anny Rivera, *El canto popular en el período 1973-1978* (Santiago: CENECA, 1979).
- 9 Ver *La Bicicleta*, 11 (abril-mayo 1981), pp. 12-13.
- 10 Sobre el Canto Nuevo y sus vínculos con la NCCh, ver Patricia Díaz Inostroza, *El canto nuevo chileno, un legado musical* (Santiago, Chile: Editorial Universidad Bolivariana, 2007).

- 11 Más sobre obras populares de largo aliento en Juan Pablo González, Claudio Rolle y Oscar Ohlsen, *Historia social de la música popular en Chile. 1950-1970* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009).
- 12 Ver Pedro Álvarez, *Historia del diseño gráfico en Chile* (Santiago: Gobierno de Chile y P. Universidad Católica de Chile, 2004), pp 132-139; y Eduardo Castillo *et al.*, *Cartel chileno. 1963-1973* (Santiago: Ediciones B Chile, 2006), p. 6.
- 13 En revistas como *Literatura Chilena. Creación y Crítica*, y *Araucaria*, en el exilio; y *Revista Musical Chilena* y *Adagio*, en Chile. Ver, por ejemplo, Gustavo Becerra, “La música culta y la nueva canción chilena”, *Literatura Chilena. Creación y Crítica*, 9:33-34 (1985), pp. 14-21.
- 14 *Ritmo*, 2 (14/ 9/1965), pp. 20-22.
- 15 Junto a “Los momentos”, las otras canciones chilenas de fogata referidas por Yahoo en orden aproximado de antigüedad son: “Y volveré” de Los Ángeles Negros; “Mira niña” de Los Jaivas; “El baile de los que sobran” y “Estrechez de corazón” de Los Prisioneros; “Amor violento” y “He barrido el sol” de Los Tres; “El duelo” de La Ley; y “Miño” de Los Bunkers <https://espanol.answers.yahoo.com/question/index?qid=20100130211738AAAta1ne> [5/2014]
- 16 Javier Osorio, “La Bicicleta, el Canto Nuevo y las tramas musicales de la disidencia. Música popular, juventud y política en Chile durante la dictadura, 1976-1984”, *A Contracorriente*, 8: 3 (2011), p. 259 http://www.ncsu.edu/accontracorriente/spring_11/articulos/Osorio.pdf [10/2015]
- 17 Alerce también logró editar algunas cantatas en versiones de Inti-Illimani e Isabel Parra y Quilapayún, como *Canto para una semilla* (1981) y *Cantata Américas* (1983).
- 18 *La Bicicleta* (abril-mayo 1981).
- 19 Ver www.selloalerce.com/historia/ [5/2015] y Mauricio Jurgensen, *La Tercera*, Espectáculos (28/8/2005).
- 20 www.musicapopular.cl [5/2015].
- 21 Ver *La Bicicleta*, 16 (11/1981), p. 36, y *La Bicicleta* 43 (2/1984), p. 29.
- 22 Ver Juan Pablo González, “Censura, industria y nación: Paradojas del boom de la música andina en Chile (1975-1980)”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons* (2015), <http://nuevomundo.revues.org/67810> [11/2015]
- 23 Gabriela Bravo y Cristián González, *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar [1973-1983]*, (Santiago: LOM, 2009), pp. 55-56.
- 24 Ver Godoy en *La Bicicleta*, 11 (4-5/1981), p. 65.
- 25 *La Bicicleta*, 4 (8/1979), p. 21.
- 26 *Ritmo*, 18 (4/1/1966), p. 32.
- 27 *La Bicicleta*, 11 (4-5/ 1981), p. 16.
- 28 Osorio, “*La Bicicleta*, el Canto Nuevo...”, p. 257.
- 29 Más sobre esto en González, “Censura, industria y nación...”.
- 30 Ver Eduardo Yentzen, *La voz de los setenta* (Santiago: [autoedición], 2013).
- 31 Entre las radios FM principales, Radio Carolina de Santiago, por ejemplo, transmitía diariamente el programa *Raíces Latinoamericanas*, “con una selección de los mejores intérpretes del ‘Canto Joven’ del continente”. *Vea*, 2.270 (3/2/1983), p. 31.
- 32 *La Bicicleta*, 34 (5/1983).
- 33 Ver Bravo y González, *Ecos del tiempo subterráneo...*
- 34 <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=664> [9/2015]

- 35 Ver Juan Pablo González, “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”, *El oído pensante*, 3:1 (2015), <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oido-pensante/index> [2/2016].
- 36 Fernando Barraza, *La Nueva Canción Chilena*, Colección Nosotros los chilenos (Santiago: Quimantú, 1972).
- 37 Ejemplos de estos grupos, como de todos los grupos y solistas nombrados en este artículo, se pueden escuchar fácilmente en YouTube [11/2015].
- 38 *ENPCC 2012. Encuesta nacional de participación y consumo cultural. Análisis descriptivo* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013).