

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**“MÁS JUSTICIA, MENOS MONUMENTOS”:
LA CREACIÓN DE UN CANTO LATINOAMERICANO
A TRAVÉS DE TRES GRUPOS CHILENOS
QUILAPAYÚN, INTI ILLIMANI E ILLAPU**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
PRESENTA:**

ANTROP. SOC. REYES LUCIANO ALVAREZ FABELA

**DIRECTOR DE TESIS:
MTRO. MIGUEL ÁNGEL ARTEAGA MEDINA**

TOLUCA, MÉX.

SEPTIEMBRE 2004

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	
CAPITULO 1	HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA MÚSICA CHILENA. 9
1.1	La Música como expresión de la cultura. 9
1.2	Chile en retrospectiva. 11
1.3	El Inicio de la nueva canción chilena. 16
1.3.1	Paloma ausente. 17
1.3.2	El Alma se llena de banderas. 23
1.4	Los sesenta como década de cambio. 26
1.5	La Nueva Canción Chilena. 29
1.5.1	Quilapayún. 30
1.5.2	Inti Illimani. 37
CAPITULO 2	LA UNIDAD POPULAR Y LA MÚSICA CHILENA. 39
2.1	Canto al Programa. 45
2.2	Canto General. 49
2.3	Víctor Jara y la Unidad Popular. 52
CAPITULO 3	EL GOLPE MILITAR, INICIA EL EXILIO. 58
3.1	El Exilio. 62
3.1.1	Buscando las raíces indias. 70
3.1.2	El canto nuevo en Chile, Illapu. 72
3.2	El Exilio como propuesta de vida. 75
3.2.1	Canto para matar una culebra. 75
3.2.2	La revolución y las estrellas. 79
3.2.3	La construcción de una nueva sonoridad. 86
CAPITULO 4	DICTADURA Y EXILIO. 99
4.1	El régimen de Pinochet. 99
4.1.1	La resistencia. 103
4.2	América latina en los ochenta. 105
4.3	Madurando el exilio. 107
4.3.1	Survario. 107
4.3.2	Imaginación. 109
4.3.3	Illapu. El exilio. 111
CAPITULO 5	EL FIN DEL EXILIO. 118
5.1	Inti Illimani. 118
5.2	Quilapayún. 119
5.3	Illapu. 124
CAPITULO 6	LOS ÚLTIMOS AÑOS. 130
6.1	La transición de la dictadura a la democracia. 130
6.2	La reconciliación. 132
6.3	América latina en búsqueda de nuevas vías. 135
6.4	Rupturas, encuentro y denuncia. 136

6.4.1 Al horizonte, la búsqueda.	136
6.4.2 Lo Personal y la recuperación de los sonidos tradicionales.	139
6.4.3 Más justicia, menos monumentos.	143
CONCLUSIONES	152
BIBLIOGRAFÍA	159
DISCOGRAFÍA	161
ANEXO INSTRUMENTOS MUSICALES ANDINOS	164

INTRODUCCIÓN

Los sonidos de los instrumentos andinos generan en quien los escucha una sensación de misterio, de curiosidad ante sonoridades que por sí mismas remontan a otras realidades culturales. La proliferación de conjuntos que interpretan música de la región andina en plazas o vehículos de transporte público fue el primer contacto que tuve con esta sonoridad alterna e inquietante. Con el paso del tiempo, tuve la oportunidad de integrarme al grupo Kutzi de Música Latinoamericana de la Universidad Autónoma del Estado de México, en donde aprendí a comprender que existía una gran riqueza tanto instrumental como ideológica y cultural contenida en lo que genéricamente se denominó “Música Latinoamericana”. No obstante, en México se cayó en reproducir sólo una pequeña parte del amplísimo repertorio andino y latinoamericano. Fue básicamente la música de grupos como Calchaquí la interpretada por estos nuevos grupos “neoandinos”, los cuales permitieron mi primer contacto con la música de otras latitudes del continente.

Al pertenecer al referido grupo Kutzi por cerca de cinco o seis años, empecé a conocer la producción de músicos que proponían un tratamiento diferente, más allá de la reproducción de piezas de un “folklore” cada vez más imaginado por quienes copiaban al infinito temas como “Pájaro campana”, “Pájaro Chogüi” o “El Cóndor Pasa”. Fue así que obtuve los primeros contactos con grabaciones, de mala calidad –copia de una copia de alguien que había copiado un disco-, de grupos como Inti Illimani o Quilapayún del periodo que, averiguaría después, fue el de la Unidad Popular, que culmina un año después del año en que nací (1972).

Durante y después de los estudios de licenciatura en Antropología Social continué la recopilación de material de diversos grupos chilenos, peruanos, bolivianos e incluso mexicanos que empezaron a crear nuevas sonoridades a partir de la instrumentación andina, así como a ejecutar instrumentos de esas latitudes, como la quena o el charango. Esto me generó la necesidad de conocer cómo había surgido y quiénes eran los que ejecutaban los ritmos originarios de esta corriente musical.

La Maestría en Estudios Latinoamericanos vino a ser el complemento de estas inquietudes a la par de la práctica antropológica que he realizado en comunidades indígenas de México. Esto me ha permitido apreciar la existencia de otras realidades culturales que se basan en proyectos civilizatorios alternos¹.

Durante el desarrollo de la fase escolarizada de la maestría ensayé temáticas diversas como tema de tesis, desde los procesos etnicitarios hasta el presente escrito sobre la música andina y su recreación o transformación. Una limitante básica para el estudio de una realidad alterna a la nacional era pensar en estancias en el área andina de financiamiento difícil. Laboralmente, al final de la fase escolarizada, me encontré siendo parte de un proyecto del Instituto Nacional de Antropología e Historia que me permitía hacer investigación antropológica en comunidades mexicanas.

De esta manera decidí concretar la recopilación de música que había venido haciendo de manera irregular, delimitando el universo de estudio y creando objetivos básicos de interés para hacer una compilación de música latinoamericana. Así se podía plantear un texto que me sirviera como medio para obtener el grado en la maestría y comprender de manera documentada el proceso de transformación de las sonoridades andinas y su relación con acontecimientos históricos, económicos, sociales y culturales.

En el presente texto se presenta el análisis de la obra artística de tres grupos chilenos (Quilapayún, Inti Illimani e Illapu), con el fin de comprender el origen y transformación de la producción musical que crearon e interpretaron a través del tiempo. El periodo de análisis comprende de 1967 –fecha en que se crea el primer grupo Quilapayún- hasta el 2003.

Como elementos de análisis se examinan el origen y cambio de las estructuras musicales así como las letras que se crearon durante las diversas etapas por las que transitaron los mencionados grupos

¹ Las identidades étnicas han sido condicionadas por una relación de dominio (Proceso Civilizatorio) que sin embargo no ha logrado disolver la intencionalidad de realizar, por parte de los propios indígenas, una serie de proyectos indígenas civilizatorios. Un proyecto civilizatorio emergente indígena, exitoso o no, surge de la suma y articulación de elementos culturales que han sido ponderados para representar su visión colectiva del mundo. Estos elementos son por fuerza variables ya que se producen de acuerdo a contextos históricos particulares, que son reconstrucciones contemporáneas de una tradición (Bartolomé: 1997). Sin embargo en todos los casos, los proyectos civilizatorios se constituyen durante periodos críticos de la civilización dominante.

producto de los acontecimientos políticos, sociales y económicos por los que atravesó Chile en particular y América Latina como parte del contexto regional.

Para realizar la investigación se recurrió a la recopilación del material grabado que generaron los grupos mencionados en el periodo señalado. Se logró reunir la mayoría de las obras, la mayor parte de ellas se obtuvieron como grabaciones en disco compacto, algunas remasterizaciones de las originales y otras copias de acetatos o cintas de audio, labor difícil sobre todo para las grabaciones de los sesenta y setenta, pues después de la dictadura militar algunas obras han empezado a ser de nuevo reproducidas en la década de los noventa.

El análisis se basó en plantear que los grupos musicales referidos podían ser tratados como unidades básicas de estudio en donde a partir de la etnografía² de sus obras musicales³, se reconstruyen los cambios histórico, políticos y culturales de Latinoamérica.

Se eligieron los grupos referidos debido a que se crean al inicio de la Nueva Canción Chilena. Otra característica es que son agrupaciones musicales, en contraposición al solista; este último tiene una mayor libertad de acción y de creación. Así, no se aborda en este trabajo a solistas como los hermanos Ángel o Isabel Parra, o a otros de nacionalidades distintas como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarani o Mercedes Sosa.

Los tres grupos referidos son de un solo país, otra variante que permite encuadrar el análisis a una realidad específica, donde se llevó a cabo la experiencia de un proceso revolucionario (La Unidad Popular) sin comparación con el proceso político de otras naciones vecinas.

Para la redacción de la presente investigación se recurrió a fuentes documentales como libros y material de internet, en donde se buscó privilegiar la voz de los participantes en las agrupaciones

² La etnografía es entendida aquí como el estudio descriptivo de la cultura, en este caso de los grupos musicales referidos como unidades básicas, a comparación de la descripción etnográfica de una comunidad que permite conocer los procesos culturales de una región o grupo étnico. En el trabajo etnográfico realizado se debe distinguir entre la recopilación y descripción de las obras musicales (que en este caso se propone como trabajo de campo) y la construcción del texto (monografía) donde se conjuga el análisis de las obras con las fuentes escritas con lo cual se vertebra la presente investigación.

³ Las variantes que se introducen al interior del trabajo de los grupos tales como un nuevo instrumento, el tratamiento de los ritmos, las letras, los coros indican también cambios en la ideología.

musicales referidas, con la intención de lograr aproximaciones que permitieran la reconstrucción de las historias de vida de los grupos en cuestión.

También se recurrió a materiales bibliográficos que permitieran tener panoramas generales de los sucesos históricos que ocurrían en América Latina, así como autores que recrearan los sucesos en relatos literarios, aquí es básico el trabajo de Eduardo Galeano.

El objetivo final del presente texto es la elaboración de una etnografía de la obra musical de tres grupos chilenos que permitan entender la relación entre producción musical y transformaciones históricas, políticas y sociales en un país de América Latina.

Los textos que existen sobre la temática a tratar, se abocan a temas específicos como la vida de Víctor Jara, la personalidad de Violeta Parra, o fragmentos de la historia de Inti Illimani o Quilapayún. Esto me llevó a considerar la realización de un escrito en donde se pueda apreciar de manera global el desarrollo de esta expresión artística e ideológica, desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XX, hasta el 2003. Abordando no sólo a los grupos referidos, sino además aquellos solistas o agrupaciones que en un momento determinado fueron importantes y que influyeron el trabajo de los grupos en cuestión.

En el primer capítulo se trata las diferencias entre la música tradicional y la música de las poblaciones mestizas como elementos de la estética latinoamericana y, por ende, de su cultura. Se inicia el estudio de la creación de una nueva sonoridad en la Canción Chilena con la revisión de los orígenes de esta transformación en las obras de Violeta Parra y Víctor Jara, personajes que configurarían el movimiento conocido como Nueva Canción Chilena (NCCh). Se plantean las características fundamentales que diferenciarían a la Nueva Canción Chilena de la canción de formación “folklórica”. El origen de dos de los grupos estudiados se plantea como un producto de los trabajos de los solistas de la NCCh.

El capítulo dos describe el proceso político y social conocido como “Unidad Popular”, encabezada por Salvador Allende y su relación con la música. Las obras de este periodo ya confirman la existencia de un movimiento cultural con características definidas, destacando la presencia de Víctor Jara.

El capítulo tres abarca el golpe militar en Chile y la forma en que impacta en los primeros tres años a los grupos que quedan en el exilio. En este apartado se plantea el impacto del exilio en dos agrupaciones (Quilapayún e Inti Illimani), la tendencia hacia la recuperación de los sonidos tradicionales y la canción de testimonio, así como los trabajos del tercer grupo Illapu que permanece en el país.

El capítulo cuarto aborda la consolidación de la dictadura y el cambio que produce el exilio entre los grupos musicales al pasar de un exilio que se consideraba breve a contemplar cada vez más lejano el día de regreso a Chile y la influencia de los países en donde se exiliaron los grupos. Se presentan las obras principales de la creación de Quilapayún e Inti Illimani y el inicio del exilio de Illapu.

El quinto capítulo corresponde al fin del exilio y la forma en que cada grupo responde al regresar a Chile.

El sexto capítulo es una revisión de los últimos años, de 1990 hasta el 2003. Se muestran las obras representativas de los grupos en este último periodo. Además, se presenta una caracterización de las nuevas condiciones sociales y políticas de Chile, al dejar el poder los militares, y se destaca la presencia de movimientos emergentes en América Latina durante la última década.

Una investigación sobre música implica aproximarse a la creación y a la sensibilidad de los artistas, cuestión difícil de expresar en un texto escrito. Como complemento a este trabajo se incluye un disco compacto que ejemplifica con piezas musicales de los tres grupos las formas de transformación de esta expresión musical. Las piezas contenidas en el material están referidas en el texto, esto como material de apoyo a la presente investigación.

Se incluye también un anexo en donde se presentan fotografías y datos acerca de los principales instrumentos andinos que se usan en la propuesta musical estudiada.

CAPITULO 1. HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA MÚSICA CHILENA

1.1 La Música como expresión de la cultura.

Alexander Alland (1977:39,cit. en Harris: 1996: 391) define el *arte* como un “juego con la forma que produce algún tipo de transformación- representación estéticamente lograda”, donde estético apunta a la existencia universal de una capacidad humana para dar respuestas emocionales de apreciación y placer cuando el arte es logrado.

El arte se constituye como categoría cultural a partir de la distinción de las experiencias estéticas más satisfactorias –en el campo de la pintura, la decoración, la expresión – de las menos elaboradas. En occidente una obra debe ser valorada como tal por un grupo de autoridades que hacen o juzgan el arte y que controlan los museos, la enseñanza en los conservatorios o la edición de publicaciones afines. Esta situación no se presenta en la mayoría de las culturas (Harris: 1996:392), lo que no significa que carezcan de valores estéticos.

Una idea básica en la moderna concepción occidental del arte y de lo que no es arte la constituyen la exclusión de dibujos, relatos y artefactos con un uso definido en las actividades de subsistencia cotidianas y que se producen principalmente para fines prácticos o la venta comercial. Los carpinteros se distinguen de los escultores que emplean la madera, los albañiles de los arquitectos, los pintores de brocha gorda de los que pintan lienzos, etc. Rara vez encontramos en otras culturas una oposición similar entre el arte y el sentido práctico. Muchas obras de arte se crean y representan en clara armonía con objetos utilitarios. En todas partes los seres humanos, sean o no especialistas, disfrutan embelleciendo y perfeccionando los contornos y superficies de vajillas, tejidos, maderas y productos de metal. Sin embargo, todas las culturas reconocen que algunos individuos son más habilidosos que otros para hacer objetos utilitarios y embellecerlos con dibujos agradables. La mayor parte de los antropólogos considera como artistas al tallista de madera, al cesterero, al alfarero, al tejedor o al fabricante de sandalias que demuestre tener gran destreza en su oficio (Harris:1996:394)

El arte está contenido dentro de la cultura, que consta de una cultura material y otra espiritual. La primera se ocupa de los bienes destinados a la satisfacción de las necesidades de subsistencia material. La segunda cuida de los bienes para la formación y el desarrollo de la conciencia. La espiritual consta a su vez de la científica (pensamiento lógico y crítico) y la estética (sensibilidad o gusto). La cultura estética posee su sistema de valores y unos sistemas de producir objetos, imágenes y/o acciones que la expresan y la retroalimentan, los cuales conforman componentes temáticos, estéticos y artísticos o sistemáticos (pictóricos, escultóricos, arquitectónicos, etc.). En su producción,

distribución y consumo intervienen el individuo que la realiza y el sistema o arte al que pertenece (Acha:10:1993). Como parte de las expresiones que Acha (1994:11) denomina cultura espiritual estética, se encuentra la música⁴ tradicional que mantiene aspectos estéticos autóctonos de manera marcada en los instrumentos y las formas rítmicas que presenta.

La música tradicional⁵ es aquella que surge en grupos sociales en donde se mantienen formas comunitarias de organización social a partir de formas económicas de acceso y tenencia de la tierra. Así la música tradicional estará vinculada a actividades sociales comunales determinadas, en dos ámbitos básicos, el ritual y el profano. Responde a condiciones comunales expresadas en la realización de celebraciones en los ámbitos referidos; a través de ella se expresan los elementos cosmogónicos y sociales que identifican a un grupo identitario ante otros grupos sociales.

La música tradicional apoya la identificación de grupos poblacionales, desde unidades pequeñas como la comunidad hasta grupos de filiación étnica común; ayuda en la construcción de unidades geográfico-culturales (Reuter:13:1994) y modelos nacionales. Esta música mantiene una continuidad cultural expresada en una tradición que determina su estructura y las formas de ejecución. Uno de los requisitos básicos de legitimación que le han impuesto los estudiosos occidentales es que surja de la colectividad, así se plantea un culto a “Don anónimo” (Villanueva:1994) es necesario destacar que las

⁴ La música, en su acepción más simple, puede describirse como la yuxtaposición de dos elementos: el tono y la duración, generalmente llamados melodía y ritmo. La unidad mínima de organización musical es la nota —es decir, un sonido con un tono y una duración específicos—. Por ello, la música consiste en la combinación de notas individuales que aparecen de forma sucesiva (melodía) o simultánea (armonía) o en ambas formas, como sucede en la mayor parte de la música occidental. El sonido musical puede analizarse con componentes como tono (la experiencia humana de la frecuencia), ritmo (patrones de organización temporal), textura (La interacción acumulativa de partes o voces individuales) y timbre (La calidad del sonido).El estudio transcultural de la música debe concentrarse tanto en la interpretación de los sonidos musicales y el contexto social en el que se produce como en las propiedades superficiales de los sonidos mismos (Diccionario Antrop.: 2000: 372-373).

⁵ Es necesario aclarar que se podría emplear el término popular, que de entrada genera la noción de una categoría “no popular” asociada a la música académica. La influencia del concepto inglés *pop* en esta noción hace referencia a lo popular en los medios de comunicación (Reuters:15:1994). En este trabajo nos referimos a la música surgida en el pueblo a través de las experiencias culturales comunitarias y no a la impuesta al pueblo por los medios de comunicación. Otras denominaciones son: folklórica, del inglés *folk* –pueblo y *lore*- saber. El término folklore fue acuñado en 1846 por el anticuario inglés William John Thoms para sustituir el concepto de antigüedades populares. El término “folklórico” se usa indiscriminadamente como expresión peyorativa hacia cualquier tendencia al empleo de prendas de vestir indígenas o a un comportamiento estafalario. También en el mundo de los negociantes de la música (medios de comunicación; radio, tv, discos, espectáculos) se está aplicando dicho término a las canciones empobrecidas, prefabricadas que tratan de emular a los cantos tradicionales con intérpretes comerciales, visten e interpretan a partir de esquemas ficticios las piezas tradicionales, constituyendo espectáculos ajenos a los comunidades que dicen retomar.

composiciones tradicionales tuvieron un autor específico. La memoria de los grupos tradicionales rescata y preserva la composición mientras el autor se pierde. Hoy se acumulan datos que permiten la permanencia de los nombres de los autores y compositores tradicionales, así como el rastreo de los mismos. Así sucede con las composiciones de artistas como los hermanos Hermosa en Bolivia (Kjarkas: 1997), Jacha Malku (2000) o las composiciones para charango de Ernesto Cavour, Wiliam Centellas o Eduardo Navia (Charango:1998).

La adopción de estructuras musicales tradicionales es un recurso que permite generar vías de comunicación entre grupos étnicos alternos; por medio de estructuras musicales e instrumentos musicales se generan vínculos entre realidades culturales distintas.

Para que se dé esa necesidad de vínculos mediante la música se deben tener objetivos comunes. En algunos casos el contacto histórico es determinante en la relación de creación y adaptación. En Bolivia, citando un ejemplo se presentan composiciones con ritmos tradicionales que retoman personajes históricos, como el caso de la pieza “Bartolina Sisa” del grupo Taypi Kala. Basada en el ritmo de toba, la interpretación marca el impacto que generó la capacidad militar y personal de esta mujer, quien se destacó como líder militar⁶:

Bartolina Sisa, Bartolina Sisa
Warmi del Alto Perú

Sembradora de esperanzas mil
clara estrella maternal
enamorada de la libertad
la vigilante inmortal

Nueva alborada
de luces
que viene alumbrando
la tierra del sol.
(Tinkus: 13:2000)

1.2 Chile en retrospectiva

La Nueva Canción Chilena es una corriente musical producto de la apropiación de la música tradicional del área andina y de Latinoamérica en general por sectores urbanos, así como su conjunción con

⁶ Tupac Catari se levanta contra el gobierno español en 1781. Valcarcel (1982: 91-101). “Julián Apaza había sido sacristán y panadero antes de convertirse en Tupac Catari. Junto a su mujer Bartolina Sisa, organizó un ejército de cuarenta mil indios que tuvo en jaque a las tropas enviadas por el virrey desde Buenos Aires”. Galeano (1984: 77)

música de ascendencia occidental⁷, en un contexto de cambios históricos donde surge un nuevo proyecto político y cultural, alterno a los existentes.

Para comprender la formación de la nueva música chilena es necesario revisar las transformaciones políticas y económicas que impactaron en la vida nacional.

Para Patricio Mans (1999: 22-25) los gobiernos militares han sido un constante en el área andina, desde que surgen las naciones independientes de la corona española. Una vez consolidados los gobiernos, en el caso chileno, se crean grupos oligárquicos que detentarán el poder a través de las presidencias, senadurías y otras posiciones políticas.

No podemos dejar de pensar que la ausencia de un verdadero espíritu democrático en Chile proviene de la forma en que se consolidó el Estado y como se perpetuaron en el uso y ejercicio del poder familias enteras, convirtiendo los cargos senatoriales y, por ende, el poder político, en asuntos de matrimoniales entre fortunas y en la casi imposibilidad para los advenedizos de acceder a ellos... en pleno siglo XX muchas diputaciones pasan de padres a hijos, lo mismo ocurre con las senadurías. También ha sucedido con la presidencia de la república... los tres Montt, los tres Errázunriz, los dos Alessandri y con dos periodos el primero de ellos, los dos gobiernos de Ibáñez y los dos de Frei padre e hijo, lo que constituye, además un rasgo curioso, una anomalía institucional y una muy clara ausencia de aceitados mecanismos democráticos, pues en solo estos trece casos representan setenta y ocho años de gobierno en una nación con sólo ciento setenta años de vida independiente (Mans:1999: 26)

En 1810 se inicia el proceso de independencia chilena de la metrópoli española, generando un estado de guerra por más de 16 años. La batalla de Chacabuco fue decisiva para la causa independentista representada por el "Ejército libertador de los Andes". O' Higgins proclama la independencia. Las tropas realistas fueron expulsadas del país hasta 1826.

La creación de la República chilena se inicia con presencia de los militares como dirigentes de la nación (desde 1811 a 1851, los gobernantes fueron militares), asentándose el poder en el Ejército. Paulatinamente ceden el poder a los civiles a través de alianzas con la burguesía, estructurándose una alianza cívico-militar. O'Higgins gobernó desde 1818 hasta 1823, cuando problemas con la aristocracia le obligaron a dimitir. Se promulgaron dos constituciones para organizar el Estado chileno,

⁷ "...desde hace cinco siglos nuestra cultura se ha nutrido de elementos europeos que están presentes en nuestra música... no solo son los elementos populares de la música europea lo que nos ha influenciado... sino que también hay a través de la música académica europea una influencia que se traslada a lo popular de nuestro continente". Rodolfo Parada Lilo, director musical de Quilapayún .1990.

en 1823 y 1828. La transición entre el poder militar y el arribo del poder de la aristocracia mantuvieron al país en conflicto. Con la llegada del general conservador Joaquín Prieto y Diego Portales se promulgó una nueva constitución en 1933 en la que se otorgaban poderes autoritarios al poder ejecutivo, que convertían al presidente en un dictador legal. (Mans: 1999:22-25)

En 1851 y 1859, los grupos liberales llevaron a cabo infructuosos intentos armados para arrebatar el poder a los conservadores. A pesar de su carácter autoritario, el gobierno del Partido Conservador promovió una política interior que contribuyó sustancialmente al desarrollo comercial, minero y agrícola de Chile; se adoptaron medidas para explotar los recursos minerales, se construyeron ferrocarriles y se promovió la inmigración europea; además, se sentaron las bases del sistema escolar y se crearon instituciones culturales. El principal acontecimiento en la política exterior chilena durante el periodo de predominio conservador fue la guerra que tuvo lugar en 1836 contra la Confederación de Perú y Bolivia.

En 1861 el ala progresista del partido conservador y el partido liberal promovieron reformas constitucionales, entre ellas la reelección presidencial consecutiva. Se trató de promover el desarrollo de la explotación de los recursos nacionales a través de la creación de nuevas vías férreas, carreteras y un sistema postal. Al explotar los yacimientos salitreros de Atacama y recibir presiones de Bolivia, el ejército chileno toma el puerto boliviano de Antofagasta, generando la guerra del Pacífico, en donde combate contra bolivianos y peruanos. Al término del conflicto Chile se anexiona las actuales regiones de Antofagasta y Tarapacá.

Al interior de Chile se desarrolló la "Pacificación de la Araucaria" entre 1851 y 1886. La pacificación comenzó con la invasión de los territorios mapuches radicados al sur de la frontera (la región comprendida entre los ríos Bío Bío y Toltén); tenía como fin la apropiación de grandes territorios de los indígenas así como el establecimiento de colonos venidos del interior de Chile. De 1853 a 1868 el Ejército chileno basó su estrategia de guerra en la construcción de fuertes que limitaban y reducían los movimientos de los indígenas. Al comenzar la guerra de exterminio en 1869 se pasó a la "guerra de recursos" en donde se trataba de aniquilar a los indígenas arrasando las "rucas" (aldeas), matando

a los indios, robando su ganado y quemando las sementeras. La guerra contra los indios termina en 1884, con la población india casi desaparecida⁸ por la agresión militar (Mans:1999:66).

En 1891 una parte considerable de las fuerzas políticas representadas en el Congreso organizaron una rebelión contra la administración del presidente José Manuel Balmaceda, líder del Partido Liberal. Bajo las órdenes del capitán Jorge Montt, oficial de la Armada, los rebeldes (que se autoproclamaron congresistas) se hicieron con el mando de la flota chilena y controlaron las provincias del norte. En agosto derrotaron al Ejército gubernamental en las batallas de Concón y Placilla, en las cercanías de Valparaíso, que fue ocupada por los rebeldes al igual que Santiago, con lo que la guerra quedó virtualmente terminada. En el curso de la guerra civil se perdieron más de 10.000 vidas y fueron incalculables los daños materiales. Balmaceda se suicidó en septiembre. Poco después de la llegada de Jorge Montt a la presidencia, Chile ingresó en un largo periodo de pacífica reconstrucción, denominado República Parlamentaria (1891-1925). Como concesión al sentimiento liberal que prevalecía en el país, Montt instituyó una serie de reformas, entre las que destacó la democratización del poder ejecutivo. Los años siguientes estuvieron marcados por la creciente participación del pueblo chileno en la política y por el aumento de la agitación política.

Durante la I Guerra Mundial (1914-1918) Chile permaneció neutral. Tras el conflicto, el enfrentamiento entre liberales y conservadores aumentó. En 1920 los liberales llegaron al poder de la mano del antiguo ministro del Interior Arturo Alessandri Palma, aunque no consiguió el consenso necesario para sus propuestas de reforma. En 1924, un grupo de personalidades militares dieron un golpe de Estado con el objeto de imponer reformas liberales, derrocando a Alessandri e instaurando una Junta Militar. Ésta fue a su vez derrocada en 1925 por otro golpe militar. Tras este acontecimiento se aprobó una nueva Constitución que reformó el sistema electoral, recortando los poderes del Congreso y estableciendo la separación entre la Iglesia Católica y el Estado. Alessandri ocupó de nuevo la presidencia en 1925, pero su mandato duró menos de un año. Durante el mandato de Emiliano Figueroa Larraín la autoridad estuvo en realidad en manos de un oficial del ejército, Carlos Ibáñez del

⁸ "Otro genocidio memorable es el perpetuado contra las razas patagónicas y fueguinas. Allí tuvieron poca participación los ejércitos regulares de Argentina y Chile, pero los bandoleros que asolaban la región contaron con el apoyo explícito de los gobiernos de ambas naciones. Allí no hubo sobrevivientes de las razas Tehuelche, Selk'nam, Qáwakars y Yámana" (Mans:1999:83).

Campo, quien ocupó la presidencia desde 1927 hasta 1931. Tras varios golpes y cambios de administración, Alessandri fue reelegido en 1932 y consiguió terminar su mandato en 1938.

En las elecciones de ese año fue elegido presidente Pedro Aguirre Cerda, del Partido Radical, al frente de una coalición de grupos democráticos unidos en el Frente Popular. Su ambicioso programa de reformas fue interrumpido en 1939 por un devastador terremoto que se cobró unas 30.000 víctimas. Esta coalición liberal volvió a ganar en 1942, esta vez llevando como candidato al radical Juan Antonio Ríos Morales, quien maniobró con pericia la nave del Estado en medio de la tormenta política generada por el enfrentamiento entre los partidarios de los aliados y los de los nazis durante la II Guerra Mundial (1939-1945). Ríos condujo al país a una posición favorable a los aliados, declarando la guerra al Eje en 1944. Durante el conflicto, el Partido Comunista surgió como una de las organizaciones políticas más poderosas de Chile. El país fue miembro fundador de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1945.

En 1946 ganó las elecciones Gabriel González Videla, líder del Partido Radical, apoyado por una coalición de izquierda cuyos principales componentes eran su propia agrupación y el Partido Comunista. Videla nombró a tres comunistas para ocupar carteras ministeriales, pero la coalición consiguió mantenerse apenas seis meses, ya que los ministros comunistas, con frecuencia enfrentados con los demás miembros del gabinete, fueron destituidos en abril de 1947. Hacia finales del mismo año, Chile rompió relaciones diplomáticas con la Unión Soviética. En 1948 centenares de comunistas fueron encarcelados en virtud de la Ley de Defensa Permanente de la Democracia, que proscribió al Partido Comunista. Poco después fue sofocada una rebelión militar encabezada por el antiguo presidente Ibáñez. Durante los años siguientes fueron frecuentes las manifestaciones sociales y sindicales. En 1951 se produjeron huelgas en casi todos los sectores de la economía.

Al año siguiente, la reacción popular contra los partidos tradicionales tuvo como consecuencia la elección del general independiente Carlos Ibáñez, quien restauró el orden en cierta medida, aunque no pudo solucionar los problemas económicos y sociales. En 1958 asumió la presidencia Jorge Alessandri, antiguo senador e hijo de Arturo Alessandri Palma, a la cabeza de una coalición de conservadores, radicales y liberales, con una plataforma que favorecía la libre empresa y la promoción de la inversión extranjera. En respuesta a la fuerte oposición del nuevamente legalizado Partido

Comunista y de la recientemente creada Democracia Cristiana, Alessandri propuso un plan de diez años que establecía reformas fiscales, proyectos de infraestructura y la reforma agraria. En 1964 rompió relaciones diplomáticas con Cuba, aunque restableció los vínculos con la Unión Soviética. En 1960, un maremoto y un terremoto sacudieron al país provocando enormes daños y miles de muertos, especialmente en la zona de Valdivia.

En las elecciones presidenciales de 1964, el antiguo senador Eduardo Frei Montalva, candidato de la centrista Democracia Cristiana, derrotó a una coalición de izquierdas. Las importantes reformas de Frei, como la nacionalización parcial del sector del cobre (la denominada “chilenización del cobre”), provocaron la insatisfacción de algunos sectores de la derecha, lo que desembocó en una violenta oposición política.

1.3 El inicio de la Nueva Canción Chilena.

Entre 1920 y 1960 se vive la permanencia y disolución de un nuevo modelo político social en Chile basado en una nueva forma de entender la economía y la política, es el “Estado de compromiso”. Este nuevo modelo propició la organización de instancias políticas discursivas antagónicas en torno a un centro político y apoyo el desarrollo de instituciones culturales. En lo económico impulsó un “modelo de desarrollo hacia dentro”, nuevo plan económico que fuera progresivamente instaurado a través de la sustitución de importaciones, favoreciendo las transformaciones productivas tendientes a instaurar un formato industrializador. Ese proceso halló fuertes heterogeneidades estructurales en su camino, como eco de una estructura de clases fragmentada y gobernada por tensiones, con una movilidad social creciente de grupos en ascenso y lenta incorporación de sectores urbanos populares y el campesinado al espacio ciudadano (Catalán y otros, cit. en Spencer: 2003).

A pesar de los avances conseguidos, estos dos procesos no se desarrollaron de la misma manera; la falta de coordinación entre las dimensiones económica y político- cultural se hizo evidente, generando un mercado de pequeñas proporciones y posibilitando un alto grado de permeabilidad y fragilidad de la cultura nacional, en especial en la práctica artística. A partir de los cuarentas se inicia el proceso de institucionalización cultural y musical, a partir de la creación del Instituto de Extensión Musical (1940), la Orquesta Sinfónica de Chile (1941), el Teatro Experimental y el Teatro Ensayo de la Universidad

Católica (1941). A la par se genera la concesión de espacios radiales con lo cual aumenta la oferta programática al cada vez mayor auditorio de la radio.

La apertura de las estaciones de radio a particulares generó la consolidación de una industria de masas que tendía a uniformar los gustos del público; esta industria estaba centrada en las ciudades más pobladas. En esta nueva relación de los medios de comunicación masiva la música se convertirá en un producto donde su valor de cambio está sobre su valor de uso. Todas las tendencias musicales aparecidas entre los años veinte y fines de los sesenta en Chile establecerán algún tipo de relación directa o indirecta con esta industria cultural, tendencia que se mantendrá hasta nuestros días. (Spencer:2003).

1.3.1 Paloma ausente.

Dentro de las tendencias musicales de Chile se presenta la figura de Violeta Parra como la iniciadora de la Nueva Música Latinoamericana.

Violeta Parra nació en San Carlos, en la Región de Chillán, al sur de Chile. Su padre era profesor de música, su madre una campesina guitarrera y cantora. Fueron nueve hermanos que vivieron su infancia en el campo.

A los nueve años se inició en la guitarra y el canto; a los doce compuso sus primeras canciones. Tiene una formación de profesor en la Escuela Normal de Santiago. En esa época ya compone boleros, corridos, y tonadas. Trabaja en circos, bares, quintas de recreo, y pequeñas salas de barrio.

En 1952 se casa con Luis Cereceda. De este matrimonio nacen Isabel y Ángel, con los cuales más tarde realizará gran parte de su trabajo musical. A partir de 1952, Violeta, impulsada por su hermano Nicanor Parra, empieza a recorrer zonas rurales grabando y recopilando música folklórica. Esta investigación la hace descubrir la poesía y el canto popular de los más variados rincones de Chile. Elabora así una síntesis cultural chilena y hace emerger una tradición de inmensa riqueza hasta ese momento escondida. Es aquí donde empieza su lucha contra las visiones estereotipadas de América Latina y se transforma en recuperadora y creadora de la auténtica cultura popular.

Compone canciones, décimas, música instrumental. Es pintora, escultora, bordadora, ceramista, con "lo que hay", pasando a la medida de su humor de una técnica o género creativo a otro.

En 1954 Violeta Parra viaja invitada a Polonia, recorre la Unión Soviética y Europa permaneciendo dos años en Francia. Graba aquí sus primeros LP con cantos folklóricos y originales. Tiene contactos con artistas e intelectuales europeos, regresando a Chile para continuar su labor creadora. En 1958 incursiona en la cerámica y comienza a bordar arpilleras. Viaja al norte invitada por la universidad donde organiza recitales, cursos de folklore, escribe y pinta. De regreso a Santiago Violeta expone sus óleos en la Feria de Artes Plásticas al aire libre. Durante los años siguientes Violeta continúa en su trayectoria, incansable.

En 1961 Violeta inicia una gira con sus hijos invitada al Festival de las Juventudes en Finlandia. viajan por la URSS, Alemania, Italia y Francia donde permanecen en París por tres años. Actúan en boîtes del barrio latino y programas para radio y televisión. Ofrecen recitales en UNESCO, Teatro de las Naciones Unidas. Realizando una serie de conciertos en Ginebra y exposiciones de su obra plástica. En 1964 expone las arpilleras, óleos, en el Pavillon de Marsan, logrando así ser la primera artista latinoamericana que exhibe individualmente.

En 1965 viaja a Suiza donde filma un documental que la muestra en toda su magnitud. Retorna a Chile y canta con sus hijos en la Peña de Los Parras, en la calle Carmen 340 en Santiago, Inaugura el Centro de Arte en una carpa; graba discos de música instrumental. Viaja a Bolivia en 1966, ofrece conciertos en regiones del sur de Chile, continúa grabando acompañada de sus hijos. Regresa a Santiago para continuar su trabajo en La Carpa, escribiendo allí sus últimas canciones (Fundación Violeta Parra).

Violeta Parra inicia su recopilación del canto tradicional a través de trabajo de campo y la interpretación de ritmos rurales. En el mismo periodo (finales de los cuarenta e inicios de los cincuenta) otros investigadores⁹ recopilan el canto tradicional, con lo que lograrán iniciar la difusión e interpretación de los cantos regionales¹⁰ chilenos a través de grupos o solistas con diferente éxito.

Para Spencer (2003) en Violeta Parra, se distinguen tres partes en su obra poético musical:

1. Canciones de raíz folklórica (o tradicional): en total más de 90, compuestas entre 1953 y 1966.
2. Música para filmes: “Mimbre”, “La trilla”, “Casamiento de Negros” y la “Tirana”
3. Obras de carácter instrumental
 - a. 13 obras para guitarra sola o con una voz compuestas cerca de 1960. Entre ellas “Tres Cuecas Punteadas”, “Los Mantales de Nemesio”, “Canto a lo Divino”, “Tres palabras” entre otras. Estas obras poseen una textura imitativa asociada a la morfología y prosodia folklóricas tradicionales.
 - b. Obras para guitarra sola o con voz del periodo 1958 – 1964: a él pertenecen “El Gavilán” compuesta entre 1959 – 1960 y grabada por primera vez en 1964, cinco anticuecas en 1960.

⁹ Juan Uribe Echavarría, Manuel Dannemann, Raquel Barrios, entre otros (Advis: 1998)

¹⁰ Esta música tradicional se caracterizaba por una sencilla textura armónica con una melodía de tipo diatónico, series de acordes que difícilmente se atrevían mas allá de las triadas fundamentales y una rítmica apoyada en módulos establecidos por las fórmulas acompañantes de la Tonada o de la Cueca. La organología se reducía al empleo de las guitarras, acordeones y arpas y en el caso de la interpretación de conjuntos, por un tratamiento homofónico de las varias voces distanciadas por cierta interválica. Los textos de las canciones, por otra parte, se referían genéricamente a una vida rural idílica, protagonizada por un huaso honrado y galante y una campesina esquiva o amorosa, donde la naturaleza y el sentido patriótico gravitaba fuertemente, aunándose a veces con la simpatía y el humor (Advis: 1998).

En el disco “La Cueca presentada por Violeta Parra”, la autora anota un dato básico en la conformación de lo que posteriormente se conocería como Nueva Música Chilena: el trabajo de campo como fuente principal de acercamiento a la música tradicional.

Ahora que vamos a hablar de la cueca desde el año 53 hasta hoy he podido darme cuenta que la cueca chilena no es tan solo la que hemos escuchado por medio de la radio cantada por mi o por otros intérpretes. Hasta este momento puedo dar cuenta de cuatro tipos de cueca. En Quilicura conversando con Filomena Llemenés y Celia Llemenés tejedoras y cantadoras campesinas aprendí que en las fiestas campesinas chilenas se cantan estos cuatro tipos de cueca; la cueca corta y común que conocemos todos, la cueca valseada, la cueca larga voluntaria y la cueca larga obligatoria que también lleva otro nombre y se conoce como cueca del balance. Dice Doña Celia que la cueca del balance se baila cuando nadie se atreve a comenzar la fiesta, la cantora toma entonces la iniciativa y dice voy a cantar la cueca del balance, inicia un verdadero balance de las personas que están presentes y después de la tercera parte empieza a nombrar a cada uno de los presentes, nombra primero a un hombre y luego a una mujer. De allí van saliendo a bailar por obligación y esa es la Cueca del Balance.

Cuando me iba yo a imaginar que al salir a recopilar mi primera canción un día del año 53, a la comunidad de Barrancas iba a aprender que Chile es el mejor libro de folclore que se haya escrito, cuando aparecí en la comuna de Barrancas, platicando con Doña Rosa Lorca, me pareció abrir el libro. Doña Rosa es una fuente folklórica de sabiduría, es una mujer alta, gorda, morena. De profesión partera campesina, es arregladora de angelito, cantora y sabe santiguar los niños, médica, sabe quebrarles el empacho, sabe bendecir cuando hay mala suerte en la casa. En la entrada de la puerta de su casa tiene crucecitas de valqui, sabe ahuyentar al demonio con unas palabras especiales. Es decir Doña Rosa es todo un mundo que sabe contar las andanzas de la cueca chilena (Parra Violeta, voz: La Cueca: piezas 1 y 14).

A partir del conocimiento de las obras tradicionales Violeta Parra inicia lo que se conocería como la Nueva Canción Chilena.

Su contribución fundamental es en el aspecto creativo. Las primeras grabaciones reflejaban una notable influencia de la poesía campesina tradicional chilena. Su difusión genera la aceptación e interés por estructuras musicales y formas textuales de otras regiones, alejadas del centro geográfico que a pesar de existir no eran conocidas o valoradas por los creadores (Aldunate;1998).

Durante la estancia en Europa muestra la importancia que tiene para ella la adscripción a la nacionalidad chilena, así como su añoranza por la cultura campesina y su interacción con el medio urbano;

Por que me vine de Chile,
tan bien que yo estaba allá,
ahora ando en tierras extrañas

Quiero bailar cueca
quiero tomar chicha
quiero ir al mercado

ay, cantando pero a penar.
Tengo en mi pecho una espina
que me clava sin cesar,
de mi corazón que sufre
ay por su tierra chilena.
(Violeta Ausente, pieza 15, Tonada)

y comprarme un penquen,
ir a Matucana
y pasear por la quinta
y en Santa Lucia
contigo mí bien.

Disco Pieza 1

Las composiciones de Violeta enseñarían nuevas posibilidades expresivas, tanto en la inventiva como en lo interpretativo. Sus textos, de gran fuerza y belleza poética, se aúnan con una música en cierta manera elemental, pero con resultados sorprendentemente insólitos y siempre atractivos¹¹. La interpretación y el aporte de formas de rasgueo así como la utilización de instrumentos poco usuales –como el charango o la quena- significaron una nueva forma de ejecución para los jóvenes creadores (Advis: 1998).

En la pieza “Gavilán”(Violeta Ausente: 23), lo idiomático¹² resalta produciendo una obra que se aleja del ámbito académico y se coloca en la vanguardia de la creación asociada a los ritmos tradicionales. Establece a partir de la idea original (la comparación de un gavilán con un ser humano y una derrota amorosa), una composición donde un elemento básico es el juego de fonemas al desagregar Gavilán “gavi, gavi, gavi”; también “menti, menti, mentiroso”. En lo instrumental parte del punteo para alterar el ritmo de cueca terminando en un canto ritualizado repetitivo. La guitarra es empleada con una variedad de tonos trasladados a lo largo del mástil a través de una hábil digitación en donde la voz cumple el papel de complemento a la ejecución.

¹¹ En los primeros años de la década de 1960 aparece una corriente paradójicamente llamada “neofolklorica” cuya contribución a la Nueva Canción Chilena es significativa en algunos aspectos. En las décadas anteriores los conjuntos tradicionales realizaban diversos tipos de versiones de alguna canción preexistente, cuyo rasgo principal era el respeto por la creación original aunque levemente alterada, ya sea por una fugaz variante en la secuencia armónica o un breve agregado de ciertos efectos guitarrísticos o el aporte de voces, las que simplemente duplicaban a la tercera o a la sexta línea melódica principal. El neofolklore (como ejemplo el grupo Los Cuatro cuartos) originaría una gran renovación de esos tratamientos, sintetizables en: mayor libertad en las curvas melódicas y en los recursos armónicos, aplicación no plenamente desarrolladas de elementos polifónicos, traspaso de la rítmica usualmente instrumental a las voces; juegos combinatorios con las diversas tesituras y timbres de las voces de los integrantes (Advis:1998).

¹² Idiomáticas: aquellas músicas escritas a partir de un instrumento con una utilización importante del idioma y recursos organológicos de éste. Lo idiomático no tiene que ver tanto con el análisis de la partitura como con la observación de las propiedades “materiales” y posibilidades sonoras de un instrumento, todo lo cual posee consecuencias en las variables de duración (rítmicas) y frecuencia (altura, melodía), (Spencer:2003).

En lo sucesivo las formas de rasgueo de la guitarra y el charango que plantea Violeta Parra en sus composiciones serán retomadas por los grupos de la Nueva Canción Chilena. Algunas de sus composiciones más representativas son “Run Run se fue pa’l Norte”, “Maldigo del alto cielo”, “Rin del Angelito”, “Calambo Temucano” –composición para quena- y “Volver a los diecisiete”. (La Magia de Violeta Parra: 1991, La Cueva; s/f, Violeta Ausente; s/f).

El mayor aporte de Violeta Parra a los cantantes y compositores posteriores será su entendimiento de la canción como una herramienta de manifestación, lejos de las trivialidades y los versos fáciles pero sin sacrificar belleza y la poesía contenida. Así lo expresaba Violeta Parra: “La obligación de cada artista es la de poner su poder creador al servicio de los hombres. Ya está añejo el cantar a los arroyitos y a las florcitas. Hoy la vida es más dura y el sufrimiento del pueblo no pueden quedar desatendidos por el artista” (García: s/f). Entre sus composiciones de compromiso social “Arriba quemando el Sol” describe las condiciones de vida de los mineros.

Paso por un pueblo muerto
se me nubla la razón
porque donde habita gente
la muerte es mucho peor
el obrero ya no sabe
lo que vale su dolor
y arriba quemando el sol...
(La magia de V.P. pieza 7)

Cuando vide a los mineros
dentro de su habitación
me dije mejor habita
en su concha el caracol
y a las sombras de las leyes
el intocable ladrón
y arriba quemando el sol...

“La Carta” se convierte en una creación que marca un nuevo aspecto, la composición “periodística”. Comenta y denuncia un hecho concreto (la carta, que le llega a París desde Chile, le informa que su hermano Roberto ha sido detenido por participar en una huelga), (García: s/f).

Me mandaron una carta
por el correo muy temprano
en esa carta me dicen
que cayó preso mi hermano
y sin compasión, con grillos
por las calles lo arrastraron, sí.

La carta dice el motivo
que ha cometido Roberto
haber apoyado el paro
que ya se había resuelto
si acaso ese es un motivo
preso voy también sargento, sí.

La carta que he recibido
me pide contestación
yo pido que se propague
por toda la población;
el león es un sanguinario
en toda generación, sí.
(Nueva Canción. s/f).

Hoy que me encuentro
tan lejos, esperando una noticia
me viene a decir la carta
que en mi patria no hay justicia
los hambrientos piden pan
fuego les da la milicia.



...La presencia de Violeta Parra es como una estrella que jamás se apagará. Violeta, que desgraciadamente no vive para ver este fruto de su trabajo, nos marcó el camino; nosotros no hacemos más que continuarlo y darle, claro la vivencia actual...

(Víctor Jara, cit. en García: s/f).

Entre 1965 y 1970 la Peña de los Parra será el lugar de reunión de los compositores e intérpretes de la Nueva Canción Chilena. Los Parra, Ángel e Isabel, son hijos de Violeta Parra. A través de los viajes de los tres se conoce la música latinoamericana en Europa. A su regreso, en 1964 abren un local en Carmen 40, en Santiago, donde se bebe vino y se escucha música chilena. Entre el elenco base estaban Ángel e Isabel Parra, Patricio Manns, algunos meses después se integraría Víctor Jara. Con el paso del tiempo tocarían en la peña Los cuatro cuartos, Las Cuatro brujas, Quilapayún, Los Curacas. Ángel Parra diría años más tarde al referirse a la peña "Ocho años en que el trabajo artístico y el trabajo político se reúnen, en que la comunicación era directa, en la que conocíamos la fuerza de movilización de una canción "(García; s/f).

1.3.2 El alma se llena de banderas.

Víctor Jara se ubicará como el cantante de mayor difusión entre los participantes de la Peña de los Parra¹³.

Víctor nace el 28 de Septiembre de 1932 de padres campesinos: Manuel, inquilino. Amanda, cantora. Su infancia transcurre en Lonquén, localidad cercana a la capital y su juventud en Santiago, en la Población Nogales. A la muerte de su madre ingresa al Seminario Redentorista de San Bernardo. Permanece allí por poco más de un año. No posee formación musical académica: Su madre le enseña a tocar guitarra. En el Seminario aprende Canto Gregoriano.

En 1953, a los 21 años, integra el Coro de la Universidad de Chile; participa en el primer montaje de "Carmina Burana" e inicia su trabajo de recopilación e investigación folklórica en terreno. En 1957, se integra al conjunto de Cantos y Danzas Folklóricas "Cuncumén", creado a raíz de unos cursos de temporada dictados por Margot Loyola. Tiene, también, sus primeros contactos con Violeta Parra, quien lo incita a seguir cantando. En 1959 graba para el sello Emi-Odeón, cantando como solista del "Cuncumén", dos villancicos que le fueran entregados por Violeta Parra.

En 1961 y en calidad de Director Artístico del conjunto, viaja con el "Cuncumén" por Holanda, Francia, Unión Soviética, Checoslovaquia, Polonia, Rumania y Bulgaria. Compone "Paloma Quiero Contarte", canción que marca el inicio de su trabajo de creación musical y poética. 1962: Graba "Paloma Quiero Contarte" y "La Canción del Minero", contenidas en el Lp "Folklore Chileno" del grupo "Cuncumén" para el sello Emi-Odeón.

Entre 1963 y 1968 se desempeña como Director de la Academia de Folklore de la Casa de la Cultura de Ñuñoa. Entre 1966 y 1969 es Director Artístico del conjunto Quilapayún. Y entre 1966 y 1970, actúa como solista en "La Peña de los Parra". En el año 1966: aparece su primer Lp como solista. Lo edita el sello "Arena" con el título "Víctor Jara". Al año siguiente, 1967, es el sello Emi-Odeón el que edita el Lp "Víctor Jara" y "Canciones Folklóricas de América", junto a Quilapayún.

En 1969 Gana el Primer Premio en el "Primer Festival de la Nueva Canción Chilena" con el tema "Plegaria a un Labrador". Viaja a Helsinki invitado a cantar en un Mitin Mundial de Jóvenes por Vietnam que se realiza en la capital de Finlandia. El sello Dicap edita su Lp "Pongo en tus Manos Abiertas". 1970: Renuncia al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile para realizar recitales por todo el país, en el ámbito de la campaña electoral de la Unidad Popular. Emi-Odeón edita un nuevo Lp suyo: "Canto Libre". En el año 1971 trabaja intensamente con el compositor Celso Garrido Lecca en la música para el ballet "Los Siete Estados", de Patricio Bunster, para el Ballet Nacional. Ingresa, junto a Isabel Parra e Inti-Illimani, al Departamento de Comunicaciones de la Universidad Técnica del Estado. En calidad de Embajador Cultural del Gobierno de la Unidad Popular, realiza una gira de recitales y programas de televisión por México, Costa Rica, Colombia, Venezuela, Perú y Argentina. Es editado, por el sello Dicap, su Lp "El Derecho de Vivir en Paz". Obtiene el premio "Laurel de Oro" como el mejor compositor del año. En los años 1972 y 1973, compone la música de continuidad para Televisión Nacional de Chile.

¹³ A la par de las actividades musicales Jara desarrollará actividades de teatro. Entre 1956 y 1962 estudia actuación y dirección de teatro en la Universidad de Chile. Dirige obras desde 1957. Entre el 64 y 67 imparte clases de teatro en la Universidad de Chile, obtiene diversos premios. La actividad teatral la continuará hasta su asesinato por los golpistas (www.patriagrande.cl/chile/Victorjara/ujbio/html).

Durante 1972: investiga y recopila testimonios en la población "Hermida de La Victoria" los que forman parte de su Lp "La Población" para el sello Dicap. Realiza una gira musical por la Unión Soviética y Cuba. Es invitado al Congreso de Música Latinoamericana organizado por "La Casa de las Américas", en La Habana. Dirige el homenaje a Pablo Neruda, en el Estadio Nacional, al regreso del poeta a Chile, luego de recibir el Premio Nobel. Es invitado por los campesinos de Ranquil para crear una obra musical acerca del lugar. Se incorpora a los trabajos voluntarios con ocasión de la huelga de los camioneros que busca paralizar al país.

En 1973: participa en la campaña electoral parlamentaria, realizando conciertos en favor de los candidatos de la Unidad Popular. Dirige y participa como cantante en un ciclo de programas de televisión en contra de la Guerra Civil y Fascismo, acogiendo el llamado hecho, en ese sentido, por Pablo Neruda. Realiza una gira de conciertos en Perú, patrocinado por el Instituto Nacional de Cultura de Lima. Trabaja en la grabación de sus últimas composiciones para 2 Lps que no alcanzaron a ser editados. Graba el Lp "Canto por Travesura", recopilación del folklore picaresco de Chile, que no alcanzó a salir a la venta. 11 de Septiembre de 1973: Víctor se dirige a la Universidad Técnica del Estado, su lugar de trabajo, donde cantaría en la inauguración de una exposición, desde la cual se dirigiría al país el Presidente Allende. Los militares rodean el recinto universitario ingresando a él el día siguiente, tomando detenidos a todos los profesores y alumnos que se encontraban en su interior. Víctor Jara es llevado al Estadio Chile y torturado. Muere acribillado el 16 de Septiembre, pocos días antes de cumplir 41 años. Su cuerpo es encontrado en la morgue como NN. Fundación Víctor Jara (www.patriagrande.net)

Al principio los temas de Víctor Jara estaban constituidos por composiciones basadas en la música tradicional, producto del trabajo de campo, como "Ventolera" o "El Tinku" (Canto Libre, piezas 5 y 6) en donde a partir de ritmos del altiplano andino – el huayno y la tonada boliviana respectivamente- empieza a experimentar con las tonalidades idiomáticas del charango y la quena.

En su segundo disco (Víctor Jara, 1967) "El Aparecido", pieza dedicada al Ché Guevara, muestra la influencia que el revolucionario argentino tenía en el pensamiento de la época. Destaca el juego silábico que se realiza en el estribillo y que recuerda los juegos similares en "el Gavilán" de Violeta Parra.

Abre sendas por los cerros
deja su huella en el viento
el águila le da el vuelo
y lo cobija el silencio .

Su cabeza es rematada
por cuervos con garra de oro
como lo ha crucificado
la furia del poderoso

Nunca se quejó del frío
nunca se quejó del sueño
el pobre siente su paso

Hijo de la rebeldía,
lo siguen veinte más veinte
porque regala su vida

y lo sigue como ciego.

ellos le quieren dar muerte.

Córrele, córrele, córrele
por aquí, por allí, por allá
córrele, córrele, correla
córrele que te van a matar

Córrele, córrele, correla
por aquí, por allí, por allá
córrele, córrele, correla
córrele que te van a matar

Disco Pieza 2

En el mismo LP escribe “Canción de cuna para un niño vago”, bajo la forma de canción. En esta pieza aborda la problemática de los niños de la calle, cuestionando a la sociedad que permite la existencia de niños abandonados.

Duermete mi niño
nadie va a gritar
la vida es tan dura
debes descansar.

La luna en el agua
va por la ciudad
bajo el puente un niño
sueña con volar

Otros cuatro niños
te van a cuidar
la luna en el agua
va por la ciudad.

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

Cuántos como tú vagaran
el dinero es todo
para dar
amargos los días
si no hay

Cuántos como tú vagaran...

Duérmete mi niño
Nadie va a gritar...

Musicalmente Víctor Jara será uno de los principales creadores de la Nueva Música Chilena, debido a su capacidad como compositor y sensibilidad como ejecutante¹⁴, su militancia en los movimientos de izquierda hacen referencia a la opción que tenía por el socialismo como sistema de gobierno y como aparato ideológico en que se basara la creación artística.

¹⁴ Otros solistas importantes dentro del movimiento fueron: Kiko Alvarez, Homero Caro, Gonzalo “Payo” Grondona, Osvaldo “Gitano” Rodríguez, Martha Contreras, Charo Cofré, Tito Fernández y Richard Rojas (García: 2001).

El gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende sería el eje a través del cual la Nueva Canción Chilena se consolida, generando la aparición de agrupaciones musicales que hasta el golpe militar trabajarían con Víctor Jara.



Víctor Jara

1.4 Los sesenta como década de cambio.

La década de los sesenta se constituye en un espacio temporal fundamental para la NCCh. El mundo se encontraba dividido en dos grandes bloques que a partir del fin de la segunda guerra mundial se dividían la supremacía mundial. Los proyectos capitalista y socialista se encontraban en el periodo conocido como “Guerra Fría” y se mantenía la amenaza constante de uno al otro del uso de armas nucleares como medio de presión y equilibrio. A partir del acuerdo de Yalta, la confrontación se vio regulada por el respeto o tolerancia a los límites de las áreas de influencia, por lo menos en lo referente a Europa (Wallerstein: 1999: 230).

Al interior del bloque capitalista diversos hechos configuraron nuevas formas de relaciones entre los ciudadanos y los gobiernos, el asesinato de J.F. Kennedy en 1963 causó asombro y suspicacia, los movimientos por los derechos civiles de la población negra, planteó un nuevo escenario en las relaciones interraciales en E.U. El asesinato de Luther King -1968- y la guerra de Vietnam empezaron a generar un movimiento de crítica sistemática a las decisiones gubernamentales, así como movilizaciones populares en desacuerdo al proyecto gobernante, generando movimientos de rebeldía civil contra la guerra de Vietnam. Diversos Movimientos culturales plantearon también una nueva forma de vida y de pensamiento como sucedió entre los grupos *beatnik* en un primer momento y los *hippies*

posteriormente. Este último movimiento planteaba una propuesta contracultural que criticaba al materialismo y la sexualidad de la sociedad norteamericana, se postulaban formas de organización basadas en la solidaridad, libertad sexual contrapuesta al puritanismo y revaloraba la naturaleza, reivindicaban el hedonismo, el placer, las experiencias extrasensoriales y buscaban alternativas en las filosofías orientales (Ríos: 1998: 13-20), (Agustín: 1996: 129-136)¹⁵.

La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas atravesó en esta década por conflictos con los países bajo su control como sucedió con Checoslovaquia, donde el Ejército ruso invadió con 670,000 soldados acabando con la llamada “Primavera de Praga”. Debió también afrontar la “Revolución cultural” de la China de Mao Tse-Tung que constituía un peligro real a su hegemonía.

América Latina se convierte en un constante objeto de disputa de los bloques mundiales, el ingreso de Cuba a la elite Soviética es visto por Estados Unidos como una amenaza constante a su seguridad como sucedió en la Crisis de los misiles en 1962. Los acontecimientos políticos y sociales generan también en nuestro continente nuevas formas de organización política y social que producen una nueva actitud por sectores de las sociedades latinoamericanas:

El incipiente Tercer Mundo albergaba nuevos países con la independencia de Kenia, Rhodesia y Argelia. Sudáfrica veía consolidarse en *Apartheid* y las “leyes de control de identidad”, mientras Nelson Mandela iba a prisión. Setenta y siete países en vías de desarrollo celebraron su Conferencia del tercer Mundo en Octubre de 1967. Y en América Latina, Cuba prendía la chispa de la viabilidad del socialismo; el sacerdote Camilo Torres, en Colombia, acercaba la Iglesia a la lucha armada; el Che en su intento de “crear dos, tres Vietnam” perdió la vida en Bolivia a manos del ejército en 1967 y su muerte transformó su imagen en un ícono generacional (Alvarez: 2003:12).

Debido a las condiciones cambiantes en la economía y en las relaciones políticas se empezó a construir movimientos sociales de participación en donde los jóvenes ocuparon un lugar central en el cuestionamiento de la realidad. Estos movimientos buscaban plantear escenarios alternos de convivencia social, así se presentan en E.U. manifestaciones de rechazo a la Guerra de Vietnam. Se

¹⁵ “Las causas por las cuales se dio el auge del activismo social en los años mencionados son muy complejas y variadas (Cantor,1973). Desde los cambios en los patrones de acumulación de la economía estadounidense y el papel de Estados Unidos en el mundo de la guerra fría, hasta las nuevas tendencias intelectuales y culturales y el descubrimiento de la píldora anticonceptiva, todos fueron factores explicativos de la insurgencia democrática de la época (McCarthy,1969)... (Ríos: 1998:24)”.

cuestiona el autoritarismo, sea cual sea su origen. Se suceden movimientos estudiantiles en Francia, México y otros lugares en 1968.

En el medio musical se presenta una nueva generación de músicos que impactan en Estados Unidos y en Europa como parte de un nuevo fenómeno de masas y que son apoyados por los medios de comunicación, constituyendo un fenómeno de globalización de un modo de vida. Grupos como los Beatles proponen críticas al autoritarismo de la familia, la escuela y los medios de comunicación, estos últimos paradójicamente los impulsan debido a las ganancias económicas que produjeron. Plantean una estructura musical basada en el rock, como una vía de expresión alterna. Si bien impactaron la vida de las sociedades industriales, en América Latina su impacto se dio en los grandes centros urbanos en capas de jóvenes clasemedios¹⁶.

La presencia de luchas de liberación exitosas como Cuba o la propuesta de revolución socialista cristiana de Camilo Torres, marcaron a la juventud con un nuevo mensaje de esperanza, la muerte del Ché se constituye en el ejemplo del revolucionario que antepone a la persona por el bien común, a la vida de un profesional clasemediero por la de un luchador social que sacrifica su existencia. La guerra de Vietnam es vista como la agresión de una potencia a un pueblo que a pesar de su inferioridad militar es capaz de resistir y muestra la posibilidad de hacer frente al imperialismo norteamericano,¹⁷ estos procesos políticos y sociales repercutirán en los integrantes de la NCCh.

¹⁶ El libro citado de José Agustín (1996) que examina el desarrollo de lo que denomina "Contracultura" en México, se basa en el análisis del rock en sus diversas variantes en México en el medio urbano. Para el autor es sólo esta expresión musical la que contiene una propuesta innovadora, descalifica o en el menor de los casos minimiza a los grupos que tratan de plantear vías alternativas de expresión como los seguidores de la música andina o los que trabajan en la recuperación de la música tradicional. Es en los sesenta en México que se inicia la construcción de grupos que impulsan la música tradicional de las diversas regiones del país. Grupos como los Folkloristas y Jaranero, comienzan el trabajo que influirá en los noventa a una explosión de las músicas locales como sucede en el sotavento con el nuevo son veracruzano, en la huasteca con la rehabilitación del huapango como género de mayor aceptación, aun sobre el rock o la cumbia, la música negra en la costa de Guerrero y Oaxaca, el son purepecha en Michoacán. El papel de músicos como "Jilguero" Flores en Bolivia y su impacto en la música masiva en dicho país también merece atención. El rock y sus diversas variantes son sólo una parte de las expresiones musicales de América Latina.

¹⁷ Para Darcy Riveiro Latinoamérica en la década de los sesenta se conforma como una serie de naciones que están en clara desventaja tecnológica en comparación a la zona de Norteamérica, "los latinoamericanos ocupan una posición ocho veces inferior respecto a los estadounidenses y canadienses en casi todos los niveles de desarrollo (Riveiro:1980: 54)".

1.5 La Nueva Canción Chilena

Durante los años 60 Chile y en general América Latina fueron testigos de la renovación de la música popular¹⁸. En el nivel internacional eventos como la revolución cubana, la muerte del Ché Guevara y la guerra de Vietnam generan el trasfondo de un nuevo tipo de canciones con mensajes más directos y comprometidos

Dentro de este movimiento se destaca por su originalidad la producción musical chilena. Una definición correcta y que puede abarcarla en un sentido general es la escrita por Víctor Jara en 1966 en la presentación del primer disco del grupo Quilapayún:

“El canto es esencialmente humano, brota de la naturaleza compleja del hombre y cae en los demás como la luz del sol o la lluvia, como un grito a su conciencia. Cada canción es un ciclo que posee su propia atmósfera y sentido y nosotros, en cada caso, hemos querido respetarlos. Frente a lo autóctono, buscamos recrear la belleza y la fuerza vernacular y frente a nuestras composiciones, nos sentimos libres en la forma musical y en el contenido: por supuesto sin transgredir las normas rítmicas y musicales del canto popular, nuestro repertorio va más allá de las fronteras de nuestro país, las fronteras de la música que consideramos nuestras son otras (García: 2001)”

La Nueva Canción Chilena¹⁹ (NCCh) surge no solamente como un movimiento musical y poético: es un movimiento social producto de una época de efervescencia política y reivindicativa. Surge como una herramienta de esclarecimiento y como crónica de las luchas sociales del país (García: 2001).

Para elaborar sus repertorios la NCCh recurrirá al empleo de ritmos tradicionales chilenos y también del resto de Latinoamérica.

Para Luis Advis (1998) las características que describen a la NCCh son:

1. La orientación temática es vinculada al contenido político de los textos, expresándose desde lo sugerido hasta lo directo, de lo serio a lo humorístico o irónico, desde lo idealista a lo utópico.
2. En la estructura de los textos se conserva gran fidelidad a las formas estróficas de la música tradicional aunque a partir de 1972 aparecerían estructuras mayores de tendencia dramático

¹⁸ Solo para citar ejemplos se puede mencionar a Atahualpa Yupanqui en Argentina y Los Folkloristas en México.

¹⁹ La denominación Nueva Canción Chilena se escucha por primera vez en julio de 1969 cuando Ricardo García, locutor y periodista junto con la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica organizan un simposio sobre la situación de la música chilena, terminando los actos con un festival que denominan Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, en el que participan artistas de diversos estilos, desde los más comprometidos hasta los folkloristas. El jurado falla el premio compartido por dos canciones “La chilenera” de Richard Rojas y “Plegaria de un Labrador” de Víctor Jara interpretada por este y Quilapayún (García: 2001).

teatral. Existirían versos más libres pero sutilmente vertebrados a la música (Ejemplo de ello "Te recuerdo Amanda" de Víctor Jara).

3. Las formas musicales simples seguirían paso a paso las estructuras textuales. Las estructuras textuales complejas exigirían una variante inédita de las formas musicales. Así nacerían secuencias extensas que, al modo de la tradición docta, se desplegaban mediante la alternancia de partes habladas (relatos) y cantadas (canciones atingentes o desprendidas formalmente del modelo original), incluyendo desarrollo instrumentales (preludios, interludios) de textura más libre y hasta parabólica.
4. En lo que se refiere al punto de vista organológico, la evolución de la NCCh desde sus inicios hasta su apogeo, contempló paulatinamente la incorporación de diversos instrumentos venidos desde todas las latitudes. Como ejemplo de ellos está el charango, la quena y la zampoña del altiplano andino, el bombo legüero argentino, el rondador ecuatoriano, el tiple colombiano, el cuatro venezolano, incluso el apoyo de grupos orquestales.
5. La rítmica presenta gran diversificación generándose un gran estilización de los elementos rítmicos, así las composiciones utilizaran ritmos como la cueca, la zamba, el huayno y otros ritmos latinoamericanos.
6. Las posibilidades de la textura armónica se amplían. A las tradicionales triadas de 1, IV y V grado pronto se sumaran notas agregadas al acorde (séptimas y novenas) acordes de paso y complejas modulaciones.
7. Se perfeccionan las técnicas de interpretación instrumental. Un ejemplo la quena de escala pentatónica pronto tendría que adaptarse a nuevas exigencias cromáticas.
8. La aparición de texturas polifónicas.

La nueva canción chilena se presenta como una opción novedosa de sonoridades y composiciones que apoyan una forma alterna de entender los procesos sociales y culturales. A partir de la conjunción de elementos musicales e instrumentos y ritmos que se crean en América -antes y después del proceso de conquista- se plantea la creación de una música identificada con las experiencias históricas, ya no como una alabanza al pasado indio, sino como un arte enfocado a explicar las condiciones sociales, económicas y políticas pasadas y presentes de Latinoamérica.

1. 5. 1 Quilapayún

Al consolidarse el trabajo de los solistas de la NCCh, se empieza también a crear agrupaciones musicales que continúan el trabajo creativo empezado. Tienen como característica principal la dirección conjunta, sin solistas emblemáticos o líderes que guíen las pautas de trabajo. Esta forma de trabajo colectivo se refleja en las piezas interpretadas que dan especial atención a los arreglos instrumentales en donde la quena u otro instrumento se alternan en el lugar del solista; predominan los arreglos corales sobre éste.

En 1965 aparece el Conjunto Quilapayún. Crea un estilo que rompe cánones instrumentales, vocales, de repertorio y, a partir de trabajar con Víctor Jara desde 1966 hasta 1969, también escénicos.

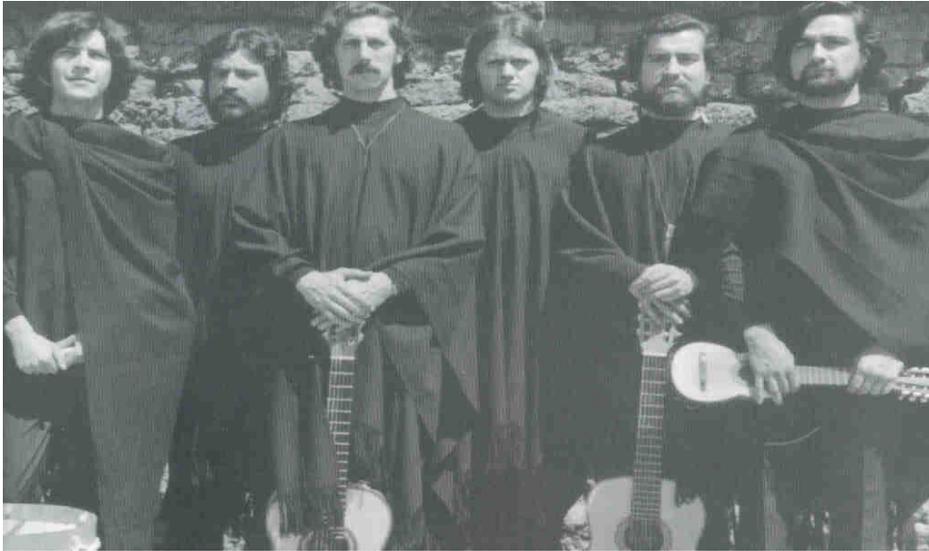
El núcleo de formación fueron Julio y Eduardo Carrasco junto con Julio Numhauser interesados en la música folklórica. Deciden nombrarse Quilapayún a partir de una interpretación libre de los términos “*quila*”, que en mapuche significa tres y “*payún*” que interpretan como “barbas”: Los “tres barbudos”. Consideraban que “así como los Beatles se habían hecho famosos por sus melenas, nosotros, como los revolucionarios de Cuba, nos haríamos famosos por las barbas” (Carrasco: 2000) ²⁰. Con un término de ascendencia indígena se marcaba distancia acerca de los grupos que existían en el momento.

A finales de 1965 comienza su participación en Peñas folklóricas donde conocen a Ángel Parra e inician el contacto con el canto social chileno así como con instrumentos andinos (quena, charango). Tocar en conjunto planteó para los integrantes el reto de hacer un proyecto colectivo, basado en expresiones corales y orquestales, rara vez en manifestaciones en solitario. Con Víctor Jara delimitan un estilo que sería seguido a lo largo de su carrera, en donde el cuidado escénico se convirtió en un elemento fundamental.

Por medio de René Largo Farías se involucran en presentaciones en la provincia chilena a través del proyecto “Chile ríe y canta”, en donde entran en contacto con la población rural de Chile y con la burocracia cultural. Además resienten la molestia de los terratenientes por el tipo de música que se presentaba ante los campesinos²¹. (Carrasco:2000).

²⁰ Fundador y director de Quilapayún hasta finales de la década de los ochenta.

²¹ En este mismo periodo se inician las giras a Europa en donde es aceptada su propuesta musical, además de que establecen contactos con otros creadores como Mari Franco, autora del libro “Basta” -recopilación de canciones revolucionarias latinoamericanas- del cual más adelante retomaran algunas piezas.



Quilapayún 1970
Fotografía de
Antonio Larrea

El ámbito musical que abarcaba su repertorio era muy amplio. Melodías pastoriles del altiplano, canciones de arenga social, canciones de la guerra civil española, temas amorosos y danzas tradicionales, este material quedó registrado en diversas grabaciones (Quilapayún, Grandes Éxitos: 1964-1972).

Al regreso de Europa participan en el proceso revolucionario, adscritos en la izquierda marxista apoyando al Partido Comunista. Se inicia el bloqueo de medios de comunicación. Reaccionan presentándose en las federaciones de estudiantes y los Centros de alumnos, los partidos políticos de izquierda, los sindicatos y las centrales obreras. (Carrasco:2000).

A través de las Juventudes Comunistas se crea el sello Dicap, en el cual graban el disco "Por Vietnam" en 1968. Por medio de este sello es posible que la canción chilena llegue a la población como respuesta a la nula difusión de los medios de comunicación.

El apoyo al movimiento social impuso nuestra música en todo el país, y rompió la censura, más o menos espontánea, que impedía que nuestras canciones pasaran en los medios de difusión. Los artistas éramos como la cresta de una ola inmensa, pero no porque fuéramos arrastrados por ella, sino porque formábamos parte de su histórico poder. El arte que no ayuda a crear el mundo en que tiene que vivir, no alcanza jamás una gran audiencia y se queda por lo general, como una experiencia aislada, sin consecuencias importantes para la tradición viviente, las creaciones que interesan, son las que no se agotan en ser expresiones pasivas de una determinada situación histórico social. La más humilde de las manifestaciones artísticas puede crear mundo, si su potencia creadora se dirige a la vida, en vez de quedarse trabada en las trampas de la subjetividad (Carrasco:2000:45).

En 1970 Quilapayún graba la Cantata Popular Santa María de Iquique, obra que confirmaría la propuesta musical de conjunto. El autor, Luis Advis, inicia en 1968 un recorrido por Iquique donde escribió una serie de poemas, material que posteriormente usó en el montaje musical de la obra “Los que van quedando en el camino” de Isadora Aguirre. En la obra se producen dos piezas que muestran elementos de identidad; se usa la afinación de la guitarra traspuesta y busca acercarse a la sonoridad de la música tradicional. Con este material y la necesidad de crear una obra que se pudiera presentar en las calles o en otros espacios Advis es invitado, en 1969, a un concierto de Quilapayún. Al conocer el trabajo del grupo, le propone la elaboración de una cantata sobre la masacre de obreros en Iquique en 1907. Advis compone la música e investiga la historia de la represión obrera en la tradición popular, marcada como una leyenda macabra (Carrasco: 2000). Esta idea permitió crear una situación dramática de oposición entre el obrero y el ejército, la cual se ubica adecuadamente en el clímax emocional de la obra. La Cantata se estrena en 1970.

La Cantata cambia el modelo religioso por la cuestión social. En lo referente a la música, se presentan giros melódicos, modulaciones armónicas y núcleos rítmicos de raíz americana o hispanoamericana sobre lo instrumental; de lo orquestal sólo se conserva el bajo (Violonchelo y contrabajo) a modo de apoyo, agregándose a él dos guitarras, dos quenas, un charango y un bombo. En el aspecto narrativo el recitativo clásico cantado ha sido substituido por un relato hablado, el que sin embargo contiene elementos rítmicos y métricos, con el objeto de no romper completamente el movimiento²². La obra inicia con un pregón por parte de un solista sin instrumentación, que prepara para el desarrollo y presenta los elementos básicos de la trama:

Pregón.

Señor y señores venimos a contar
aquello que la historia no quiere recordar
pasó en el norte grande,
fue Iquique la ciudad
1907 marcó fatalidad
allá al pampino pobre
mataron por matar
mataron por matar.

Seremos los hablantes
diremos la verdad,
verdad que es muerte
amarga de obreros del salar.

Recuerden nuestra historia
de duelo sin perdón
por más que el tiempo pase
no hay nunca que olvidar.

Ahora les pedimos que pongan atención

²² Información de Luis Advis en la presentación de la grabación.

A la mitad de la obra, después de exponer las condiciones de vida de los mineros, se plantea la necesidad de bajar a Iquique a pedir solución a las demandas. En esta parte de la obra se ligan un relato y la pieza “Vamos Mujer”, esta última basada en el ritmo de huayno. La pieza remata con un interludio donde destaca el contrapunteo del duo de quenás y la percusión del bombo, generando en conjunto el sentimiento de expectación por la trama:

[Relato]

Se había acumulado mucho daño, mucha pobreza, muchas injusticias ya no podían más y las palabras tuvieron que pedir lo que pedían. A fines de 1907 se gestaba la huelga de San Lorenzo y al mismo tiempo todos escuchaban un grito que volaba en el desierto, de una a otra oficina como ráfagas se oían las protestas del obrero, de una a otra oficina los señores, el rostro indiferente o el desprecio, qué les puede importar la rebeldía de los desposeídos, de los parias ya pronto volverán arrepentidos, el hambre los traerá cabeza gacha.

Qué hacer entonces, qué si nadie escucha, hermano con hermano preguntaban ¿es justo lo pedido y es tan poco?, tendremos que perder las esperanzas.

Así con el amor y el sufrimiento se fueron aunando voluntades, en un solo lugar comprenderían había que bajar al puerto grande.

Disco Pieza 3

[Canción]

Vamos mujer partamos a la ciudad,
todo será distinto no hay que dudar
no hay que dudar confía ya vas a ver
porque en Iquique todos van a entender.}*1

Toma mujer mi manta te abrigará
ponte al niño en brazos no llorará
no llorará confía, va a sonreír,
le cantarás un canto se va a dormir,
qué es lo que pasa dime no llores más

Largo camino tienes que recorrer
atravesando cerros, vamos mujer,
vamos mujer confía que hay que llegar
en la ciudad podremos ver todo el mar

Dicen que Iquique es grande como un salar
que hay muchas casas lindas, te gustarán,
te gustarán confía como que hay dios,
allá en el puerto todo va a ser mejor

Qué es lo que pasa dime no llores más,
{vamos mujer partamos a la ciudad
todo será distinto.....
(bis, primer párrafo) }*1

[Interludio instrumental]

Disco Pieza 4

Más adelante se narra la estancia de los huelguistas en Iquique a través de un relato y una pieza cantada; se plantea aquí la espera y la angustia en un contexto ajeno al obrero.

[Relato]

El sitio a donde los llevaban era una escuela vacía y la escuela se llamaba Santa María. Dejaron a los obreros, los dejaron con sonrisas que esperaran les dijeron, sólo unos días, los hombres se confiaron, no les faltaba paciencia ya que habían esperado la vida entera. Siete días esperaron, pero que infierno se vuelven cuando el pan se está jugando con la muerte, obrero siempre es peligro, precaverse es necesario, así el estado de sitio fue declarado, el aire trajo un anuncio se oía tambor ausente, era el día 21 de diciembre.

El momento climático de la Cantata es la masacre, inicia con un prelude a partir de una quena y guitarra en ritmo cercano al yaraví, continuando con el relato de la masacre y una letanía cantada, fondeada por una quena;

[Relato]

Nadie diga palabra que llegará un noble militar, un general, el sabrá como hablarles con el cuidado que trata el caballero a sus lacayos, el general que llega con mucho boato y muy bien precavido con sus soldados, las ametralladoras están dispuestas y estratégicamente rodean la escuela. Desde un balcón les habla con dignidad, esto es lo que les dice el general:

Que no sirve de nada tanta comedia, que dejen de inventar tanta miseria, que no entienden deberes son ignorantes, que perturban el orden que son maleantes, que están contra el país que son traidores, que roban a la patria que son ladrones, que han violado mujeres que son indignos, que han matado soldados son asesinos, que es mejor que se vayan sin protestar que aunque pidan y pidan nada obtendrán, vayan saliendo entonces de ese lugar que si no acatan ordenes lo sentirán.

Desde la escuela el Rusio, obrero ardiente responde sin vacilar con voz valiente, usted señor general no nos entiende seguiremos esperando así nos cueste, ya no somos animales, ya no rebaños, levantaremos la mano, el puño en alto, vamos a dar nuevas fuerzas con nuestro ejemplo y el futuro lo sabrá se lo prometo y si quiere amenazar, aquí estoy yo, dispárele a este obrero al corazón.

El general que lo escucha no ha vacilado con rabia y gesto altanero le ha disparado y el primer disparo es orden de matanza y así comienza el infierno con la descarga.

[Canción letanía]

Murieron 3600 uno tras otro
3600 mataron uno tras otro
la escuela Santa María vio sangre obrera
la sangre que conocía solo miserias
sería 3600 ensordecidos
y fueron 3600 enmudecidos.

La escuela Santa María
fue el exterminio
de vida que se moría
sólo alarido,
3600 miradas que se apagaron
3600 obreros asesinados

En la despedida se emplea de nuevo un pregón para ligar la canción final.

[Pregón]

Señoras y señores aquí termina
la historia de la escuela de Santa María
y ahora con respeto les pediría
que escuchen la canción de despedida.

Tenemos razones puras
tenemos porque pelear
tenemos las manos duras
tenemos con que ganar

[Canción Final]

Ustedes que ya escucharon
la historia que se contó
no sigan allí sentados
pensando que ya pasó,
el canto no bastará,
no basta sólo el lamento
miremos la realidad.

Unámonos como hermanos
que nadie nos vencerá
si quieren esclavizarnos
jamás lo podrán lograr

La tierra será de todos
también será nuestro el mar
justicia habrá para todos
y habrá también libertad

Quizás mañana o pasado
o bien en un tiempo más,
la historia que han escuchado
de nuevo sucederá

Luchemos por los derechos
que todo deben tener
luchemos por lo que es nuestro
de nadie más a de ser *2

Es Chile un país tan largo
mil cosas pueden pasar
si es que no nos preparamos
resueltos para luchar

No hay que ser pobre amigo
es peligroso ser pobre amigo
es peligroso / no hay que hablar amigo
es peligroso / no hay que hablar amigo.

Unámonos como hermanos.....(bis *2)

Quilapayun Santa María De Iquique. Cantata Popular. Versión Original 1970
Texto y Música: Luis Advis. Relator: Hector Duvauchelle

La Cantata en la parte final vincula el pasado con las condiciones políticas de Chile a inicios de los setenta. Plantea la experiencia histórica como espejo de lo que podría repetirse ante la presencia de

movilizaciones sociales y de la posible respuesta de la clase en el poder, sugiriendo la organización de los explotados como medio de resistencia.

1. 5. 2 Inti Illimani

En 1967 estudiantes de la Universidad Técnica del Estado crean Inti Illimani a partir de su interés por la música tradicional chilena. Empiezan tocando en la Peña de la Federación de Estudiantes de la UTE. Muestran desde el inicio una tendencia a interpretar música de diversos países de Latinoamérica, especializándose en los ritmos e instrumentación andina, a diferencia de Quilapayún, quien tiene como objetivo la línea política (Sifuentes²³: 2000).

Suplen la expresividad vocal por un colorido musical que desarrollaría plenamente a partir de los primeros años setenta. Este sonido “Inti Illimani” se debe principalmente a Horacio Salinas, director musical del grupo, que ya desde sus primeras canciones instrumentales (*Inti Illimani*, *Tatati* y sobre todo *Alturas*) o lo arreglos (recreaciones que hace de otros temas como *Huajra* de Atahualpa Yupanqui), se revela a un gran compositor. Durante la década de los sesenta solo grabarían dos LP’s, aparte de alguna colaboración, el primero de ellos en Bolivia, *Si somos Americanos* (Impacto, 1968) y en Chile *Inti Illimani* (Dicap, 1969); discos primerizos pero donde ya se apunta la futura trayectoria del conjunto (Gracia: 2001)

Durante los años finales de los sesenta el grupo se dedica a giras y a visitar países del área andina: Bolivia en el 69, en el 70 Perú y Bolivia, el 71 Ecuador, 72 Cuba, México y Costa Rica. La primera vez que viven la inestabilidad política de América Latina es en el 69 en Bolivia, debido a la muerte del Ché y a la posterior guerrilla de Inti Peredo (Sifuentes: 2000).

Artísticamente el grupo es asesorado por Eduardo Carrasco de Quilapayún y por Víctor Jara. Para Horacio Salinas los elementos que permitieron la unión de Inti Illimani fueron el entusiasmo por la música andina, la pertenencia a la generación de los 60 y toda su problemática política y el desinterés por los aspectos materiales. En cuanto al trabajo artístico, el grupo se basó en la unanimidad. Una canción tiene que gustarle a todos antes de ser incorporada (Sifuentes: 2000).

²³ Luis Sifuentes entrevista a los integrantes de Inti Illimani a partir de sus testimonios construye el libro citado.

En el aspecto ideológico no militaban con partido alguno, no obstante reconocen la importancia de su contacto con las juventudes comunistas del Partido Comunista Chileno y el trabajo de concientización entre los grupos de obreros y los sindicatos chilenos, los influencio en el especto político e ideológico.

CAPITULO 2. 1970 – 1973. LA UNIDAD POPULAR Y LA MÚSICA CHILENA

Durante el gobierno de la Unidad Popular, la NCCh sirvió como plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 y contribuyó en las actividades del gobierno de la Unidad Popular. Generó una producción de temas orientados a crear conciencia de la historia del movimiento popular, de las responsabilidades planteadas por la vía chilena al socialismo y de crítica y comentario de las contingencias en el periodo del gobierno de Allende (Rolle :s/f). En este proceso se involucran desde solistas encabezados por Víctor Jara hasta los conjuntos como Inti Illimani y Quilapayún.

El triunfo de la Unidad Popular tiene como origen diversas influencias, destacando la revolución cubana que plantea que es posible implementar vías diferentes de vida para América Latina; la experiencia cubana influyó en la construcción de un movimiento revolucionario en Chile. En 1958 la izquierda chilena sufrió una nueva derrota electoral, que se repitió en 1964. Sin embargo en esta ocasión la victoria no correspondió a la derecha tradicional y conservadora sino a la Democracia Cristiana, colectividad que había adoptado en parte el lenguaje y los anhelos de la época y que se proponía hacer, en evidente crítica a Cuba, una “Revolución en libertad” apostando además por una “patria joven”. No obstante, el gobierno de Frei resultó decepcionante para amplios sectores de la población y la idea de una revolución decidida, radical, que pusiera fin al orden imperante se hizo cada vez más fuerte. La denuncia del imperialismo fue uno de los temas recurrentes del discurso político de la izquierda. La mayoría de la izquierda chilena no se inclinaba por la opción armada revolucionaria, sino por una alternativa diferente a través de la participación en las elecciones presidenciales de 1970, aceptando las reglas del juego del sistema político imperante. Incluso los socialistas reconsideraron sus prácticas y se unieron a la tendencia mayoritaria. Se constituyó así la Unidad Popular; coalición de partidos de izquierda que llevó una vez más a Salvador Allende, militante socialista, como candidato a la Presidencia de la República (Rolle: s/f).

Los años sesenta permitieron que se plantearan nuevas formas de actuación de la sociedad; el campesinado, los trabajadores industriales, de la minería y obreros en general y los estudiantes fueron preparando el clima para poder exigir un cambio en la sociedad chilena. Para la campaña presidencial de 1970 se inició la presencia de la NCCh en las actividades de la Unidad Popular. La Democracia Cristiana presentó un programa progresista con Tomic como candidato, mientras que la Derecha planteó el “peligro del comunismo” y propuso un salvador de la patria encarnado en el ex presidente

Jorge Alessandri. Cada grupo planteó un himno de campaña; la Democracia Cristiana usó un himno de aires marciales “ni un paso atrás”, “lo conquistado no se pierde” e invitaba a cantar a distintos sectores de la sociedad. La opción escogida es alternar las voces de coros de hombres y mujeres, sintiéndose la presencia de un solista que lleva la conducción de las voces. La derecha utiliza un *jingle* en el que se habla de la vuelta a la presidencia de alguien que sabe, exalta la personalidad del candidato más que las ideas o el programa. El himno que emplea la Unidad Popular es “Venceremos”, en donde el sujeto que canta y que protagoniza la canción es colectivo, es el pueblo. La participación de todos no se promete, se realiza en la propia canción, caracterizada por su tono entusiasta e integrador de los sujetos populares a un proceso político (Rolle: s/f).

Con la fuerza que surge del pueblo,
una patria mejor hay que hacer,
a golpear todos juntos y unidos,
al poder, al poder, al poder

Si la justa Victoria de Allende
la derecha quisiera ignorar
todo el pueblo resuelto y valiente
como un hombre se levantará

Venceremos, venceremos
con Allende en septiembre a vencer,
venceremos, venceremos,
la Unidad Popular al poder.

Versión electoral de “Venceremos” (Autores: Sergio Ortega y Claudio Iturra)

Además del himno de campaña los creadores de la NCCh participan en los eventos por la candidatura de Allende.

Nosotros habíamos participado en la campaña electoral, recorriendo varias veces distintas provincias y cantando en actos y en manifestaciones de apoyo al abanderado de la izquierda... y luego de la Unidad Popular; Allende... las actuaciones fueron deplorables [en el aspecto técnico]... el público se acostumbró a vernos en escenarios improvisados... la música que hacíamos respondía a algo profundo, por eso la imagen de los ponchos negros terminó por grabarse en el corazón de mucha gente... Pasamos a ser algo más que un grupo de música y comenzamos a tener cada vez mayor ascendiente sobre el pueblo (Eduardo Carrasco de Quilapayún).

...Isabel Parra con Víctor Jara acompañándola en la guitarra junto a Angel Parra, hacen un importante aporte a la campaña de Allende con su canción “En septiembre canta el gallo”, la cual aparece como una respuesta a quienes planteaban la vuelta de Alessandri... Isabel Parra canta representando a las mujeres sufridas que ya no quieren esperar más promesas de un futuro mejor... la canción finaliza con una estrofa cargada de optimismo y confianza “me voy por este caminito, yo no he perdido la confianza, no me vengán con más engaños, en septiembre canta el gallo”(Rolle:s/f).

La pieza más elaborada en el periodo de la campaña presidencial será “Canción del Poder Popular” de Luis Advis y Julio Rojas en donde se conjugan los elementos presentes en las composiciones de la NCCh, el sentimiento antiimperialista “echaremos fuera al Yanqui...”, el pueblo como responsable de la conducción del gobierno “Con la unidad Popular ahora somos gobierno”, se destaca la presencia de un movimiento antepuesto a un líder “porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”.

Si nuestra tierra nos pide
tenemos que ser nosotros
los que levantemos Chile,
así es que a poner el hombro.
Vamos a llevar las riendas
de todos nuestros asuntos
y que de una vez entiendan,
hombre y mujer todos juntos.

Porque esta vez no se trata
de cambiar un presidente,
será el pueblo quien construya
un Chile bien diferente. (bis)

Todos vénganse a juntar,
tenemos la puerta abierta
y la Unidad Popular
es para todo el que quiera.

Disco Pieza 6

Echaremos fuera al yanqui
y su lenguaje siniestro,
Con la Unidad Popular
ahora somos gobierno

Porque esta vez no... (bis)

La patria se verá grande
con su tierra libertada,
porque tenemos la llave
ahora la cosa marcha.
ya nadie puede quitarnos
el derecho de ser libres,
y como seres humanos
podremos vivir en Chile.

Porque esta vez no... (bis)
(Inti Illimani; Antología Vol I.)

Allende asume la presidencia el 4 de septiembre de 1970, después de los intentos de gobierno norteamericano por invalidar la elección, utilizando como presión al presidente saliente Eduardo Frei con amenazas de embargo total de maquinaria, presiona también al Congreso para elegir a otro candidato como presidente electo e incluso asesina al Comandante en Jefe del Ejército René Schneider, al fracasar el Plan Track II que buscaba secuestrarlo (García:1998).

Con la llegada de la Unidad Popular, los artistas que apoyaron la campaña por la vía chilena al socialismo cambiaron su discurso. El tono dominante pasó a ser el de invitación a trabajar por construir el Nuevo Chile, sin por esto dejar de lado una actitud vigilante frente a la oposición derechista, predominando en esta segunda línea la ironía y el sarcasmo (García: s/f). Al triunfo de Allende se abren las puertas para la difusión masiva de la NCCh. Se repasan los repertorios y se crean nuevas canciones para apoyar el proceso. Eran tiempos de gran optimismo y trabajo. Dicap graba y distribuye

gran cantidad de discos. Algunos artistas empiezan a trabajar para departamentos del Estado (García : 2001).

Pocas semanas después del triunfo de la Unidad Popular... fuimos nombrados oficiosamente, “embajadores culturales” del nuevo gobierno. El propio Allende lo comunicó a la Prensa... Con este reconocimiento, en octubre de 1970 partimos de nuevo a Europa en mejores condiciones.. allí nos encontramos con campañas contra el gobierno de Allende (E. Carrasco de Quilapayún, ob.cit).

Ese año [1971], la UTE, que como resultado de la democratización producida por la reforma había llegado a ser dirigida por la izquierda, nos propuso incorporarnos a su plantel de artistas, recibiendo un sueldo básico a cambio de realizar un número de actuaciones por año. Es así como Inti Illimani se transforma en conjunto profesional... la época era superpolitizada, el país estaba en ebullición. Lo más político que hicimos fue el “Canto al Programa”, en torno al programa de gobierno de Allende (Jorge Coulón de Inti Illimani en Sifuentes:2000)

Dos obras son muestra de este periodo, “La Fragua; Crónicas Populares” de Quilapayún y el ya referido “Canto al Programa” de Inti Illimani.

En la obra “La fragua” se revisa la historia de Chile con el fin de concientizar a la población sobre el pasado y como se proyectaba éste en el presente, por medio de piezas y relatos que explicaban los orígenes de la realidad chilena. Dividida en cinco apartados retoma acontecimientos que se vinculaban entre sí. En “Las Luchas”, segundo apartado, se aborda la persecución a los grupos políticos de izquierda:

[Relato]

Un día la patria se cubrió de infamia
de cárceles de sangre, de persecución,
de dolor.

Banderas rojas, luto y muerte.

Banderas con Crespones,
trabajo clandestino

Juan Chacón, ¿no eras tú Juan?

Yo no soy ni este Juan,
ni ahora ni antes,
buenas noches.

(Canción a la represión)

Compañero perseguido el partido volverá,
desde el fondo de la patria, con vigor
renacerá del obrero malherido
que en Pisajua fue a morir,
su recuerdo proletario
en el pueblo ha de vivir.

Llora la patria sus hijos caídos por bala mortal
no pudieron siquiera saber, lo que es la libertad

Campesino masacrado del Ranquino Ronquimal
con tu sangre nuevos surcos
todo el pueblo trazará
y en la plaza ensangrentada
la paloma te dará
es Ramona la que ha muerto
su valor perdurará.

En el tercer apartado, “La Herencia”, se enjuicia el proceso de exterminio de los grupos originarios chilenos. Utiliza como introducción un coro de voces que a partir de un ritmo cercano a la marcha

rememora la guerra de exterminio y enjuicia en el relato el papel de Valdivia y su enfrentamiento con Arauco.

[Relato]

Arauco te ha encontrado y te ha encendido
obscura llamarada, blasón moderno,
general del monte. Tu caballo seguido
y acosado se revuelve aún, ha sido
visto bajo un hosco pellino
un roble arisco, general aguerrido,
que recuerdos nos dejas con tu lanza,
que si no tu ceño pensativo,
tus ojos cavilantes, la nube de polvo que
te envuelve, una tarde de junio
o de diciembre. ¿Dónde claro capitán
has aprendido la prudencia del cóndor?
Tu razón es la razón del arroyo,
supiste crecer donde era justo.
Pediste concejo al viento norte
y la filuda piedra de la costa
te enseñó el peligro.
Uniste a tus hermanos con el fuego,
que es el fuego de O'Higgins de los otros,
el fuego que se aprende diariamente
en la enconada lucha por la vida.
Fragua tú nuestro destino,
cuatro leños y cuatro llamaradas.
Corre araucano, la piedra es tu camino,
cuatro fuegos y cuatro llamaradas.

(Canción S. Lautaro y Valdivia)

Desde el monte llovió
fuego y sangre sin cesar.

En el fondo del bosque
surge hondo tambor
en el risco nevado
se organiza el furor
todo araucano se yergue
mazo, puño y tambor.

Todo araucano se lanza
contra el cruel invasor.

Y Valdivia corrió
entre muertos, humo y cal
ya cayó, ya de pie
su caballo ya murió
lanza aquí, mazo allá
su mandoble cesará.

[Relato]

¿Que nos dejaste Valdivia?
¿Que heredamos?
¿Tu zarpazo de tigre embravecido?,
¿Tu alarido final?
Y los bravos Araucanos ¿Qué nos dejaron?

El cuarto apartado, "El Puño del Pueblo" cierra con el relato que anuncia la llegada del trabajador al poder.

[Relato]

Tus metales compañero los tenemos en un puño.
del obrero y del minero con los cuales te forjaste
tomamos clara enseñanza.
tu palabra camarada ya germina.

El duro camino que lleva al socialismo
el sueño del pueblo lo construirá,
y aquellos que intenten cerrarnos el camino
el puño del pueblo los castigará.

En el quinto apartado “Seis Canciones Contingentes”, se plantea la denuncia de los enemigos de la Unidad Popular. En “Las ollitas” se denuncia el uso de las marchas contra el desabasto protagonizadas por la burguesía chilena,

Las Ollitas

- Óigame hijo tráigame un sándwich compacto de cocodrilo.
- No hay de cocodrilo.
- Es el colmo hasta donde vamos a llegar con este gobierno.

(son cubano)

La derecha tiene dos ollitas
una derecha otra grandecita
la derecha tiene dos ollitas
una derecha otra grandecita

la chiquitita se la acaba de comprar
esa la usa tan solo pa' golpear

Esa vieja fea, fea ,
patrona golosa, osa
como la golpea, pea, con la sediciosa, osa

Oye vieja zapa, tapa,
esa olla es nueva, eva,
como no se escucha, ucha,
dale con la mano, aro.

La grandecita la tiene muy llenita
con pollos y papita, asado y cazuelita
la grandecita la tiene muy llenita
con pollos y papita, asado y cazuelita

Un matadero clandestino se las da
En Velipilla se la manda a dejar.

La chiquitita se la acaba de entregar
un tipecito de patria y libertad
la chiquitita se la acaba de entregar
un tipecito de patria y libertad

Esa vieja fea.....(se repite)

En el “Enano Maldito” se plantea que los militares también pueden atacar otras opciones políticas; “Patea los carabineros, entre más duro será mejor, Democristiano escucha si tú eres pueblo, también te toca”. En “Vox Populi” se le advierte al Presidente Allende que debe enfrentar a los conspiradores. Esta pieza se basa en el ritmo de huayno,

Vox Populi (Huayno)

Páralo, páralo la voz del pueblo
te lo plantea Salvador
Páralo, páralo la voz del pueblo
te lo plantea Salvador

No crean que conspirando

La fauna cocodrizada
se ha comprado una mansión
con los [] prepara una traición

Que empiece no mas la fiesta
los momios no pasaran
te sacaremos la cresta
como dijo Corbalan

Páralo, páralo la voz del pueblo

la cosa se vuelve atrás
mejor no sigan soñando
que el pueblo los va a parar.

te lo plantea Salvador
Páralo, páralo la voz del pueblo
te lo plantea Salvador

Páralo, páralo la voz del pueblo
te lo plantea Salvador
Páralo, páralo la voz del pueblo
te lo plantea Salvador
(La Fragua; Cronicas Populares)

2.1 Canto al Programa

En la obra “Canto al Programa” Inti Illimani reúne un conjunto de piezas con la intención de difundir el programa de gobierno de Salvador Allende. Recurren para tal fin a un relator, quien presenta melodías que abordan diversos aspectos de la Vía Chilena al Socialismo.

[Relato de Introducción]

Yo soy gallo y soy cantor,
me llamo peyuco pueblo,
conozco muy bien mi tierra
desde la ciudad al cerro.
Si me miran en el campo
soy peón de cuerpo moreno,
si me ven en la ciudad
puedo ser cualquier obrero.
Si me buscan en la costa
me encuentran en los pesqueros,
si van a buscarme al norte
voy vestido de minero.

Así, desde norte a sur,
aunque sea sin quererlo
me verán en todas partes
con el sudor en el cuerpo.
Como ya me he presentado,
ahora paso derecho
a contarles el programa
que según mi entendimiento
nos favorece a nosotros,
trabajadores chilenos,
y a todas las capas medias,
démoslo también por cierto.

Después de tantos anuncios
ya podemos comenzar,
y qué tal si nos largamos
con el poder popular²⁴.

Disco Pieza 5

El relator es cualquier chileno, no es el partido ni el presidente. Es una persona más que cree en el proyecto político de la Unidad Popular. Sobre la Justicia se plantea un nuevo pacto constitucional;

[Narrador]

²⁴ Ya se ha hecho referencia a la Canción del Poder Popular en el apartado de la Campaña de la Unidad Popular.

El respeto por las leyes
será claro como el agua,
justas serán para todos
ya nadie podrá comprarlas,
porque es la cosa más linda
la justicia para el pueblo,
pero para estar seguros
escuchémoslo primero.

El Rin De La Nueva Constitución

La constitución añeja
nueva la vamos a hacer,
y el pueblo se irá montando
de a caballo en el poder.

Ha de ser buena medida
hacer que el viejo congreso
vaya cediendo lugar
a la asamblea del pueblo.

La importancia del respeto
impone la mayoría,
por eso el asalariado
ya va tomando las bridas.

A nuestros representantes
elegiremos votando,
pero grandes votaciones
con todos participando.

Los hombres y las mujeres,
y por si usted no lo sabe
también los analfabetos,
aunque van a terminarse.

Los mayores de dieciocho
también van a la parada,
será la cosa más linda
con huifas y con guitarras.

Así desde el día mismo
en que tengamos el mando,
las masas trabajadoras
comenzarán gobernando.

Así se verá clarito
que entendemos por justicia
aquello que favorece
a las grandes mayorías.

Una de las principales medidas que implementó la Unidad Popular fue la distinción entre la propiedad social y la privada que es abordada en el siguiente relato y canción;

[Relato]

No crean que difareo
si escuchan cosas tan lindas,
de golpe vamos a entrar
a la nueva economía.

Y sin que perdamos tiempo
de la propiedad social,
si ustedes me lo permiten
también les quisiera hablar.

Y sin hacerlos esperar
ahora mismo me largo,

pero creo que mejor
será decirlo cantando.

Canción de la propiedad social y privada

Ya no serán los campos
sólo de algunos,
va a recibir el pueblo
todos los frutos.

Nacionalizaremos
muchas riquezas,
sistemas financieros,
grandes empresas.

Con esta economía
será el estado (bis)
quien domine el control
de los mercados. (bis)

Y se irán expropiando
carbón y yodo,
salitre y otras yerbas,
poquito a poco.

Toda la minería,
el hierro y cobre,
con las demás riquezas
de nuestro norte.

En poder de señores
que hablan en gringo (bis)
y unos pocos criollos
que dan lo mismo. (bis)

[Relato]
Hay algunos propietarios,
Los pequeños y medianos
Agrícolas e industriales
Que también son explotados.

[Sigue Canto]
Son víctimas directas
de monopolios,
que por todo les pagan
menos que el costo.

Son propiedad privada
y en el gobierno
con mayor garantía
seguirán siendo.

Pero no hay que enchucarse
con los empleados,
y para los obreros
buenos salarios.

Un aspecto básico del programa de gobierno de Salvador Allende era el papel de la cultura en la nueva sociedad chilena,

[Relato]
De nuevo abriré la boca
para decir con mesura,
aquí cambiamos de tema
para hablar de la cultura.

Canción de la Nueva Cultura

Que la creación y el arte
descubriendo nueva ruta,
vayan junto con el pueblo
hacia la nueva cultura.

Tendrá el más alto valor
el trabajo de los hombres,
la conciencia unificada
hará las transformaciones.

Todos podremos gozar
de la creación y el arte,
y en materia popular
el pueblo pondrá su parte.

La cultura del pasado
bajo forma nueva y pura,
con el pueblo incorporado
forja la nueva cultura.

Que la creación y el arte...

Que la creación...

Se abordan también la Reforma Agraria, la Educación, la propuesta de una nueva relación con las fuerzas armadas y con los países del mundo. El Canto al programa concluye con una nueva versión de la canción "Venceremos", acorde a los nuevos tiempos,

Venceremos

Desde el hondo crisol de la patria
se levanta el clamor popular,
ya se anuncia la nueva alborada,
todo Chile comienza a cantar.

Recordando al soldado valiente
cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,
enfrentemos primero la muerte:
traicionar a la patria ¡jamás!

Estrillo

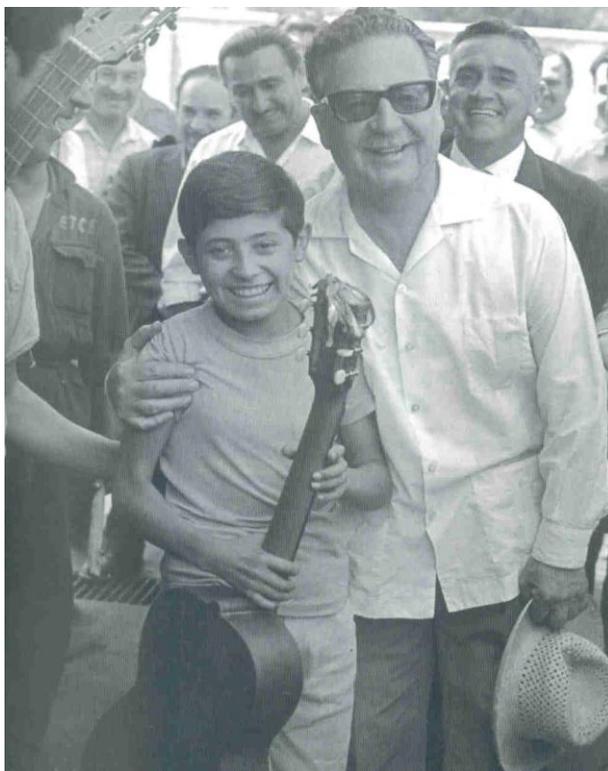
Venceremos, venceremos,
mil cadenas habrá que romper,
venceremos, venceremos,
la miseria sabremos vencer. (bis)
(Canto al Programa: 1970)

Campesinos, soldados y obreros,
la mujer de la patria también,
estudiantes, empleados, mineros
cumpliremos con nuestro deber.

Sembraremos las tierras de gloria,
socialista será el porvenir,
todos juntos seremos la historia,
a cumplir, a cumplir, a cumplir.

Estrillo

Venceremos...



Salvador Allende durante un evento cultural. Foto: Luis Peirot

2.2 Canto General

El grupo Aparcoa musicaliza la obra “Canto General” de Pablo Neruda, acompañando éste la lectura de los textos en la grabación. Se aborda la historia chilena, como parte del ya referido esfuerzo por crear una nueva conciencia histórica entre los chilenos. Algunos ejemplos de esta obra ilustran el empeño de la NCCh por apoyar el nuevo proyecto de nación chilena.

Canto General [Fragmento]

16. Texto Poético: Aristocracia Colonial Chilena

El criollo era un espectro desangrado que recogía las migajas, hasta que con ellas reunidas adquiriría un pequeño título pintado con letras doradas y en el carnaval tenebroso salía vestido de conde, orgulloso entre otros mendigos con un bastoncito de plata.

23. Texto Poético: Presentación de la Etapa (Capitalismo)
(Melodía foránea; pieza de música barroca)

Quando ya todo fue paz y concordia, hospital y virrey, cuando Arellano, Rojas, Tapia, Castillo, Núñez, Pérez, Rosales, López, Jorquiera, Bermúdez, los últimos soldados de Castilla envejecieron detrás de la audiencia, cayeron muertos bajo el mamotreto, se fueron con sus piojos a la tumba donde hilaron el sueño de las bodegas imperiales. Cuando era la rata el único peligro de las tierras encarnizadas se

asomo el Vizcaíno con un saco, el Urrasuris con sus alpargatas, el Fernández Lechuguin a vender velas, el Ratunate de la bayeta, el Chapaguirre rey del calcetín.

Entraron todos como pueblo hambriento huyendo de los golpes del gendarme, pronto de camiseta en camiseta expulsaron al conquistador y establecieron la conquista del almacén de ultramarinos, entonces adquirieron orgullo comprado en el mercado negro, se adjudicaron haciendas, látigos, esclavos, catecismos, comisarios, cepos, conventillos, burdeles y a todo esto denominaron santa cultura occidental.

Ellos se declararon patriotas, en los clubs se condecoraron y fueron escribiendo la historia, los parlamentos se llenaron de pompa, se repartieron después la tierra, la ley, las mejores calles, el aire, la universidad, los zapatos; se sintieron tranquilos y seguros, el pueblo fue por calles y campiñas a vivir hacinado, sin ventanas, sin suelo, sin camisa, sin escuela, sin pan, hicieron una línea negra; aquí nosotros porfiristas de México, caballeros de Chile, pitucos de jockey club de Buenos Aires, engomados filibusteros del Uruguay, pizaverdes ecuatorianos, clericales señoritos de todas partes. Allá vosotros rotos, cholos, pelados de México, gauchos amontonados en pocilgas, desamparados, andrajosos, pijontos, pinilos, canalla, desbaratados, miserables, sucios, perezosos, pueblo.

24. Texto Poético: Imperialismo
(melodía foránea; pieza de jazz)

Cuando sonó la trompeta estuvo todo preparado en la tierra y Jehová repartió el mundo a Coca Cola In., Anaconda, Ford Motors y otras entidades, sus obesos emperadores viven en "New York", son suaves y sonrientes asesinos que compran: seda, nylon, puros. Tiranuelos y dictadores, compran países, pueblos, mares, policías, diputaciones, lejanas comarcas en donde los pobres guardan su maíz como los avaros el oro. La Stándar Oil los despierta, los uniforma, les designa cuál es el hermano enemigo y el paraguay hace su guerra y el boliviano se deshace con su ametralladora en la selva.

Cuando llegan de "New York" las avanzadas imperiales ingenieros, calculadores, agrimensores expertos y miden la tierra conquistada; estaño, petróleo, bananas, nitrato, cobre, manganeso, azúcar, hierro, caucho, tierra, se adelanta un enano oscuro con una sonrisa amarilla y aconseja con suavidad a los invasores recientes. Es adoptado le ponen librea, viste gringo, escupe como gringo, baila como gringo (música)

Estallaron los aplausos en los bancos aristocráticos qué elocuencia, qué espiritual, qué filósofo, qué lumbrera y corrió cada uno a llenarse los bolsillos en su negocio; uno acaparando la leche, otro estafando en el alambre, otro robando en el azúcar y todos llamándose a voces patriotas, con el monopolio del patriotismo (música)

25. Texto Poético: Lucha De Masas
(Aire de Cueca)

Ellos me dijeron mira hermano como vivimos aquí en Hamereston, aquí en Mapucho, en Riqueaventura, en Paloma, en Pan de Azúcar, en Piojillo y me mostraron sus raciones de miserables alimentos, su piso de tierra en las casas, el sol, el polvo, las vinchucas y la soledad inmensa, el rojo gota a gota iba naciendo.....(música)

26. Texto Poético: Imperialismo
(Melodía foránea)

No es necesario pagar tanto a estos nativos, sería torpe señores elevar estos salarios, no conviene a estos rotos, estos cholitos no sabrían sino embriagarse con tanta plata, no, por dios (música)

29. Texto Poético: Lucha De Masas
(Aire de Cueca)

Y este habitante transformado que se construyó en el combate, este organismo valeroso, esta implacable tentativa, este metal inalterable, esta unidad de los dolores, esta fortaleza del hombre, este camino hacia mañana, esta cordillera infinita, esta germinal primavera, este armamento de los pobres salió de aquellos sufrimientos de lo más hondo de la patria, de lo mas duro y más golpeado, de lo más alto y más eterno, el rojo gota a gota iba naciendo (música)

31. Texto Poético: Recabarren
(Aire de Cueca)

Organizó las soledades, llevó los libros y los cantos hasta los muros del terror juntó una queja y otra queja y el esclavo sin voz ni boca, el extendido sufrimiento se hizo nombre se llamó pueblo, proletariado, sindicato, tuvo persona y apostura, el rojo gota a gota iba naciendo (música)

(Aparcoa y Pablo Neruda *Canto General; Obra Poética y Musical*).

Con el apoyo del gobierno de la Unidad Popular la NCCh se difunde. Los trabajos musicales mejoran en calidad estética al colaborar con los grupos y solistas músicos académicos como Sergio Ortega, Luis Advis y Gustavo Becerra. Se producen cantatas como “Canto para una Semilla” de Inti Illimani e Isabel Parra, en donde se plantea la vida de Violeta Parra²⁵. Se crea el “tren de la cultura” que recorre el país llevando el mensaje de la Unidad Popular y retroalimentándose de las experiencias locales, en él participan muralistas, actores y músicos.

²⁵ Víctor Jara resume la unión de los músicos de academia y los grupos de la NCCh “Artistas de la música culta se acercaron a los músicos populares y entendieron perfectamente, humildemente, que el sonido de una quena puede ser tan universal como una sinfonía o un cuarteto de cuerdas. Y han entendido, tal vez, que el sonido de la quena, o el sonido de un charango o una guitarra, es mucho más útil para nuestro proceso revolucionario y quizás para el proceso revolucionario de todo el continente” (cit. en García: 2001).



El Tren de la Cultura fue un proyecto que tenía como objeto llevar a las distintas regiones de Chile las expresiones culturales de la Unidad Popular. (Fotografía de Antonio Larrea)

Durante los tres años del gobierno de Allende se dieron algunos pasos para romper los patrones invisibles transmitidos de generación en generación, las pautas que definen tácitamente quién será modelo y copia imperfecta, los secuestros de símbolos que hacen del saber un privilegio de pocos. Durante estos años, Chile experimentó un shock de socialización cultural, aparecieron algunas formas interesantes en el arte popular, la producción de la alta cultura trató de adecuarse como mejor supo a un momento vertiginoso... Para imprimir una transformación duradera se habría necesitado mucho más que mil días de ensayo y error (García:1998).

2.3 Víctor Jara y la Unidad Popular

Víctor Jara participa en el gobierno de Allende, manteniendo una actitud crítica. En los trabajos de 1970 a 1973 reprocha a los grupos derechistas su responsabilidad en los intentos por buscar la caída del gobierno de Allende. Sobre los problemas de abastecimiento, se burla de los aristócratas que protestan por la falta de productos:

El Desabastecimiento

Señores voy a contarles
lo del abastecimiento
que causa tanto tormento
a gente tan refinada
se quejan de que no hay nada
que no soportan las colas
cuando quieren juntar rabica
golpean las cacerolas

Que no le falten al niño
filacines ni sofofas
tres gramos de gaspon
para darle cuerpo a la sopa
y como plato de fondo
osobuco a la gacela
con papitas freitaditas
y huevitos del donieduars

Aunque no soy erudito
en el arte culinario
voy a darles una receta
señoras del barrio alto
se toman tres miguelitos
con linchaco y en salsa
de karateka se lumpenca un buen rato

Usted que inventó la dieta
y come a la americana
que se coma la familia
barros lujo y barros carpa
como tiene neurastenia
por cuestiones de comida
cuando recete otro paro
también pare la cocina

Critica la vacilación de quienes dudan en tomar partido con la Unidad Popular o con los opositores:

Vamos a cantar una pieza que en Chile tenemos que cantar muy a menudo, esperemos que ya pronto no la tengamos que cantar, es a las personas que estan, que no están ni aquí, ni allá²⁶;

Ni Chicha Ni Limona

Arrímese más pa'ca
aquí donde el sol calienta
si usted ya esta acostumbrado
a andar dando volteretas
"y ningún daño le hará
estar donde la papa quema"

Usted no es na'
no es chicha ni limoná
se lo pasa manoseando
caramba zamba su dignidad.

La fiesta ya ha comenzado
y la cosa esta que arde
usted que era el más quedado
se quiere adueñar del baile
tocara los olfatiillos
no hay olor que se le escape

Usted no es na'....

Disco pieza 7

Si queremos la fiestoca
primero hay que trabajar
y tendremos pa toditos
abrigo, pan y amistad
y si usted no esta de acuerdo
es cuestión de usted nomas
la cosa va pa delante
y no piensa recular

Ya déjese de patilla
venga a remediar su mal
si aquí debajito el poncho
no tengo ningún puñal
y si sigue hociconeando
le vamos a expropiar
las pistolas y la lengua
y todito lo demás

Usted no es na'...

Combinando el sarcasmo y la crítica social, en las "casitas de Barrio Alto" hace una adaptación de "Little Boxes":

"Se trata de un lugar que hay en Santiago y que recorriendo Latinoamérica había en otros lugares, había en Perú, en Bogota, también en México, en Caracas. Lugares así que generalmente están puestos en unas colinas muy suaves, donde no hay smog, donde el aire es muy limpio, donde las áreas verdes son

²⁶ Grabación de Víctor Jara en vivo en la Habana Cuba 1972.

más hermosas. Para estar de acuerdo con el lugar las casas son más grandes, más espaciosas, a veces son bastante grandes con ventanales, espaciosas que dominan a la ciudad y más allá. En la canción se habla de un líquido el “resipol”, que pega cualquier cosa hasta las ideas. También hay una tela que se llama “Prolen” y según la televisión “Prolen viste para triunfar”, es decir uno se viste con un traje Prolen y triunfa en la vida, si tiene un auto Peugeot – marca francesa y un terno de estos prolen, solucionó todos los problemas en la vida y las aspiraciones fundamentales.”²⁷

Las Casas De Barrio Alto

Las casitas de barrio alto
con rejas y ante jardín
una preciosa entrada de autos
esperando un peugeot
hay rosadas, verdecitas
blanquitas y celestitas
las casitas de barrio alto
todas hechas con resipol

Y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan
van juntitos al super market
y todos tienen un televisor
hay dentistas y comerciantes
latifundistas y traficantes
abogados y rentistas
y todos visten prolen
juegan brich, toman martini drink
y los niños son rubiecitos
y con otros rubiecitos
van con otros al colegio hay

Y el hijito de su papi
luego va a la universidad
comenzando su problemática
en la intringuli social
fuma pitillos en Austin Mini
juega con bombas y con política
asesina a generales
y es un ganster de la sedición
y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan
van juntitas al super market

Hay rosadas, verdecitas
blanquitas y celestitas
las casitas de barrio alto
todas hechas con resipol

Las tareas voluntarias que impulsa el gobierno de Allende son defendidas por Jara como un medio para mejorar las condiciones de vida;

Que Lindo Es Ser Voluntario

No me vengas con la historia
de la indolencia
hace rato que te veo
dándole vueltas

Moscardón que pica y pica
sin consecuencias
se les sacan las alitas
y las lancetas
Si la montaña no viene

Dale tala, dale arado
ahora son tiempos mejores
pa´ tu sembrado
dale martillo a la mina
dale más techo a las casas de los obreros.

Compañero tú que endulzas toda la tierra
a los especuladores no les des tregua

Que cosa más linda

²⁷ Grabación de Víctor Jara en vivo en la Habana, Cuba, 1972.

camina hacia ella
las metas de Recabarren
son las estrellas

Que cosa más linda
es ser voluntario
construyendo parques para el vecindario
levantando puentes, casas y caminos
siguiendo adelante
con nuestro destino si

es ser voluntario
construyendo parques para el vecindario
levantando puentes, casas y caminos
siguiendo adelante
con nuestro destino si

El rico se juega entero por su defensa
confunde la democracia con la insolencia
para hablar de socialismo estudia a Lenin
la revolución no es juego para burgueses

(El Derecho de Vivir en Paz)

La obra más interesante de Víctor Jara sería “La Población”, esta obra recuerda el estilo cantata por mantener una unidad temática enlazada con narraciones. Como su nombre lo indica, está dedicada a los habitantes de las “poblaciones callapampa”. Víctor Jara realiza trabajo de campo, grabando y entrevistando a los pobladores que tomaron terrenos sobre las vivencias que tuvieron. Con el dramaturgo Alejandro Sieveking agrega voces anónimas. Esta obra conjuga la perfección de la canción más auténticamente popular con el canto social y la música de calidad (García: 2001).



La obra comienza con un tema donde reflexiona sobre la condición de los desposeídos, los que cuentan sólo con su fuerza de trabajo, expresándolo a través de la metáfora de las manos;

Lo único que tengo

(Canto de un gallo)

Quien me iba a decir a mí
como me iba a imaginar
si yo no tengo un lugar
si yo no tengo un lugar
si yo no tengo un lugar
en la tierra

Y mis manos son lo único que tengo
y mis manos son mi amo y mi sustento

No hay casa donde llegar
mi paire y mi mare están
mas lejos de este barrial
mas lejos de este barrial
mas lejos de este barrial
que una estrella

Y mis manos son lo único que tengo...

En el punto central de “La Población” la toma de tierras se plantea como parte de una nueva legalidad como para hacerse de un lugar donde se concentra la esperanza de un futuro. Jara emplea el relato, la canción y voces anónimas, creando una pieza de movimiento y compromiso.

La Toma

[voz de mujer]

“El día 26 de marzo cuando fue la toma de terrenos había una neblina espesa y esa fue la que nos favoreció a nosotros porque nosotros íbamos a tomar lo otros terrenos y eso estaba lleno de carabineros y después nosotros nos fuimos a San Pablo, ese día nosotros sufrimos mucho porque después llegaban camiones, llevaban toda la gente en carretelas, en carritos de mano, es decir toda la gente con sus mochilas con su cosa de comida y entonces esa noche nosotros nos fuimos pasado el canal y eso fue el accidente que tuvo la señora que se había mejorado hace poco de guagua”.

Ya se inició la toma
compañero calla la boca
cuidado con los pacos
que pueden dejar la escoba

Sujeta bien al chiquillo
dile a Jaime que se apure
no toques cuarenta y cinco
ojalá que nos resulte

A mi compaito cuyo
no lo veo por ningún lado
ojalá que haya alcanzado
a pescar todos los bultos

Son leídos de la mañana
dicen que dieron el tajo
mejor no caiga en mis manos
el traidor, el desgraciado

Apúrate, cuidado con esas ollas,
ya falta poco, agarrate todos los bultos

Porque el destino nos da
la vida como castigo
pero nadie me acobarda
si el futuro está conmigo

[Voces de diferentes personas]

Apúrele te imaginas una casa... cállate... corre.... al fin... ¿qué fue eso?... ¡ya llegamos!...¿y la niña?...



Toma de Tierras.
Fotografía. Thomas Billhardt

Todas las actuaciones populares del Gobierno tuvieron sus canciones para publicitarlas: los trabajos voluntarios, la nacionalización del cobre, las Juntas de Abastecimiento y Precios. Era una manera nueva y novedosa de canción. Todo se cantaba: La Unidad Popular fue un gobierno con música (García: 2001).

El gobierno de los mil días se vio, desde el inicio, presionado por una derecha que sentía amenazado su predominio en la vida chilena. Salvador Allende afectó las industrias, atendió las demandas obreras e inició diálogos directos con los trabajadores y los campesinos. Aún en los momentos más álgidos, como las tomas de tierras, Allende privilegió el diálogo. Los ataques sistemáticos a la economía por parte del capital internacional generaron desabasto, también impulsado por la burguesía chilena. Otro elemento que permitió el triunfo de los golpistas fue el sectarismo en que cayeron diversos grupos de la izquierda integrantes de la Unidad Popular; una vez ganado el poder se enfrentaron entre sí y con Allende. El Gobierno de los Estados Unidos no aceptó nunca la presencia de un presidente de izquierda, elegido por el voto popular, que mantenía relaciones cordiales con la Cuba de Fidel Castro. La participación activa de EU en la caída de Allende fue el elemento básico en el derrumbe chileno²⁸.

CAPITULO 3. EL GOLPE MILITAR, INICIA EL EXILIO

²⁸ El proceso de llegada, desarrollo y caída del gobierno de Allende se examina detalladamente en los textos de Manss:1999, García :1998, la Enciclopedia Encarta de Microsof edición 2003 y otros textos citados en la bibliografía.

El 11 de septiembre de 1973 se subleva la marina en Valparaíso. El presidente no obtiene respuesta de los mandos militares: es el golpe de Estado. El Palacio de la Moneda es cercado por fuerzas de tierra y aire, bombardeado e incendiado. Allende muere. Se desata terrible la represión: poblaciones, fábricas y universidades son asaltadas, muchos de sus ocupantes son detenidos o desaparecidos.



Allende en la Moneda el 11 de Septiembre. Fotografía de Fundación Presidente Allende

“Trabajadores de mi patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres el momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo, que mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor... Estas son mis últimas palabras y tengo la certeza de que mi sacrificio no será en vano, tengo la certeza de que por lo menos, será una lección moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición”.Palabras de Allende por Radio Magallanes. 11 de Septiembre. (Modak:1998)

Mientras el golpe militar se realiza, las radios mantienen mensajes ambiguos a los trabajadores, llamándolos a permanecer en sus puestos. Muchos trabajadores se quedan en sus casas ya que las calles están tomadas por el ejército. Continuaban los llamados de la Central Única de Trabajadores, con ritmos de Víctor Jara, de Quilapayún, de los hermanos Parra. Las radios que apoyan a los golpistas intercalan sus amenazantes bandos con música de los Huasos Quincheros, el folklore “adoptado” por la oligarquía. En el transcurso de las horas los dirigentes del gobierno de Allende pasan de ministros y funcionarios a “jerarcas”, a prisioneros, a delincuentes y finalmente a números. Solo la

Iglesia protestó el 13 de Septiembre: “Pedimos moderación frente a los vencidos. Que no haya innecesarias represalias” (García :1998).

Una gran nube negra se eleva desde el palacio en llamas. El presidente Allende muere en su sitio. Los militares matan a miles en todo Chile. El Registro Civil no anota las defunciones, porque no caben en los libros, pero el General Tomás Opazo Santander afirma que las víctimas no suman más que el 0.01 por 100 de la población, lo que no es un alto costo social y el director de la CIA, William Colby, explica en Washington que gracias a los fusilamientos Chile esta evitando una guerra civil. La señora Pinochet declara que el llanto de las madres redimirá al país. Ocupa el poder, todo el poder, una Junta Militar de cuatro miembros, formados en la Escuela de las Américas en Panamá. Los encabeza el general Augusto Pinochet, profesor de Geopolítica. Suena Música Marcial sobre un fondo de explosiones y metralla: las radios emiten bandos y proclamas que prometen más sangre, mientras los precios del cobre se multiplican por tres, súbitamente en el mercado mundial.
(Santiago de Chile 1973; La reconquista de Chile. Galeano:1996:262.)

El día 12 Víctor Jara es detenido en la Universidad Técnica del Estado y confinado al Estadio Nacional.

“Por la noche la Universidad fue rodeada por soldados en carros blindados. Toda la noche estuvieron preparándose para el ataque como si tuvieran delante una fortaleza militar. Después del intenso cañoneo, los soldados irrumpieron en el edificio y emprendieron a culatazos con los estudiantes. Durante varias horas los soldados pisoteaban con sus botas a la gente tendida, sin dejar que se levantasen hasta que llegó la orden de trasladar a los “prisioneros” de la Universidad Técnica al Estadio de Chile que, al igual que el Nacional, recibía a los prisioneros cautivos.”
Cecilia Coll.

“Cuando me detuvieron, me llevaron al Estadio de Chile. Fue por la tarde del 12 de septiembre. Allí ya había muchos prisioneros. Junto con otros presos nos ordenaron ponernos en fila con las manos en la nuca. De repente un oficial me reconoció:

-Es el médico de Salvador Allende.

El comandante Manrique, un fascista empedernido, se acercó a mí, desabrochó la funda, sacó la pistola y apuntándome a la cabeza dijo:

-Ha llegado tu hora. Y dirigiéndose a los soldados ordenó:

-Sepárenlo de los demás y déjenmelo a mí.

Me apartaron del grupo y me dieron un empujón que me tiró por la tierra. Vi a un grupo de jóvenes que los soldados iban arreando, apuntándolos con metralletas.

Al comandante le dijeron:

-Son los de la Universidad Técnica.

Los pusieron en fila también. Manrique recorrió la fila y señaló con el dedo a un preso:

-A ese me lo dejan a mí también.

No quería dar crédito a mis ojos. Se trataba de Víctor Jara. Varios soldados se animaron: “Aquí esta el cantante Jara...”. Pero el oficial les cortó:

-Este señor quiere pasar por otro. Es un líder extremista.

Esa calificación era suficiente para justificar el asesinato. Casi tres días estuvimos juntos Víctor y yo en el Estadio de Chile. A nosotros casi no nos daban de comer. Engañábamos el hambre con agua. Víctor tenía la cara llena de moretones y un ojo cerrado por la hinchazón. Conversamos mucho en ese tiempo, Víctor me habló de su familia, de su mujer y sus hijas a quienes quería mucho, de sus espectáculos en el teatro y de las nuevas canciones que soñaba hacer. En el mismo estadio donde nos tenían presos, a Víctor le habían aplaudido cuando ganó el concurso de la Nueva Canción Chilena en el festival. Víctor se mostraba pesimista respecto a su destino. Pensaba que no saldría de allí. Trate de animarlo. Aunque

presentía su próxima muerte, seguía siendo el de siempre. Se portaba con valor, con dignidad, no pedía gracia a sus torturadores.

Pronto empezaron a trasladar urgentemente a los prisioneros al Estadio Nacional donde a los militares les era más fácil controlar la situación. En el último grupo formado para ir al Nacional estábamos Víctor y yo. En total éramos unas cincuenta personas. De pronto apareció el comandante Manrique, recorrió la fila y ordenó salir a Víctor Jara, Litre Quiroga, conocido jurista y comunista, y a mí.

-Llévenlos abajo -dijo. Yo sabía que 'abajo' nos esperaba la muerte.

Allí tenían habilitada una cámara, en lo que había sido guardarropa y varios baños. Muchos de nuestros compañeros fueron llevados allí, pero nadie volvió. Una vez que me condujeron al interrogatorio y, al pasar, vi un montón de cadáveres, de cuerpos masacrados y desmembrados. Luego sacaban los cadáveres en camiones y los dejaban tirados en la calle. 'Abajo' nos metieron a Víctor y a mí en un mismo baño. En el baño vecino estaba Litre Quiroga. Víctor y yo comprendimos que no teníamos salvación: éramos los últimos prisioneros del Estadio de Chile. Pero inesperadamente se dio la orden de que yo saliera. Víctor y yo nos despedimos en silencio, con una sola mirada. Me llevaron a un camión blindado con el motor en marcha, me metieron dentro y cerraron la puerta. El camión estaba lleno de prisioneros. Así fui a parar al Estadio Nacional. Sólo estando allí comprendí porqué no me habían dejado con Víctor en la cámara de condenados a muerte. Al verme entre los recién llegados, un coronel de carabineros dijo:

-Es él. Tiene que decirnos todo lo que sepa de Allende.

Luego supe que el cuerpo de Víctor había sido descubierto cerca del cementerio Metropolitano y el cadáver de Litre Quiroga, en una calle de Santiago. Naturalmente, los militares mataron aquella misma noche a los dos prisioneros que quedaban en el Estadio de Chile y luego arrojaron sus cuerpos en la ciudad para que pareciera que habían muerto en un tiroteo callejero..."

Danilo Bartulin

(Testimonios de la muerte de Víctor Jara, Fundación Víctor Jara).

Ya dentro del Estadio Nacional Víctor Jara compone un poema inconcluso del que en el mismo lugar se hacen varias copias en pedazos de papel. Una copia logra ser sacada del estadio:

¿Y México, Cuba y el mundo? ¡Que griten esta ignominia!
Somos diez mil manos menos que no producen.
¿Cuántos somos en toda la patria?
La sangre del compañero Presidente golpea más fuerte que bombas y metralas.
Así golpeará nuestro puño nuevamente.
¡Canto, que mal me sales cuando tengo que cantar espanto!
Espanto como el que vivo como el que muero, espanto.

Vientos del pueblo
(V́ctor Jara)

De nuevo quieren manchar
mi tierra con sangre obrera,
los que hablan de libertad
y tienen las manos negras,
los que quieren dividir
a la madre de sus hijos
y quieren reconstruir
la cruz que arrastrara Cristo.

Quieren ocultar la infamia
que legaron desde siglos
pero el color de asesinos
no borrarán de su cara.
Ya fueron miles y miles
los que entregaron su sangre
y en caudales generosos
multiplicaron los panes.

Ahora quiero vivir,
junto a mi hijo y mi hermano,
la primavera que todos
vamos construyendo a diario.
No me asusta la amenaza,
patrones de la miseria.
La estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.

Vientos del pueblo me llaman,
vientos del pueblo me llevan.
Me esparcen el corazón
y me avientan la garganta.
Así cantará el poeta
mientras el alma me suene
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre.

De verme entre tanto y tantos momentos del infinito
en que el silencio y el grito son las metas de este canto.
Lo que veo nunca vi, lo que he sentido y que siento hará brotar el momento...
(Poema Estadio de Chile; Fundación V́ctor Jara)

Con el golpe militar y la muerte de Jara concluye el periodo de crecimiento de la Nueva Canción Chilena. Se plantea un nuevo escenario para la canción social a cargo de los grupos que sobreviven en el exilio²⁹.

3.1 El Exilio

El canto social chileno se internacionaliza debido a la naciente dictadura. Si hasta el 11 de septiembre los grupos y solistas se habían avocado a tratar de cambiar a Chile, a partir del derrocamiento de la democracia tratarán de difundir lo sucedido en su país.

A Quilapayún el golpe militar lo sorprende en medio de una gira por Francia, que se pensaba continuaría por Escandinavia y Argelia. Cuando dejaron Chile no pensaron en un golpe tan rápido y

²⁹ Patricio Manns, Angel Parra e Isabel Parra logran salir de Chile y continuar como solistas, colaborando ocasionalmente con conjuntos como Inti Illimani o Quilapayún.

contundente, a pesar de que el poder legislativo había aprobado una acusación constitucional contra el gobierno y el poder judicial estaba aliado con los antigobiernistas. Frente a esto los partidarios de la izquierda tomaron medidas, pero estaban desarticuladas (Carrasco: 2002).

El 11 de septiembre los integrantes de Quilapayún se encontraban en Francia y durante varios días no tuvieron noticias sobre la situación en Chile. A partir de la nueva situación.

“el contenido de nuestros conciertos cambió completamente, habíamos salido como embajadores de un país en construcción, y la vida nos transformaba en portavoces de una cruel derrota histórica, representantes de un pueblo sometido por la más terrible de las dictaduras, embajadores de un martirio, del que diariamente se daban nuevos detalles espeluznantes...nos enteramos de la muerte de Víctor Jara y de Pablo Neruda... todo lo que creíamos ser la base y el fundamento de nuestra convivencia nacional se venía abajo, una contrarrevolución, más eficaz que la revolución de Allende, había devastado la utopía (Carrasco:2002)”.



Quilapayún con Víctor Jara

Durante los primeros días del golpe se prohibió el empleo de instrumentos como el charango y la queña. En una reunión de los militares con el sindicato de folkloristas, los artistas fueron advertidos con amenazas de no utilizar instrumentos de origen andino (García: 2001).



Fotografía Marcelo Montesino

Al conjunto Inti Illimani el golpe lo sorprende en Italia, donde inician conciertos de solidaridad y denuncia sobre la situación en el Chile de los golpistas. Después de los días iniciales de desconcierto se mantenía la esperanza del regreso.

Las primeras grabaciones de este periodo muestran la urgencia por denunciar la represión de los militares chilenos. Del disco "El Pueblo Unido, Jamás será Vencido" se muestra esta canción de Quilapayún.

La represión

(P. Rojas - Jaime Soto)

El aire se está llenando,
se está llenando de acentos,
a todos los comunistas
quisieran tenerlos presos.

Por las calles va brotando
un negro presentimiento,
porque quisieran matarlos
en cuanto puedan hacerlo,
en pesares y agonías,
con prolongado silencio;
una llovizna de sangre
moja la cara del pueblo.

Que suelten a la jauría,
que desaten a sus perros,
muertes ni persecuciones
atemorizan al pueblo.

Que nadie derrame llanto,
que nadie moje pañuelos,
apretar más en el puño
la verdad del sufrimiento.
Pero que no se equivoquen
los fabricantes del miedo,
ni prisiones ni cadenas
atemorizan al pueblo.

El conjunto Quilapayún había empleado para sus creaciones desde los sesenta, diversos ritmos de América latina; esta tendencia se fortalece en los primeros tiempos del exilio. Se retoman piezas que

se tocaron durante la Unidad Popular actualizandas de acuerdo a los hechos. En esta pieza se menciona a los generales golpistas:

La batea (2ª versión)

*Mira la batea, como se menea
como se menea el agua en la batea.*

De los cuatro pinganillas, qué barbaridad,
el Merino es curagüilla, qué fatalidad.
Pinganillas, curagüillas,
y el Mendoza para el combo y la patá.

El cerebro de Gustavo, qué barbaridad,
cuánta cabeza de pescado, qué fatalidad.
El Gustavo, los pescados,
este circo de gorilas nunca más.

El más gil se llama Augusto, qué barbaridad,
cucarrea que da susto, qué fatalidad.
El Augusto, tiene susto,
porque pronto su castigo llegará,
(Adelante: 1975)



Se veía al exilio como algo temporal, como un proceso en donde el pueblo derrotaría al usurpador y se exigirían cuentas al régimen golpista. En la pieza “Pido castigo” se graba una introducción en francés acerca de la realidad chilena. La pieza se basa en el ritmo de trote, en donde un solista plantea las causas y el coro exige castigo, al final solista y coro se unen con la frase “quiero castigo”:

Pido castigo
(Pablo Neruda - Eduardo Carrasco)

Por estos muertos, nuestros muertos
pido castigo.
Para los que de sangre salpicaron la patria
pido castigo.
Para el verdugo que mandó esta muerte
pido castigo.
Para el traidor que ascendió sobre el crimen
pido castigo.
Para el que dio la orden de agonía
pido castigo.
Para los que defendieron este crimen
pido castigo.
(Adelante:1975)

No quiero que me den la mano
empapada con nuestra sangre
pido castigo.

No los quiero de embajadores
tampoco en su casa tranquilos.

Los quiero ver aquí juzgados
en esta plaza en este sitio.
Quiero castigo,
quiero castigo.

Disco Pieza 8

Quilapayún plantea la necesidad de dar a conocer la realidad chilena en espera de solidaridad de las naciones con los derrocados, como se plantea en “Cueca por la solidaridad”. Se emplea el ritmo clásico de cueca y la dotación instrumental con guitarras;

Cueca de la solidaridad
(Eduardo Carrasco)
La vida, por Chile amado,
la vida, todos los pueblos,
la vida, se han hermanado.
La vida, todas las manos,
la vida, se han estrechado,

El clamor solidario
del mundo entero,
se levanta en defensa
de los obreros.
(Adelante:1975)

De los obreros, sí,
del compañero,
no estás solo en tu lucha,
pueblo chileno.

Más temprano que tarde
caerá el cobarde.

Inti Illimani también graba temas de denuncia, confiando en un próximo retorno a Chile a partir de la caída de la dictadura. En esta pieza la estructura musical se basa en los coros vocales a contrapunto entre dos voces, así como un interludio musical a base de una quena solista, terminando con una estrofa a contrapunto. Utilizan en la instrumentación bombo, guitarra, quena y charango.

Canto a los caídos
(J. Seves – J. Coulon – L. Advis)

Por las calles vacías, noche sin rostro,
los trigales quemados, bandera herida,
que el aire en su vuelo se ha detenido
o es que murió la llama en todos los fuegos.

Una mano del fuego hizo herramienta
Y detrás de sus pasos dejó caminos
y de tierra y de fuego pan hace el hombre,
y el pan antes que trigo es mano que siembra
(y detrás de sus pasos dejó caminos)
hay torrentes que corren bajo la tierra
así arden las venas una palabra
su palabra creciente
Hacia la Libertad (1975)

Un sol nuevo alimenta cada mirada
como trigo sembrado
cuando hay junto una mano, manos hermanadas
cuando contra el tirano se alza la patria
un sol nuevo alimenta cada mirada
cuando hay junto una mano
cuando se alza la Patria contra el traidor.

Un día el cobre se alzaré. ..
Y en las entrañas del carbón...
Temblara el grito contenido de la tierra...
Para el traidor no habrá perdón.



Para 1977 Inti Illimani ya plantea la resistencia ante una dictadura que se fortalece en Chile. También retoma canciones de antes del golpe como “Rin del Angelito”, “Simón Bolívar”, “Arriba Quemando el Sol” o “Juanito Lagunas”, (grabadas a inicios de los setenta ya en el exilio) recopilados en el 77 en *Inti Illimani Antología vol. 1*.

Después de los primeros conciertos empezaron las grabaciones. En ese momento el repertorio busca adaptarse a la nueva situación, todavía incluye más canciones anteriores al golpe, que del exilio; son los casos de los primeros discos de Isabel Parra “Vientos del Pueblo” o de Inti Illimani “Viva Chile” y “La Nueva Canción Chilena”. La verdadera etapa de las canciones resistentes empezará a perfilarse a partir de 1976, cuando los autores parecen ya haber asimilado la nueva situación y ya se ha creado una infraestructura sólida de creación y distribución de sus obras. Es ahí que empiezan a aparecer obras netamente del exilio...también se crean nuevos grupos como Karaxú dirigido por Patricio Manns o Taller Tecabarren dirigido por Sergio Ortega, otros desaparecen como Aparcoa (García: 2001).

En 1977, Inti Illimani graba el disco “Chile Resistencia” que refleja el momento de conformación de la nueva etapa del exilio;

José [integrante de Inti Illimani]: En mi experiencia, el primer período, el de la maleta cerrada, mostró a la mayoría de los exiliados pendientes y dependientes de la situación chilena, orientados a sostener y enriquecer la solidaridad internacional como contribución concreta al sonado vuelco de la situación. Vivíamos con un calendario corto, que nuestros deseos coronaban con un pronto retorno. Ese periodo duró, para muchos, 4 o 5 años. Entonces se abrió la maleta y se confirmó el segundo periodo, el de la ventana abierta. Se intentó aprovechar las oportunidades existentes, cambiarle al exilio el signo ominoso de ser prohibido en su propia tierra, por el signo positivo de aprender un nuevo ambiente... se buscó una perspectiva personal más independiente de la dictadura, pero ligada a la idea de regresar mejor preparados (Sifuentes:2000).

La pieza “Chile Resiste” se basa en un ritmo cercano a la marcha; a partir de frases cortas el texto de la canción plantea el surgimiento de un movimiento de resistencia. La instrumentación se basa en cuerdas (guitarra y charango), resalta el canto coral y el contrapunto mantenido por el charango.

Chile Resiste
(Sergio Ortega)

Con paso rápido
camina la unidad
de los unidos ya
por la miseria,
los que la represión
golpea por igual
unieron la unidad
la resistencia.
Las horas del dolor
no son eternas.
Escucha:

(Chile Resistencia:1977)

ya se oyen
ya vienen,
ya cantan,
obreros,
son miles,
mujeres
son miles,
resisten,
avanzan
por Chile
por:
Chile, Chile, Chile
nos liberaremos,

Vamos a triunfar...
Lucha junto a mi...
Patria de unidad...
Vamos a forjar.

Día tras día: Venceremos,
nos liberaremos.
Al fascismo cruel, vamos a
aplastar
forjaremos patria de unidad.

No sólo a resistir
ahora hay que avanzar,
con paso rápido
la vida cambia.

¡A derrotarlos ya!
con fuerza y decisión,
por la pendiente van
es el ocaso.
Las horas del dolor
Están contadas.
Escucha...

Disco Pieza 9

En “Creemos el hombre nuevo” se esboza la nueva persona que puede surgir de la experiencia sufrida de la represión y exilio con un poema de Alberti. Originalmente pensado para España, pero adecuado a las condiciones vividas por Chile, retoman la idea del hombre nuevo planteada por la Unidad Popular. La instrumentación se basa en guitarras y en una quena que fondea los coros.

Creemos el hombre nuevo
(G. Galassi – R. Alberti)

Creemos el hombre nuevo cantando,
el hombre nuevo de España cantando,
el hombre nuevo del mundo cantando.
Canto esta noche de estrellas
en que estoy solo y desterrado.
Pero en la tierra no hay nadie
que esté solo si está cantando.
Al árbol lo acompañan las hojas
y si está seco ya no es árbol;
(Chile Resistencia:1977)

Al pájaro, el viento, las nubes,
y si está mudo ya no es pájaro.
Al mar lo acompañan las olas
y su canto alegre los barcos,
al fuego, las llamas, las chispas
y hasta las sombras cuando es alto.
Nada hay solitario en la tierra
creemos el hombre nuevo cantando

“Naciste de Leñadores”, otra pieza del mismo disco, menciona la posibilidad de rehacer el proceso revolucionario volviendo a recrear el espíritu de libertad en que se basó la experiencia de la Unidad Popular, expresado en la metáfora del carbón y el rocío. Utiliza un ritmo cercano a la canción, coros y contrapunteo de una guitarra a las voces:

Naciste de leñadores
(P. Neruda – Sergio Ortega)

Patria naciste de los leñadores
de hijos sin bautizar de carpinteros
de los que dieron como un ave extraña
una gota de sangre voladora.

Y hoy nacerás de nuevo duramente
desde donde el traidor y el carcelero
te creen para siempre sumergido,
hoy nacerás del pueblo como entonces.

Hoy nacerás del pueblo como entonces,
hoy nacerás de nuevo duramente
de hijos sin bautizar de carpinteros
hoy saldrás del carbón y del rocío.

(Chile Resistencia:1977)

Hoy llegarás a sacudir puertas
con manos maltratadas,
con pedazos de alma sobreviviente,
con racimos de mirada
que no extinguió la muerte.

Con herramientas hurañas
armadas bajo los harapos.

El grupo Karaxu graba “Cantos a la resistencia Chilena”, material que resalta el texto con arreglos instrumentales sencillos en comparación a los presentados por Quilapayún e Inti Illimani. Muestra un carácter más radical, la pieza “Carta a mi compañera” inicia con el ritmo de balada y en el estribillo

emplea el ritmo de trote. La instrumentación utiliza en la introducción una quena solista. A partir de la entrada de una voz solista femenina el acompañamiento se basa en guitarra.

Carta a mi compañera

Ya lo se, ahora no hay descanso compañero
mis ansias me separan pasajeras
de momento solo tengo mi alma llena
de palabras inquietudes exiliadas
mi esperanza me mantiene aquí ligada
es mañana que regreso enfurecida
a vengar muerto por muerto
de mi pueblo.

Porque hablemos de juntar
el campo y la ciudad amado compañero,
y una sola patria al fin
habrá de construir la clase obrera
y mañana a trabajar, a unir a organizar
la lucha continua,
en medio de la lucha, la consigna
nos volvemos a encontrar amado mío.
(Cantos a la Resistencia Chilena;s/f).

Cuéntame si el hombre
de la costa y la montaña,
si hombre de la industria y los caminos
retoman la bandera de la lucha
cien bocas escondidas se barajan
concientes palabras del combate
comienza ya la caza del verdugo
o conservan aun las palabras de las olas.

Otro ejemplo del trabajo de Karaxu es una carta que invita al trabajo clandestino, cuestionando los riesgos y a la vez mostrando el espíritu de lucha en el interior de Chile³⁰. En la introducción recita los motivos para regresar del exilio. Después de la introducción se plantea una marcha, “Trabajadores al poder”. Transcribo aquí únicamente el texto inicial:

Permiso, con todo respeto revolucionario, permiso camaradas, permiso al fusilado, al que murió combatiendo, permiso a aquel que torturado gritó dolor gritó su odio sobre Juan Manuel y el resto del partido, permiso a ti combatiente clandestino.

Quiero decir es mi última canción ésta que canto, ya me despido de las antiguas ciudades al lado de los ríos, no puedo irme en silencio, no es justo decir adiós hasta la vista, no. Quien quiera acompañarme va conmigo, no me despido. Extiendo invitaciones, yo voy a combatir, ¿quien va conmigo? El que no pueda se queda pero combatiendo en la industria, en las calles y en los puertos. La lucha de mi pueblo es de todos los pueblos.

Soy uno más que se levanta de tu mesa, París antes del postre. Sin embargo no pierdo las esperanzas. Regresaré a beber tu vino rojo, entre las manos rojas que dominaran tu cuerpo.

Permiso pues, ya me despido. No tengo dirección que darte, si deseas escribirme recibiré tus cartas a través de las luchas de tus oprimidos; de todas formas mi casa será un fusil, un panfleto clandestino o

³⁰ El hermano de Eduardo Carrasco retorna a Chile donde se integra como parte de la resistencia armada contra la dictadura (Carrasco: 2002).

lo que ordene el partido. De preferencia, te pido escríbeme en papel huelga, en pliego de peticiones, en sobre azul para los patrones y no te olvides ponerle el sello azul de los trabajadores. (Cantos a la Resistencia Chilena;s/f).



3.1.1. Buscando las raíces indias

Inti Illimani muestra desde sus inicios preocupación por el conocimiento de la música tradicional de las comunidades indígenas. En 1975 y 1976 produce dos volúmenes dedicados a la música étnica andina.

En el primero de ellos se incluye una pieza de Violeta Parra “Mañana me voy al Norte” donde emplean cajas, charango y quenenas. Esta pieza trata de las relaciones entre el sur y norte de Chile.

Mañana me voy p'ál norte
a cantarle a los nortinos
tengo lista mi trutruca
mi tambor y mis platillos.

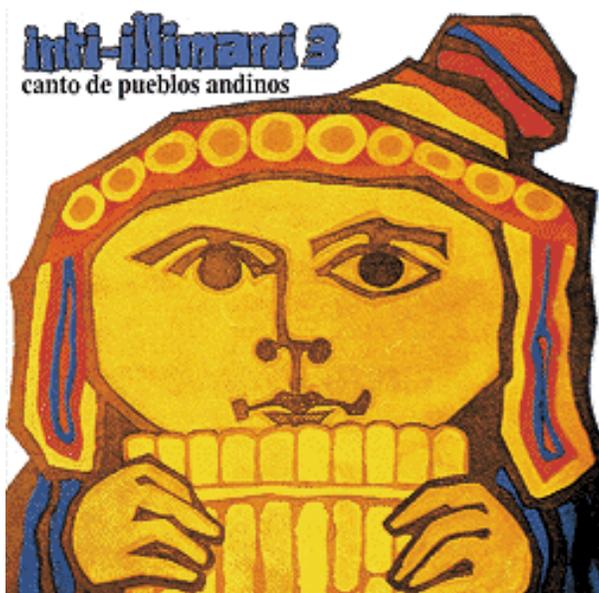
Adornaremos la mesa
con flores de camarugo
matizado con copihues
del copihual de Temuco.

Un espinazo en la pampa
le ofreceré al salitrero
unos rollitos de amores
regalos de los sureños.

Y cuando empiece la fiesta
que lloren todas las quenenas
tambor del indio palpita
al son de toda su pena.

Dentro de la música instrumental presentan su versión de “Huajra”, pieza de Atahualpa Yupanqui, destacando el uso de una orquestación completa de cuerdas (guitarras, charango), percusiones (bombo) y una quena. Un huayno que después retomaron otros grupos es “Señora Chichera”; en esta

pieza se emplea el idioma quechua, algo nuevo, pues este conjunto solo había interpretado composiciones en lengua española. “Ojos azules” es un yaraví tradicional que recrean colocando énfasis en la sonoridad de la zampoña. La ilustración de la portada, en donde aparece un niño indígena, rompe un tanto el estilo de las portadas anteriores que hacían referencia a la resistencia a los golpistas, destacando en esta imagen el carácter étnico de la música ejecutada.



En el segundo volumen, de 1976, continúa la presentación de piezas andinas. “Taita Salasaca”, menciona la relación entre los hacendados y los indios dependientes. Utiliza el rondador (instrumento de aliento) como base de la pieza, que acompañan con charango y mandolinas.

Taita Salasaca
que alegre caminas
por los chaquiñanes
sin ver las espinas

Ya patrón Sevilla
ofreció a mi longa
un huasipunguito
con una vaquita

Yo ca voy contento mi patrón
Apitula bamba yangapa
Que el ñaño faustito esperará
Para hacer casar con mi Rosa

Yo ca voy contento mi patrón...

Disco Pieza 10

Interpretan música de carnaval de Bolivia, como la pieza “La Mariposa”, empleada en las morenadas. También piezas en quechua como “Tinku” o huaynos instrumentados con charango, guitarra, mandolinas y quenenas como “Flor de Sancayo”. La pieza final es una sicuriada a base de zampoñas y

bombo, de origen boliviano. Resalta el que toquen las zampoñas entre dos músicos, como se ejecutan en las regiones indígenas andinas y no individualmente, como los grupos mestizos.



Los dos volúmenes de “Cantos Andinos” son el primer material dedicado íntegramente a las culturas de donde los grupos chilenos han tomado los instrumentos y los ritmos. Destaca el uso de lenguas indígenas como parte del esfuerzo por retomar la música de las comunidades tradicionales, tendencia que será más adelante fundamental en la propuesta musical de los grupos de música latinoamericana.

3.1.2 El Canto Nuevo en Chile. Illapu

Como producto de la NCCh se genera en el interior de Chile la creación del Canto Nuevo, con autores e intérpretes que permanecen en el país, quienes se adaptan a la nueva realidad, pero continúan con el uso de los ritmos y la instrumentación que planteó la NCCh;

El Canto Nuevo surge de la NCCh, algunos de sus miembros como Gonzalo “Payo” Grondona, Eduardo Yañez o Nano Acevedo habían formado parte de ella y otros como Ortega, que provenía de los talleres creados por Quilapayún, Illapu o Barroco Andino tenían estrechos lazos con la NCCh....debido a las condiciones políticas existentes utiliza un mensaje social mucho menos directo que sus antecesores, manifestando dentro de una poesía sutil el sentir de una nueva generación, que en la mayoría de los casos creció dentro de la época de la dictadura. La música va desde lo más eléctrico, pasando por el pop, hasta lo andino (García:2001).

Illapu se integra como grupo en 1971, dedicándose en un principio al rescate y recopilación del folklore andino. Su nombre significa en quechua “rayo”.

En 1972 graba su primer disco, "Música Andina". Aquí se presentan piezas que muestran su interés por conciliar diversas tradiciones musicales, con el uso predominante de instrumentos andinos. En la pieza "Canción y huayno" propone una melodía sencilla con ritmo de huayno:

Poco, poco a poco me has querido,
poco a poco me has amado
y al final como has cambiado
las cositas de mi amor

Nunca digas que no vidita
Nunca digas jamás vidita
Son cosas del amor vidita
Son cosas del corazón
Canción y huayno para cantar
Canción y saya para bailar

El grupo, originario del norte de Chile (Antofagasta), mantiene en esta grabación el uso de quenas y charangos como base de la instrumentación. Empieza a crear sus propias melodías como "Carnaval"; que describe el papel del carnaval en las comunidades indígenas, con un carácter paternalista en cuanto a la observación de las fiestas. En lo musical funde en una sola pieza el ritmo de saya y el de tarkeada. Destacando en la instrumentación el uso de la Tarka (flauta andina de boquilla doble).

Carnaval (fragmento)

Evocando tus quebradas
evocando tus salares
indio toca ya tu quena
y olvida así tus pesares...

De lejos se oyen las voces
la pampa danzando está
es que en los pueblos del norte
ha empezado el carnaval.

Ya se escuchan los sikuris
las cajas y las tarkeadas
el indio está borracho
para el ya no existe nada.

Su relación con la NCCh se muestra en la pieza "Milonga para nuestros tiempos" que recuerda las primeras composiciones de Inti Illimani:

Solo quiero un día yo ver
labradores al alba cantar
mil espigas al viento nacer,
santo triunfo de un duro luchar.

Bajo el tiempo sufrir sin saber
y mis manos morenas trenzar
impregnando la tierra en mi ser
con el tiempo muy dentro luchar

Hay que surgir del mar profundo,
mar de miserias en el nuevo mundo.
como espero yo un día yo ver
a mi América en paz resurgir
dejando de lado el temer,
resurgente esperanza al vivir.

Hay que surgir...

Disco Pieza 11

En esta primera grabación interpreta “Pájaro Campana”, pieza paraguaya, así como “Estudio para Charango”, de Bolivia.

En 1975, ya con el gobierno de la dictadura, Illapu graba el disco “Chungara”. En este material se presentan piezas tradicionales como “Mariposita”, un huayno del altiplano, de verso sencillo, que se emplea como pretexto para manejar la sonoridad idiomática de los instrumentos andinos, como la zampoña, las cajas de percusión, el charango y la guitarra como apoyo. En esta pieza se empieza a perfilar el uso de voces a diferentes alturas tonales de los integrantes, que se constituiría como un elemento básico en la identidad musical del conjunto.

Lo idiomático juega ya un papel preponderante en este disco. Así, en “Llanto de una Madre, Dos Palomitas” se emplea el charango como elemento solista, inicia la melodía como un yaraví y a partir de la mitad de la pieza se desprende el ritmo hasta semejar un huayno, donde el contrapunto y el punteo son evidentes.

Quizá por las condiciones políticas imperantes en la grabación se incluye “El Condor Pasa” “Czardas” o “El lago de los Cisnes” que ponen distancia con las obras de la NCCCh, en esos momentos perseguida y proscrita. A pesar de interpretar temas ya elaborados por grupos como Calchaquí en los sesenta, la interpretación de Illapu aprovecha para hacer juegos melódicos y de contrapunteo en las melodías citadas. Destaca el grito ¡es Illapu! Y ¡Eso! como parte distintiva de las interpretaciones de este conjunto.

En 1976 graba “Despedida del Pueblo”, disco en que continua el acercamiento con la tradición musical de las comunidades andinas y de otras latitudes. En este material se encuentra la pieza “Candombe para José” que se constituyó en una de las piezas clave de su música en Chile y en otros lugares de América Latina, ya que conjuga un ritmo negro con instrumentos andinos. La pieza con ritmo de candombe , resalta el uso de la polifonía vocal del conjunto.

Camdombe Para José (Fragmento)

En un pueblo olvidado, no se por qué
Y su dana de moreno lo hacia mover,
en el pueblo lo llamaban negro José

Perdóname si te digo, negro José,
tu eres diablo pero amigo, negro José
tu futuro va conmigo, negro José,
amigo negro José,

amigo negro José

yo te digo porque sé.

En “Socoromeña” se emplea la lengua quechua en una pieza llena de vida, donde el huayno se acelera en la rítmica;

Socoromeña (Huayno)

¡eso!

¡con sentimiento, Illapu!

¡fuerza esas zampoñas!

Socoromeña del pelo largo

¿Qué es lo que me has hecho

para no olvidarte?

Tú me decías quererme siempre

tú me juraste amor eterno

(fonético)

Ay cuchibandida

kubatiukaspi

aken guaguaparú

ingañulurirín

Agujita delgada

yo te ensartaría

Cholita mañosa

yo te amansaría

Ay cuchibandida

kubatiukaspi

aken guaguaparú

ingañulurirín

3.2 El exilio como propuesta de vida.

El regreso a Chile se aplazaba y la dictadura se mantenía en el poder. Con el paso de los años los grupos musicales en el exilio intentan rehacer la vida

a en culturas distintas a la de origen. La tarea misma de continuar con la práctica musical provoca que se conozcan otras experiencias musicales y otras formas de crear.

3.2.1 Canto para matar una culebra.

En el disco “Canto para matar una culebra” (1979) Inti illimani presenta una nueva experiencia musical, destaca el uso de las voces en una melodía acompañada con guitarra. El tema se aleja de la contingencia política, ya no plantea el sentido de reivindicación meramente política de trabajos anteriores. Menciona una relación profunda entre la patria que se tiene lejos y la realidad del exilio.

[Para Inti Illimani] Las condiciones se pusieron difíciles e implicaron e implican muchos desafíos: Pero aquí hubo tesón, seriedad, una buena dosis de sanidad física y mental, que ha permitido enfrentarlas. Y suerte, para que otros factores imponderables no precipitaran las cosas. Cuando el contexto se hizo

difícil, el Inti logró poner en el centro de su propuesta una indudable calidad estrictamente musical, que sin hipotecar sus contenidos humanos y sociales, equilibró las cosas (Cifuentes: 2000).

Vuelvo (Horacio Salinas- Patricio Mans)

Con cenizas, con desgarros
con nuestra altiva impaciencia,
con una honesta conciencia,
con enfado, con sospecha,
con activa certidumbre
pongo el pie en mi país,
(pongo el pie en mi país)
y en lugar de sollozar,
de moler mi pena al viento,
abro el ojo y su mirar
y contengo el descontento.

Vuelvo hermoso, vuelvo tierno,
vuelvo con mi espera dura.
Vuelvo con mis armaduras,
con mi espada, mí desvelo,
mi tajante desconsuelo,

mi presagio, mi dulzura.
Vuelvo con mi amor espeso,
vuelvo en alma y vuelvo en hueso
a encontrar la patria pura
al fin del último beso.

Vuelvo al fin sin humillarme,
sin pedir perdón ni olvido.

Nunca el hombre está vencido:
su derrota es siempre breve,
un estímulo que mueve
la vocación de su guerra,
pues la raza que destierra
y la raza que recibe
le dirán al fin que él vive
dolores de toda tierra.

En la pieza “Sensemayá; Cantos para matar una Culebra”, con versos de Nicolás Guillen y música de Horacio Salinas se plantea el uso de la voz como un juego y homenaje a lo caribeño. Además emplea instrumentos de percusión como base de la pieza, los coros utilizan el contrapunto de la voz del solista:

La culebra tiene los ojos de vidrio,
la culebra viene y se enreda en un palo
Con sus ojos de vidrio ven un palo
con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas,
la culebra se esconde en la yerba
caminando se esconde en la yerba
caminando sin patas.

La culebra muerta no puede silbar,
no puede caminar,
no puede correr.

La culebra muerta no puede mirar,
la culebra muerta no puede beber.
No puede respirar,
no puede morder.

Se canta sobre la formación de nuevos actores sociales, de los chilenos que crecen dentro de la dictadura y su toma de conciencia en un nuevo espacio de relaciones, como sucede en “Retrato” de Horacio Salinas y Patricio Manns. La relación se vuelve intimista, se plantea en la letra y los arreglos musicales el interés por el individuo que milita en la resistencia. El arreglo de la canción se inicia con un solista al que se le agregan voces del coro. Destacan el triple y el charango en el punteo que acompaña a los coros:

De amplia miel era su
corazón en agraz
y su boca locuaz
como un viento fluvial.

La corriente total
de su sangre en acción
la arrastraba en turbión
convencido y caudal.

No fue extraña al telar,
por la usina pasó
a la greda volvió
regresó de la mar
y a mi lado durmió.

Germinó con aquel
resplandor maternal
que la hacía panal
y la henchía de ser.
Y aprendió a comprender
Y comprendió al pensar
Y pensó al militar
Y militó al crecer.

No fue extraña al telar...
y a mi lado soñó

Cuando ardió la ciudad,
cuando el tanque arrasó
y su pueblo cayó
traicionado otra vez
la vi mucho a través
de los meses actuar,
trabajar, ayudar,
desgarrarse los pies...

No fue extraña al telar
por la usina pasó,
a la greda volvió,
regresó de la mar
y... desapareció.

El tema “Hermanochay” recupera la presencia de los instrumentos andinos en un huayno que, en lengua quechua, narra la invitación de un joven a sus parientes a un baile. Los instrumentos empleados son la zampoña, el charango, quenenas, guitarra y bombo.

La “Petenera” es un son huasteco mexicano que, en este disco, Inti Illimani adecua a su sonoridad; la primer estrofa la lleva un solista y, a diferencia del son huasteco, la segunda la responde el coro. Destaca el uso del guitarrón, la guitarra punteada y el violín. Un rasgo más, al contestar al solista todo el coro hace el falsete tradicional, arreglo vocal poco común aún entre los huapangueros huastecos.

En “Angelita Huenuman” se retoma un tema de Víctor Jara que describe la vida de una tejedora. Aquí Inti Illimani a la vez que propone nuevas sonoridades, retoma una de las premisas básicas de la NCCh, la presencia de la realidad como tema del canto, sólo que ahora con una expresión refinada y madura, más allá de la denuncia. La zampoña acompaña el fondeo de los coros, así como una quena a contrapunto acompaña la voz solista.

En el valle de Pocuno
Donde rebota el viento del mar.
Donde la lluvia cría los musgos
Vive Angelita Huenuman.

Entre el mañío y los hualles
el abellano y el pitrán
entre el aroma de las chilcas
vive Angelita Huenuman.

Cuidada por cinco perros
un hijo que dejó el amor
sencilla como su chacrita
el mundo gira alrededor.

La sangre roja del copihue
corre en sus venas Huenuman
junto a la luz de una ventana
teje Angelita su vida.

Sus manos bailan en la hebra
como alitas de chincol
es un milagro como teje
hasta el aroma de la flor.

En tus telares Angelita
hay tiempo, lágrima y sudor
están las manos ignoradas
de este mi pueblo creador.

Después de meses de trabajo
el chamal busca comprador
y como pájaro enjaulado
canta para el mejor pastor.

“Samba Landó” es la pieza que cierra este material con instrumentos y ritmos de la música negra peruana. Es una denuncia de la situación de los descendientes de los esclavos africanos en América Latina. El cajón peruano y la guitarra serán la parte básica de la instrumentación, así como la presencia de coros en la mayor parte de la pieza, destaca un fragmento en donde se pasa del Landó al vals peruano con el fin de preparar el cierre de nuevo en Landó:

Sobre el manto de la noche
está la luna chispeando,
así brilla fulgurando
para establecer un fuero:
"libertad para los negros
cadenas para el negro".

Samba Landó, samba landó,
¿qué tienes tú que no tenga yo?

Mi padre siendo tan pobre
legó una herencia fastuosa:

La gente dice: ¡qué pena
que tenga la piel oscura!
como si fuera basura
que se arroja al pavimento,
no saben que el descontento
entre mi raza madura.
Samba Landó...

Hoy día alzamos la voz
como una sola memoria.
Desde Ayacucho hasta Angola,
de Brasil a Mozambique,

"para dejar de ser cosas
- dijo con ánimo entero -
ponga atención, mi compadre,
que vienen nuevos negros".
Samba Landó...

ya no hay nadie que replique,
somos una misma historia.
Samba Landó...

El viejo continente comienza a hacerse notar en sus corazones y en sus discos. Principalmente en "Palimpsesto". De ahí proviene "El mercado de Testaccio", hito musical del conjunto que Horacio Salinas compuso una mañana de domingo en honor a un mercado de verduras y abarrotes de Roma. Era una manera de sobreponerse al dolor del exilio y adoptar, así como Italia los adoptaba, los sonidos propios de la cultura mediterránea. El tema también era un homenaje a la banda municipal que Salinas escuchaba de niño cada domingo en la plaza de Lautaro: "Fue mi testimonio del amor compartido por el lugar en que se vive y la nostalgia por la tierra que no se tiene". Con ese mismo sentimiento compuso "Danza" y "Danza di Calaluna". La primera inspirada en un tipo de música que interpretan conjuntos familiares de tres violines y un acordeón en Rätvik, pueblo al norte de Suecia, país que Inti-Illimani recorrió en cada uno de sus rincones y donde comprendió que todas las expresiones folclóricas en el mundo son hermanas espirituales. La segunda, de sus favoritas, es un homenaje a la alegre música de Cerdeña y a Calaluna, pequeña caleta. (Parot. www.inti-illimani)

3.2.2 La Revolución y las Estrellas.

Quilapayún se avoca a cimentar el canto como medio que permita construir una nueva idea de revolución. En la grabación "Umbral", de 1979, se inicia una nueva poética con textos más sutiles e instrumentaciones más elaboradas (García:2001). El contacto con el pintor Roberto Matta será definitivo para el trabajo desarrollado por Quilapayún:

El surrealismo, en la vertiente que Matta representa, ha influido en nuestra creación y en nuestro discurso, a partir del disco, "Umbral", editado en París, en 1979. El título de este disco fue escogido, con la entera conciencia de que con él, atravesábamos hacia un nuevo momento de nuestra evolución. Por eso, los discos que vienen después ("Darle al otoño", "La Revolución y las Estrellas", "Tralalí tralalá", y el que estamos grabando en este momento) forman con él, una unidad de sentido, en la cual, en muchos aspectos, hemos logrado la culminación de un proceso. Con ellos, nos hemos adentrado en un lenguaje bastante más sofisticado, musical y poéticamente, lo cual ha sido interpretado equivocadamente por algunos, como una falsa intelectualización elitista. La verdad, es que hemos querido llegar hasta los límites de lo popular, por una necesidad espontánea, surgida de un auténtico impulso por ir más allá de lo hecho. No hemos querido repetimos, eso es todo, hemos querido replantearnos siempre el problema de la forma, como si la canción por hacer, tuviera que inventarse completamente. Así, han ido saliendo cosas verdaderamente nuevas, que nos han ido abriendo, a su vez, nuevas posibilidades de evolución. (Carrasco: 2000).



La pieza “Discurso sobre los derechos humanos del pintor Roberto Matta, pronunciado en el foro sobre la cultura chilena que tuvo lugar en Torun (Polonia) en mayo de 1979 y en el que participaron connotados intelectuales” (*Roberto Matta - Eduardo Carrasco*), aborda la nueva manera de trabajo de Quilapayún, donde plantea el uso de polifonías basado en arreglos corales y estructura musical compleja, esto aunado a la poética de Matta, impregnada de surrealismo;

Discurso...

Esta historia es tan redonda
como es redonda la tierra
y por eso para verla
redondo ha de ser el ojo.

Ahoranza es ver el centro
desde el centro de la esfera
un ver que es ver de una vez
un alboroto en la vista.

Ver a los destacagados

Estos los destacagados
programados, programadores de
agravios
que con balidos de pólvora
tumban y tumban sin tumba.
Para salir del agravio
de que no seamos hoy día
se requiere agricultura
de una real demografía

Que salga el sol en el ser
que nos dejen ser humanos
que el sujeto humano está
muy sujeto a ser humano.

Hay que sacarse la mierda
volver a la inteligencia
iluminar nuestro verbo
reoxigenar la vida.
Mañana es hoy día mismo
y estamos muy atrasados.

que quieren arauco muerto
para sembrar sacristanes
descargando avemarías.

Que Alonso ensille su Zúñiga
y alborote el verbo ser
para que redondamente
se sepa lo que hoy ocurre:
se proponen liquidar
lo que arranque en nuestra América
con pinocharcos de sangre
servidores del Imperio.

El estado del humano
en el sepultado estado
en que está cualquier estado
está en deplorable estado.

Reorganizar la amistad
es la cuestión más urgente
y una sola religión
no sirve para este asunto.

Sacar la luz de la tierra
y de toda conflicción
de raspares y rascares
bajo la lucha de clases.

Hay que alegrar esta tierra
construir nuevas justicias.
El cuzco de este problema
es que estamos todos solos.
Abrir el verbo sin miedo,
atención al infrarrojo.

Y esto es todo lo que digo
que les digo que se diga.
Señoritas, señoronas y
señores:

Muchas gracias.

En "Umbral" se plantea la entrada a una nueva etapa. El exilio no es un momento de paso, es forma de vida; el regreso a la patria no se vislumbra inmediato como sucedía en la etapa anterior. Se reinventa el trabajo y las composiciones del conjunto, en Umbral se plantea la autocrítica sobre la transformación que ha tenido la agrupación:

Umbral
(Eduardo Carrasco)

Por fin llega el viajero hasta el umbral
atrás quedó el dolor, en la memoria.
La noche se hizo voz, la luz palabra
la batalla ganada o perdida, da lo mismo;
y atrás también jirones de alegría
relámpagos, banderas, ilusiones,
afrentas, harapos de algún beso,
campanas, soledades y Victorias.

¿Y esto era todo?
¿Y esto era nada?

Más que la ruina sobre ruina
más que la primavera desangrada
o la calle final o el nacimiento
de lo incansablemente prometido
importa que el poema abra las puertas.
Y no es crepúsculo el incendio silencioso
que el peregrino tiene ante sus ojos
sino la aurora viva de los hombres...

...y es la canción el sol en lontananza.

En este material también aborda Quilapayún la tarea de mantener la memoria viva sobre la represión en Chile. En "Ronda del Ausente" plantea la experiencia de un niño que pierde a su padre:

Ronda del ausente
(Fernando Alegría - Hugo Lagos)
El niño pidió una estrella
adentro de un cascabel
la quiere para su padre
si vuelve a jugar con él.

El niño pidió una estrella
adentro de un cascabel
la quiere para su padre.
si vuelve jugar con él.

La casa alumbra el camino
lucero de papel

El padre mirando el cielo
ve a su niño florecer
la noche es jardín al vuelo
y el viento es un carrusel.

Por muros se sube el humo
por llanos se va el corcel
galopa el agua del río
no la pueden detener.
La nube que emprende el vuelo
una rosa va a encender
el niño encontró la huella
y en el sol su redondel.

la puerta se abre despacio
a la sombra de un laurel
soñando que el sueño pasa
la vida empieza a correr
que juntos están de nuevo
y el mundo va a amanecer.

El niño y el padre saben
que el fuego se va a encender
las penas se acaban padre
se acaba el anochecer.
La nube pidió una estrella
adentro de un cascabel
la quiere para su padre.
¿Volverá a jugar con él?

La presencia y el recuerdo de Víctor Jara se mantienen en la memoria de Quilapayún. Jara fue director del conjunto, así como su promotor y compositor. Al paso del tiempo surge la necesidad de recordarlo, años después de su asesinato:

Canción para Víctor Jara
(Eduardo Carrasco)

Yo no tenía voz
viajaba entre paredes
andaba por las calles
sin ver con los oídos
y quedaba una estela
sin ecos a mi paso.

Sentía que había algo
detrás de los rumores
una como presencia
de cantos en las cosas:
silencio era este viaje
de guitarra dormida.

Me faltaba un dolor
para alcanzar el grito
una bandera herida
o una espantosa lágrima
que llegara a la tierra
trizándome la vida.

Así que vagamente
entonaba palabras
latidos sin bordonas
alaridos sin luto
invocando tinieblas

Pensar que eras amigo
de tanta sed viajera
que juntos nos hicimos
canción de llamarada
y corrimos al viento
con las manos abiertas.

Pensar que recorrimos
la antorcha más unida
cuando tú nos traías
un día de noviembre
melodías de arado
y rezos para el alba.

Ahora estás callado
cantando lo de siempre
subido a tu estandarte
con balas en el pecho
compartiendo la herida
la lágrima del pueblo.

Aquí tienes palabra
para volver al día
renuncia a tu nocturno
recinto dolorido
y que se queden muertos

o nubes desterradas.

Entonces de repente
sobrevino tu muerte
como una campanada
y subí hasta el poema
para encontrar tu boca
y hablar por ella ahora.

los que te dispararon.

Toma mi voz entonces
hagamos con tu sangre
venganza y poesía.
Vistámonos de patria
callémonos cantando
canciones de Victoria.

En la siguiente grabación “La Revolución y las Estrellas” (1982), la experiencia del exilio se muestra de manera más amplia. Se consolida como la opción musical de Quilapayún una opción combativa, pero apoyada en una estética elaborada. Se mira la creación musical y la poesía desde nuevos enfoques, que la consideran capaz de establecer una nueva relación con el proceso revolucionario, ya no solo cómo medio, sino como parte integrante de la transformación objetiva de la realidad.

[Eduardo Carrasco, director de Quilapayún en los setenta y ochenta]... la utopía revolucionaria que ha prevalecido hasta ahora en nuestro continente, ha sido una, eminentemente económica y social. Durante demasiado tiempo, se ha vivido en la ilusión de que, satisfaciendo las hambres del estómago, íbamos a poder solucionar todas las demás dificultades fácilmente. A la cultura y el arte, se las comenzó a ver como epifenómenos o reflejos de las condiciones materiales, cuya única finalidad podría, ser entretener a las gentes en sus horas libres, o servir de alimento para aquellos que necesitan consumir erudición y saber... La cultura es un sueño constructivo, indispensable para poder vivir, un abrir las puertas y las ventanas de la casa, para que el hombre pueda por fin salir a tomar el sol que le plazca, a pasearse por los jardines que él sea capaz de inventarse y a volar a donde quiera... El razonamiento, según el cual, hay que ocuparse primero de los problemas materiales, para después pasar a lo "accesorio", la cultura, el arte, etc., es completamente falso, y conlleva una dramática declinación hacia la incultura, la inconsciencia, y como ha ocurrido concretamente en algunos procesos que se reclaman del socialismo, a la barbarie... No puede haber revolución en contra de las ciencias: la revolución tiene que ser científica. No puede haber revolución en contra de la cultura: la revolución tiene que ser cultural. No puede haber revolución en contra del arte: la revolución tiene que ser artística. . Hay que ponerle a Marx un sombrero lleno de palomas, hay que volver a unir la revolución con las estrellas... No hemos encontrado todavía nada que nos apasione más, que seguir tratando de inventar este grupo musical latinoamericano, con las raíces enterradas en esa torre de Babel, que se llama Chile, y con las ramas abiertas hacia el mundo, un grupo del cual algún día se diga... ¿Quilapayún? ...¿Quilapayún?... ah, sí, esos que intentaron unir la revolución con las estrellas. (Carrasco: 2000).

“La Revolución y las Estrellas” es un disco definitivo y definitorio de una nueva filosofía humanista para entender el exilio, ya tan largo, y de cómo todas las banderas que flamearon se han ido desgarrando con el tiempo (García:2001).

Luz Negra
(Eduardo Carrasco)

Habría que decir que lo inmediato
la vida se ha ido haciendo más difícil,
de rojo se mancharon nuestros sueños,
la boca ya no encuentra su palabra,
la noche envuelve el cielo y lo aprisiona,
la patria va alejándose del hombre
y todas las banderas que flamearon
se han ido desgarrando con el tiempo.

Habría que decir que ya no estamos
cantando por las grandes alamedas,
ya no es la misma siembra en la guitarra
ya no es el mismo canto el que da vida.

Disco Pieza 12

Habría que afirmar valientemente
que un mundo nos separa de ese mundo
y un mundo es lo que queda destruido
y un mundo por hacer es la tarea.

Yo quiero savia y amor de poesía
y lucho en el poema y en la tierra.

Mi combate es luz y fuego en la vendimia
de la revolución y las estrellas
y busco mi país donde los hombres
se asignen el deber de la sonrisa
y busquen en el mar de lo invisible
la última razón de esta vida.

Si bien se consideran en una nueva etapa de creación musical, el conjunto no abandona la denuncia de las condiciones sociales y culturales existentes al interior de Chile: las medidas de la Junta en materia de eventos culturales, incluyen reglas que impiden la presentación de grupos que consideran enemigos y el auge de la corrupción en el país.

Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela
(Eduardo Carrasco - Patricio Wang)

Prohíben la luna llena
y el sol de pasos ardientes
el lucero ya naciente
y su ventana serena.
Le prohíben la palabra
al pasado y al futuro;
nos quieren a todos puros
sin ninguna escarapela.

Entra el hombre en la mujer
cuando hay enamoramiento
y se arman los casamientos
de entrar y entrar y no ver
los peligros de la cosa
porque entrar es muy bonito
hasta que llega el hijito
y crece la parentela.
¡Entren todos con cautela!
¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

¡Prohibida la vihuela!
¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Entra el arroyo en el río
y el río en el mar huracán,
entra el día todo el año
por la puerta del rocío
sin que nadie se dé cuenta
y casi sin hacer ruido
entra el pájaro en el nido.
El otoño y su acuarela
entran en la hoja que vuela.
¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Dejan entrar el ladrón
y al zorro contrabandista
pero no a los folkloristas
¡esos no tienen perdón!
Entra el señor senador
con dinero en la maleta.
Entra la vieja alcahueta
el pillo en su carretela
y el chiquillo con viruela
¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Entra el político cierto
de la Unidad Popular
y no han parado de entrar
los músicos de concierto.
Dejan entrar a la dama
con abrigo de visón
entra todo un orfeón
y en medio, la corruptela
de piojos y sanguijuelas
¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

Entran en Viña del Mar
los magnates al casino
la cebolla entra en el pino
y los peces en el mar.
Una vez que el odio ha entrado
no se lo puede sacar
si no es con el verbo amar
que se conjuga en la escuela
de la patria que consuela.
¡Es el colmo que no dejen entrar a la Chabela!

En "Oficio de Tinieblas por Galileo Galilei" los instrumentos andinos (quena y zampoñas) se conjugan en una experimentación con los juegos vocales, la melodía la conduce una voz solista y los coros apoyan en contracoro al solista. Las percusiones introducidas en contrapunto al coro y a la voz solista apoyan la entrada de la quena. En esta pieza se logra un efecto de polifonía compleja entre las voces y los instrumentos, estos últimos aprovechados en sus características idiomáticas.



Quilapayún; La Revolución y las Estrellas; 1978

3.2.3 La Construcción De Una Nueva Sonoridad Illapu 1977 – 1981

Illapu continuó residiendo en Chile. En 1977 graba “Raza Brava”, en donde la tendencia a lo étnico se fortalece; los ritmos del norte de Chile predominan, así como la incorporación de instrumentos y ritmos de otras partes de América Latina.

El primer tema, “Amigo”, tendrá gran aceptación, por su sencillez que mantiene en una composición basada en la instrumentación andina de quena, charango, bombo y guitarras.

Amigo
(del Folklore)

Amigo, amigo, amigo
de la tristeza soy,
amigo, amigo,
buscando un amor yo voy.

La, la, la
canta
la, la, la
amigo

No conozco el amor sincero
todo es un momento más;
donde estás amor te espero
sé que nunca llegará.

Amigo, amigo,
amigo de la tristeza soy,
amigo, amigo,
buscando un amor yo voy.

Amigo, amigo,
amigo de la tristeza soy,
amigo, amigo,
buscando un amor yo voy.

Mi guitarra también llorando,
tiene su modo de cantar
y con ella voy suplicando
un cariño para amar.

Amigo, amigo,
amigo de la tristeza soy,
amigo, amigo,
buscando un amor yo voy.

Cuando estoy para dormirme
no tengo con quien soñar;
cuando quiero emborracharme
no tengo con quien brindar.

Amigo, amigo,
amigo de la tristeza soy,
amigo, amigo,
buscando un amor yo voy.

La, la, la
canta
la, la, la
amigo

“Zamba de Lozano” es la segunda pieza, en ella se describe el paisaje de la Puna. El trabajo vocal destaca la tesitura de las voces solistas y afirma el estilo de Illapu. Continúa el uso de instrumentos andinos como la zampoña y la quena. Esta pieza es una recreación sobre el tema del paisaje del altiplano.

Zamba Lozano
(Leguizamón - Castilla)

Cielo arriba Jujuy,
camino a la puna me pongo a cantar,
flores de los tolares,
bailan las cholitas el carnaval.

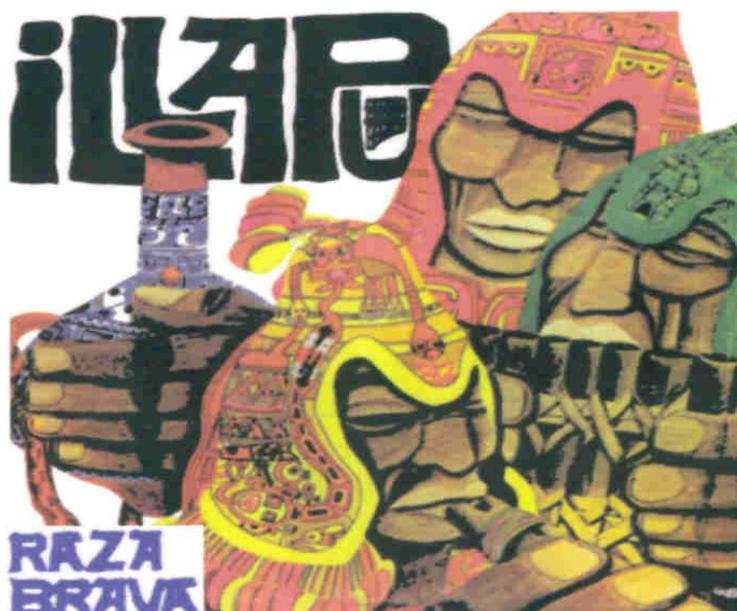
Y en los ojos de las llamas
me mira solita la luna de sal
y están los remolinos,
en los arenales déle bailar.

Ramito de albahaca,
niña Yolanda ¿dónde estarás?
atrás se quedó alumbrando su claridad.
flores de los tolares,
bailan las cholitas el carnaval.

Jujeñita, quien te vio
en la puna triste te vuelve a querer;
mi pena se va al aire
y en el aire llora su padecer.

Me voy yendo, volveré,
los tolares solos se han vuelto a quedar;
se quemará en tus ojos,
zamba enamorada del carnaval.

Con semejante temática, la pieza que da nombre al disco, “Raza Brava”, es un composición instrumental de Roberto Márquez donde, a partir de las *tarkas*, se recrea un ambiente de carnaval.



Al igual que Inti Illimani, Illapu integra a sus grabaciones material sonoro de otras latitudes, como “El Cascabel”, son de Veracruz, México. En esta pieza se substituye el requinto jarocho o el arpa por la quena, que interpreta la parte solista de la música como lo realiza el arpa o el requinto. Destaca el contrapunto y el uso de la sonoridad del instrumento andino adecuado a esta pieza mexicana.

La presencia de Violeta Parra se mantiene en el repertorio. Pero Illapu por vivir en Chile después del golpe, sólo toca temas asociados con el folklore. Así se retoma “Paloma Ausente”, pieza de la tradición musical chilena. En el arreglo, Illapu introduce la quena y las zampoñas:

Paloma Ausente
(Violeta Parra)

Cinco noches que lloro por los caminos
cinco cartas escritas se llevó el viento
cinco pañuelos negros son los testigos
de los cinco dolores que llevo dentro
paloma ausente.

Paso lunas enteras mirando el cielo,
con un solo deseo en el pensamiento:
que no descienda herida mi palomita,
la que viene fundida a los elementos
paloma ausente

Dice un papel escrito con tinta verde,
que teniendo paciencia todo se alcanza;
una que bien la tuvo salió bailando,
de su jardín, al arco de las alianzas
paloma ausente

Una jaula del aire viene bajando
con todos sus barrotes de calaminas:
todos los pajarillos vienen trinando,
sin embargo, distingo a mi golondrina
paloma ausente,
paloma ausente, paloma ausente

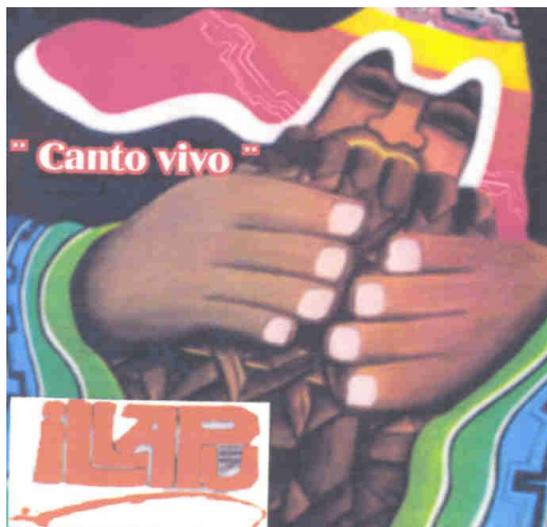
En 1978 Illapu graba el disco "Canto Vivo", con una notable tendencia a recrear el repertorio tradicional del área andina del norte de Chile, en especial la provincia de Antofagasta. Además de la recreación, incorpora arreglos vocales, así como el especial rasgueo del charango como instrumento base y los contrapuntos en el dúo de queñas. Como sucede en "Zampoña queja del indio", la letra aborda la presencia actual del indio en el altiplano y el interés acercarse a su cultura a través de la música, sin el etnocentrismo de las grabaciones iniciales del conjunto:

Zampoña Queja Del Indio
(N. Lemus - J. M. Márquez)
Dime si te hizo el indio
metido en profundidades
si eres quejido del tiempo
ramo de cañaverales.

Pareces mano del indio
amarrada a despertares
como fila de suspiros
entubas las soledades.

Zampoña queja del indio
frágil tropa de cantares
eres amante del viento
hija de cañaverales
la, la la...

Quien imite tu sonido
conocerá mis paisajes
el norte amarró en tu cuerpo
bravura de soledades.



Las piezas "Tambo quemado" y "Greda Roja" son composiciones instrumentales en que se construyen aproximaciones a las sonoridades del carnaval andino con el uso de cajas de percusión, tarkas, queñas y zampoñas, ocasionalmente acompañadas por el charango. "Que lindas son las obreras" es una pieza tradicional, que en los años de la Unidad Popular grabaron Víctor Jara y Quilapayún, con

ritmo de huayno. Es una de las pocas piezas que se encuentran en esta etapa relacionadas con los grupos de la Unidad Popular:

Las Obreras
(Del folklore boliviano)

El día que yo me muera
como las estrellas
se acabará la alegría
qué alegres son las obreras
bailemos con ellas.

Si supiera que cantando
como las estrellas
algún alivio tuviera
qué alegres son las obreras
bailemos con ellas.

De luto estarán las yungas
como las estrellas
cerrada la pulpería
qué alegres son las obreras
bailemos con ellas.

De la noche a la mañana
como las estrellas
cantando me amaneciera
qué alegres son las obreras
bailemos con ellas

Como las estrellas, hermosas y bellas
Qué alegres son las obreras, bailemos con ellas.
Qué alegres son las obreras, bailemos con ellas.

Como las estrellas, hermosas y bellas
Qué alegres son las obreras, bailemos con ellas.
Qué alegres son las obreras, bailemos con ellas

El racismo es abordado en el tema “Candombe Mulato”, donde el conjunto reivindica la validez de la tradición musical negra, en plano de igualdad con otras expresiones musicales. Utiliza el ritmo de candombe:

Candombe Mulato
(Del folklore)

Negro con rasgos de blanco
blanco con rasgos de negro
nunca quieras ocultar
lo que te viene de dentro.

Baila, baila, pero piensa
que la vida no es un juego
ni darse a la zamba, son
con dinero o sin dinero.

En el fondo de la sangre
llevas dos sangres latiendo
nunca quieras apagar
el tambor de los abuelos.

Cha, cha, cha mulato
cha, cha, cha mulato
cha, cha, cha mulato venga esa mano
que hace chas, chas, en el tamboril.

Cha, cha, cha mulato
cha, cha, cha mulato
cha, cha, cha mulato venga esa mano
que hace chas, chas, en el tamboril.

La vida no es mulato
cosa de sangre o de pelo
que el hombre piensa mejor
con el estomago lleno

Mezcla de negro y de blanco
mezcla de blanco y de negro
vamos, vamos de una vez
al tambor de los abuelos.

Baila, baila, pero piensa
que debes poner el seso
para que piensen mejor
los hombres del mundo entero.

La grabación concluye con “Esta naciendo un cantor”. La pieza tiene una base rítmica de baguala, con una introducción de charango y zapoñas; después de la primera estrofa se cambia el ritmo a trote, con guitarras de acompañamiento, al tercer verso se suman coros y charango. Al final de la pieza vuelve el ritmo de baguala en un coro a contrapunto.

Esta Naciendo Un Cantor
(O. Torres - R. Márquez)

Del vientre terrenal dolido
está naciendo la arcilla
y el viejo viento partero
la saca desde la entraña
ahí esta el primer grito
ahí nace el primer canto
y la aurora de los hombres
confundida en su quebranto
confundida en su quebranto

Esta naciendo un cantor
de agua, de arcilla, de sudor
esta naciendo un cantor
alfarero y labrador
desde la greda se vino
perfumando el horizonte
de bagualas y lamentos
coronó su sentimiento

Yo soy como el tambor
de cuero duro y porfiado
si más me ataca el palo
más fuerte se hace mi canto

Para 1979 Illapu produce “El Grito de la Raza”, que recuerda la estructura de las Cantatas de la Unidad Popular. Es una obra compuesta por 10 selecciones que intercalan la narración fondeada con temas instrumentales. El objetivo es reivindicar la presencia de los pueblos originarios, así como el derecho a la preservación de su cultura.



En la primera pieza se acompaña un poema con el fondeo de zampoñas, se plantea la ruptura de las culturas indias con los primeros contactos occidentales. La segunda pieza es un cuestionamiento acerca del exterminio del pueblo Tehuenche;

Amanece La Raza

Todo el continente está
virginalmente tranquilo.
Hasta el cielo se elevan
las verdes hojas del Ñandubay,
y hermosamente dóciles
caen los brazos del viejo sauce
en las aguas del Mataquito.
Allá, en la lejanía de la Pampa
un niño mira el horizonte
con los ojos claros del maternal Chaco.
Todo el continente tiene la vida en paz...

...Por el mar se vino la muerte blanca.
Cayó el quetzal moribundo
en la tierra Tolteca,
un hueñecito Mapuche
quedó gimiendo en el campo de batalla, y ahora,
desde el cauce de nuestra vital sangre pregunto:

Relato:

¿Dónde estás Gigante Austral
con la antigua espera olvidada
del grito indio ancestral?
El viento amigo leal
las praderas despeinaba
el acero asomaba
solo vivía el Ona
en la tierra patagónica
que de ríos desangraba.

El tehuelche indómito
entre sombras surgía
un lobo de mar gemía
la nostalgia de la noche.
Que se nos cierre el broche
de la olvidada historia
pues la raíz es la gloria
de las viejas tolderías,
y la esperanza solía
degollar a la escoria.

La sangre en la tierra

Gigantes Del Sur

¿Dónde están los Gigantes del Sur?
¿Dónde viven los Tehuelches?
¿En qué rumbo anda el Ona
caminando el tiempo perdido?

¿Dónde están los Gigantes del Sur
caminando su piel curtida?
En el malón Alacalufe
desangrado quedó dormido. (bis)

¿Dónde están los Gigantes del Sur?
esa raza, sangre valiente.
Es la tierra cuna de indios
orgullosos surge el nativo.

Se los llevó el huracán de los blancos,
mi vida, se los llevó el destino de la tierra.
Mi vida se los llevó. (bis)
Pero vive en el canto
del hombre que en la siembra
se va arrancando la vida
por un fruto que no es suyo.
Sigue sangrando tu herida,

Se los llevó el huracán de los blancos...
(repite)

Relato:

Tú, el hombre de los pinos
que entre el bosque renaces
esquivando las voraces
dentelladas del destino
que tu tribu no afinó.
Pues la causa orgullosa
de tu libertad añosa
te costó más que la vida
escapar de las heridas
que tu senda Victoriosa.

Musculosos y robustos
ojos libres y hundidos
caminante de queridos

en guijarros se volvía
y la ira florecía
en el malón de la guerra.
El arco la flecha no yerra!
Huracán Alacalufe
que vestías de plumaje
para fecundar el valle
con el aroma del molle
el más divino brebaje.

¿Dónde estás hombre-indio?
¿Qué manos te arrancaron el aire
y se marcharon?
La vida el indio perdió,
y la aurora se murió
colonizada en libros
de escritores esbirros,
tu lucha no revivieron,
tu humildad pisotearon
en esos oscuros escritos.

campos de bellos arbustos
quién puede hacer un busto
que dignifique tu fuerza?
Antigua querida raza
de los Pehuenches valerosos,
que en ríos caudalosos
recorrías por la caza.

Ahí vienen las boleadoras
a los yuyos arrollando,
y la greda perfumando
se liga con la aurora,
pues el crepúsculo llora
de ver la raza dormida
en la profunda herida
de los Pehuenches valientes
donde la sangre caliente
fue de furia oprimida.

Que retumben los tambores
en el bosque más profundo
que el grito es fecundo
encendido arreboles.
Amargo fueron los males
del hombre esclavizado
no hay mal que haya quedado
impune en la labranza,
que se alza la esperanza
de los hombres marginados.

En la pieza “Libertad invasor” se refieren a la guerra contra la nación mapuche. Como complemento interpretan la pieza instrumental “Arauco de Pie”, melodía basada en instrumentos mapuches;

Libertad, Invasor

Caballos, corazas, blancos, blancos!!!
rubios, sangre, muerte!!!
cañones y lanzas, leyes, leyes,
cercos, púas, hambre!!!
caballos, corazas, blancos, blancos!!!
rubios, sangre, muerte!!!
cañones y lanzas, leyes, leyes,
cercos, púas, hambre, guerra!!!
libertad!!! invasor!!! libertad!!!

Relato:

A pesar de la espada y la cruz
del decreto del villano,
de la furia y de la noche
¡Aún estás en pie!
¡Indómito pueblo Mapuche!

En "Kunza" cuestiona el exterminio del grupo del mismo nombre y considera a otros grupos étnicos herederos de su tradición de lucha. Después del poema se desarrolla una pieza a ritmo de morenada. Es importante resaltar el empleo de una lengua indígena en esta pieza.

Kunza
(Tema instrumental)

Relato:
Caía el sol caliente
en las tierras de Atacama
sobre el Licancabur y el Quimal,
se alzaba tu estampa añera
de gruesa espalda morena.
Eres tan viejo como el viento
que reseca tus praderas.
Poco sabemos de tus caminos
el kunza, tu lengua natal
que se ha ido en el tiempo decía:

kun'a kum yokonama
kun'a kum yokonama
akayo sipuri
akayo simaya.
yo hablo
yo hablo
yo soy el hombre
yo soy el agua.

Indomable guerrero del desierto
tu libertad absoluta
resistió el dominio del inca
y al soberano español...
y en el grito de Tupac Amaru,
Tomás Paniri, Dámaso Catari
se levantaron los pilares
de la rebelión india
en el valle de Atacama

Caminante Antiguo

Caminante antiguo
del desierto grande
arriero nocturno
sabio quebradeño (bis)

Retumba en la pampa
el putu de guerra
se alza la indiada
Paniri con ella (bis)

kun'a kum yokonama
kun'a kum yokonama
akayo sipuri
akayo simaya.

Las piezas finales recapitulan críticamente el proceso de independencia y la continuación de la dominación de los grupos indios a manos de los criollos como nueva casta dirigente. En la última pieza se propone el despertar de las culturas indias en el presente;

Relato:

Sobre el manto venerable
del padre Andes Americano
las raíces laboraban la esperanza,
libertaria ciencia de los ríos
que despierta al alba
esquivando roqueríos.
¡Ahí estaba nuestra sangre
caminando a pie forzado!
¡Libertad! ¡Libertad! ¡Independencia!
clamaron las voces.
¡Indios! ¡Indios!
Indios y criollos se alzaron juntos.
La sangre criolla continua su curso
Los indios
Reductos amortajados, humillados y explotados.
Hoy, hoy te saco desde el fondo de la tierra
antigua sangre ancestral
y me voy contigo cabalgando
en tus sueños de primavera.
Te grabo en el surco para inmortalizar tu lucha
¡Cuidado! Cuidado criollos presentes en esta hora
que la historia se repite
y aún no hay cantos
florecidos en la aurora.

Cancion Del Nuevo Amanecer

América no estaba sola
estaba el hombre Inca
estaba el hombre Maya, el Azteca
laborando la esperanza
en el canto del mañana.

Y Chile no estaba solo
estaba el Huolliche
estaba Lican-antay, el Mapuche
laborando la esperanza
en el canto del mañana.

Aquí va tu tiempo
el nuestro
entrando cual vendaval
y vienen las sangres muy juntas
el grito se hace cantar
mientras más largo el camino
más lento se hace el andar.
No esperemos la esperanza
que no sabe caminar
unamos todas las manos
juntemos toda la sangre
para llegar al final

La última grabación de Illapu en Chile es "El Canto de Illapu". En este material se afirma la intención de recrear la música tradicional andina con arreglos que la vinculan a la música occidental; así los ritmos se manipularan buscando una mayor cadencia estética occidental, a diferencia de la tendencia a la estructura monotemática y repetitiva de la música indígena. Illapu incluye en sus estructuras musicales tonos menores y bemoles que en la música tradicional son poco usados. El empleo del instrumental andino busca recrear las sonoridades tradicionales en un nuevo contexto musical, para extender el conocimiento de la música tradicional a la población no india, como medio de revaloración de las tradiciones alternas.



El Canto de Illapu

La tercer pieza, “Lo mío se va perdiendo”, aborda el proceso de cambio cultura indígena al abandonar sus tradiciones por la adopción de nuevos patrones de cultura.

Lo mío se va perdiendo
(O. Torres - R. Márquez).
Se están viniendo mis penas
por el cielo de mi pueblo
en su fiesta menos canto
esta luna es mi condena (bis)

Se está muriendo la noche
no está el pastor que la cuida
andan solitas las llamas
se despide la vicuña (bis)

Se están juntando los viejos
desde Chiapa y hasta Putre
defendiendo sus comunas
del tiempo que les margina (bis)

Lo mío se va perdiendo
todo se lo lleva el viento
mi raza, mi canto, la chacra
y del pueblo su sentimiento

La revaloración de figuras históricas fue también una constante en la NCCh. Inti Illimani compone piezas a Luis Recabarren (dirigente socialista chileno de principios del siglo XX), a Simón Bolívar, A Salvador Allende. Illapu busca retomar la vida de otros líderes de las luchas libertarias de América Latina, en este caso de Juana Azurduy (1781?-1830), heroína de la independencia boliviana³¹. La pieza se basa en coros y en un ritmo cercano al trote, emplea charango y guitarra, así como interludios con quena, el arreglo denota una melodía marcada por la fuerza de interpretación vocal e instrumental.

Juana Azurduy

Juana Azurduy

³¹ Nació en Chuquisaca (actual Sucre). Se casó con el general patriota Manuel Ascencio Padilla y luchó junto a él en las guerras de emancipación del Alto Perú, haciéndose popular por su coraje. Su acción más famosa se produjo cuando su marido le encomendó la defensa de la hacienda de Villar. Juana Azurduy lo defendió con sólo treinta fusileros. En uno de los asaltos mató ella misma al jefe de la fuerza enemiga y le arrebató una bandera que luego presentó a su esposo. Encarta 2003.

(A. Ramírez - F. Luna).

Juana Azurduy
sol del alto Perú
no hay otro capitán
más valiente que tú.
Oigo tu voz
más allá de Jujuy
y tu galope audaz
Doña Juana Azurduy

Me enamora la patria en agraz
desvelado recorro tu faz
el español no pasará
con mujeres tendrá que pelear.

sol del alto Perú
no hay otro Capitán
más valiente que tú.

Truena el cañón
préstame tu fusil
que la Revolución
viene oliendo a Jazmín

Tierra en armas
que se hace mujer
amazona de la libertad
quiero formar en tu escuadrón
el clarín de tu voz atacar.

Una pieza en especial llama la atención en este disco, un poema de Pablo Neruda, musicalizado por Roberto Marquéz, que marca el inicio del cuestionamiento de Illapu a la realidad chilena bajo la dictadura militar. El arreglo musical se basa en un ritmo lento como letanía, con una introducción en donde la quena reproduce la melodía de los versos y una voz solista inicia. Al desarrollarse la pieza otros instrumentos (guitarras, charango) se incorporan, así como el juego de voces que, a estas alturas, identifica ya el trabajo del conjunto. La pieza plantea el recuerdo vivo de los caídos en cualquier momento de la historia chilena, pero en especial, por su cercanía, los sucesos del golpe y las permanentes violaciones a los derechos humanos en la dictadura:

Aunque Los Pasos Toquen
(P. Neruda - J. M Márquez).

Aunque los pasos toquen
mil años este sitio
no borrarán la sangre
de los que aquí cayeron
y no se extinguirá
la hora en que caíste
aunque miles de voces
cruzan este silencio.

La lluvia empapará
las piedras de las plaza
pero no apagará
vuestros nombres de fuego
mil noches caerán
con sus alas oscuras
sin destruir el día
que esperan estos muertos.

El día que esperamos
a lo largo del mundo
tantos hombres el día
final del sufrimiento

Aunque los pasos toquen...

Disco Pieza 13

La música de ascendencia negra comienza a ser una constante en las grabaciones del grupo, fortaleciendo así el interés por mostrar una propuesta musical multicultural. En Toro Mata, retoma una

pieza tradicional peruana. Destaca el uso del cajón peruano que a mitad de la pieza logra una interpretación solista de gran calidad:

Toro Mata (Folk. Negro del Perú).	Ay la ponde ponde Ay la pondeee Ese negro no es de aquí
Toro mata y toro mata Toro mata rumbandero toro mata.	Ay la pondeee Ese negro es de Acarí Ay la pondeee
Toro mata y toro mata Toro mata rumbandero toro mata Toro toro. Toro mata y toro mata Toro mata rumbandero toro mata (bis). Yo vengo porque es mi gusto Y en mi gusto nadie manda toro mata Toro toro (bis).	Hay que matar a ese negro Ay la pondeee Quien trajo este negro aquí Ay la pondeee Ay la ponde, ponde, ponde Ay la pondeee Ay la ponde, ponde, ponde Ay la pondeee.(bis)

Illapu, a lo largo de los setentas inicia giras al extranjero, difundiendo su propuesta musical. Su obra no era tan politizada como la de Quilapayún; no obstante, en 1981, cuando regresaban de su segunda gira por Europa y Estados Unidos, la dictadura militar, vía decreto, le impide el ingreso al país. Empieza su prolongado exilio en Francia y luego en México (www.illapu.net).

CAPITULO 4. DICTADURA Y EXILIO

4.1 El régimen de Pinochet

A partir del Golpe militar se estableció una Junta encabezada por el general Augusto Pinochet Ugarte que suspendió inmediatamente la Constitución, disolvió el Congreso, impuso una estricta censura y prohibió todos los partidos políticos.



Las Fuerzas Armadas han asumido el deber moral que la patria les impone de destituir al gobierno que, aunque inicialmente legítimo, ha caído en la ilegitimidad flagrante, asumiendo el poder por el sólo lapso que las circunstancias lo exijan, apoyado en la evidencia del sentir de la gran mayoría nacional, lo cual de por sí, ante dios y ante la historia hace justo su actuar, y por ende, las resoluciones, normas e instrucciones que se dicten...

Junta Militar. Bando 5, 11 de septiembre de 1973

Augusto Pinochet al inicio de la Dictadura. Foto David Burnett

Todas las instituciones republicanas fueron destruidas, el Ejército deja de ser republicano y se constituye como una entidad fuera del control de las instituciones nacionales como el Congreso. Los militares se convierten en el único poder que establece en Chile nuevas reglas sociales y políticas.

Después de la caída de Allende se impone la persecución y desaparición de los colaboradores y simpatizantes del presidente derrocado. Al paso de los días no se presenta una resistencia masiva y

los militares toman el control absoluto de la vida chilena. Una vez consolidados en el poder, la dictadura inicia la construcción de medidas que le permitan legitimarse y consolidarse.

Entre las medidas para lograr su consolidación se emplearon tres tipos de acciones según Ballesteros (2001);

Represivas

- Aniquilamiento de focos de resistencia popular armada en cordones industriales, poblaciones, campamentos, universidades, sectores rurales.
- Represión en el interior de las Fuerzas Armadas y Carabineros, en contra de tropas y oficiales que se negaron a obedecer a los mandos golpistas.
- Búsqueda, detención y/o muerte de funcionarios del gobierno de la Unidad Popular, de las direcciones políticas y militantes de los partidos de izquierda, de representantes de la Central Única de Trabajadores (CUT), de responsables de medios de comunicación progresistas, de exiliados políticos latinoamericanos residentes, de extranjeros supuestamente sospechosos.
- Negación de salvoconductos para salir del país.
- Clausura de medios de comunicación no afines.
- Control militar sobre universidades y otros centros de enseñanza.
- Estado de Sitio y toque de queda nocturno permanente.
- Campos de concentración de detenidos políticos en diversos puntos del país, el Estadio Nacional de Santiago, entre ellos.
- Coordinación de los servicios de inteligencia de las FF.AA. y las policías.

Políticas

- Disolución del Parlamento.
- Disolución de los partidos políticos de izquierda y receso de todos los demás.
- Promulgación de Decretos-Ley contra el sistema legal y constitucional vigente, con la complicidad de la Corte Suprema de Justicia y la Contraloría de la República.
- Disolución de todas las organizaciones populares a nivel municipal, provincial y nacional.
- Control de toda actividad nacional en los niveles administrativo, educacional y poblacional.

Económicas

- Anulación del derecho de huelga.
- Realización de despidos colectivos.
- Congelación y disminución real de sueldos y remuneraciones, en el marco de una inflación galopante.
- Reconsideración de la propiedad jurídica de las empresas del área social, devolución a antiguos propietarios.
- Imposición de disciplina militar en el trabajo.
- Liberación de precios de todos los productos de consumo de acuerdo con la economía de libre mercado.
- Acuerdo con los Estados Unidos para el financiamiento de la deuda externa.
- Indemnización de las empresas extranjeras afectadas por las nacionalizaciones del gobierno de Unidad Popular.



Desaparecidos

Un elemento fundamental en la construcción de la dictadura es el “enemigo interno”, concepto que engloba a quienes se oponen al gobierno dictatorial, a partir del cual se plantea que la izquierda tratará de retomar el poder como en el ficticio Plan Zeta (Orlando Lettier, citado en Ballesteros, 2001). Se justifican las represiones y desapariciones en los primeros meses de la dictadura como parte de la lucha por la “Seguridad Nacional”. Es la “lucha antisubversiva” el pretexto para que la junta militar desaparezca la división de poderes. La Junta Militar tendrá potestades constituyentes y legislativas y el Presidente de la junta la potestad ejecutiva.

La disidencia será tratada como enemiga de la nación, aplicándose medidas militares en su contra. Se busca reducir a la mínima expresión la participación de la sociedad civil en la vida nacional con las medidas referidas en el área laboral, política y educativa.

El gobierno de la dictadura se propondrá en los años siguientes iniciar la construcción de un modelo capitalista neoliberal, en donde se impulsan las privatizaciones de sectores como el educativo, la salud, la previsión social y los servicios públicos. La libre empresa como elemento primario del accionar económico y la desaparición de subsidios marcan la actividad económica durante la dictadura.

La dictadura se rodeó de un Poder Judicial obsecuente. Para lograr control social y político se crearon órganos represivos como la DINA y el CNI, que desaparecieron y asesinaron sin juicio a miles de

chilenos. En colaboración con otros países del cono sur se organizaron campañas de persecución y exterminio como la “Caravana de la Muerte” o la Operación Cóndor. La población vivió aterrorizada por la represión, por la ocupación militar de las ciudades y el toque de queda que duró más de tres años (Soto: 2003).

Durante los años siguientes, la Junta Militar gobernó al país con gran rigor, aunque hacia finales de la década pudo apreciarse una cierta apertura. En 1978 se levantó el estado de sitio (aunque siguió en vigor el estado de emergencia) e ingresaron más civiles en el gabinete. Sin embargo, Chile siguió siendo esencialmente un Estado policial. Una nueva Constitución, la de 1980, sometida a referéndum el día del séptimo aniversario del golpe militar, legalizó el régimen hasta 1989; Pinochet inició en marzo de 1981 un nuevo periodo de gobierno, ahora como presidente, con una duración de ocho años.

En el ámbito económico, el gobierno de Pinochet aplicó medidas de austeridad que provocaron el recorte de la inflación y una mayor producción entre 1977 y 1981. No obstante, a partir de 1982, la recesión mundial y la caída de los precios del cobre provocaron un retroceso de la economía chilena. En 1983 se produjeron amplias protestas contra el gobierno, seguidas de una serie de atentados en las grandes ciudades. El aumento de la tensión popular y el progresivo deterioro de la economía llevaron a Pinochet a reinstaurar el estado de sitio en noviembre de 1984. A finales de ese mes, se firmó un tratado con Argentina, en el que se ratificaba la soberanía chilena sobre tres islas del canal de Beagle (Picton, Nueva y Lennox). En septiembre de 1986, tras un fallido intento de atentar contra la vida de Pinochet, se desarrolló por parte del gobierno una nueva campaña represiva³².

Un pasaje de Galeano (1986) nos da una visión, entre social y literaria, de la situación que se vivía en la economía chilena a inicios de la década de los ochenta del siglo pasado, en donde Pinochet había implementado el neoliberalismo como política de Estado:

1983
Santiago de Chile

³²Encarta 2003

-Usted tiene derecho a importar un camello- dice el ministro de Economía. Desde la pantalla de televisor, el ministro exhorta a los chilenos a que hagan uso de la libertad de comercio. En Chile cualquiera puede decorar su casa con un autentico cocodrilo africano y la democracia consiste en elegir entre un Chivas Regal y un Johnnie Walter etiqueta negra...Todo es importado. De afuera vienen las escobas, los columpios de pajarito, los choclos, el agua para el whisky; el pan *baguette* llega volando desde París. La política económica, importada de los Estados Unidos, obliga a los chilenos a limitarse a rasgar las tripas de sus montañas, en busca de cobre, y nada más; ni un alfiler pueden fabricar, porque resultan más baratos los alfileres de Corea del Sur. Cualquier acto de creación atenta contra las leyes del mercado, que es como decir las leyes del destino...De los Estados Unidos vienen también los programas de televisión, los automóviles, las ametralladoras y las flores de plástico. En los barrios altos de Santiago no se puede caminar sin tropezar con computadoras japonesas, videocasetes alemanes, televisores holandeses, chocolates suizos, mermeladas inglesas, jamones daneses, trajes de Taiwan, perfumes franceses, atunes españoles, aceites italianos...Quien no consume no existe. El pueblo, que se usa y se tira, no existe; aunque paga la cuenta de esta fiesta de fiado...Los obreros sin trabajo revuelven la basura. Por todas partes se ven carteles que advierten *no hay vacantes, no insista*...Se multiplican por seis la deuda externa y la tasa de suicidios.

4.1.1 La Resistencia

El Estado policial generó también movimientos de resistencia al interior de Chile, como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, que surge en 1983 como respuesta a la represión. El objetivo de este Frente fue apoyar a las movilizaciones que se realizaban contra la dictadura, con el fin de responder a la represión que se desencadenaba cada vez que la población protestaba. El frente se constituyó en “El brazo armado del pueblo en su lucha contra la dictadura” (Blanchet: 2003). Una de las acciones más destacadas de las realizadas por este grupo fue la emboscada a Pinochet en el Cajón de Maipú, en 1986. Existieron otros movimientos, como el MIR que provenía de los tiempos de la Unidad Popular. Se reconstruye durante la dictadura; en los primeros años, 1974 y 1975, pretendió proteger de la represión a dirigentes, cuadros y militantes. Esta organización -por medio de la guerra popular- planteaba continuar y profundizar las políticas de la Unidad Popular. Para fines de los setentas la organización realiza acciones de propaganda armada; la represión la llevó a separarse y dividirse a mediados de los ochenta (Aguilo:2003).

La oposición no solo empleó la lucha armada. En Chile se fueron gestando, a lo largo de la dictadura, diversas formas de protesta contra el régimen. En 1977 se producen las primeras manifestaciones públicas de protesta, se repiten en 1978 y 1979 con fuerte represión a los manifestantes, en 1980 la movilización de masas se extiende entre obreros, los pobladores, el estudiantado y otros sectores. En 1982 se produce la primera “Marcha de Hambre”. Entre 1983 y 1987 continúan y se multiplican

manifestaciones y jornadas de protesta nacional. En 1986 se realizan dos días de Paro Nacional, en octubre de 1987 el Comando Nacional de Trabajadores convoca a una huelga general.

Las masivas protestas y jornadas nacionales, dejan un saldo de cientos de muertos, miles de heridos y detenidos, cientos de allanamientos y operativos militares en poblaciones y barrios obreros. En este período, la fuerza ascendente del movimiento de resistencia antidictatorial, la creatividad popular y sus organizaciones representativas se fortalecen, los partidos de la izquierda constituyen espacios de unidad y apoyan todas las formas de lucha contra el régimen dictatorial. Toda una infinidad de acciones, que son imposibles resumir en su totalidad y que indican los modos legítimos en que se expresó la resistencia popular, a pesar del terror y la represión (Marín: 2003).

Chile transita de manera forzada de un proyecto socialista moderado a un régimen militar que elimina la participación de la sociedad en el proyecto de nación a través de la represión. La dictadura plantea la construcción de un nuevo país apolítico en donde el individuo es parte de una maquinaria dedicada a la producción y generación de capital para los grupos dirigentes. Combate al “enemigo interno”, así como previene la participación de “enemigos externos” empleando desde la represión directa de los opositores con asesinatos y torturas, hasta el control del individuo mediante la educación y los medios de comunicación.

No obstante, en Chile se presentan luchas por la vía armada y civil que tratan de cambiar las condiciones generadas por la dictadura. Estas acciones, aunadas a la política internacional y a las necesidades del capital internacional sentarán las bases para el inicio de un periodo de transición, prólogo de un nuevo periodo en la historia chilena. Esto en su conjunto marcará la pauta del trabajo de los grupos musicales revisados. Un hecho será fundamental en este proceso, el fin del exilio como parte de la preparación a la transición democrática que afectará de diversa manera a Quilapayún, Inti Illimani e Illapu.

4.2 América Latina en los ochenta

América Latina durante la década de los ochenta se constituye como un área convulsionada por la implementación de políticas económicas que pretendían la liberación del capital. Hay una creciente

aceptación, por parte de gobiernos de distinto corte ideológico, de la importancia de la gestión macroeconómica con el fin de ganar competitividad internacional. (Rosenthal:1991).

Los países latinoamericanos ingresan en la globalización en una situación débil por la dinámica de endeudamiento externo. La expansión de la deuda durante la mayor parte de los 70 había sido acompañada en los países capitalistas avanzados por políticas keynesianas. El fracaso de estas políticas keynesianas abrió paso a la reacción neoconservadora, “consistente en un intento de imponer un disciplinamiento monetario sobre la lucha de clases” (Clarke 1988). Pero esta reacción enfrentó muy pronto sus propios límites: la restricción del crédito volvió como un boomerang contra el capital mismo en la modalidad de bancarrotas y cesaciones de pagos, así en los capitalismo avanzados (quiebras y crisis bancarias), como en los periféricos (crisis de la deuda de 1982). Una subsiguiente expansión de la deuda –y su socialización, vía conversión en títulos- fue entonces la única reacción viable del capital ante la crisis.

En Centroamérica durante esta década tomaran mayor fuerza política y militar movimientos insurreccionales en Guatemala (Burgos: 2000) y El Salvador, además del triunfo del movimiento Sandinista en Nicaragua.



La experiencia centroamericana llevó a desarrollar instancias de apoyo en muchos países latinoamericanos a las luchas en esta región, por medio de grupos civiles o de combatientes de diversas nacionalidades, reforzando el sentimiento de solidaridad (Alegría: 1983, Macías: 1998).

Diversas dictaduras ceden el poder a grupos civiles, como en Brasil que desde 1965 hasta 1985 estuvo gobernado por militares. En Uruguay la dictadura se mantiene de 1973 a 1985. En Paraguay Stroessner gobierna desde 1954 hasta 1989. Argentina estuvo gobernada por militares de 1975 hasta 1983, Perú se mantuvo bajo regímenes militares de 1968 hasta 1980³³. Chile continúa durante toda la década de los ochenta bajo la dictadura de Pinochet (Pérez: 2003). Para evitar la polarización de las fuerzas sociales la política norteamericana considera que las dictaduras ya no son efectivas y por tanto no necesarias. Además, era su manera de evitar la experiencia centroamericana en el cono sur.

En América Latina para este periodo se vive una guerra de Baja Intensidad contra los grupos disidentes al proyecto capitalista, consistente en la militarización de las zonas con presencia de organizaciones independientes de carácter disidente a los gobiernos, así como el asesinato selectivo de líderes populares. El bloqueo a Cuba por parte de los Estados Unidos de Norteamérica se mantiene, así como las agresiones a países del área por parte de esta potencia continúan de forma ininterrumpida (Klare: 1988).

A mediados de la década un evento cambiaría la correlación de fuerzas en el orden mundial y, por consiguiente, en América Latina. A partir de 1985 la URSS con la dirección de Mijail Gorbachov, inicia el proceso de abandono del socialismo real, ingresando paulatinamente a la economía capitalista. En los países socialistas europeos se transita de los regímenes socialistas a regímenes con economía de mercado, en el proceso denominado "Revolución de terciopelo"³⁴.

³³ Encarta 2003.

³⁴ Revolución de Terciopelo, nombre por el que se conoce al proceso revolucionario que puso fin en 1989 al predominio del Partido Comunista (PCCh) en Checoslovaquia. Formó parte del complejo ciclo revolucionario iniciado en la segunda mitad de la década de 1980, durante la presidencia de Mijail Gorbachov en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), que puso fin a la Guerra fría. A su vez, estuvo precedido por acontecimientos similares en Polonia, Hungría y la República Democrática de Alemania.

4.3 Madurando el exilio.

Los Conjuntos musicales que se mantiene en el exilio, Inti Illimani y Quilapayún empezarán desde finales de los setenta y la década de los ochenta a plantear una nueva relación entre su producción y los acontecimientos que suceden en el mundo y en Chile en especial. El contacto con el país de origen es cada vez más difícil. Además, la estancia en países extranjeros ya por un periodo prolongado, influye de manera directa en las producciones así como en la ideología de los miembros de las colectividades musicales. Ya no se coloca tanto énfasis en la denuncia de la situación política, se retoma la poética en las letras y la complejidad de las orquestaciones se amplía. Illapu, el grupo que permanece en Chile hasta inicios de los ochenta, será el vocero de la denuncia de la realidad chilena, pues debido a que ellos permanecen en Chile por lo menos la mitad del periodo de la dictadura tienen una óptica diferente a la de los grupos exiliados desde el momento del golpe militar.

4.3.1 Survario.

En 1987 Quilapayún graba el disco “Survario”. En este material se consolida la influencia de la estancia europea, además de la escuela surrealista³⁵ de Matta, se encuentran influencias de la música contemporánea europea en el tratamiento de la sonoridad de las zampoñas como sucede en “La Mano”.

La Mano
(Eduardo Carrasco –
Patricio Wang)

La mano dentro de la espiga
la mano oculta en la semilla
la mano junta hecha gavilla
la mano amor en mano amiga.

La mano alada en la victoria
la mano alzada en la batalla
la mano escrita en la muralla
la mano ciega de la historia.

La mano pródiga que siembra
la mano franca sobre el pecho
la mano erguida en su derecho
la mano que une a macho y
hembra.

La mano alondra sobre el arpa
la mano arpía en la injusticia
la mano incendio en la caricia
la mano adiós sobre la carta.

La mano junta en la plegaria
la mano diestra en la vasija
la mano libre que prohija
la mano abierta y solidaria.

La mano que ha movido el monte
la mano hermana de tu hermano
la mano sol mano con mano
la mano cielo y horizonte.

³⁵ “El surrealismo pretende definir una práctica artística alternativa a la tradicional. Busca la utopía de un hombre nuevo en una sociedad nueva. Los surrealistas la buscan liberando el mundo de lo pulsional, de lo inconciente. Sueños y deseos son el material favorito de los surrealistas, así como los procesos para hacerlos aflorar a la superficie. Tuvo como fundador a Bretón en 1924” (Grandes: 1994: 13) .

La crítica hacia las dictaduras latinoamericanas es expresada en una pieza en donde de nuevo se aprecia la influencia del surrealismo musical.

Los destacagados
(Rafael Alberti - Eduardo Carrasco)

Destacagada
madre
laberinto de mierda
en su vientre
a luz no da
da a sombra a pedihorror
destacagados pútridos
viruvioletos cagatiránidos
rompetapanarices
hedor
peste del mundo

Allí por los rincones
donde evacua la madre
nace un destacagado

Presto
se destacaga en pie
de hierro empala oprime
patíbula extermina
Jhonfixonburundá Primero el Grande
y el hijo el hijo el hijo Pinosanguinochetburundá
el Inmenso
Segundo esputo puto de su progenitora
con Stroesnerburundá Tercero en sangre
y Burunbanzerdá cagado el Cuarto
dictadestacagados todos de su madre Adefesia
hija destacagada de sus hijos
la Única

“Canción de América” cierra el disco referido. En esta pieza se retoman los elementos que caracterizaron la mayor parte de los trabajos de Quilapayún; empleando instrumentación andina – quena y charango- se desarrolla el tema con un cantor solista y coro a contrapunto. El texto hace referencia la existencia de una identidad común latinoamericana.

Canción de América
(Jaime Silva - Luis Advis)
Yo soy tierra de mazorcas
de palmeras y chagual
tengo el cuerpo hecho de alturas
todo el mar es mi sayal
y en la nieve de mí
frente hay latidos del volcán.

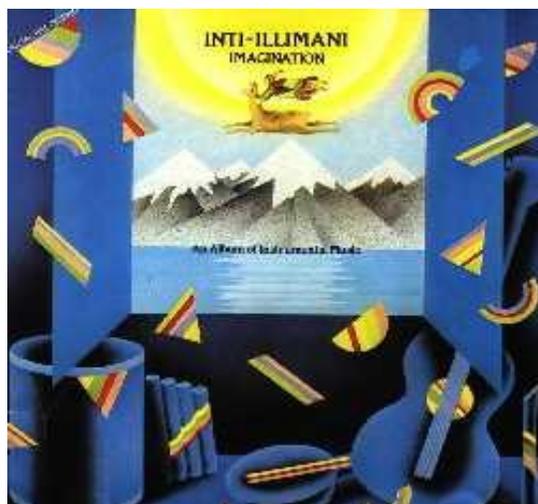
Con mis manos tejedoras
bordo vuelos de quetzal
quiebro cuarzo con los puños
de invencible guayacán
abro surcos luminosos
en el suelto del metal.

De la arcilla de mis valles
de mi luz en vendaval
nacen hombres que cultivan
la tibieza del maizal
son aquellos que vendimian
la turquesa y el nopal
son aquellos que proclaman
la vigilia del cristal
que construyen la aventura
de mi azul meridional.

Yo soy tierra de mazorcas
de palmeras y chagual
tengo el cuerpo hecho de alturas
todo el mar es mi sayal
y en la nieve de mi frente
hay latidos del volcán.

4.3.2 Imaginación.

La obra de Inti Illimani adquiere en este periodo tendencia a la experimentación de sonoridades trabaja también en la reelaboración de piezas anteriores aprovechando las nuevas tecnologías de grabación y la influencia que sobre el conjunto ejerce el contacto con músicas de diversas latitudes.



En la grabación “Imaginación” recopila piezas instrumentales de sus grabaciones anteriores, así como nuevas piezas que recrean las sonoridades andinas. En este material se conjuga la experiencia en el manejo idiomático así como la influencia de la estancia en el exilio.

En 1986 Inti Illimani presenta “De Canto y Baile”. En este material se continúa la exploración de las características rítmicas y sonoras de América latina. Se presenta la pieza “Mi chiquita” de Nicolás Guillen, basada en ritmos negros con influencias caribeñas, en contraposición a esta pieza se encuentran “Dedicatoria de un libro” de Venezuela y “Cántica de la Memoria Rota” piezas con rítmica pausada que permite un manejo sutil de lo idiomático en la instrumentación y el trabajo vocal. “Cándidos” es una pieza que cuestiona al catolicismo en su versión ortodoxa y la actitud de quienes viven de acuerdo a esos valores.

Cándidos

Texto: José Seves - Eugenio Llona / Musica: José Seves

Rompió el ávido su cántaro
Ya no hay médico en lo póstumo,
Impondrán célebre, los cándidos,
su vorágine más poética,
su vorágine.

Vive esta plebe autóctona
como un desolado páramo,
viéndose tan mísera y decrepita
sin un santo fiel en la cúspide,
sin un santo fiel.

Sufriendo leyes maléficas
no hay más que subir los ánimos
al compás de un danzar telúrico,
al cielo gritar nuestros cánticos,
al cielo gritar:

Presiento que por lo empírico
se ha enloquecido la brújula,
el clamor que tuerce los estómagos
va azuzando al fin los espíritus,
va azuzando al fin.

Cándido, libera tu rabia, cándido,
tu vieja ternura o, úsala
para revertir tu lóbrega vida de Lázaro.
Cándidos, con tanta esperanza cósmica,
venid porque al fin
el ávido rompe su cántaro.
Antes de morir famélico,
mártir de un destino trágico,
más valdrá reconquistar por último
el honor de ser pueblo intrépido,
el honor de ser:
Cándido, libera tu rabia...

Dentro de los trabajos musicales de Inti Illimani de fines de los ochenta, se encuentra "Fragmentos de un sueño" (1987), disco que cierra el ciclo del exilio. La característica principal de este material es el trabajo conjunto de Inti Illimani con los músicos Jonh Wiliam y Paco Peña. Destaca la presencia de ritmos andinos y piezas que plantean el uso barroco de la instrumentación como "Danza de Calaluna" o "el Mercado de Testaccio". El conjunto experimenta con sonoridades de la música europea que portan los artistas invitados.

Jorge Coulón. La Nueva Canción Chilena en el exilio ha cambiado en la medida de que el exilio es una experiencia absolutamente diferente de la experiencia que nosotros vivimos antes de vivir exiliados. Y como siempre nuestro canto se alimentó de la realidad, se alimentó de lo que pasaba alrededor nuestro, ahora pasan otras cosas, problemas diferentes, vibraciones distintas, una manera distinta de relacionarse con el medio ambiente, un medio ambiente que no es el nuestro, que no es el de nuestro país, el de nuestro continente. Esos son los cambios que ha sufrido, que son bastante claros. El canto que ahora cantamos nosotros o que cantan grupos como Quilapayún u otros grupos en el exilio es un canto fuertemente marcado por nuestra experiencia del exilio, tira hacia una rebeldía permanente de fondo pero también hacia una gran melancolía, precisamente porque el exilio es la pérdida de algo que es la propia tierra, el propio ambiente, el propio habitat en el cual nos habíamos desarrollado. (Varela:1985).

El exilio permite a este grupo estar en contacto con una diversidad cultural más amplia. Eso se refleja en las composiciones y en el nuevo tratamiento de algunas piezas del repertorio del periodo de la Unidad Nacional.

4.3.3 Illapu. El exilio.

Como se ha mencionado Illapu es exiliado al regresar de una gira a Europa y EU en 1981. Los trabajos anteriores de este grupo se habían inclinado a la preservación, difusión y reinterpretación de piezas del área andina y del resto de Latinoamérica como complemento. Al ser exiliados, Illapu integra de manera predominante a su repertorio piezas sobre la realidad social que vive Chile y el resto del mundo. En el plano artístico esto se traduce en una expansión de su trabajo instrumental y de su narrativa musical. En el plano político se convierte en el grupo más combativo que denuncia la situación chilena, producto de su participación en apoyo de organizaciones de solidaridad comunitaria.

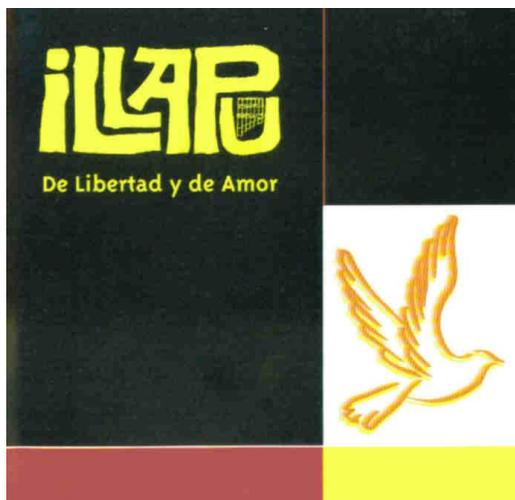
En 1981 el gobierno militar de Chile censuró Illapu, obligando al grupo al exilio. ¿Qué obligó al gobierno para que adoptara puntos de vista hostiles?

Roberto Marquéz: "La verdad es que fuimos exiliados no solo por nuestra actividad musical, sino por la vinculación con la 'Vicaría de la Solidaridad', con las bolsas de cesantes, con los comedores infantiles. En esa época se hacían muchas actividades solidarias, nosotros éramos un elemento convocante, mucha gente se juntaba bajo el alero de nuestra música. Si bien en esa fecha era difícil poder decir las cosas abiertamente, la gente lograba darse cuenta del mensaje y era posible establecer una buena comunicación." (Pertout:1997)"



Illapu y Quilapayún
en 1981

Es en 1984 cuando Illapu graba "De Libertad y Amor". En este material se presentan las primeras canciones dedicadas a esta nueva fase de su formación musical y de la vida personal de los integrantes.



En la primera pieza "De libertad y Amor" se inician las referencias a la salida del país. La base rítmica será la aproximación a una marcha, en la instrumentación destaca un dúo de quenás como acompañamiento a la voz solista y una guitarra acústica punteada, el ambiente es de fuerza por el empleo de los coros y las breves pausas de silencio.

De Libertad Y Amor
(O. Torres - R.Márquez)

El sol se fue, se fue de aquí
se fue de fuego no lo sentí
yo me quedé sobre el país
para morir y revivir

Allá en Barranca, en San Miguel,
o sobre el barro de Pudahuel
entre los pasos del hombre fiel
una y mil veces, me volveré, me volveré
me volveré, me volveré, me volveré.

Canción de ayer, canción de hoy
que va golpeando a mi población
antigua y cruel como el dolor
del hambre frío de la nación.

Pues un patriota, un gran señor
me está apuntando en el corazón,
para tildarme de Juan traidor
y yo soy flor tan solo flor,
tan solo flor, tan solo flor.

Me hice flor de un color
en el silencio de mi temor
y me junté y fuimos dos
y como piedra ya somos diez,
porque en el fondo del corazón
que nos abraza con su calor
hay un futuro partido en dos
de libertad, de amor, de amor
y amor de amor y amor de amor.

Y gota a gota puede el sudor
armar de pronto la gran canción
que todo el pueblo como una voz
en la alameda ya lo entonó,
liberación, liberación.

Disco Pieza 14

Las composiciones instrumentales se basan en el uso de la sonoridad de la quena así como en el uso del charango como instrumento base. Los ritmos se conforman de manera libre, como sucede en “Población La Victoria”; el uso de zampoñas y un ritmo semejante a la balada conforman los elementos principales de “Pampa Lirima”.

La pieza “Copla de Morenada” emplea la instrumentación del ritmo morenada de Bolivia, destaca el juego de zampoñas y la quena que responde la melodía. En la letra se plantea el deseo de regresar a Chile, esta canción es una de las primeras en ser compuestas después del decreto de prohibición de ingreso dado por la dictadura.

Copla De Morenada
(Roberto Márquez)

Carnavales, carnaval, cuando escucharás
esa copla que al volver no pude cantar
carnavales, carnaval, no se me olvidan
los morenos que bailan con alegría

Tierra mía volveré para florecer
será octubre llevará cantos de amores
tierra mía volveré para florecer
será octubre llevará cantos de amores

Carnavales, carnaval, cuando escucharás
esa copla que al volver no pude cantar

El disco cierra con “Un Día borraré esta página”. Plantea la necesidad de terminar con el exilio, así como de reconstruir el proyecto de nación en un Chile sin dictadura.

Un día borraré esta página
(Quilo Martínez - Roberto Márquez)

Un día en la mañana saldrá el sol
y habrá pan en la mesa y tal vez,
una esperanza en la casa del hombre
una esperanza en la casa del hombre
el fusil caerá, el niño saldrá a correr
en su caballo de madera,
galopando relámpagos
y remontando vientos
galopando relámpagos y vientos.

Un día en la mañana cuando salga el sol
para alumbrar de nuevo .

Un día en la mañana cuando salga el sol
para alumbrar de nuevo.

Entonces...
yo borraré esta página algún día
entonces...
yo arrancaré estas letras algún día
para que nadie te recuerde
cizaña ya quemada
destruida y olvidada
una vez arado nuevamente el campo

La larga noche pasará y todos
aprenderemos a cantar de nuevo
a sonreír, a sonreír
a mirar el futuro
con los ojos sembrados de esperanza.

“Para Seguir Viviendo” grabación de Illapu de 1986, contiene críticas abiertas a Pinochet, como en la primera pieza “Que va a ser de ti”, con ritmo de Landó. La pieza emplea el cajón peruano como instrumento base y destaca la caída del régimen militar como una realidad que se está gestando.

Que Va A Ser De Ti
(O.Torres - R.Márquez)

Al cazador le llegó su tiempo
al cazador el ciervo ya lo alcanzó
que va a ser de ti
si te sorprende la mañana,
si todo el sol entra en tus venas,
si te saludan con pañuelos,
si los niños te sonríen,
si te siembran el amor
y de amor no sabes nada.

Que va a ser de ti.

Que va a ser de ti,
si los poetas te descubren,
si los pintores te dibujan,
si las madres no se olvidan,
si en un suspiro te ignoramos,
si se agotan las palabras,
y se gastan las murallas.

Que va a ser de ti.

Que va a ser de ti
cuando tu hierro sea nieve,
si eres tan bravo en el cuartel,
como dueño de burdel.,
no lo vayas a olvidar
cuando te llegue la hora.

Si te sorprende la mañana!
y todo el sol entre en tus venas!
si te saludan y sonríen!
y del amor no sabes nada!
Que va a ser...
si se agotaron las palabras!
y si los desaparecidos!
si eres culpable y te ponemos!
de espaldas contra la muralla.

Que va a ser...

(Coro)

Que va a ser de ti
que va a ser de ti
que va a ser de ti
que va a ser de ti,

que va a ser de ti
que va ser de ti
que va a ser de ti
Que va a ser

La descripción de la vida cotidiana se plantea en la pieza “Arrurrú la Faena”, esta composición se parece a las de Víctor Jara en la necesidad que tenía este autor de reflejar las luchas cotidianas. Aquí se critica también la política económica de la dictadura. En la pieza se utiliza el ritmo ecuatoriano de albazo.

Arrurrú La Faena
(Roberto Márquez)

Arrurrú pedacito de luna llena
ya se durmió tu niño, mamita obrera,
ya se durmió tu niño, mamita obrera,
mamita obrera.
arrurrú vas juntando sabanas viejas
para la piel del niño, mamita obrera,
para la piel del niño,
mamita obrera.

Arrurrú tu cansancio que se desvela
tus brazos son la cuna, mamita obrera
arrurrú que te paguen cuatro monedas
para el pan que te pide, mamita obrera.

Arrurrú que tu hijo ya se despierta.
la faena te llama, mamita obrera,
la faena te llama, mamita obrera,
mimita obrera.

Arrurrú pedacito de luna llena
ya se durmió tu niño, mamita obrera
ya se durmió tu niño, mamita obrera,
mamita obrera
mamita obrera
mamita obrera

Salvador Allende está presente en “Ganaremos la Alegría”. El ritmo cambia de Baguala a Chaya, emplea la instrumentación andina de quena, charango y el bombo como base en la parte de la baguala.

Ganaremos La Alegría
(J.M.Memet - R.Márquez)

Sí tu sangre ardió de pronto
consumida, consumida
y nada pudo hacer nuestro dolor
para ayudarte, para ayudarte
que hacer entonces en la esquina
de la vida, de la vida
sino entender que tu muerte
fue en el mundo, fue en el mundo

Los hombres y los días pasarán
estoy seguro
también se irá el amor si lo maltratan,
estoy seguro,
más aun es necesario, detonar cada alegría
nadie asesina la alegría

Ellos seguirán, si seguirán
levantando monumentos
más estatuas, más estatuas
que recuerden más el odio

No entenderán ni siquiera
ante los muertos, ante los muertos
que la muerte vencerá
sólo a la muerte, sólo a la muerte

Los hombres y los días pasarán, estoy seguro
también se irá el amor si lo maltratan, estoy seguro,
más aun es necesario, detonar cada alegría
nadie asesina la alegría

La caída del régimen militar se considera ya como una posibilidad real. No obstante, se vive en un estado represor. En esta pieza se describe como se comporta la dictadura durante la mitad de los ochenta, se utiliza el ritmo de Tonada Potosina;

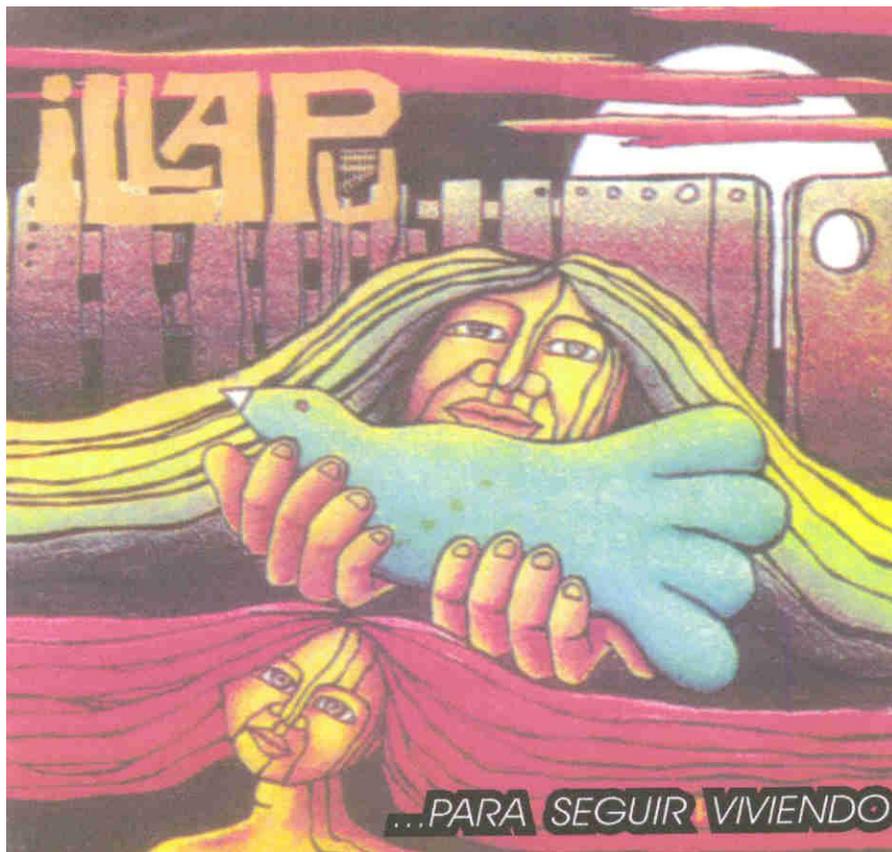
Cuarto Reino, Cuarto Reich
(O.Torres - R.Márquez)

Dicen las leyes
los tristes reyes
del cuarto reino animal (bis)
si uno de abajo
pide derechos
a la prisión va a parar (bis)
palos si gritas
fama si callas
en este reino de paz (bis)
cuando el gorrión
cantaba su cuento
su corazón enjauló (bis)

Dale con piedras,
prende los fuegos,
dale su justa verdad (bis)
cóndores, ranas,
llamos, palomas
y también nuestro huemul (bis)
en sus moradas primaverales
hacen el pan y la luz (bis)

Así termina la triste vida
del cuarto reino animal (bis)
voces del pueblo vienen danzando
con la justicia del sol (bis)
dale con piedras,
prende los fuegos,
dale su justa verdad (bis)

Basándose en el ritmo de trote, Illapu crea una pieza que cuestiona a los colaboradores del régimen militar; a la vez, hace notar que un movimiento social de rechazo a la dictadura está creciendo:



Se Están Quedando Solos
(O.Torres)

Los que miran y no ven
lo que pasa en el país
los que vejan a la abeja
que defiende su panal
los que llevan diez monedas
de traición en la moral
son los mismos que predicán
con la espada y alcatraz
y no escuchan a la gente
que comienza a pregonar
que hay un tiempo que termina
y otro tiempo que vendrá
como chacal sin cervatillo
como ratón sin ratonera
como la novia sin anillo
como Colón sin carabelas

Sííí, se están quedando solos ¡muy solos!
se están quedando solos ¡muy solos!

Los que viven y sonríen
a pesar de la impiedad
los que llevan en la raza
la virtud del verbo amar
los que son crucificados
en el nombre de la paz
son los mismos que se enfrentan
a la ira de goliath
con las piedras del coraje
recogidas al azar
y construyen muralla
para el día que vendrá

Como jazmín de primavera
como la madre con el niño
como la luz salvadoreña
como el fuego con la leña

Sííí, se están multiplicando

Los que nacen convencidos
de la eterna oscuridad
los que miran a la luna
como bola de cristal
los que sueñan con Sudáfrica
y el pan de Paraguay
son los mismos gerentejos
que se afanan en coimear
y no escuchan a la gente
que comienza a pregonar
que hay un tiempo que termina
y otro tiempo que vendrá

Se están quedando solos
como chacal sin cervatillo ¡sí!
se están quedando solos
como ratón sin ratonera ¡sí!

Se están multiplicando
como jazmín de primavera ¡sí!
se están multiplicando
como la luz salvadoreña sí, sí, sí sí....

Disco Pieza 15

CAPITULO 5. 1988 EL FIN DEL EXILIO

La Dictadura Militar inicia los preparativos para la transición a través de suavizar el trato a los disidentes y proponiendo un referéndum acerca de su permanencia en el poder. Levanta las prohibiciones de regreso a los exiliados.

El regreso de la mayoría de los integrantes de la NCCh coincide con la campaña del NO, en contra de la perpetuación de la dictadura. Después vendrían las campañas presidenciales en las que también colaboraron algunos de los cantantes; esto llevaría a enfrentamientos y rupturas con partidos en los que habían militado o apoyado durante tantos años (García:s/f).

5.1 Inti Illimani

Al grupo Inti Illimani le sorprende la noticia de poder regresar a Chile, ya que solo unos años atrás se le había negado el acceso al país.

En 1985 se organizó un Festival en el Teatro Caupolicán en el cual premiarían a Inti-Illimani, cuyos discos habían vuelto a publicarse con enorme éxito. El conjunto pidió a la embajada de Chile en Italia autorización para asistir al evento, pero la respuesta nunca llegó. Acordaron entonces que Marcelo Coulon y José Seves asumirían el riesgo y viajarían a Santiago de Chile a recibir el galardón. El ambiente en el avión era de gran tensión. Al momento de aterrizar la nave fue inmediatamente desviada a uno de los extremos de la pista y rodeada por un grueso contingente militar con sus armas apuntando. Se les negó el permiso para descender y debieron volar a Argentina. En Buenos Aires realizaron una conferencia de prensa con Mercedes Sosa. La noticia fue difundida internacionalmente, mientras que en Chile la prensa oficial guardó estricto silencio. En el futuro muchos exiliados se aventurarían a seguir el ejemplo de Inti-Illimani, mientras en el aeropuerto Pudahuel se doblaba la vigilancia (Parot:2003).

El regreso a Chile los toma por sorpresa y genera un reencuentro con su país:

Las fronteras estaban abiertas, el exilio había terminado. Una soleada mañana del 18 de septiembre de 1988 una multitud de chilenos fue a recibirlos al aeropuerto de Santiago para llevarlos al improvisado escenario de una población marginal. Allí Inti-Illimani cantó "Vuelvo" acompañado de un coro de decenas de miles de personas. Hasta hoy lo recuerdan como el día más importante de sus vidas.

El 18 de septiembre de 1988 Inti-Illimani volvió a Chile luego de 15 años de exilio, justo a tiempo, antes que toda la desilusión de una larga espera terminara con la esperanza. Vanos hasta entonces habían sido los intentos del pueblo chileno por derribar a la dictadura militar. Hasta que llegó el plebiscito del 5 de octubre de 1988 con el cual Pinochet confiaba perpetuar su régimen. Con fines proselitistas el candidato único fue permitiendo el ingreso de muchos expulsados hasta decretar el fin del exilio.

Días después, el 24 de septiembre, organizaron un concierto multitudinario en la población La Bandera. Nunca imaginaron un regreso tan glorioso. Inmediatamente se comprometieron con el reestablecimiento de la democracia en Chile, participando activamente en actos por el "NO" en el plebiscito que puso fin a la dictadura militar (Parot:2003).Luego de participar en la campaña por el NO apoyarían en la campaña presidencial al candidato de la Concertación. En algún momento se produjo un choque entre los viejos afectos y la realidad; surgieron diferencias insalvables con el Partido Comunista y más de veinte años de militancia terminaron abruptamente (Cifuentes:2000)

La recepción que reciben en Chile, hace replantearse su relación con una nación que había cambiado durante los años de la dictadura y que genera cuestionamientos a su trabajo anterior;

Nos encontramos con una situación que estamos todavía tratando de comprender porque sin duda la vida bajo una dictadura tan larga ha cambiado también -creo yo- aspectos de la idiosincrasia -por así decirlo- de los chilenos. Soportar el terror propio de vivir bajo una dictadura es un elemento que ninguno de nosotros lo había vivido antes y que también la gente lo trasmite. Pero también junto a eso se trasmite una gran necesidad de paz, una gran paciencia por darle a Chile un camino por el cual pacíficamente se vayan recuperando valores que esta dictadura ha tratado de pisotear... En cuanto a la represión política es bastante velada actualmente, es difícil que repriman a gente muy conocida, pero por otra parte han detenido a cientos de muchachos que hacen propaganda mural, porque la dictadura sigue estando, solo que tiene -y esperamos que así sea- sus días contados, tiene fecha para irse (Varela:1989).

Inti Illimani se ve en la necesidad de adecuarse a la nueva realidad. La dictadura está en el proceso de transición y la sociedad chilena comienza a vivir una nueva experiencia en donde se negocia un cambio de régimen. La creación musical se replantea y, por consiguiente, las posturas ideológicas se afectan. Vivir en Chile exige un ejercicio de crítica a la creación y desarrollo del mismo conjunto.

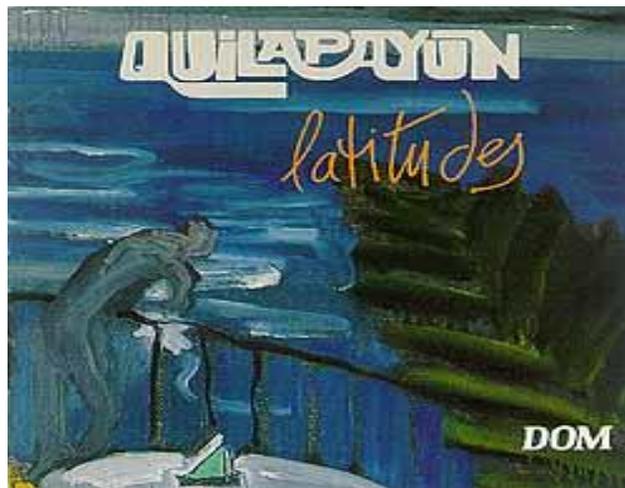
5.2 Quilapayún

A diferencia de Inti Illimani, Quilapayún regresa en enero del 1988 y realiza una serie de conciertos ese mes. Después se plantea a petición de Eduardo Carrasco, la disolución del conjunto. Carrasco se quedará en Chile y el resto del grupo regresa a París, donde irá cambiando de integrantes.



En 1988, [Eduardo Carrasco] cuando supo que podía volver, vino a Chile para participar en las actividades que se oponían a la permanencia de los militares en el gobierno; participó en actos, hizo una pequeña gira y volvió a Francia, pero en menos de una semana descubrió que no podía mantenerse alejado de su país. Volvió a rehacer su vida, a resolver problemas con el pasado, a trabajar en la Universidad de Chile, a formar nuevos artistas (Pancani:1999).

El grupo queda bajo la dirección de Rodolfo Parada y Patricio Wag, quienes lo dirigirán de manera colegiada (son los dos únicos integrantes que permanecen del conjunto original). Quilapayún entra en un proceso de transición que llevará a una ruptura a inicios de la primer década del siglo XXI. Con un nuevo conjunto graban en 1992 el disco "Latitudes".



La primera pieza, “Regreso”, plantea la experiencia del retorno, en donde se percibe que no se pudieron adaptar a la nueva realidad chilena. Las condiciones que los hicieron abandonar el país –el golpe militar, la violencia represora- han cambiado, el país transita hacia un régimen presidencial. En la instrumentación destaca la inclusión del piano y percusiones. Se mantiene la quena pero solo como fondo o complemento.

Regreso (Rodolfo Parada - Patricio Wang)

Volver a los sueños
rendido por la ausencia,
diferente,
sin certezas por ver y sentir.
Preciso no es fácil decir
aquello que el silencio
guarda como una fábula.

Venir de tan lejos, vencible,
con la marcha del tiempo
en los hábitos,
y en los labios la esperanza,
la risa nostalgia.

No es con razones que puedo explicar
lo distinto que estoy en la misma luz
y es inquietante saber que las sombras
cambiaron sus formas de acontecer.
Nada se olvida porque hasta el final
atado quedó en mi vida
el espacio que se nombra mi país.

Fui desgarrado de todas las señas
que hicieron mi llama y mi descubrir
y es de un distante lugar que los años
me envían los signos de mi entender.
Y, sin embargo, yo sé que total
sabré compartir un día
el espacio que se nombra mi país.

Cambiaron las vidas
en torno de la espera,
simplemente, por anhelos de ser y vivir.
¡Abrir la frontera es el fin,
latir desde la tierra
en canción pura y única!

Presente y lejana
la esencia del motivo,
el comienzo, la memoria,
la raíz de la luz y del amor.
¡Es siempre frágil la constancia
del volver, voz y lágrima!

En “Crear es ver” se cuestiona la pertinencia de permanecer como un proyecto de vida, se plantea la necesidad de actuar como medio de permanecer, de crear ante las nuevas circunstancias, se busca “crear lo inhabitual”. La música recuerda el estilo Quilapayún de los ochenta, en donde la zampoña se convierte en un elemento de acompañamiento de la voz solista a contrapunto; se emplean, además, una guitarra acústica y coros de apoyo al solista:

Creer es ver
(Rodolfo Parada)

Entre el querer y no poder
la vida viene y va sin gran medida
y el tiempo pasa sin mirar
adonde ha de llegar el que camina.
¿Cómo saber si hay un lugar
en donde terminar
la travesía?
Ser o no ser no es la cuestión fundamental
porque soy hasta el final
una misma cosa,
pero me importa recobrar la ingenuidad
de poder recomenzar
y que el amor responda.

Una experiencia por fatal
no puede condenar la poesía,
ni tan siquiera relegar
lo más elemental: la fantasía.
¿Dónde está el sueño y dónde está
la propia realidad
que nos habitan?
Nunca se ha visto mariposa sin su flor,
ni una herida sin dolor,
ni corazón que esconda;
por eso en toda geografía lo esencial
es crear lo inhabitual
cuando la pasión desborda.

*No hay mayor fuerza ni razón
que la que nace de tu corazón.*

Cuando a lo lejos cielo y mar
son uno y mismo azul para la vista,
no importa mucho la versión,
que aquí dos cosas son, y muy distintas.
¡Porqué creer también es ver
que están por suceder
las maravillas!

Si aún no es posible unir la espera con el fin
y la historia por venir
no excita la ocurrencia,
dar tiempo al tiempo es una idea baladí
pues el futuro ya está aquí
con poca y gran urgencia.

La figura de Salvador Allende es recordada en "Allende", en un ritmo cercano a la balada. La instrumentación emplea únicamente un piano. El arreglo vocal se basa en un solista y en coros de apoyo, al final de la canción se incluyen coros con una orquesta de cámara.

Allende

(Rodolfo Parada - Orlando Jimeno-Grendi - Patricio Wang)

Exacta amaneció la luz del día,
exacta en su perfil la madrugada,
cuando de pronto el viento agudo de Septiembre
hizo callar tu vida, tu voz y tu mirada.

Se fue tu cuerpo a la extensión del sueño
mientras tu sombra caminaba a tu encuentro
y poco a poco te alejaste de ti mismo
hacia el recinto del amor definitivo.

El Tiempo no se muere con tu tiempo
a pesar de la invariable
dispersión en tu distancia,
pero aprende la certeza
que en toda lontananza
la Historia pertenece a tu destino.
Se siente, amanece... ¡Allende

Alzabas el destello en primavera
abriendo nuevo espacio a los sentidos,
con sólo ansias de justicias necesarias
para cumplir así los signos prometidos.

Pregunto entonces por tu asombro entero
desde el umbral del momento decisivo,
si tus ojos anunciaban el otro tiempo
de lo posible que hoy en día es desafío.

Pregunten por su aliento detenido
quienes por vida y omisión
no conocieron su palabra,
pues no escapa a la evidencia
que su vida, sin tardanza,
reclama una presencia en el camino

Se siente, amanece... ¡Allende!

“La Batea”, tema que Víctor Jara y el mismo Quilapayún popularizaran durante la Unidad Popular y que tendría modificaciones a los largo de los años, denunciando a la dictadura, se presenta en este material en una nueva versión en donde se hacen menciones políticas a los nuevos tiempos, comparándolos con la sexualidad. El arreglo clásico es substituido por un arreglo orquestal basado en un sintetizador y percusiones:

La batea.txt (3ª versión)
(Rodolfo Parada - Hernán Gómez - Toni Taño)
*Mira la batea, como se menea
como se menea el agua en la batea.*

Por los cinco continentes, qué barbaridad,
crece fuerte la corriente, qué felicidad,
la corriente, de la gente,
que libera otra manera de pensar.

Si ha cambiado el mecanismo, qué barbaridad,
también cambia el erotismo, qué felicidad,
así mismo, por lo mismo,
las posturas, las más duras, cambiarán

5.3 Illapu

Illapu será sorprendido al igual que Inti Illimani con la noticia de su regreso a Chile:

Después del colapso del gobierno militar de Chile en 1988, Illapu regresó para quedarse en Chile. ¿Cómo describirías tú las actuaciones de ustedes que siguieron después delante de más de 100,000 personas? Roberto Marquéz: "El re-encuentro con una masa de gente importante, permitió adentrarnos de lleno en el país, además nos hizo sentir que la gente aun nos seguía." (Peorut:1997)

En 1991 Illapu graba el disco "Vuelvo". La pieza que da origen al título del disco hace referencia a las experiencias del grupo durante el exilio. La instrumentación se basa en el Charango, batería de bombos y un dúo de quenás que marca el inicio, el interludio y el final de una pieza con ritmo de trote. En la letra se plantea la necesidad de no olvidar, así como la exigencia de castigo a los represores. El ritmo es alegre, destacando la palabra "vuelvo" en los arreglos corales;

Vuelvo Para Vivir
(A. Márquez)

Vuelvo a casa, vuelvo compañera
vuelvo mar, montaña, vuelvo puerto
vuelvo sur, saludo mi desierto
vuelvo a renacer amado pueblo
vuelvo , amor vuelvo
a saciar mi sed de ti
vuelvo, vida vuelvo
a vivir en ti país.

Traigo en mi equipaje del destierro
amistad fraterna de otros suelos
atrás dejo penas y desvelos
vuelvo por vivir de nuevo entero
vuelvo, amor vuelvo...

Olvidar por júbilo no quiero
el amor de miles que estuvieron
pido claridad por los misterios
olvidar es triste desconsuelo

Vuelvo, amor vuelvo...

Bajo el rostro nuevo de cemento
vive el mismo pueblo de hace tiempo
esperando siguen los hambrientos
más justicia, menos monumentos

Vuelvo, amor vuelvo...

Disco Pieza 16

"Primer Sueño de Amor" es una pieza que recuerda los ritmos nortinos de Chile. Se retoma la frase del regreso a la tierra. En esta pieza destaca el uso de un saxofón que hace dúo con la quena, así como un bajo eléctrico que acompaña y complementa al charango. Emplea una base rítmica de aplausos como en los huaynos andinos;

Primer Sueño De Amor

(R. Márquez)

Querida pampa
atardecer de mil colores
a tu regazo, paloma mía vuelvo alegre
tu voz morena
me dio el amor sin ataduras
tu sangre nueva, todo tu sol llenó mis venas
perla del norte

Sobre tus cerros voy cantando
me hundo en la arena
en la humedad de tus playas
y cuando me vaya
tu cariño he de llevarme
tal vez mañana
regresaré para quedarme

Vuelvo desierto, sal mineral
mi adolescencia, canto vital
las salitreras, mi infancia en flor
mi primer sueño de amor

“Ya quisieran por olvido” es una composición que hace hincapié en la necesidad de no olvidar a los represores, advierte sobre los riesgos de una transición donde las condiciones sociales permanecen a pesar del abandono de la dictadura de los puestos formales de mando, cuestiona también a los intelectuales que plantean el olvido como solución a la situación del país;

Ya Quisieran Por Olvido
(A. Márquez - R. Márquez)

Dicen que todo ha cambiado
lo dicen con pretensión
dudan que la solución
sea cambiarlo todo
así buscan acomodo
para su futuro incierto
lo que en el pasado, cierto
jugaron con nuestra suerte
no saldrán por inocentes
el día del juicio justo.

Yo creo que es un insulto
creer que el viejo modelo
remendado con buen hilo
pueda resultar correcto
lo digo por el hambriento
y también por el cesante
por los que han andado errante
por los desaparecidos
que están condenados digo
los regímenes de muerte

Tengamos ojos abiertos
muy atentos los sentidos
ya quisieran por olvido
engañar nuestros intentos
como aquellos intelectos
de origen bien conocido
que con un costal de olvido
predican resignamiento
hay que triste pensamiento
si al pobre deja de lado

“Tres versos para una historia” es la reflexión acerca de los que se quedaron en Chile y sufrieron la represión, sobre quienes fueron desaparecidos o que continúan detenidos en cárceles clandestinas.

El arreglo es sencillo con una guitarra y una voz solista que interpreta esta canción compuesta por tres poemas encadenados;

Tres versos para una historia
La historia de Manuel
(A. Márquez)

Aquí vivía un hombre ayer
hoy vive sólo su hijo Manuel
busca a su padre quiere saber
a dónde puede su llanto arder.
tenía cinco años el día aquel
su madre dijo de viaje fue
nada ha cambiado del cuarto
aquél
sobre la cama yace un clavel.

A cada noche y amanecer
corre hasta su cuarto buscándole
su madre dice hijo Manuel
tal vez mañana, tengamos fe.
Creció soñando el día ver
el de su cuento de anochecer
su madre entonces dijo Manuel
sólo lo cierto lo ha de traer.

Hasta siempre amor
(O Torres)

Desde esta celda donde el odio
ha confinado
la sonrisa, amada mía
yo me desangro en la ausencia
de tus manos
y me duermo, con tu universo
que es fuerza y vida en la
esperanza de los hijos
que quedaron
pero si muero en la desdicha de
no verte más
levántate, recógeme
no ha sido en vano el sacrificio de
la carne
levántate, recógeme
no ha sido en vano el sacrificio de
la carne
hasta siempre amor.
Hasta siempre

Soy parte de esta historia
(R. Márquez - P. Valdivia)

Usted me busca
y no me encuentra
pero yo estoy aquí
soy como usted
no he desaparecido
yo soy reflejo vivo
escucho trenes de prisa
y gritos de vendedores
usted me busca
y no me encuentra
pero yo estoy aquí
jamás me fui.
Juan terminó la escuela
y aunque muy tarde sea
irá buscando la verdad
usted y él, me encontrarán

Ves yo estoy aquí
donde jamás me fui
estoy aquí
y a veces canto
te puedo ver sola bailando.

Para que nadie pierda la
memoria
porque soy parte de esta historia
están mis hijos, mi mañana
mi mañana, mi mañana.

El disco cierra con “Escribo por ejemplo”, canción que propone la construcción de una realidad diferente. La pieza empieza con una voz a capella a la que se suman percusiones y zampoñas acompañadas de un bajo eléctrico y coros, termina con un cambio de ritmo que acelera la pieza a partir del charango y el bombo.

Escribo Por Ejemplo
(N. Lemus - R. Márquez)

Si solamente escribo
pienso que cada verso
es un amigo más, en la batalla.
Y me gusta escribir sobre los tiempos
sobre la necesidad de la palabra
escribo por ejemplo:
pueblo mío que estás en mi cuerpo
en la ruta, en la huella, en el pan
pueblo mío reparte los peces
en la mesa donde han de llegar
pueblo mío recibe mis versos
en tus brazos donde anidarán
pueblo mío tu razón es vida
que de nuevo empieza a caminar

No importa si tallas una lágrima
no importa si ella rima con la vida
no importa si tu verso es doloroso
que estemos nuevamente al empezar
vamos inventemos nuevas sendas
la esperanza es la canción vital
hay que abrir al sol todas las puertas
y el mañana echar a caminar

Vamos hay que andar
Vamos hay que andar
Vamos hay que andar

Yo busco los caminos para el árbol
el hueco necesario al edificio
el terraplén para el sembrado antiguo
un pedazo de luna entrecerrado
la claridad del sol sobre la ausencia

“Vuelvo” es un disco de reencuentro con la realidad chilena, es un disco que propone no olvidar que construye una propuesta de futuro a partir de cambiar la realidad. La instrumentación se vuelve más experimental logra una sonoridad que combina lo tradicional con nuevas propuestas.

El segundo disco de Illapu ya de regreso del exilio, es “En Estos Días”, que logrará premios de ventas en Chile y el extranjero. Dos son las melodías que se colocan en el mercado comercial, con una propuesta intimista, pero vinculada con las condiciones reales de vida de la juventud proletaria en Chile y de América Latina en general. En la primera “Lejos del Amor”, se plantea la presencia de una pareja en un lugar que podía ser un depósito de basura a orillas de un lago contaminado, mezcla realidad y amor. La pieza se basa en la quena y zampoñas en los interludios musicales, el charango y la guitarra son la base rítmica. En la segunda pieza “Del Pozo de tus sueños”, se marca la influencia que en el conjunto han tenido movimientos como la trova cubana; esta composición recuerda las canciones de Pablo Milanés y las influencias caribeñas de Juan Luis Guerra y las bachatas.

Lejos Del Amor
(L. A. Valdivia - R. Márquez)

Del Pozo de mis Sueños
(L. Valdivia – R. Márquez)

Qué hacen aquí
estas gaviotas
tan lejos del mar
qué hacen aquí
entre piedras y rincón
en este río marrón
qué hacen aquí
tan lejos del mar.
Qué hacen aquí
estos pequeños
lejos del hogar
que hacen aquí
entre hiedras y dolor
en este sucio baldón
qué hacen aquí
lejos del hogar

Qué hacen aquí
estos amantes
en este lugar
qué hacen aquí
entre hierbas y candor
en este parque de amor
qué hacen aquí
lejos de la razón.

Lejos del amor
lejos del cielo
como un alma perdida
un sol sin vida
qué hacen aquí estos desvelos
qué hacen aquí sin un consuelo

Voy a beber del pozo de mis sueños
quiero buscarte en mis recuerdos
y mi sed que retome la piel de tu cuerpo
voy a beber del pozo de mis sueños.

Yo sé que está despierto ese amor mío
tal vez oculto en tu cintura
cual amante te acecha mi fresco delirio
yo sé que esta despierto este amor mío.

Y Vuelve
tu encanto
los días sin horas
me envuelve tu aroma
tus besos me queman
voy a beber del pozo de mis sueños

La soledad no existe en estos días
mi corazón viajero ya se encamina
como una estrellas que mi pecho ilumina
la soledad no existe en estos días.

“Palabras de Nuestros Tiempo” es un acto de reflexión sobre los hechos pasados en Chile, sobre el golpe y la destrucción de un proyecto de nación. Propone realizar el cambio de la sociedad a partir de una decisión conciente, asumiendo un lugar en el proceso histórico, cuestiona si la democratización vía elecciones ha logrado cambiar las condiciones de vida. Emplea una estructura de balada y se basa en un piano así como en una quena solista.

(A. Márquez)

Si fuera sólo a regresar a lo que fue
y no tomara las lecciones del ayer
refundaría lo que a fuego como ley
arrebataron sin tomarme parecer.

Honestamente que borrar no puede ser
antes la muerte a traicionarte a ti y aquél
que en el camino por tener lo que hoy podré
diste la vida con inquebrantable fe.

Se trata entonces que podamos ejercer
la libertad de ser actor y proponer
sobre el camino que queramos emprender
para que el hombre libre pueda florecer.

Mientras un niño por la calle pida un diez
y por escuela tenga el hambre y el neoprén
la libertad seguirá siendo de papel
sueño fecundo que no acaba de nacer.

Mano con mano vamos juntos de una vez
para botar todos unidos la pared
el egoísmo impuesto que no deja ver
que tu problema es mío, es nuestro y es de aquél.

Ya no podemos esperar que alguna vez
haga un milagro lo que debemos hacer
tomar conciencia del derecho y del deber
para que el hombre libre pueda florecer.

El desempleo producto de la implementación en Chile de las políticas neoliberales afecta a la población. En el tema “Un Poco de mi Vida” se aborda la cuestión entre los jóvenes que nacieron o crecieron dentro de la dictadura;

Un poco de mi vida
(A. Marquéz – R. Marquéz)

Lo que voy a contar en este día
es nada más que un poco de mi vida
soy hijo de este tiempo sin colores
que no dejó volar mis ilusiones
que no dejó volar mis ilusiones

Soy uno de esos jóvenes pendientes
eterno buscador de algún presente
ayer era después o bien la muerte
hoy me dicen que espere, que sea paciente

En el mercado libre soy vacante
y sepan que no fui mal estudiante
pero más fuerte fue la economía
la urgencia de tener para comida

CAPITULO 6. 1990-2003; LOS ÚLTIMOS AÑOS

6.1 La transición de la dictadura a la democracia

La dictadura militar chilena encabezada por Augusto Pinochet se ve forzada a permitir el paso a gobiernos democráticos electos, como producto de las presiones sociales al interior de Chile y de la situación internacional, donde las dictaduras se ven como un elemento innecesario debido a la caída del bloque socialista y la implantación de las políticas neoliberales en América Latina.



“En Chile no se mueve una hoja sin que yo lo sepa” Pinochet. Foto: Claudio Pérez

“Legalizada” la dictadura hasta 1989 por su constitución de 1980, trató de ampliar su periodo de gobierno, para lo cual llamó al referéndum de continuación. Los resultados no avalan la continuidad del gobierno militar³⁶, con lo que se prepara el escenario de la transición al convocar a elecciones. En 1990 es electo Patricio Aylwin como presidente de la república. La entrega del poder político es negociada por los militares buscando conservar influencia política, no afectar a sus intereses económicos o ser enjuiciados por los actos cometidos durante la dictadura. Se aseguraron de tener representantes en el senado así como el control de las fuerzas armadas.

³⁶ “El dos de febrero de 1988, 13 organizaciones políticas de centro e izquierda constituyeron el Comando Nacional por el NO y empezaron a abordar la gigantesca tarea de lograr una inscripción superior a seis millones de ciudadanos en los registros electorales recién abiertos, organizar una estructura de campaña y formar comandos en las trece regiones del país, además de preparar apoderados para fiscalizar 22 000 mesas de votación. Simultáneamente hubo que dar forma a una fuerte solidaridad internacional, capaz de convertir la lucha por el NO y el rechazo a Pinochet en el plebiscito en un hecho de impacto mundial (Maira: 121:1999)”.

Para Marin (2003) la burguesía chilena, una vez reconstituidos y fortalecidos los sistemas de producción y la implantación del modelo neoliberal capitalista; inicia los términos del proceso de transición hacia el restablecimiento del sistema parlamentario y empieza a configurar la alianza política que sostendrá la futura Concertación por la Democracia. El paso previo fue la firma de los acuerdos y garantías para la preservación y continuidad del modelo económico y social vigente y la impunidad de los militares.

Soto (2003) plantea que la constitución promulgada por Pinochet en 1980 ha tenido pocas modificaciones en los gobiernos posteriores a la dictadura. Para este autor no se puede hablar de régimen democrático pleno cuando persisten los senadores designados y vitalicios, la composición y las atribuciones del Consejo de Seguridad Nacional y la incapacidad del presidente de la República para remover a los jefes militares.

El proceso de transición se contempla como una negociación constante entre los elementos militares y los civiles en un equilibrio de cesiones y demandas que tiene como característica la no afectación de los intereses de los representantes de la dictadura, como en los casos que analiza Cavallo (1998). Este autor examina el difícil equilibrio de los presidentes electos a partir de 1990 y su tensa relación con las fuerzas armadas, como en el caso de un hijo de Augusto Pinochet y su participación en casos de corrupción, o las amenazas de reedición del golpe militar durante el gobierno de Aylwin.

El poder militar asegura un modelo de transición basado en la amenaza de volver a tomar el poder. Desde 1989 se ha permitido que los ciudadanos recuperen el derecho a elegir un Jefe de Estado por sufragio universal, pero en el marco de la estructura creada durante la dictadura (Garcés: 2003). El “proceso de Amarre” (Maira: 1999) que transcurre en el último año de gobierno de Pinochet -marzo 1989 a marzo de 1990- consistió en la sanción o afianzamiento de un cuerpo numeroso de normas legales, debidamente coordinadas entre sí, cuyo propósito era prorrogar los criterios prevaletentes de la dictadura militar durante un lapso indeterminado de tiempo, preparando así a los futuros gobiernos democráticos. El conjunto de sus piezas ha sido dispuesto de tal manera que la sumatoria constituye un mecanismo de alta precisión, cuyos componentes se refuerzan mutuamente, evitando su supresión o la modificación de sus contenidos.

En el Chile de la transición destacan tres enclaves autoritarios (Soto: 1998) que protegen a los participantes en la dictadura e influyen en el desarrollo de una democracia tutelada. El primero de ellos es el institucional, que abarca las cuestiones constitucionales; deja una serie de candados para la protección de cualquier cambio en la organización y distribución de los espacios de poder. El segundo es el actoral, representado por las fuerzas armadas, la derecha política y el sector empresarial, representantes de los intereses del capital y la continuación del modelo económico neoliberal impuesto y desarrollado por la dictadura. El último enclave lo constituye la relación ético-simbólica que incluye la impunidad frente a la violación de los derechos humanos, así como todas las prácticas legales y culturales que impiden el enjuiciamiento de los culpables.



Patricio Aylwin y Augusto Pinochet en la toma de Posesión del primero. Chile. 1990. Foto Eduardo Ramírez.

6.2 La reconciliación

Los gobiernos que han sido parte del periodo de transición -Aylwin, Frei y Lagos- han planteado la “reconciliación” como el medio para transitar del gobierno militar a un proyecto democrático incluyente, cada uno con variantes, pero coincidiendo en el no ataque a los valores heredados del pinochetismo. No se ha alterado la campaña de los medios de comunicación contra los “desmanes callejeros” y el “terrorismo”. Los militares siguen afirmando que están en guerra contra el “enemigo interno”. Los medios masivos –radio, tv, diarios- amplifican las versiones del gobierno militar y el neoliberalismo acerca de los asesinatos masivos, las desapariciones, las tumbas colectivas, la tortura y el terrorismo

de Estado institucionalizado, repiten la consigna oficial de que “hay que dejar atrás el pasado”, e insisten en que “todos fuimos responsable”, lo que equivale a decir que no hay responsables (Cockroft: 2004)

Dentro de esta política de olvido y autocrítica de lo pasado, los medios de comunicación han dejado de decir palabras y hechos, tales como “Golpe Militar”, “dictador”, “dictadura”, “Terrorismo de Derecha”, “Despidos Masivos”, reemplazándolos por términos tales como “Pronunciamiento Militar”, “Gobierno Militar”, “Movilidad Laboral”, que provoca en la población el olvido y el real significado de los elementos léxicos (Soto: 2003).

La preservación de la cultura de la dictadura es el elemento fundamental que plantea la existencia de un “olvido” sobre los acontecimientos sociales y políticos. “La verdad es que las principales complicaciones en la transición de Chile provienen de la imposibilidad de modificar y desbordar los esquemas institucionales y culturales no democráticos establecidos en las apropiadas previsiones del equipo político del gobierno militar” (Maira: 1999).

El Chile de hoy se contrapone con el Chile de Salvador Allende. A través de la dictadura militar se transformó la realidad chilena. Uno de los argumentos fundamentales de los golpistas fue la situación económica que se vivía en los tiempos de la Unidad Popular. El llamado proceso de gobernabilidad aseguró la retirada del Estado de la economía produciendo reformas estructurales; cambió el régimen político y la constitucionalidad. Se dio preeminencia al capital privado en la asignación de recursos y en el control del mercado, se reformó el mercado de capitales, el mercado libre de trabajo planteó la máxima utilización de la fuerza de trabajo en la lógica del mercado. Estas acciones fueron presentadas como la confirmación de un deber histórico³⁷, que tenía como meta el servicio altruista de la dictadura.

³⁷ “En comparación con países de América Latina, Chile se encuentra entre los tres primeros países con mejor situación social relativa. Sin embargo, la distribución del ingreso es tremendamente regresiva. Este proceso, que iniciara la dictadura en 1973, no ha logrado ser mejorado por los Gobiernos de la Concertación. El 20% de la población se apropia del 57% del ingreso total, y al 20% de ingresos inferiores sólo le corresponde el 4,5%. Esto significa 13,8 veces mayores ingresos de los sectores más favorecidos (datos de 1966). Sólo Brasil, en América Latina, tiene una distribución peor, y entre 65 países en desarrollo Chile ocupa el séptimo lugar con peor distribución del ingreso. A nadie se le escapa que estas irritantes desigualdades están en la génesis de los problemas de integración nacional de la ciudadanía chilena... Después de 30 años, con macroeconomía exitosa, las desigualdades son muy evidentes, y no hay un proyecto ilusionante que motive sobre todo a los jóvenes chilenos. La magnitud del gasto social en un Estado jibarizado como el chileno, está muy lejos de la magnitud relativa de los países desarrollados. Economía injusta, vacilaciones institucionales ante la defensa de los

No de otra manera se puede entender la frase de Pinochet el día de la entrega de mando a Patricio Aylwin en 1990 “No teníamos plazos, sino metas. Labor cumplida” (Roitman:2003a).

...El Chile de hoy es heredero del golpe militar que derrocó al gobierno constitucional de Allende. El Pecado original de su violenta implantación se redime por el éxito de sus resultados ¿El fin justifica los medios?... Si miramos en el ámbito político, los máximos responsables de la tiranía, de Pinochet a sus cómplices civiles, hoy sentados en los bancos del Senado, en la Cámara de Diputados o como embajadores, siguen sin reconocer su pasado golpista y su complicidad con la tiranía. La impunidad es un hecho, los teóricos de la transición hablan de tener paciencia (Roitman:2003a).

La realidad chilena se plantea en dos discursos. En el primero (el de la derecha) las transformaciones han sido necesarias para lograr una nación en crecimiento y con fortaleza económica. Para ello fue necesario pasar por una etapa de ajustes y cambios que incluyeron actos violentos, pero que, con la salida de los militares de la presidencia, permiten construir una nación democrática sin rupturas con las acciones políticas y sociales realizadas después de la caída de la Unidad Popular; por ello es necesario el olvido y la reconciliación.

En el plano contrario se presenta otra forma de ver la realidad chilena. Se plantea que los responsables de las violaciones a los derechos humanos sean castigados y que la “reconciliación” no debe incluir el olvido. La “Batalla por la Memoria” recurre a las protestas callejeras o a los actos de organizaciones de trabajadores (como la huelga general de la CUT en agosto del 2003). En las provincias han surgido redes de ayuda mutua, surgen colectivos de trabajadores, grupos de jóvenes comenzaron a reunirse frente a las casas de torturadores en las llamadas “funas”, los actos del aniversario de los 30 años de la caída de Allende congregaron alto número de chilenos que se reunían para recordar a la Unidad Popular (Cockroft: 2004), (Urbano: 2003).

En el periodo de la transición los gobiernos chilenos han planteado “el olvido y la reconciliación” como forma de construir una democracia que tiene limitantes, producto de la presencia de los militares chilenos, así como de las directrices del capital. En esta situación se presentó el proceso a Pinochet

derechos humanos y soberanía popular escamoteada, pueden explicar las preocupantes ausencias de participación electoral: en las elecciones parlamentarias del 2001 votaron 6.991.504 chilenos; 900.000 fueron votos nulos o en blanco; 1.100.000 se abstuvieron y, lo que es peor aún, 2.200.000 potenciales electores ni siquiera se inscribieron en los registros para hacer uso de su derecho a elegir. El 40% del cuerpo electoral chileno no se expresa políticamente y este fenómeno es más acentuado en los jóvenes que al cumplir 18 años pueden votar” (Soto:1998).

en Inglaterra, en donde el gobierno chileno impulsó el retorno del exdictador como medio de preservar la paz interior, si bien se han castigado a otros miembros de la dictadura, como los asesinos de Orlando Letelier. La memoria de Allende y los crímenes de la dictadura se encuentran presentes en una sociedad que ha vivido con el miedo a volver a pasar por esas experiencias. No obstante la necesidad de justicia se mantiene no sólo entre los que vivieron el proceso sino entre jóvenes que tratan de recuperar la memoria.

Todo esto en medio de una sociedad que, por el modelo económico y político, privilegia el individualismo y valores de mercado (Roitman :2003b). Esta orientación neoliberal genera también la presencia de grupos sociales que mantienen abierta la petición de “Más justicia y Menos Monumentos”.

6.3 América Latina en búsqueda de nuevas vías

América latina se ha visto transformada por diversos acontecimientos que han reconfigurado las relaciones entre países, etnias, partidos políticos. Se han sufrido cambios debido a las intervenciones económicas del capital internacional; las antiguas formas de lucha –la electoral o la armada- se han visto rebasadas por las nuevas condiciones que afectan al continente.

Las formas clásicas de lucha por el poder se han visto afectadas por las nuevas condiciones internacionales. Los conflictos armados como los de Centroamérica se han solucionado a través de negociaciones. La mayor parte de los estados se encuentran gobernados por tecnocracias que al aplicar el modelo neoliberal producen amplios grupos de desocupados. Los que antes engrosaban los movimientos insurgentes se ven ahora como parte de los grupos migrantes que abandonan las áreas de nacimiento en búsqueda de mejores niveles de ingresos, como la plantea Zamora (2003), quien relaciona la migración con la implantación del modelo neoliberal y la derrota de los movimientos insurgentes en América Latina.

Las culturas indígenas se están planteando como movimientos emergentes que al contar con una amplia tradición cultural y experiencia de luchas comunitarias se presentan como parte de los movimientos de resistencia contra las políticas neoliberales, como sucede con el Movimiento Indígena Pachakuti en Ecuador (Del desencanto...:2003), quienes han logrado derrocar un régimen. Otra experiencia que ha impactado en América Latina ha sido la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México, ejército constituido por población indígena que generó la atención mundial en los pueblos indios (Rodríguez:2002). El más reciente movimiento indígena y popular es el llevado a cabo por mineros, cocaleros y campesinos bolivianos que lograron, en octubre del 2003, la renuncia del presidente de Bolivia. (Que regrese Tupac:2003). Estas formas alternas de lucha también han impactado en la producción musical de los grupos revisados en este texto. Por el reconocimiento de estos a las nuevas formas de lucha.

6.4 Rupturas, encuentro y denuncia.

El fin de la dictadura y las transformaciones que se generaron impactaron en los grupos revisados de diversa manera. Así Quilapayún no puede adecuarse a los nuevos tiempos, fragmentándose en el regreso del exilio. Inti Illimani se tratará de adaptar a las nuevas circunstancias chilenas e Illapu continuará el reclamo de justicia y se convertirá en la voz de quienes piden recuperar la memoria.

6.4.1 Al horizonte, la búsqueda.

La última producción musical de Quilapayún es “Al Horizonte” grabado en 1999. Siete años transcurrieron desde la última grabación. Como se ha mencionado, la salida de Eduardo Carrasco afectó el proceso musical de Quilapayún, que con la dirección de Rodolfo Parada, propone en este material rítmicas y melódicas diferentes de la que tenían bajo la dirección de Carrasco. El grupo actualmente reside en Francia.

Las composiciones adquieren un carácter internacionalista, en el sentido de que tratan los problemas globales como el narcotráfico y la venta de sustancias a los niños. Esto es tratado en “A los niños con suerte”, pieza que abre el disco. La música se basa en un ritmo que recuerda al trote chileno; el charango se mantiene como base del ritmo, se hace uso de un dúo de queñas a contrapunto y de los coros como apoyo a la voz solista, la zampoña remata los coros vocales.

A Los Niños Con Suerte
(Rodolfo Parada - Serge Gainsbourg)

Quiero decirles
en esta hora
incitadora

A los niños con suerte
que no han jugado con la muerte
ni con el *shoot*, ni el *shit*,
quiero decirles en substancia lo siguiente:
No toquen a la línea
ni a la pasta en solapado envase,
volada blanca y curvilínea
para al fin retornar a la base.
¡Cero héro-es, la conclusión!
Yo les digo, y otros conmigo,
que no hagan *deal* con los *dealers*
que esperan desde ahora la hora,
in-ci-ta-do-ra
febril.

Disco Pieza 17

A los niños con suerte
que no han jugado con la muerte
ni con el shoot, ni el shit,
quiero decirles en substancia lo siguiente:
No exploren los trances
ni la travesía en punto fijo
pues no hay Edén que un niño alcance
por muy lejos que se lleve el crucifijo.
¡Cero héro-es, la conclusión!
Yo les digo, y otros conmigo,
que no hagan *deal* con los *dealers*
que esperan desde ahora la hora,
in-ci-ta-do-ra
febril.

En "Alharaca" se plantea la problemática del racismo y la discriminación. Para ello se emplea un arreglo rítmico parecido a los arreglos electrónicos de la música pop de los ochenta, con influencias caribeñas. El ritmo cambia y recuerda a la tonada al final de la pieza:

Alharaca

(Rodolfo Parada - Patricio Wang)

Alharaca!
del nuevo rico
que mira en menos
al siempre pobre.

*¡Alharaca!
del blanco hechizo
que mira en menos
al indio y al mestizo.
¡Alharaca!*

Tanto que andar por el mundo
para entrar y darse cuenta
de lo inmenso de la afrenta
con la que se trata al vulgo.
El dolor es muy profundo
delante' tanta arrogancia
sin sentido ni sustancia
y con total desenfado.
¡Ya se verá el resultado
si aumenta la discordancia!

Aquí por na' se acreditan
la soberbia y el descaro
cuando un hombre sin amparo
una mano solícita;
de un tirón su honor marchita
un nuevo rico cumplido
que moderno y presumido
lo arrumba muy satisfecho.
¡Vaya el tremendo derecho
de ser un tipo metido!

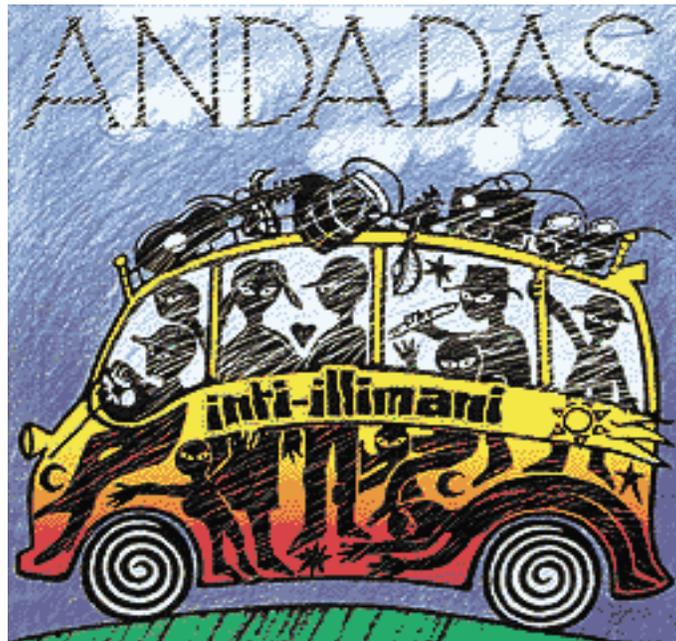
La tierra es grande y compuesta
de nativos muy diversos
y aunque a veces muy dispersos
su armonía manifiesta.
Por eso aquí la protesta
que en mi país de mestizos
todo aquel que es más cobrizo
se encuentra en un casillero
¡Cuando el portazo es primero,
en contra me movilizo!

¡Habrá que invertir las normas
del cielo y la economía,
hacer verde apología
del poema y las reformas,
inventar cien plataformas
y tocar diez panderetas.
Pero no hay mejor receta
para apurar la conciencia:
¡"Sólo el amor con su ciencia"
como dijera Violeta!

Quilapayún se presenta como un grupo enfocado a la creación de un espíritu internacional. No renuncia a la herencia musical de más de treinta años de carrera pero continúa con un proyecto de creación que deja atrás la denuncia que lo caracterizó. Ahora se constituye como una agrupación preocupada por la sonoridad y la experimentación con los instrumentos andinos, pero también por la incorporación de nuevas tonalidades, como sucede en "Suite Movil" y en "Temporía".

6.4.2 Lo personal y la recuperación de los sonidos tradicionales.

Inti Illilami edita "Andadas" en 1993, "un disco que expresa los sentimientos vividos con el regreso a Chile. El nombre lo puso Paco Peña luego de ver la carátula diseñada por René Castro, un buen título para un período donde los pasos del grupo recorrieron cada ciudad y pueblo de su país recuperado" (Parout:2003). La pieza "Tata San Juan" es una melodía tradicional del extremo norte de Chile que Salinas conoció a través de un disco de la Unesco que recogía el solitario canto de un pastor Aymará. En esta pieza instrumental se trata de reconstruir la sonoridad tradicional indígena.



"El Equipaje del destierro" es una pieza en donde después de años de exilio, afirman optimistas lo positivo de reencontrarse con su tierra y de continuar trabajando allí.

El Equipaje Del Destierro

Musica : Horacio Salinas / Letra : Patricio Manns

Tú me preguntas cómo fue el
acoso aquel que obtuve
metes la lengua en mi cabeza,
en mi pesar, en mi algo
y bien te dejo suponer que
abandoné mi pueblo
que huí rompiendo el crudo
umbral como un puma aterrado.

Pero yo te aseguro que no me
han quitado nada
puesto que de esta tierra no me
podrán apartar
pues como van a robar mi
volcán y su volcana
desviar de mi alma el embocar
del río con su ría
hacharme en el paisaje el árbol
con su arboladura
matarme en plena sien el rudo
piojo con su pioja
quemar con un fogón usual mi
libro y su librea
juntarse el yatagán con mi dolor
y su dolora.

Hacer agua en temporal mi
bote con su bota
batir en retirada mi conjuro y
su conjura
vibrar la cuerda de mi solfeo
con su solfear

Tú me preguntas como fue el
acoso aquel que obtuve
pones el ojo a ojear en la
estación de mi memoria
y bien concedo que al final
ganaron la batalla
que falta conocer el resultado
de la guerra
pero confieso que yo no
extravié un grano de polen
puesto que de esta tierra no me
podrán apartar
pues como van a extenuar mi
caso con su casa
adelgazar mi saco vecinal
con su saqueo
uncir mi canto universal de
grillo a su grillete
vaciar de contenido mi
araucano y su araucaria
cavar con fúnebre placer mi
tumbo con su tumba
frenar la turbulencia de mi
gesta con su gesto
el choque de mis esperantes
con su espera dura

El equipaje del destierro es mi
maleta de humo
puesto que de esta tierra no me
podrán apartar

En 1996 se grabó "Arriesgaré la Piel" material en donde se vuelve a las sonoridades tradicionales y a ritmos mestizos que, debido a la apertura a nuevas formas musicales retomaron a nivel público;

Durante el exilio en Europa habían estado recopilando un buen número de joyas del cancionero popular latinoamericano. Valses peruanos, boleros, cumbias que nunca dejaban de cantar en las reuniones familiares alrededor de una guitarra y una botella. "Con los amigos no cantábamos precisamente "El Pueblo Unido..." sino canciones románticas, esas que están en la memoria colectiva del continente", señala Jorge Coulon. Desde hace mucho tiempo tenían el deseo de realizar un disco de boleros, que finalmente no se concretó, pero dejó en el camino varias canciones que incluyeron en sus siguientes

producciones. El mismo Patricio Manns, colaborador eterno del conjunto, era amante de esa música. Hasta entonces habían mantenido en la clandestinidad esta especie de amante secreta que era la música romántica latina, sumiéndose en lo que ellos describen como una clara esquizofrenia. Presentarla en sociedad era echar abajo muchos mitos. (Parout:2003).

Medianoche

Texto: Patricio Manns / Música: Horacio Salinas / Arreglos: Horacio Salinas

Ven a beber conmigo en doce copas
doce campanas esta medianoche
escucharás el bronce congelado
tañendo nuestro adiós en doce copas.

Ven a besar conmigo en doce copos
la nieve amarga que fundió el invierno
sobre la altura de mis sienes y este
desamparado corazón que tengo.

Ven a morder conmigo en doce gritos
los labios de un dolor ya redoblado
será la última boca que tú beses
cuando vayas camino del ocaso.

No bien bebas conmigo el sorbo amargo
en la voz gris de los metales ciegos
vendrá esta medianoche repicando
la eternidad de nuestros dos destierros.

Disco Pieza 16

Arriesgare La Piel

Texto: Patricio Manns / Música: Horacio Salinas / Arreglos: Horacio Salinas

Quizás me fuera necesario anoche
tomar la inútil decisión de verte
así sea en el centro de la noche
así sea en el centro de la muerte.

Mi corazón es un caballo alado
mi decisión es una espada amarga
yo volveré a buscar lo más amado
pese a la incertidumbre que me embarga.

Arriesgaré la piel por un encuentro
aunque paguemos caros los engaños
porque la vida es un instante dentro
de la perdida inmensidad de este año.

Año de espera y año sin memoria
que no quisiera prolongar en sueño
entre el cuchillo de tus dos historias
y las heridas de mis dos desvelos.

En el disco "Amar de Nuevo" (1998), se retoma la música tradicional mestiza de diversos pueblos de América Latina.,

El disco es un homenaje a los ritmos mestizos, de los cuales Inti Illimani disfrutó desde los inicios de su carrera, pero que debido a las condiciones de debate ideológico de los sesenta y los setenta, no había interpretado públicamente. Con el regreso a Chile, se plantea el recuperar e interpretar temas de la cotidianidad tradicional en América Latina. La pieza "Antes de Amar de Nuevo" es un vals peruano que da nombre a la grabación:

Antes De Amar De Nuevo

Horacio Salinas - Patricio Manns / Arreglo: Horacio Salinas.

Antes de amar de nuevo, lava tu corazón con agua y con ceniza que sean verdaderas: así el recién venido sabrá que has olvidado al otro que ocupaba tu vida aventurera.

Antes de amar de nuevo, desata las amarras que te retienen lejos, en horizonte extraño: ignoras lo que vale conquistar un minuto cuando orgulosamente te has dormido mil años.

Se ama de pie en un mundo confuso y desgarrado que apenas da reflejos de algo mucho más bello: para alcanzarlo basta con limpiar la mirada y sin ninguna duda sabrás lo que es aquello.

Antes de amar de nuevo, llora un poco en silencio, haz como hace la lluvia que lava tu ventana, el sol no está tan lejos de tu alma vanidosa, solo que para verlo hay que abrir la mañana

“Lejanías”, disco de 1998, se enfoca a la sonoridad de los ritmos e instrumentos andinos como una forma de homenaje de Inti Illimani a quienes le proporcionaron las bases melódicas e instrumentales de su producción musical; los pueblos indígenas andinos. Contiene temas de Ecuador, Perú y Bolivia. Destaca el virtuosismo y el apego a la rítmica indígena en las obras ejecutadas.

“Inti Illimani Sinfónico”, de 1999 es la culminación del trabajo de este grupo en lo referente a técnica y sonoridad. Los acompaña la Orquesta Clásica de la Universidad de Santiago, donde los arreglos sinfónicos apoyan las piezas del conjunto. Temas como el “Aparecido” de Víctor Jara, “América Novia Mía” o “La Fiesta de San Benito” piezas del periodo de la Unidad Popular, son complementados con piezas del exilio como “El mercado de Tesstaccio”, “La Fiesta de la Tirana”, “El Corazón a Contraluz” y “Sensemayá.

"El significado de este trabajo es ampliar la sonoridad de un arreglo existente en nuestro grupo, para ser vestido de otros nuevos y en coherencia con los recursos que una orquesta ofrece" medita Salinas.(Parout: 2003).

Posteriormente producirán grabaciones en vivo como “Antología en Vivo” (2001). Consta de dos discos compactos en donde se presentan temas desde la etapa de la Unidad popular hasta recopilaciones de música indígena y mestiza de fines de los noventa. Es una grabación en vivo y con músicos invitados, como Isabel y Ángel Parra. La última producción, “Lugares Comunes” (2002) es un trabajo de recopilación de música mestiza e indígena, destacando “Cápac Chunchu” pieza Tradicional de la provincia de Paucartambo, Cuzco, Perú.

6.4.3 Más justicia, menos monumentos.

Ya de regreso en Chile, Illapu será el conjunto que continúe la crítica hacia la democracia controlada que deja la dictadura tras de sí. El conjunto continuará también con la experimentación de nuevas sonoridades sin dejar los instrumentos andinos como base de su estilo musical.

En 1995 graban “Multitudes”, disco con tres ejes temáticos: la petición de justicia, las relaciones de pareja y la adecuación de los integrantes a los nuevos tiempos.

En “Quién te Salvará” se cuestiona el papel de los miembros de la dictadura que continúan en puestos de gobierno. El título hace referencia a Chile, en el texto se critica la lenta y controlada transición, debido a las leyes protectoras dejadas por la dictadura.

Quién te salvará

(Luis A. Valdivia - Roberto Márquez)

A nada temen y con descaro
ellos asoman de vez en cuando
como fantasmas desde el pasado
a recordar que no movamos
las ordenanzas que nos legaron.

Dulce patria de tus defensores
quien te salvará de tus salvadores

A nada temen y con descaro
ellos levantan la voz de mando
para mostrar su poder intacto
se proclaman como garantes
de este libre mercado reinante

Dulce patria de tus defensores
quien te salvará de tus salvadores
a nada temen y con descaro

Ellos defienden con dura mano
leyes que ofenden las dignidades
y nos quedamos sin un amparo
cuando lo justo es olvidado

“Sincero Positivo” plantea la nueva relación entre sexualidad y el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA), que modifica la forma de establecer relaciones de pareja. Aborda además la falta de apoyo a quienes padecen de este mal.

Sincero Positivo
(Luis A. Valdivia - J. Miguel Márquez)

Ya no basta moralizar
ya no basta pontificar
porque para fin de siglo
millones perecerán

De nada me sirve
vendarme los ojos
de nada me sirve
creer que es para otros
y cerrar la puerta
de nada me sirve
porque va creciendo
el mal de fin de siglo

Síndrome de muerte
cuido mis amores
síndrome de muerte
libre y protegido
mis amores
sincero positivo

Nos malquiere y acecha
el más duro enemigo
el dolor más odioso
al amor conferido
siembra crueles designios
infectando cariños
da al amor un delirio
al horror nos margina

De caer un día mal herido
hipodérmico y fatal
quiero que estés a mi lado
porque muchos me abandonarán

Síndrome de muerte
cuido mis amores
sincero positivo

Sobre el cambio generacional y los nuevos tiempos después de la caída formal de la dictadura Illapu plantea la necesidad de adecuarse a la nueva realidad, aceptar los cambios y proponer nuevas vías de lucha, como se muestra en estas dos piezas:

¿Qué Nos Está Pasando?
(Andrés Márquez - Roberto Márquez)

Qué nos está pasando
no somos los de ayer
cierto ha pasado tiempo
decimos madurez
eso no da motivo
para dejar de ser
eternos soñadores
motores del hacer

Qué nos está pasando
nos piden defender
esos diez mil valores
del año de aquel rey
lo sin explicaciones
que quisimos romper
para lanzar la rueda
de cambios a correr

Hagamos Un Pacto
(Andrés Márquez - Roberto Márquez)

Por qué
sobreviviente de qué gloria
hoy te conforta la memoria
y te molesta el pelo largo
por qué
se te borraron los años
sobre todo las locuras
aquellas que te enseñaron
por qué no es bueno
el vestir estafalario
el vivir sin escenario
el amor improvisado

Cómo puedes negarme que sueñe
si tú eres quien no duerme
si se apagó tu alegría
y un mar sereno te conforma

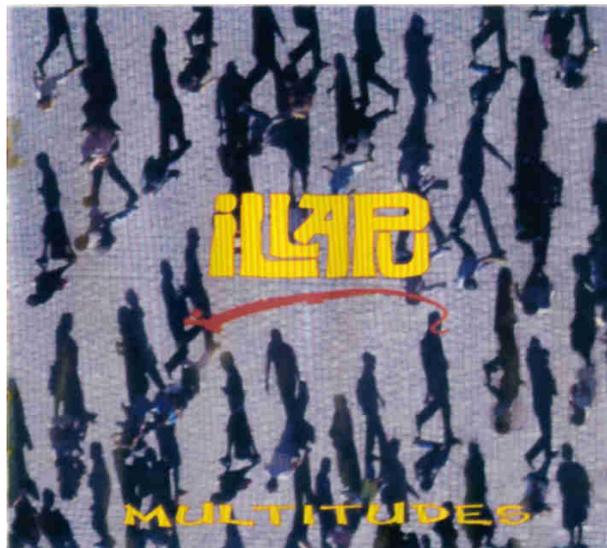
Qué nos está pasando
quien lo puede creer
nosotros los rebeldes
hoy somos timonel
es algo de la vida
difícil de entender
la maldición del cielo
que no deja crecer

Qué nos está pasando
esto no puede ser
propongo desatarnos
y volver a creer
que vengan las ideas
el nuevo acontecer
cambiar el verbo nunca
por puede suceder

Por qué
te horrorizas cuando hablo
que el condón es necesario
o llego un poco mareado
por qué
me condenas por mis años
a vivir encapsulado
y sospechas de antemano
por qué no puedo
ser joven y loco
sin terminar encarcelado
y la moral como jurado

Por qué
no firmamos un pacto
y me ayudas cuando caigo
sin infiernos como pago
por qué abrazarnos
cuesta tanto

Cómo puedes negarme



“Morena Esperanza”, disco de 1998, muestra a un grupo que retoma los sonidos y valores étnicos. En la primera pieza, “Bio Bio”, se hace referencia al río que separaba a los territorios mapuches de los territorios mestizos en el siglo XIX. Al inicio se utilizan percusiones modernas y tradicionales así como trompetas tradicionales, instrumentos de cuerda como la guitarra y poco después un charango e instrumentos electro acústicos, lo que crea un ambiente ceremonial y de grandeza, para dar paso a la

letra, en donde el río se describe a sí mismo, marcando su grandeza al hablar de las araucarias, árbol siempre verde y símbolo de la lucha mapuche. Este mismo sentimiento de grandeza es apoyado por la música y la introducción de los moceños.

En la siguiente estrofa es un mapuche que habla sobre su etnia y su manera de ver el mundo, generando un sentimiento de amplitud, de fin y de principio. Al terminar la estrofa, con un sintetizador aparece una ruptura que marca fuerza y remite a la estrofa en donde se reconoce el amor a los antepasados y la existencia de peligros que tratan de eliminar la identidad mapuche. La intensidad baja y es llevada a una reflexión sobre los orígenes y el futuro, esto se refuerza con una voz en lengua mapuche que genera un sentimiento de dignidad y de armonía. Mientras la voz se presenta, la intensidad gradualmente vuelve dando una imagen de preparación.

El río retoma la palabra a través de él la identidad mapuche plantea su negativa a desaparecer y su resurgimiento, remarcado en las dos últimas líneas del párrafo. Por último, retoma la palabra el mapuche para plantear un tiempo nuevo. El cierre de la pieza emplea zampoñas, que no habían sido utilizadas, para marcar el sentimiento de esperanza en un futuro en donde resurja la identidad mapuche.

Bío Bío, Sueño Azul

Illapu

(Texto: Elicura Chihuailaf Música. Roberto Márquez)

Elle mu kechi malall, kalli amulepe ñi ko
Elle mu kechi malall, wiño petu ñi kuyfimogen
Feypi Willi Kvrvf ñi Pvlv mogeley tati
Iñchiñ ñi kom pu che, ñi pu wenvy, mvlfen ñil
mogen.

[¡Represas no! ¡Que mis raudales sigan!
¡Represas no!, que vuelva la libertad florida.

Así dice el espíritu del viento sur que no perece,
pues son mi gente, mis amigos, el rocío de la vida!]

La luna es el ave
que va alumbrando mis palabras,
su canto memoria
del sol sobre mis aguas,
de donde sino el brillo de mis peces,
de donde el verde de mis araucarias.

Esta es mi madre tierra
de todos mis antepasados,
¿se quedará sin sombra
el valle en que florece
el pensamiento, el aire
que sembramos?
somos danza de amor cuando amanece.

Bío Bío, sueño azul de mis antiguos
yo soy quien viene a tocar
tu corazón a ver si crece
la lucha total
a nuestros enemigos.
Que mis raudales sigan,
que vuelva en flor la vida libre,
espíritu del viento,
aliento de llovizna
que sólo bese el lecho de mis piedras,
yo no seré laguna de tristeza.

“Morena Esperanza”, pieza que nombra al disco, mantiene la idea de una identidad compartida entre todos los habitantes de Latinoamérica. Se emplea un ritmo cercano al candombe, en donde un dúo de queñas inicia la melodía que tiene como instrumento base al charango;

Morena Esperanza
Nelly Lemus/ Roberto Márquez

Cadenciosa la esperanza
se metió entre las polleras
y le fue afirmando el paso
que bailaba la morena

Al moreno que soñaba
revertir la vida entera
la esperanza le dio un beso
mintiendo la primavera

Los morenos en festejo
candombeando la esperanza
meneando pierna y caderas
ardían como candela

Suspendidas de la luna
van y vienen las morenas
y sus pechos agitados
alumbrando como estrellas

La globalización influye también en la relación de pareja. En “Dos Sobreviviendo” se narra la historia de una pareja que se mantiene unida a pesar de la falta de empleo o los cambios de actividades. Los considera sobrevivientes del mercado. El ritmo se acerca a la balada pop, no obstante los instrumentos andinos se conservan acompañados de batería y bajo eléctrico;

Dos Sobreviviendo
(Texto: Nelly Lemus Música: Roberto Márquez)

María corazón cortando el viento,
Pedro tu libertad rompiendo el cielo,
van juntando monedas y recuerdos
sin encontrar un sol para sus sueños.

Pedro y María son dos sobreviviendo,
navegan en un mar de indiferencia
y cada nuevo día, un siglo entero
que les marca ocupado sin clemencia

Pedro hoy día albañil ayer labriego,
desgastado en las piedras y en los huesos
llega al rincón de siempre detrás del beso
que María le guarda al regreso.

Pedro y María son dos sobreviviendo,
navegan en un mar de indiferencia
y cada nuevo día, un siglo entero
que les marca ocupado sin clemencia.
Y como ellos, miles son los sin vuelo
que parten a la esquina con sus sueños,
uniendo fuego, manos y atropellos,
son como un gran mural de este milenio.

Pedro y María son...

“Por si algún día” narra la decepción de la transición hacia una democracia que no castiga a los culpables; plantea la esperanza de lograr cambios en un país donde los culpables no son sancionados.

Destaca el “no olvido”, el mantener para las generaciones futuras el recuerdo de lo sucedido durante y después del golpe militar, así como pedir el castigo a los represores.

Por si algún día
Elgueta/ Márquez

En esta tierra
donde nacimos
me da tristeza
lo que vivimos,
cuantas promesas
de nuevos días
y la justicia
no se avecina

El sol que viene
de amanecida
no lo vislumbro
con tanta herida
que sigue abierta
en la memoria,
está de luto
toda la historia

Estoy atento
por si algún día
un nuevo viento
llega a mi vida,
que los culpables
cumplan condena
y las promesas
se vuelvan ciertas ...
Que nuestros niños
jamás ignoren
que en este suelo
hubo dolores,
que crezcan libres,
canten canciones,
que vuelen alto
sus corazones

Allende, a pesar del tiempo, se mantiene como una figura central en la obra de Illapu. En “Encuentro con la Vida” se le retoma con la propuesta de tomar su mensaje como parte del proyecto de futuro, no sólo como el caído, sino como el inspirador de tiempos y vidas nuevas;

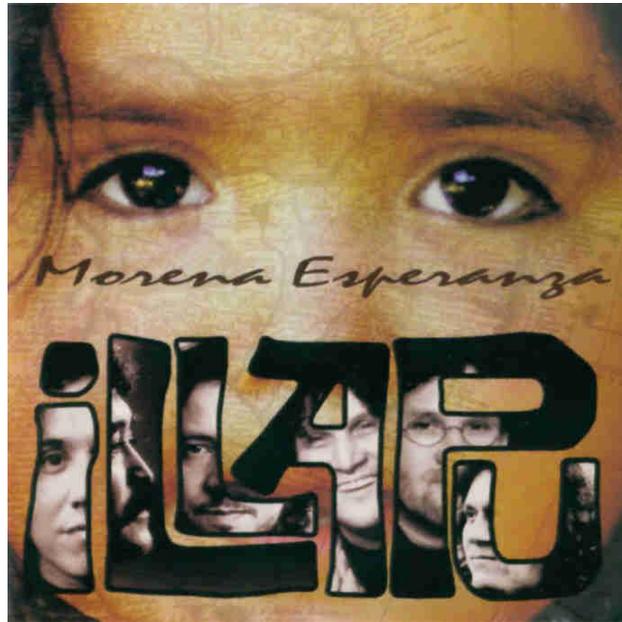
Encuentro Con La Vida
J.M.Memet / Roberto Márquez

Qué puede hacer un hombre que está solo
solo con el mundo me refiero,
sino vivir este combate por la vida
con tanta soledad que crece, aumenta.

Y en el rumbo que toma su mirada,
que es la nuestra, nuestro pueblo,
no es la herida que se abre en el país,
la llaga inmensa es más perfecto,
es dejar atrás la muerte, allá tan lejos.

Y es aquel su corazón
que cae para siempre,
y es aquel que disparando
para siempre
amó la patria,
y es aquel que en esta muerte
abrió las anchas alamedas
para siempre.

Un hombre disparando para siempre
su sangre en mi canción, un hoyo enorme
deja latir un corazón que al beso llega
y que otro hombre necesita en esta lucha



Illapu recopila en “Momentos Vividos” (2000) grabaciones hechas entre 1998 y 2000. Realiza aquí arreglos corales y acompañamientos con orquestas de cámara a piezas de otras producciones. Destaca el uso de coros de cámara en “Aunque los pasos toquen” y la intervención de músicos invitados, como Pablo Milanés en “Del Pozo de mis Sueños”.

“Ojos de Niño” es la más reciente producción de Illapu (2002). En ella se encuentran arreglos musicales que a partir de ritmos tradicionales, incluyen sonoridades como el rock y el jazz.

En la pieza que da título al disco se plantea el proceso educativo y social de los niños del medio urbano de clase media, cómo se forman su mundo a partir de las experiencias cotidianas y la interacción que mantienen con los medios electrónicos y con su familia;

Ojos de Niño
C. Elgueta - R. Márquez

Con tus ojos de niño tienes la confusión,
entre la realidad y la ciencia ficción,
el entorno no ayuda a entender lo esencial,
las oportunidades, casi ya no las hay.
casi ya no las hay.

Vives el abandono de tus padres igual,
porque desde temprano tienen que trabajar,
ellos prometen cambios, y regalos comprar,
no han entendido nunca que falta solo amar.
que falta solo amar.

Un arma no hace al hombre, solo causa dolor
y la muerte segura de los sueños de amor,
la calle es tu enseñanza, la escuela no da más,
compleja es la existencia de nuestra sociedad.
de nuestra sociedad.

Con tus ojos de niño tienes la confusión,
Entre la realidad y la ciencia ficción.
vives el abandono de tus padres igual,
porque desde temprano tienen que trabajar.
tienen que trabajar.

Un arma no hace al hombre,
solo causa y la muerte...

Víctor Jara es recordado con una pieza que marcó la NNCh, "Plegaria de un Labrador". El arreglo parte del uso de sintetizadores, así como de voz solista, a la cual le siguen un dúo de quenas que repiten la melodía del primer verso; a continuación se le suman coros y la música avanza en intensidad, en donde predomina el charango y la batería. Un dúo de voces interpretan los versos siguientes, para ceder el lugar a una quena solista, la voz solista prepara la salida que rematan con fuerza los coros. Esta es una versión que contrasta con la suavidad de la grabada por Víctor Jara y Quilapayún en los setenta.

Plegaria A Un Labrador
V.Jara

Levántate y mira la montaña
de donde viene el viento, el sol y el agua.
Tú que manejas el curso de los ríos,
tú que sembraste el vuelo de tu alma.

Levántate y mírate las manos,
para crecer estréchala a tu hermano
juntos iremos unidos en la sangre,
hoy es el tiempo que puede ser mañana.

Líbranos de aquel
que nos domina en la miseria,
tráenos tu reino de justicia e igualdad,
sopla como el viento
la flor de la quebrada
limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.

Hágase por fin tu voluntad
aquí en la tierra
danos tu fuerza y tu valor
al combatir
sopla como el viento
la flor de la quebrada
limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.

Levántate y mírate las manos,
para crecer estréchala a tu hermano
juntos iremos unidos en la sangre,
ahora y en la hora de nuestra muerte
amén, amén, amén



Illapu y Quilapayún
México. 2003

El disco y este texto cierran con una pieza que el grupo Illapu le hace a Augusto Pinochet, después de su detención en Inglaterra y su posterior liberación negociada entre las autoridades inglesas y chilenas (Sanjuana: 2003). Si bien la justicia se aplaza, el principal responsable se enfrenta a situaciones que jamás soñó y que abren la esperanza de la llegada de nuevos tiempos:

Declárese Responsable
N.Lemus - R.Márquez

Qué siente señor; cómo se siente
beber un poco de dolor profundo
sentir indignación inapelable
cuando por años era mierda intocable.

Al menos señor hizo noticia
en los diarios, las bocas, y en el cable
los miles que murieron sin un juicio
aún preguntan, anciano deplorable.

Disco Pieza 17

CONCLUSIONES

Cómo fue vivir en tierra ajena
obligado, alejado, repudiable
recordará que muchos por su mano
quedaron como estrellas incontables
regados por el mundo, vulnerables.

Qué se siente señor, cómo se siente
beber solo una gota miserable
de todo ese dolor que usted produjo
claro que usted no se declara responsable.

Caer de tanta altura y tanta muerte
debe ser bofetada memorable
nosotros los sencillos esperamos
ver la justicia roer augusta carne.

Cómo fue vivir en tierra ajena....

La historia de América Latina muestra una dependencia constante entre los gobiernos de los países del área, en este caso Chile, y las decisiones económicas y políticas de los grupos hegemónicos, internos y externos.

Esta genera medidas de respuesta y defensa, por parte de los opositores a los gobiernos. La creación de movimientos artísticos por parte de grupos sociales que retoman elementos de la tradición cultural de los pueblos para plantear otras formas posibles de convivencia en donde el capital no sea el principal regulador de las vidas, es una de ellas.

En el caso de Chile, a partir de la introducción de la masificación de los medios y de la creación de una “música nacional”, surgen voces que plantean la revisión de la identidad chilena misma. Así, Violeta Parra se dedica a investigar la música en las comunidades, con el interés de conocer la realidad, más allá de las pautas generadas por el Estado y los nacientes medios electrónicos.

Este encuentro con los orígenes, lleva a Violeta Parra, una vez conocida la tradición musical chilena, a crear con base en esta nueva veta revalorada. Los cambios que hace Violeta Parra a las sonoridades, y sobre todo, el uso del elemento idiomático, generan la existencia de bases para elaborar un nuevo discurso en una nueva canción, una nueva forma de comunicarse con los chilenos y el mundo. Las estancias de Violeta en el extranjero le permiten plantear que los latinoamericanos también pueden crear arte a partir de las tradiciones propias.

El espacio de competencia entre proyectos de nación que se inicia en Chile a mediados de los cincuenta permite también la toma de conciencia de sectores de la población que generarán la necesidad de medios de expresión de las alternativas.

Violeta difunde los ritmos de diversas partes de Chile y hace que se revaloren las raíces musicales nacionales. Sus composiciones, que parten de ritmos elementales, permiten expresiones complejas tanto en lo poético como en lo melódico, revolucionando la ejecución de instrumentos propios de las tradiciones populares, haciéndolos medios de construcción de piezas complejas.

Un elemento que a la larga sería definitorio en el canto chileno y latinoamericano en general será la vocación de Violeta Parra de plantear la realidad unida al canto. La denuncia de las acciones que atentaban contra los individuos y las poblaciones es un elemento básico en la obra de Violeta Parra.

Víctor Jara será quien continúe y sienta las bases del nuevo canto chileno. Al iniciar, como Violeta, recopilando, se pone en contacto con formas alternas de comprender la vida, tanto individual como social. Sus primeros trabajos le introducen a sonoridades alternas, experiencias que buscará recrear en agrupaciones musicales donde varios integrantes compartan el mismo interés. De la influencia de Víctor Jara se conformarán los conjuntos descritos en este texto, Quilapayún e Inti Illimani.

Estos conjuntos provienen de instituciones universitarias, que se identifican con los movimientos de izquierda, en un contexto internacional de cambio. En especial la revolución cubana influirá en la propuesta de una música latinoamericana que empieza a recurrir a ritmos tradicionales, en primer lugar del área andina, que luego se irá extendiendo a la diversidad rítmica e instrumental del área.

La participación de Quilapayún y posteriormente de Inti Illimani en caravanas de difusión generará en los grupos la conciencia de transmitir la realidad a través del canto, presentándose ante los grupos sociales marginados como los obreros y campesinos. El triunfo electoral de la Unidad Popular permitirá que la NCCh se institucionalice, sea parte de un proyecto de nación. Con esta nueva relación se plantean obras musicales en las que el mensaje de la Unidad Nacional llegue a sectores amplios de la población. Esta será la etapa en donde se pone mayor atención a las letras, contestatarias y pedagógicas, cayendo incluso en la ortodoxia, usando constantemente las estructuras de himnos y marchas. El canto de la NCCh plantea al pueblo como quien podrá sacar adelante el destino del país. La participación de amplios segmentos proletarios de la población era un elemento esencial en el experimento musical novedoso que acompaña al proyecto de gobierno de izquierda.

La participación de la NCCh en el proyecto de Allende la marcará de manera definitiva, se le asociará en los tiempos futuros con la izquierda y el gobierno derrocado. No obstante ser apoyada por las autoridades en turno, no muestra ser sólo vocera o una forma de propaganda, a través de Víctor Jara se continúa la crítica a los problemas pendientes.

Con la abrupta ruptura del proyecto de la Unidad Popular se crean adecuaciones en los grupos que salen al exilio. La instrumentación se enfocará en un primer momento a la búsqueda de una identidad propia; así, en las primeras producciones en el exilio se tratan melodías y rítmicas andinas, a la par de la denuncia de lo sucedido en Chile a través de letras y ritmos que empiezan a ser desarrollados con mayor cuidado de lo musical, sin dejar la denuncia como acto principal. Es también en esta etapa que se incluyen con mayor frecuencia ritmos de otras latitudes de América Latina.

Crear temporal el exilio que se sufre, genera piezas que exigen una justicia inmediata. Esta relación entre la idea del exilio temporal y el pronto regreso influye en composiciones que expresan la necesidad de retomar el proyecto de Allende una vez derrotada la dictadura, por el pueblo organizado.

Quienes permanecieron en Chile, como el caso de Illapu, se verán en la necesidad de ahondar en las raíces andinas al no poder seguir trabajando los temas de la NCCh. Con esto a la larga podrán crear piezas inspiradas en la sonoridad tradicional, pero que llevan los nuevos mensajes generados por los cambios en Chile y América Latina.

Durante el exilio se recurre también a fomentar la solidaridad internacional. Así se retoman piezas de países ajenos a Latinoamérica, se retoman poemas y músicas de España, de Italia o de la Unión Soviética.

Cuando el exilio pasó a ser ya una condición permanente de vida, los grupos se plantearon un discurso musical influido por las culturas de los países en donde residían. También buscan una mayor expresividad melódica, con la inclusión de ritmos de origen europeo, e incluso con el uso de lenguas del mismo origen en las composiciones. Así Quilpayún plantea una obra imbuida en el surrealismo, que continúa la denuncia de la situación chilena pero matizada por arreglos musicales complejos. Inti Illimani considera el regreso ya como una opción lejana, en sus letras la patria empieza a sustituir el discurso contra la dictadura, plantea también temas cercanos a la vida de los chilenos en el interior de su país y muestra una mayor preocupación por el individuo, en contraposición a las primeras composiciones del exilio en donde se habla del pueblo o de las organizaciones populares.

En este periodo se replantean las fallas en el proceso de la Unidad Popular. También propone que la música debe ocupar un lugar central en el proceso revolucionario, no solo ser un complemento.

Illapu, que se mantiene en Chile, explora la conjunción de lo tradicional con temas que inician la descripción de lo cotidiano. Al no poder tocar temas que cuestionen a la dictadura continúa también con la experimentación de las sonoridades andinas. Cambia su percepción acerca de los indígenas, de considerarlos depositarios de tradiciones los valoran ahora como miembros de la sociedad chilena, con conflictos y demandas. En este periodo revisa el proceso de conformación de la nación chilena dejando atrás la historia oficial de “progreso”, denunciando el exterminio de los pueblos originarios.

El Golpe Militar y la posterior dictadura se convierten en elementos centrales en el mensaje de la NCCCh en el exilio. Las medidas ejercidas por la dictadura son enjuiciados a través de la producción musical de los grupos revisados. Fuera de Chile uno de los medios de denuncia y solidaridad fueron los músicos formados en la NCCCh. A través de sus trabajos artísticos se convirtieron en voz que testimonió los crímenes al interior de Chile en este periodo.

Durante los ochenta el canto se vuelve intimista, se recrean los espacios personales, y las sonoridades son influenciadas por el exilio en tierras europeas (Quilapayún). Inti Illimani continúa el trabajo con los ritmos de América Latina y con el perfeccionamiento de la ejecución instrumental, graba con solistas europeos en donde el repertorio recibe influencias de la cultura italiana.

Illapu es aguijoneado por la dictadura, con la prohibición de regreso, hacia una mayor radicalidad. A partir de su exilio integra a su repertorio el permanente cuestionamiento a la dictadura y las condiciones imperantes en Chile. Este grupo desarrolla en sus temas la solidaridad con diversos pueblos en lucha como el salvadoreño. Así como muestra interés en la vida cotidiana y en las relaciones de pareja.

El regreso a Chile provocará en los grupos diversas reacciones. Quilapayún quedará dividido. Mientras su director permanece en Chile, el resto del grupo regresará a Francia; esta ruptura aun persiste en el 2003, donde ha tomado el rumbo de una confrontación, incluso jurídica, ya que Eduardo Carrasco ha integrado en Chile un Quilapayún “Histórico” que se contraponen el Quilapayún “Francés”.

En la raíz de la separación está no adaptarse a los nuevos tiempos que vive Chile. Inti Illimani se conforma como un grupo con gran dominio técnico e instrumental y se dedicará a difundir ritmos que el medio musical académico considera como “populares”. En varias grabaciones de este periodo destacan temas que en los setentas no se interpretaban, ya que carecerían de carácter revolucionario.

Illapu, al regresar a Chile, continúa con la crítica a la dictadura y al proceso de transición, al que considera una simulación que permite que las leyes y normas de los golpistas se mantengan. Con esta posición política logra aceptación entre los jóvenes chilenos, que se incrementa debido al manejo de sus composiciones, que acompaña con arreglos instrumentales donde mezcla la rítmica andina con corrientes como el rock, los ritmos caribeños e incluso el jazz.

Durante la última década Inti Illimani se ha enfocado a los sonidos tradicionales, recuperando piezas de su repertorio anterior entre otras melodías de las comunidades andinas, incluyendo lenguas indígenas. Quilapayún a disminuido su trabajo debido a los conflictos por los que atraviesa. Illapu se plantea como la voz crítica de Chile, exige que se haga una justicia verdadera y que las nuevas generaciones no olviden los hechos; piden Más Justicia y Menos Monumentos.

Después del recorrido a través de las grabaciones musicales, los textos generados y los acontecimientos históricos que las han influido, surgen temas que se denotan en el desarrollo del trabajo:

Al inicio del proceso de conformación del canto chileno se toma de la música tradicional andina sus instrumentos, que son empleados para crear una nueva sonoridad que permita hacer llegar los mensajes de la NCCh a públicos cada vez más amplios. Si bien se retoman algunos temas de las comunidades indígenas, estos se descontextualizan del papel que juegan en las comunidades indias.

Durante el exilio se muestra una tendencia a construir una identidad más globalmente latinoamericana que fuera más allá de su condición de exiliados políticos, por lo que se recurre de nuevo a expresiones musicales andinas en donde se empieza a manejar el uso de lenguas indígenas. Esto es evidente en Inti illimani.

Lo instrumental y lo rítmico de las comunidades es retomado por Illapu, en un inicio en un plan paternalista, posición que cambia al considerar a los creadores de la quena y el charango como culturas con proyectos y valores propios.

En la década de los noventa, con la aparición de movimientos étnicos, Inti Illimani e Illapu plantean un nuevo acercamiento a la música tradicional, respetando los contextos de las melodías y creando piezas que reconocen la dignidad de las comunidades como creadoras, no sólo como abastecedoras del instrumental y de la rítmica que emplearon para transmitir sus mensajes.

Así podemos delimitar un periodo de apropiación del instrumental andino, que empieza con la construcción de la NCCh y se mantiene hasta mediados de los ochenta, continúa con un periodo de reflexión y rescate, concluyendo con un periodo de reconocimiento de las comunidades como creadoras e interlocutoras de los materiales realizados.

Salvador Allende y Víctor Jara son figuras presentes en todos los periodos, aunque se cambia el significado de su presencia. Así en los primeros años del exilio se les considera personas asesinadas por la dictadura con la consiguiente exigencia de castigo, al avanzar el exilio se les considera compañeros caídos que motivan a continuar las peticiones de justicia. Cuando el exilio termina se les reconoce como íconos de lucha y elementos que plantearon un proyecto interrumpido. En la última década se les considera hombres que se sacrificaron por una idea que no debe olvidarse y que al morir se convirtieron en elementos de vida para crear un nuevo futuro.

La experiencia de estos músicos chilenos ha influido en el renacimiento de la música latinoamericana. Su influencia se presentó en los grupos centroamericanos de los ochenta como Yolocamba Ita (1984) y en el movimiento de música andina en Perú y Bolivia en grupos como Kjarkas (s/f), Alaxpacha (2001), Awatiñas (2001), Jachá Mallku (2001), en Chile su influencia se nota en grupos como Maipú (1993), MarKamaru (1998), Los Jaivas (1997), Arak Pacha (1994), por citar algunos.

El canto chileno tiene como base una experiencia histórica en donde un proyecto político y social plantea un rumbo alternativo al capitalismo. Esa experiencia es derrotada, no así los sueños y las esperanzas que generó y que se mantienen vigentes, entre otras razones por la terquedad de

agrupaciones musicales que no cesan en plantear que es posible cambiar si se mantienen las esperanzas de un futuro con dignidad en América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *Las Culturas estéticas de América Latina*. UNAM. México. 1993.
- Advis V. Luis. "Música folklórica y Música de raíz folklórica" en *Clásicos de la Música Popular Chilena*. Volumen II 1960 – 1973. Raíz Folklórica, Historia y Características de la Nueva Canción Chilena. SCD. Santiago de Chile. 1998.
- Alegría, Claribel y D.J. Flakoll. *No me agarran viva; la mujer salvadoreña en lucha*. Serie Popular Era. México. 1983.
- Alvarez Fabela, Martín Leonardo. *1968: El Movimiento Estudiantil Mexicano a través del canto (entre la revisión y el recuento)*. Tesis de Licenciatura en Historia. Universidad Autónoma del estado de México. Toluca. 2003.
- Aguilo Martínez, Hernan. "Balance autocrítico de mi militancia revolucionaria". Punto Final. www.rebeldia.org. 2003.
- Agustín, José. *La contracultura en México*. Grijalva. México. 1996.
- Barfield, Tomas. *Diccionario de Antropología*. Siglo XXI Editores. México. 2000.
- Blanchet, Raúl- "Veinte años del frente Patriótico Manuel Rodríguez". El Siglo. 17 de Diciembre del 2003.
- Bonne, Alberto R. "La globalización y las crisis latinoamericanas". [www. ellatinoamericano. cjb. net](http://www.ellatinoamericano.cjb.net). 2003.
- Burgos, Elizabeht. *Me llamo Rigoberto Menchú y así me nació la conciencia*. Siglo Veintiuno Editores. México. 2003.
- Cancino, César. "Democracia y Sociedad Civil en América Latina" en *Metapolítica*. No.7- Julio-septiembre. Centro de Estudios de Política Comparada. México. 1998.
- Carrasco Pirard, Eduardo. *La Revolución y las Estrellas*. LiteraMúsica. 2002.
- Chávez, Mauricio. "La guerra civil en El Salvador (1981 - 1992)". Centro de Paz. [www. ellatinoamericano.cjb.net](http://www.ellatinoamericano.cjb.net). 2003
- Cavallo, Ascanio. *La Historia Oculta de la Transición; Memoria de una Época, 1990 – 1998*. Grijalvo. Chile. 1998.
- Cockroft, James. "Once de Septiembre de los pueblos: Chile treinta años después".: [www. ellatinoamericano.cjb.net](http://www.ellatinoamericano.cjb.net). 2004.
- Garcés, Joan E. "Chile a 30 años de 1973". www.rebeldia.org. 2003.
- Grandes Pintores del Siglo XX. *Dalí*. Globos. Madrid. 1994
- Harris, Marvin. *Antropología Cultural*. Alianza Editorial. Salamanca. 1996.
- "Del Desencanto Al Horror: La Traición De Lucio Gutiérrez" en *Ojarasca*. No. 72 abril 2003
- Klare, Michael T. y Peter Kornbluh (Coordinadores) *Contrainsurgencia, proinsurgencia y antiterrorismo en los 80; El Arte de la Guerra de Baja Intensidad*. Consejo Nacional Para las Culturas y las Artes / Grijalva. México. 1988.
- Macías, Julio Cesar. *Mi camino en la guerilla; la apasionante autobiografía del legendario combatiente centroamericano Cesar Montes*. Planeta. México. 1999.
- Maira, Luis. *Chile, La Transición Interminable*. Grijalva. México. 1999.
- Manns, Patricio. *Chile; Una dictadura permanente (1811-1999)*. Editorial Sudamericana. Santiago de Chile. 1999.
- Martínez, Sanjuana. "La Componenda Internacional" en *Chile 1973*. Suplemento especial 07/ 09/ 03. Proceso. México. 2003
- Marín, Rubén . "Rescate y fragmentos de las luchas populares antidictatoriales". Liberación. [Http. Liberación.press. se](http://Liberación.press.se). 2003

- Modak, Frida. *Salvador Allende en el Umbral del Siglo XXI*. Plaza & Janés. Barcelona, España. 1998
- Galeano Eduardo. *Memoria del Fuego II; las caras y las máscaras*. Siglo XXI. México. 1984.
- Memorias del Fuego III; El Siglo del Viento*. Siglo XXI. México. 1996
- Patás Arriba; La Escuela del Mundó la Revés*. Siglo XXI Editores. México. 1998.
- García, Fernando Diego. *Salvador Allende; Una Época en Blanco y Negro*. El País/Aguilar. Argentina. 1998.
- García, José Manuel. "Nueva Canción Chilena". www.latinoamericano.cl s/f.
- La Nueva Canción Chilena*. Literamúsica. 2001.
- "Que regrese Tupac". www.econoticiasbolivia.com. 2003
- Sergio Salinas. "Las guerrillas en el Perú: 1965-1980 dos experiencias distintas". www.ellatinoamericano.cjb.net. 2003
- Soto Guzmán, Óscar. "Transición en Chile; ¿Democracia o Democradura?". Copyrihg Andrea Purcell, Chile. 1998.
- Claros y oscuros de la transición política chilena*. El País. Opinión. 10- 09. 2003
- Padilla Ballesteros, Elías. *La Memoria y el Olvido*. Edición electrónica Equipo Nizkor – Derechos Human Rights. 28 de septiembre 2001.
- Pancani, Dino y Canales, Reiner. *Los Necios. Conversaciones con cantautores hispanoamericanos*, LOM Ediciones. 1999.
- Parada Lilo, Rodolfo. "La Nueva Canción Chilena ha muerto; ¡Viva la Música Popular Chilena!". www.latinoamericano.cl. Columbres, Agosto de 1990.
- Parot, Carmen Luz "Historia Musical". www.inti-illimani.html. 2003
- Pérez Guerra, Arnaldo Chile: Cronología de la dictadura www.ellatinoamericano.cjb.net. 2003.
- Pertout, Andrián. "Entrevista a Roberto Marquez Bugueño, Director de Illapu". 'The Spanish Herald' ~ Issue #24, March 25, 1997.
- Sifuentes Seves, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti Illimani y la Generación del 68*. Word Wide Web/ LiteraMúsica. 2000.
- Spencer E. Christian. "Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural". Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. s/f.
- Urbano Rodríguez, Miguel. "Un Nuevo Chile recupera la Memoria". www.resistir.info. 2003.
- Ríos, de los, Patricia. "Los movimientos sociales de los años sesentas en estados Unidos: un legado contradictorio" en 1968. *Significados y efectos sociales*. Sociológica. Año 13, número 38. Septiembre – Diciembre. 1998.
- Ribeiro, Darcy. *El dilema de América Latina; estructuras de poder y fuerzas insurgentes*. Siglo XXI. México. 1980.
- Rodríguez Lascano, Sergio. "El impacto del EZLN" en *Rebeldía*. No.1. México. 2002
- Roitman Rosenmann, Marcos. "Chile, 30 años después". La Jornada. México. 14 de septiembre de 2003a.
- "Chile: una elite prisionera de su mentira". La Jornada. México. 28 de septiembre de 2003b.
- Rolle, Claudio. "La 'Nueva Canción Chilena', el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende". Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. s/f.
- Rosenthal, Gert. "Un informe crítico a 30 años de integración de América Latina" en *Nueva sociedad*, No. 113. Caracas, Venezuela. 1991.
- Valcarcel, Carlos Daniel. *Rebeliones Coloniales Sudamericanas*. Fondo de Cultura Económica. México. 1982.
- Valera, Rafael. "Entrevista con Inti Illimani". Mayo. www.latinoamericano.cl 1985.

“Entrevista con Inti Illimani”. Octubre. www.latinoamericano.cl 1989.
Villanueva, René. *Cantares de la Memoria*. Planeta. Col. Espejo de México. México. 1994
Wallerstein, Emmanuel. *1968: raíces y razones*. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México. 1999.
Zamora R, Augusto. “El colapso de la democracia en Latinoamérica”. www.ellatinoamericano.cjb.net. 2003.

DISCOGRAFÍA

Antología de Morenadas. Grupo Jach´a Mallku. Discolandia. La Paz Bolivia. 2000
Antología de los Kjarkas Vol I y II. Discos Compactos. s/f.
Arak Pacha. Por los Senderos del Indio. Alerce. Disco Compacto. 1994
Awatiñas; Tukata Pã Tunkaru. Discolandia. Bolivia. 2001.
Alaxpacha; Jichapuniwa. Discolandia. Bolivia. 2001
Charango; Andean Masterpieces. Varios Intérpretes. ANS records 12101-2. USA Disco Compacto. 1998.
Canto General; Obra Poética y Musical. Aparcoa y Pablo Neruda. s/f. Disco Compacto.
Cantos a la Resistencia Chilena. Karaxú. s/f.
Barroco Andino. Alerce Chile. Disco Compacto. 1994
Los Kjarkas; sentimiento Andino vol.1. Intérpretes Grupo Kjarkas. ANS records 12072-2. USA. Disco Compacto. 1997
Los Jaivas; Cuecas. Sony Music Chile. Disco Compacto. 2000
Trilogía el reencuentro. Columbia. Disco Compacto. 1997
Nueva Canción. Intérpretes Grupo Los Folkloristas. Discos Pueblo. CDDP 1164. Disco Compacto. s/f.
Markamaru; Raíces Incas. ANS Records. Disco Compacto. 1998.
Maipú; Musica de los Andes. LaserLigth. Disco Compacto. 1993
Tinkus. Andes Producciones. Varios Intérpretes. Cinta de audio. 2000
Yolocamba Ita. Cantos Revolucionarios del Salvador. Disco Compacto. s/f

VIOLETA PARRA

Violeta Parra. Hecho en Venezuela bajo licencia de Dicap en el Exilio. Disco Compacto. s/f.
La Cueca presentada por Violeta Parra. Colección El Folklore de Chile Vol.3. EMI. Disco Compacto. s/f.
La Magia de Violeta Parra. EMI Capitol de México. Cinta de Audio. 1991.
Cantos Campesinos. Disco Compacto. s/f.
Violeta Ausente. Dicap. s/f.

VÍCTOR JARA

Canto por travesura. Cinta de audio. s/f.
Canciones Póstumas. Fonomusic. Disco Compacto. CD. 3011. s/f.
La Población. Dicap Chile. Disco Compacto. 1972.
Víctor Jara Canta y habla, en Vivo en la Habana Cuba. Disco Compacto. 1972.
Canto Libre. Fonomusic. Disco Compacto. Cd. 3011. s/f.

Víctor Jara; Canto Libre. (Selección de obras, Acompañan Inti Illimani, Quilapayún, Patricio Castillo. Monitor International Corp. Disco Compacto. 1993
El Derecho de Vivir en Paz. Dicap Chile. 1971. Warner Music Chile. 2001
Canto por Travesura. Monitor. 1975.
Víctor Jara; Canciones Inéditas. s/f.
Víctor Jara; Rarezas. s/f.
*Canto a lo Humano; el verso es una paloma.*s/f.

QUILAPAYÚN

Quilapayún 20 Grandes Éxitos 1964-1972. EMI 7980122. Disco Compacto.
Santa María de Iquique; Cantata Popular. 1970. Warner Music Chile. Disco Compacto. 1998.
La Fragua; Crónicas Populares. Warner Music Chile. Disco Compacto. 1998.
El Pueblo Unido, Jamás ser Vencido. Phaté Marconi. Francia.1975. Cinta de Audio
Adelante. 1975. Warner Music Emi, Chile. Disco Compacto.1998
*La Revolución y las Estrellas.*NFC Paris. Disco Compacto. 1978.
Umbral. Cinta de audio. s/f.
Cantos Revolucionarios del Mundo. Cinta de audio. s/f.
Sinfonía Los Tres Tiempos de América. (Con Paloma San Basilio). Disco Compacto.
*Survario.*1987. Warner Music, Chile.1998.
Latitudes. 1992. Warner Music, Chile. Disco Compacto. 1998.
Al Horizonte. Warner Music , Chile. Disco Compacto. 1999.
Quilapayún 35 años. Warner Music, Chile Disco Compacto.2000

INTI ILLIMANI

*Si Somos Americanos.*Impacto.1969.
Canto al Programa. 1969- 1970. Disco Compacto.
*Inti Illimani; Antología Vol.1.*1973-1978. Warner Music. Disco Compacto. 2000.
Canto Para Una Semilla. (Con Isabel Parra Y Carmen Bunster)Warner Music. Disco Compacto.1973.
Canto De Pueblos Andinos. Warner Music. Emi, Chile. Disco Compacto.1975.
*Hacia La Libertad*Warner Music Emi, Chile. Disco Compacto.1975.
Canto De Pueblos Andinos Vol. 2 Warner Music Emi, Chile. Disco Compacto. 1976.
Chile Resistencia. Warner Music Emi, Chile. Disco Compacto.1977.
Cancion Para Matar una Culebra. Warner Music Emi, Chile..1979.
Palimpsesto. Warner Music Emi, Disco Compacto. Chile.1981
Imaginación. Warner Music Emi, Chile. Disco Compacto.1984.
De Canto Y Baile. Warner Music Emi, Chile. Disco Compacto.1986.
Fragmentos De Un Sueño. Sony Music Warner Music, Latinoamérica Italia / Emi, Chile. Disco Compacto.1987.
Andadas. Xenophile Warner Music, Latinoamérica Italia / Emi, Chile. Disco Compacto.1993.
Arriesgare La Piel Xenophile Warner Music, Latinoamérica Italia / Emi, Chile. Disco Compacto.1996.
Amar De Nuevo Xenophile Warner Music, Latinoamérica Italia / Emi, Chile. Disco Compacto.1998.
Lejanía Xenophile Warner Music, Latinoamérica Italia. Disco Compacto 1998
Inti Illimani Sinfónico. Warner Music Emi, Chile. Disco Compacto.1999.
La Rosa De Los Vientos. Warner Music EMI, Chile.Disco Compacto. 1999
Antología Vol. II 1979-1988 Warner Music. Disco Compacto. 2000.

Antología Vol. III 1989-1998 Disco Compacto. Warner Music. 2000.
Antología En Vivo Disco Compacto Doble Warner Music. 2002.
Maya. Cgd East West. Disco Compacto. 2002.
Lugares Comunes. Warner Music. 2002

ILLAPU

Música Andina. 1972. Alerce. Chile.1996.
Chungará. Disco Compacto. 1975
Despedida del Pueblo. Orfeón. México. Cinta de audio. 1976
Raza Brava. Dicap. Chile. Disco Compacto 1977
Canto Vivo. Dicap. Chile. Disco Compacto 1978
El Grito de la Raza. Disco Compacto 1979
Theatre de la Ville - En vivo. Disco Compacto. 1980
El Canto de Illapu.1981 EMI Odeon Chile.Disco Compacto 2001
De Libertad y Amor. 1984. Nueva Cultura Latinoamericana. 2000
Para Seguir Viviendo. Disco Compacto 1986
Vuelvo Amor... Vuelvo Vida. EMI Odeon Chilena. Disco Compacto.1991
En Estos Días. EMI. Disco Compacto. 1993
De Sueños y Esperanzas .1994
Multitudes. EMI Odeon Chilena. 1995
Y es Nuestra. Alerce Producciones Fonograficas S.A. Santiago de Chile. 1996
Intrumental songs from the Andes; Illapú. EMI Hemisphere/ Emi Odeón. 1997
Morena Esperanza. EMI Odeon Chilena. 1998
Momentos Vividos. EMI. Disco Compacto. 2000
Illapu. Warner Music.WEA. Disco Compacto 2002

ANEXO INSTRUMENTOS ANDINOS

Los conjuntos de música latinoamericana han empleado desde la NCCh, una serie de instrumentos originarios de la región andina. Estos instrumentos fueron adaptándose a las necesidades musicales que surgieron en el proceso de creación de esta corriente.

Originalmente los instrumentos tuvieron como función ser parte de los rituales agrícolas y sociales de las comunidades andinas, papel que es relegado en los grupos de música latinoamericana. Para estos grupos se convierten en medios de expresión de sus necesidades acústicas y estéticas. Así se transforman buscando una nueva sonoridad, las zampoñas se completan con escalas cromáticas y occidentales, al igual que las quenenas. El Charango se construirá preferentemente de madera, desplazando al charango tradicional de concha de armadillo.

Existe una gran diversidad de variantes de los instrumentos andinos, dependiendo de la región o el grupo étnico que los fabrica, varían las dimensiones y los materiales de construcción. Aquí se presentan los instrumentos más comunes empleados por los grupos revisados en el presente texto



QUENA



Flauta característica de la música popular del altiplano andino. En la actualidad se fabrica con una caña agujereada, pero antiguamente se construía con otros materiales, como huesos, madera o barro cocido.

La quena actual tiene una longitud de 25 a 50 cm y consta de 5 o 6 agujeros frontales equidistantes y uno en la parte posterior para el dedo pulgar. Tiene un sonido muy característico, dulce y quejumbroso, muy nostálgico y de gran expresividad. Puede utilizarse como instrumento solista o combinada con otros instrumentos.

Sus orígenes podrían estar en las antiguas flautas del Imperio inca, ya que se han encontrado instrumentos parecidos en los asentamientos de Ica y Nazca. La quena se encuentra en la sierra y altiplano peruano y boliviano, así como en el norte de Chile y de Argentina.

BOMBO



Instrumento de percusión que pertenece a la familia de los membranófonos. Sus dimensiones son mayores que las del tambor y produce un sonido grave de altura indeterminada. No tiene bordones y se percute con una maza de cabeza de cuero de forma esférica, rellena de crin de caballo.

ZAMPOÑA (SIKU, ANTARA)



Kevin Healy/"Sicuriada" de Music of the Andes and Argentina (Cat. # T-112) (p) 1988 Music of the World, Ltd. Reservados todos los derechos

Instrumento musical parecido a una flauta, muy utilizado por los quechuas y los aymaras del altiplano boliviano. Su nombre se remonta al siglo XVI. Está formado por dos hileras de tubos de caña o barro, colocados en forma escalonada y con distintas longitudes. La melodía se ejecuta soplando en cada caña cerrada por separado, nunca deslizando los labios a lo largo del instrumento; los tubos abiertos sirven para apoyar a la melodía y modificar el timbre. Son acompañados por instrumentos de percusión, y se tocan en grupos que suelen contar con instrumentos de hasta cuatro tamaños diferentes. En Perú también se llama antara.



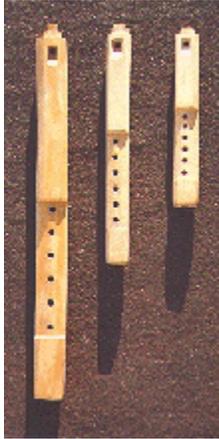
CHARANGO



Instrumento musical de cuerda parecido a una pequeña guitarra muy difundido por los Andes, especialmente en Perú, Bolivia y el norte de Argentina. Emite un sonido muy agudo producido por cinco órdenes dobles de cuerdas, es decir, por cinco pares de cuerdas afinadas al unísono, que suelen pulsarse con los dedos o con un plectro. El fondo abombado de la caja de resonancia está fabricado con el caparazón de un tatú o armadillo. Tiene como origen la adaptación de los laudes europeos por los grupos indígenas.



TARKA



Aerófono tubular de soplo con canal de insuflación. Por lo común, su largo fluctúa entre los 35 cm y los 45 cm, y su diámetro, entre los 5 cm y los 7 cm. Si se mira su cuerpo transversalmente, éste tiene en su parte superior cinco lados rectos obtenidos mediante cortes longitudinales, que le dan una forma de pentágono irregular, y su parte inferior posee la forma de una semicircunferencia.

El voluminoso grosor de sus paredes de madera permite su pronunciado y característico rebaje, que se extiende casi desde el comienzo de la segunda mitad del largo del instrumento hasta cerca del extremo de ésta, y sobre cuya superficie plana se encuentran sus seis agujeros.

Debido a su tesitura habitual de una octava y media, que va desde un Sol 4 hasta un Do 6, con la *Tarka* pueden ejecutarse melodías ricas y complejas.

No resulta fácil sugerir siquiera su origen o procedencia, pudiéndose suponer, por razones analógicas, su ancestro andino prehispánico, con un notable influjo europeo en su forma de actuar.

MOCEÑO



El moceño es similar a una flauta travesera de sonido bajo. Su construcción está hecha con dos cañas paralelas, unidas entre sí por ataduras y un conducto, también de caña, que transmite el aire insuflado.

Sobre la caña mas pequeña tiene un orificio a través, sobre el que se insufla aire que la recorre y en su recorrido se conecta con una caña de mayor tamaño, de cuerpo mas largo y ancho, que le proporciona un sonido grave y nostálgico.

Similar en su ejecución a la quena, también tiene seis o siete orificios en el cuerpo, que a medida que se cierran con los dedos se logra la nota que se busca, alargando o acortando el flujo de aire.

PIEZAS DEL DISCO GUÍA

1. Violeta Ausente (Violeta Parra)
2. El Aparecido (Víctor Jara)
3. Relato -Cantata Santa María de Iquique- (Quilapayún)
4. Vamos Mujer -Pieza de la Cantata Santa María de Iquique- (Quilapayún)
5. Relato –Canto al Programa- (Inti Illimani)
6. Canción del Poder Popular –Canto al Programa- (Inti Illimani)
7. Ni Chica, ni Limonada (Víctor Jara)
8. Pido Castigo (Quilapayún)
9. Chile Resiste (Inti Illimani)
10. Taita Salasaca (Inti Illimani)
11. Canción de los Nuevos Tiempos (Illapu)
12. Luz Negra (Quilapayún)
13. Aunque los Pasos Toquen (Illapu)
14. De Libertad y Amor (Illapu)
15. Se Están Quedando Solos (Illapu)
16. Vuelvo (Illapu)
17. A los Niños con Suerte (Quilapayún)
18. Medianoche (Inti Illimani)
19. Declárese Responsable (Illapu)