



PROJECT MUSE®

Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón

Walescka Pino-Ojeda

Studies in Latin American Popular Culture, Volume 33, 2015, pp. 108-127
(Article)

Published by University of Texas Press



➔ For additional information about this article

<http://muse.jhu.edu/journals/sla/summary/v033/33.pino-ojeda.html>

Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón

Walescka Pino-Ojeda
University of Auckland

Abstract

The ideological polarization that framed the Cold War period (1945–1989) affected not only international relations but also the social commitments and aesthetic options of those artists and cultural activists who instigated the Latin American decolonization processes of the 1960s and 1970s. In this framework, the positivistic signature of the socialist-capitalist divide drove the decolonizing forces of the region to mistrust any form of popular culture produced from the industrial capitalist centers of power. Anglo-American rock was generally perceived as working against facilitating social class awareness. This article investigates the points of convergence and disagreement between these two movements, paying special attention to Violeta Parra and Víctor Jara’s aesthetic and ethical viewpoints, both of whom are foundational and emblematic members of the Chilean “nueva canción” movement.

Antecedentes políticos y poéticos de la “nueva canción” chilena

La polarización ideológica que caracterizó al período de la Guerra Fría (1945–1989) influyó no sólo en las relaciones políticas internacionales, sino que tuvo un efecto directo en el compromiso social y las opciones estéticas de artistas y activistas culturales que, sobre todo durante la década de 1960, participaron activamente en procesos integrales de descolonización para la amplia región latinoamericana.¹ Lo anterior llevó a dichos actores a desconfiar de todos aquellos artefactos simbólico-culturales producidos en los centros industriales-capitalistas. En tal contexto, el rock anglo-americano fue percibido por los artistas de la “nueva canción” chilena (NCCH) como atentando en contra de la creación y fortalecimiento de una conciencia social que hiciera posible la emancipación político-cultural y económica, y ello

por la fácil difusión y comercialización adquirida por el rock, y además por su estrecha asociación con el consumo de drogas, como se vio especialmente expuesto en el movimiento hippie norteamericano. Me propongo en esta oportunidad analizar los puntos de convergencia y desacuerdo entre ambos movimientos, aspectos que se expresan de modo paradigmático en la afirmación de un joven proletario chileno a inicios de los 70, quien descrea de las posibilidades de un hippie del carbón, o de un “minero hippie”.² Para abordar lo anterior me centraré en las perspectivas estéticas y éticas de Violeta Parra (1917–1967) y Víctor Jara (1932–1973), las que se constituyen, respectivamente, en figuras fundacionales y emblemáticas del movimiento chileno.

Si bien la Revolución mexicana (1910–1920) inaugura las luchas sociales que van a definir al siglo XX latinoamericano, y la Guerra Civil española (1937–1940) conmueve el espíritu republicano regional y global, gestando un enorme espíritu de solidaridad ideológico, el que insta a una vasta producción literaria y artística en general que lleva a recuperar y difundir un repertorio musical de base juglar-trovadoresca, es la Revolución cubana de 1959 la que se convierte en ejemplo concreto de las posibilidades de lograr una independencia político-económica respecto de las potencias capitalistas occidentales, las que hasta dicha fecha controlaban la economía latinoamericana. Es por ello y sin duda el evento que con propiedad inaugura la década de los 60 para América Latina.³ Como tal, se enmarca de lleno en la dicotomía ideológico-política y geográfica instalada al concluir la Segunda Guerra Mundial, lo cual lleva a separar de modo dramático a aquellos que en América Latina apoyan o rechazan el camino asumido por Cuba, y a apartar la historia de antes y después de la Revolución. En el ámbito musical que me ocupa, esto se ve nítidamente reflejado en el repertorio musical que a Chile llega de la isla, en donde si bien la rumba, el mambo, el bolero y el chachachá invaden la radiodifusión de la época, similar suerte no corre la trova vieja de Carlos Puebla, ni menos aún la nueva expuesta en Silvio Rodríguez, Noel Nicola o Pablo Milanés. Desde 1959 ya se vuelve moneda corriente describir las condiciones sociales, culturales, políticas y económicas de Latinoamérica en el marco de las agendas imperialistas norteamericanas, aspecto que vemos igualmente reflejado tanto en la temática como en el lenguaje adoptado por la NCCH.⁴

Adentrados ya en los 60, los movimientos universitarios recuperan lo iniciado en la década de los 20, restituyendo el trabajo mancomunado que se dará entre estudiantes, trabajadores y artistas de corte progresista. En tal contexto, si bien las movilizaciones de Berkeley y de París tuvieron una gran resonancia mediática continental, fueron no obstante contemporáneas de aquéllas ocurridas el año 1968 en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco (México), y en Córdoba (Argentina) en 1969. En Chile, en tanto, las movilizaciones hacia una reforma universitaria tuvieron lugar entre 1967 y 1973, siendo por lo mismo contemporáneas y parte sustancial del proceso amplio de democratización que vivía el país. Horacio Salinas, entonces

estudiante de la Universidad Técnica del Estado (UTE), y miembro de Inti-Illimani, recuerda de este modo dicho momento: “La reforma universitaria fue una verdadera epopeya del afán libertario que nos animaba” (Cifuentes Seves). Jorge Coulón, también de la UTE y miembro de Inti-Illimani, rememora dicha efervescencia y el posterior colapso con el advenimiento del golpe de estado de 1973: “Éramos una generación que iba de triunfo en triunfo. Nosotros éramos los súper-héroes, los invencibles: ganamos la Reforma universitaria, ganó las elecciones Allende [. . .] de alguna manera éramos bastante soberbios, y de repente nos pegamos en contra del acantilado” (Canal 13).

Eventos internacionales como el asesinato de John F. Kennedy y de Martin Luther King, la invasión rusa a Checoslovaquia, la guerra de Vietnam y el asesinato de Che Guevara en Bolivia retintinean en la memoria colectiva latinoamericana como si fueran hechos propios, como en efecto de algún modo lo son. Es en tal sentido que sostengo que la conflictiva relación que el movimiento de la NCCH guardó con el rock anglosajón, se explica dentro de este proceso en que ciertos eventos metropolitanos llegan a ocupar un mayor lugar afectivo, ideológico y memorial que aquellos cuajados al interior del amplio proceso emancipatorio latinoamericano, y que se explican no sólo por el control económico de Estados Unidos, sino sobre todo por su poder mediático-cultural.

Alienación: Protesta, libertad individual y la contracultura anglosajona de los 60

El enorme poder mediático norteamericano a través de las vastas industrias culturales a su alcance —el cine y la música, sobre todo— en Chile facilitó el acceso al rock producido desde la costa oeste, esto es, aquél más íntimamente relacionado al movimiento hippie. La recepción del rock del este de Estados Unidos, o de Europa, fue privilegio de muy pocos, cuya gran excepción fue sin lugar a dudas la difusión que tuvieron los Beatles, y como tal, la visión que se generó en Chile respecto del rock anglosajón de dicha época es, sin dudas, muy sesgada.

Efectivamente, si bien el rock de origen inglés (los Beatles, los Rolling Stones, los Animals, entre otros) provenía de un segmento de raigambre más bien media-baja asalariada, urbano industrial, éste fue sobre todo el resultado de una cultura juvenil rebelde la que, no obstante —y de modo similar a lo ocurrido en las revueltas estudiantiles de la época tanto en Europa como en Estados Unidos— no surgió ni operó de modo orgánico ni mancomunado con otros sectores sociales de pensamiento disidente —como se ha visto respecto del caso latinoamericano antes dicho— desarrollándose más bien como una apuesta generacional más que social. En tal sentido, la contracultura que surge de la evolución del rock inglés cuando ya se amal-

gama y coexiste con la versión norteamericana surgida de la simbiosis con el blues afroamericano, el *bluegrass* y la influencia de los ritmos judíos y latinoamericanos (el son jarocho mexicano y la rumba cubana, principalmente), viene a expresar, sobre todo, el sentir del sector juvenil. González y Feixa son elocuentes a este respecto:

Los movimientos en el primer mundo arribaron a América Latina más como movimientos contraculturales de jóvenes satisfechos que como movimientos con una verdadera raíz político-revolucionaria. Las tesis de [Herbert] Marcuse o las de [Theodore] Roszak tenían su asidero en la reacción generacional provocado por un malestar agudo de los hijos del *baby boom* contra la sociedad de la abundancia, la tecnocracia, la tecnologización, el conservadurismo heredado de la posguerra, la despolitización, la sociedad de consumo y el bienestar material, cuya manifestación contracultural era el movimiento hippie. Los movimientos acaecidos en América Latina, en cambio, tienen un cariz político de transformación social radical. (100)

Por lo anterior, se podría sostener que el impulso contracultural del rock anglosajón responde más bien a agendas de *identity politics*, esto es, búsqueda de reivindicaciones de un sector demográfico que no se siente interpelado ni representado en las estructuras sociopolíticas hegemónicas, y aunque tales reclamos tengan a la larga una repercusión transversal, no se dirigen a cambiar los basamentos del sistema. Ello así sería porque, como se ha dicho, surgen y se desenvuelven apartados de agendas que desafíen otras estructuras de poder —de clase, principalmente— y más allá de los gestos de solidaridad que con dichas causas se pudieran tener. Sin embargo, y por razones que explicaré en breve, lo cierto es que el rock anglosajón identifica una crisis cuyos efectos sobrepasan a los de dichas identidades grupales, lo cual queda de manifiesto en el desarrollo que alcanza, precisamente, la cultura hippie, y cuyo punto estructurante fue el rechazo a la instrumentalización y displi-cencia que gesta la sociedad de consumo.

Es a través de su asentamiento dentro del hippismo que el rock norteamericano se distingue de la versión británica más clásica, sobre todo al incorporar lo bucólico, el que será también abrazado por algunas regiones europeas, la escocesa, por ejemplo, con una figura como Donovan. Inscrito principalmente en la costa oeste norteamericana (sobre todo California), el hippismo recupera una base rural y comunitaria, la que se expresa entre otras cosas en el vestuario, un deseo de retorno a lo campestre, que es lo que lleva a calificarlo como el instigador de “la revolución de las flores”. Por supuesto, lo anterior se expone también en el rescate de la tradición musical folk. Timothy Miller explica que el acercamiento al folk fue algo natural pues éste hablaba de paz y justicia, y además porque sirvió de puente con el rock más rupturista de los 50, el que luego de su irrupción

abandona dicho desarrollo para derivar en divisa de mercado. Podríamos decir que el elemento rural y de clase trabajadora llega de segunda mano al rock norteamericano, a través de la memoria histórico-cultural transmitida por el repertorio folk reivindicado —el de Pete Seeger y Woody Guthrie, principalmente, con su directa participación en los movimientos sindicalista de 1930–1950— lo que se constituirá en la armazón sobre la cual alza su obra musical un artista tan influyente sobre el rock y folk anglosajón, como lo es Bob Dylan, quien mediante su asociación con Johnny Cash busca darle una mayor autenticidad a la marca rural-folk de su repertorio. Es recogiendo esta genealogía que se desarrolla el rock electrónico, el cual opera dentro de los variados aspectos que definen al movimiento: la libertad sexual, el consumo de drogas como medio exploratorio y de placer, aspiraciones de una vida en armonía con el cosmos, lo que lleva a promover el pacifismo bélico. Y es precisamente por su coexistencia con las campañas para los derechos civiles, liderado sobre todo por la población afroamericana, y que en la costa del oeste lleva también a impulsar a los descendientes hispanos en lo que será el movimiento chicano, y las protestas en contra de la guerra Vietnam, que el rock y el movimiento hippie logran tener un contacto directo con la contingencia político-social. Si la lucha por los derechos civiles representa un cuestionamiento a la calidad de la democracia norteamericana a un nivel doméstico, la guerra de Vietnam los obliga a enfrentar las conductas colonialistas de su país (Klinger 185).

Miller explica las propiedades que hicieron del rock una forma musical diferente e idónea para responder al sentir de la época: su invitación al baile y a relacionarse de un modo más natural y abierto con el propio cuerpo, lo que en sí propende al contacto sexual que había sido tan fuertemente reprimido en décadas previas. En definitiva, “Rock was a totality, one infused with power. Rock fueled the cultural revolution because it was immediate, spontaneous (at least to the listener), and total” (43). Por otro lado, si el sexo permite lo interpersonal y las drogas un camino hacia un centro interior, el carácter tribal del rock facilita la congregación, un medio de encuentro comunal y cultural (Miller 42).

En el análisis efectuado a las letras en 1966 por J. L. Simmons y Barry Winograd, se concluye que hay en el rock dos temas recurrentes. Primero, “come swing with me” (“ven y muévete conmigo”), lo que se puede entender de dos maneras: como una invitación a abandonar las estructuras establecidas, o bien como una invitación sexual. El otro tema se resume en la frase: “Myself a stranger in a world I never made” (“soy ajeno en un mundo en el que nunca he tenido parte”) (Miller 46). Si bien en el primer caso se expresa un rechazo que lleva a querer huir, en el segundo se manifiesta sobre todo un sentimiento de alienación respecto del mundo que se habita, ante lo cual se lanza la invitación a que otros con sentimientos afines se unan a esta nueva comunidad. Es entonces que acude el consumo de drogas, llegando a ocupar una posición central dentro del *ethos* que impulsaba al movimiento (Miller 9–18), sobre todo por abrir la posibilidad de nuevos goces

y dimensiones psicológicas y espirituales que trascendieran la racionalidad y el orden afectivo que se objetaba, que es lo que ayuda a explicar su carácter hedonista (Miller 21–22) y, por supuesto, de alienación, lo que queda popularmente establecido sobre todo a partir de la célebre frase de Timothy Leary pronunciada en 1967: “Turn on, tune in, drop out” (“Enciéndete, sintoniza y abandona”).⁵ Más allá de evaluar si las drogas representaban o no una alternativa eficiente para expresar los anhelos de huir y responder a la cultura que se rechazaba, o si se trataba de un mero escapismo, lo cierto es que en el clima político en el que se desenvolvía la NCCH, se observó más bien lo segundo. Pero más importante aún, es evidente que todas las categorías de búsqueda enumeradas por Leary apuntan a un individuo que busca entenderse consigo mismo, y frente al cual el contexto social parece ser invisible o haber desaparecido, por lo tanto de lo que se trata es de una búsqueda de identidad y libertad individual. Nada podría ser más lejano a la programación que movía al movimiento de la NCCH, y latinoamericana en general, y es en tal sentido que el *ethos* de esta cultura será visto con crítica desconfianza, más allá de la valoración que se haga de algunos de los artefactos culturales que generó.

En su visita a Estados Unidos y al Reino Unido en 1968, en su rol de director de teatro, Víctor Jara pudo vivir de primera mano su contacto con ambos ambientes contraculturales. De su visita a Berkeley, su esposa Joan Jara recuerda que “le pareció que políticamente eran muy ingenuos y que nunca harían una revolución, ni siquiera la de las ‘flores’, ya que las drogas se ocuparían de eso, desactivando lo que podría haber sido un poderoso movimiento de rebelión” (Jara 117), y citando una de sus cartas, nos dice: “Me parece que los hippies son una reacción normal y justificable en contra de este mundo siniestramente higiénico y mecanizado. El pueblo norteamericano está encarcelado en una especie de jaula de plástico que lo aplasta con su propio peso” (Jara 117).⁶ Mientras visita el Reino Unido, le envía a su esposa las siguientes impresiones:

Mijita, de repente pienso que vivir en un país donde tienes el mundo en tus pies a través de la noticia, con una información tan “instructiva” e “imparcial” es mucho más dañino que vivir en un país como el nuestro, donde la noticia es manejada por otra nación que domina, pero, por último donde no sientes, al menos en forma tan apremiante, la inutilidad de la existencia. Si no, no me explico toda esa juventud drogada y que se escapa de sí misma hacia cualquier lado para encontrar algo verdadero, o que se suicidan para encontrar la única verdad de estar vivo, la muerte [. . .] Parece que a nadie le gusta ser uno mismo, aunque se esté solo. Prefieren ser solos en un montón de solos. (Jara 119–20)

En tal sentido, si el movimiento hippie se instala como una crítica de la sociedad de consumo y sus patrones afectivos individualistas, las estrategias

por las que opta no parecen enfrentarlo del modo más eficiente, gestando re-
 tramiento, “solos en un montón de solos”, como resume Víctor Jara. La in-
 trospección inducida por drogas u otros medios, parece estar dirigida más
 bien a indagar en un universo interno que aliena al individuo de sus con-
 géneres y de su entorno inmediato, y lo que queda son niveles de realidad
 que dispersan a los unos de los otros. Sin embargo, las palabras de Víctor
 antes referidas sugieren que, para el joven metropolitano, la alternativa de
 un escape individual introspectivo acontece ante la imposibilidad de contar
 verdaderamente con reales opciones de oponerse al sistema, ello frente a la
 capacidad totalizante lograda por su maquinaria económica e ideológica, y
 que él describe como lo “siniestramente higiénico y mecanizado”, la “jaula
 de plástico”.

Es a su regreso de Estados Unidos e Inglaterra, y luego de enterarse del
 suicidio inducido por drogas de una joven crecida en su mismo barrio prole-
 tario santiaguino, que en 1969 Víctor Jara escribe la canción “¿Quién mató
 a Carmencita?”

Apenas quince años y su vida marchita.

Huyó,

Carmencita murió.

.....

La muchacha ignoraba que la envenenarían,

que toda esa fábula no le pertenecía,

conocer ese mundo de marihuana y piscina,

con Braniff International viajar a la alegría.

Su mundo era aquél, aquél del barrio Pila,

de calles aplastadas llenas de gritería

su casa estrecha y baja, ayudar a la cocina

mientras agonizaba . . . otros enriquecían.

Carmencita, joven que nunca sale de su barrio pobre, se aliena de su mundo
 en una fantasía glamorosa en la cual ella es sobre todo consumidora de una
 realidad cultural que le es ajena: la del mundo del privilegio anglosajón; y
 consumidora de una desesperanza que ha sido importada, el abatimiento
 del que siente que no tiene las herramientas para oponerse al sistema que lo
 oprime.⁷ Es quizás este último punto el que resulta más dramático para un
 artista como Víctor Jara: morir a causa de las drogas cuando la sociedad lu-
 cha y trabaja para transformar las condiciones estructurales que crean in-
 justicia social, y que incluyen el colonialismo cultural y su imposición de
 valores y artefactos que alienan de la propia realidad contingente.

Esta suerte de determinismo que hace imposible responder a las vastas
 y complejas redes de poder establecidas en los sistemas metropolitanos in-
 dustriales, es fortalecida y propagada por los medios de comunicación, cu-
 yas agendas dispersas, dispares y corporativistas, más que buscar difundir,
 iluminar y educar, más bien confunden, distraen y malversan. Es en dicho

contexto que el mismo Víctor puntualiza la utilización que los medios corporativos hicieron de la música anglosajona de contenido social, y que lo lleva a proponer una diferencia categórica entre la música de protesta (realizada en los centros metropolitanos capitalistas), y la música revolucionaria, que es la que impulsa la NCCCH:

El imperialismo norteamericano entiende la magia de la comunicabilidad en la música, e insiste en penetrar en nuestra juventud con toda clase de música comercial. Como hábil profesional, ha tomado sus determinaciones: la industrialización de la canción protesta y su comercialización; segundo, ha levantado ídolos del canto de protesta, que le sirven a sus intereses para adormecer la rebeldía innata de la juventud. Son ídolos que sufren las mismas alternativas que los otros ídolos de la canción de consumo: subsisten un instante para después desaparecer. Por eso somos más bien cantantes revolucionarios que de protesta, porque ese término ya nos parece ambiguo y porque ya está utilizado por el imperialismo. (Jara 127-28)

Este mismo factor es notado por los integrantes de Inti-Illimani, quienes además de admirar el valor tribal del rock que ya he mencionado, enfatizan su comercialización, y de qué manera se convierte en vehículo de propaganda de la misma sociedad metropolitana capitalista que busca criticar. Su fácil acceso y propagación es facilitada desde el momento en que la música adopta un formulismo artístico que la vuelve creativamente inocua (Cifuentes Seves). Para esta generación, la gran excepción a esta regla la habrían constituido los Beatles. José Seves, de Inti-Illimani, lo expone de este modo:

Ellos rompieron con las cuatro posturas y ensayaron armonías más complejas. Con el tiempo, uno se da cuenta de que ellos correspondieron a un nuevo nivel del desarrollo tecnológico musical y de organización de las multinacionales del disco [. . .] Si tú revisas su desarrollo musical te das cuenta de que ellos siempre fueron introduciendo algo nuevo, enriqueciendo las orquestaciones y el timbre sonoro, con un trabajo de composición honesto, espontáneo, no condicionado por las leyes divinas de la oferta y la demanda. (Cifuentes Seves)

Más allá de la co-optación que la industria cultural haya hecho de muchos exponentes de la canción-rock protesta anglosajona, como apuntaba Víctor Jara, lo cierto es que al interior de sus mismos círculos sociales y creativos se observó la contradicción entre el rock y su afán de ruptura con el capitalismo, ello por su sostenimiento en lo altamente tecnológico:

Rock was inevitably commercialized, partly because the equipment and production expenses for it were high, and bills had to be paid.

Some hip commentators, therefore, said rock was inherently compromised and couldn't be counted on as the vehicle of the revolution [. . .] Given the inescapable relation of rock to technology and therefore to money, capitalists popped up to profit from the sound. Most hippies resented rock Capitalism. (Miller 46–48)

Ello explica la opción asumida por una de las figuras iconográficas del rock/folk anglosajón, el ya citado Bob Dylan, quien logra dejar en sus canciones aspectos centrales que definieron el sentir de dicha época. Miller sintetiza de este modo un debate en torno a la interpretación que se ha hecho de sus letras:

In a song like “Desolation Row”, Dylan was warning us to stay away from mainstream society's dead end. A bit more cosmically, Ralph J. Gleason summarized Dylan thus: “He is saying, in short, that the entire system of Western society, built upon Aristotelian logic, the Judeo-Christian ethic and upon a series of economic systems from Hobbes to Marx to Keynes, does not work”. (46–47)

Este balance dialoga directamente con el diagnóstico antes citado de Víctor Jara en términos de la artificialidad, automatismo y alienación que prevalece en la sociedad industrial de consumo, lo que finalmente produce una desorientación de la existencia. Podemos ver de este modo que el rock-folk (al menos en la versión de Dylan) se constituye en relato que advierte del colapso del edificio filosófico-político de la sociedad moderna industrial: el proyecto de la modernidad, desde sus orígenes clásicos griegos hasta la instalación del Estado de bienestar propuesto por Keynes, no parece ser más que un proyecto fallido, de otro modo no se explica la insatisfacción, la alienación que ha recaído sobre toda una generación, la que no sólo se sustrae, sino que sobre todo abjura de los principios y privilegios ganados y establecidos por sus mayores. Logra claro sentido, entonces, la distinción de Víctor Jara entre un arte que protesta y otro revolucionario, y para lo cual se hará imperativo adoptar una serie de estrategias que permitan desestabilizar las alienantes estructuras pensantes y afectivas que imperan.

Se hace posible entender ahora la observación del proletario chileno socialista citado al inicio de estas páginas, quien explica su distanciamiento de la cultura hippie porque descrea de las posibilidades de un minero hippie: mientras este último se piensa a sí mismo dentro de una sociedad de clases que lo discrimina y oprime, el joven hippie se observa como aspirando a liberarse de la sociedad adulta y consumista que lo ha desorientado de un sentido más profundo de la vida, lo que no necesariamente se traduce en intentar transformar las estructuras de dicha sociedad opresora y alienante. Es más, el joven minero está lejos de poder buscar alivio en la naturaleza redentora. Su espacio natural no es el de las flores, sino el de la mina, del polvo,

los productos químicos, las herramientas que permitan romper, intervenir en el seno de la tierra para enviar dicho producto a ser manufacturado en tecnología que llevará al progreso industrial, el mismo desarrollo que crea la sociedad de consumo y alienada de la cual aborrece el joven metropolitano que protesta, replegándose para ello a la misma ruralidad y simpleza que mantiene al joven minero en la servidumbre.⁸

Autenticidad: El cantar tiene sentido, entendimiento y razón

El movimiento de la NCCH se desarrolla a partir de mediados de los 50, al alero del trabajo recopilatorio que desde la década anterior había comenzado a realizar Margot Loyola, y a quien luego se le suma Violeta Parra.⁹ El movimiento fue destruido en septiembre de 1973, cuando los músicos y activistas culturales chilenos son abatidos por la burguesía local aliada con las fuerzas políticas y económicas norteamericanas. Los músicos que participaron en la NCCH, la danza, el cine, el muralismo y otras artes, sufrieron de tortura, muerte y exilio junto a campesinos, líderes estudiantiles y sindicalistas, profesores universitarios y obreros, quienes fueran entonces sus compañeros de campaña en la gran revolución social que concluyó con la destrucción del palacio presidencial y la muerte de Salvador Allende.

A diferencia de Loyola, Violeta Parra tenía un origen campesino y humilde, lo que a nivel musical la hizo autodidacta, de tal modo que en su contacto con los cultores populares, ella en efecto se desenvolvió en los mismos círculos a los que pertenecía. En tal sentido, Violeta no fue una mediadora, sino una comunicadora y pedagoga del fundamento sobre el que se yergue el canto popular chileno, tarea que a la par enriquece a través de su propio trabajo creativo.¹⁰ Osvaldo Rodríguez se detiene en la recuperación que en dicho proceso Violeta logra del romancero español, el que “le servirá para crear todas sus canciones de amor y de guerra, sus poemas de dolor y aflicción propios y de las multitudes; su grito de protesta ante las injusticias. La base de la Nueva Canción Chilena quedará para siempre emparentada con el romancero” (*La nueva canción chilena*). Tal es la genealogía y el *ethos* que Violeta Parra restituye, transmite y lega al movimiento de la NCCH, a lo que se suma la influencia del argentino Atahualpa Yupanqui, cuyo aporte, si bien relacionado, se adentra sobre todo en lo rural existencial.¹¹ Es por estas vías que el canto popular, de raíz campesina y poético juglar adquiere valor de autoridad epistemológica: saberes y valores fundamentales que han de asistir en la búsqueda de una identidad amenazada por la subyugación económica y cultural, la cual por consecuencia atenta en contra de las posibilidades mismas de una existencia guiada por la autenticidad.

Este impulso lleva a algunos más jóvenes, como Víctor Jara, a dedicar tiempo también a la recopilación. Producto de dicho trabajo son al menos tres de sus grabaciones más emblemáticas: “La cocinerita”, del norte

argentino, y “El cigarrito”, en la cual musicaliza versos populares recogidos en sus estudios de campo. Ambas canciones aparecen en su primer single, al que le sigue un segundo en el que incluye un tema propio, “Paloma quiero contarte”, y “La beata”, recogida en la zona de Concepción, la que por su “irreverencia” con la iglesia generó una enorme polémica, a lo que Víctor responde:

Quienes consideran procaz e irreverente una canción como ésta, están negando la decencia en la creación popular [. . .] ¿Qué piensan estos mismos detractores de “La beata” de los cantos de Carl Orff, el compositor alemán que tomó elementos de los juegos de escarnio medievales para *Carmina Burana*? Este es un criterio caduco que no marcha con nuestro siglo, en el que incluso la iglesia evoluciona. El folklore de todo el mundo mezcla en sus temas a lo divino elementos religiosos y profanos, porque así es el espíritu popular. Yo no soy llamado a tergiversar este material. (Jara 92–93)

Por lo anterior resulta evidente que la reivindicación del canto o saber campesino-juglar nada tiene que ver con una utilización que enajena a los mismos portadores de tal reservorio, sino con descubrir y ganar acceso a un universo que ha sido sistemáticamente negado y degradado. En tal sentido, la NCCCH, al igual que el movimiento hippie y el rock que lo acompañó, reconocen en la base rural campesina una vía para responder y oponerse al avasallamiento de la sociedad de consumo, pero a diferencia de este último, la NCCCH no sólo contó con un acceso directo a dichos saberes, sino que además fue capaz de sopesar el valor estético y ético de éste, y en el contexto de los cambios políticos de la época, trabajó de modo mancomunado con sus representantes y líderes para ser compañeros en la gran campaña liderada por Allende. Por ello, al explicar la contribución del canto popular al amplio proceso social, Víctor precisaba: “Debemos ascender hasta el pueblo, y no pensar que estamos descendiendo hasta él. Nuestro trabajo consiste en darle lo que le pertenece —sus raíces culturales— y los medios con que satisfacer el hambre de expresión cultural que percibimos durante la campaña electoral” (Jara 201). Y si bien es cierto el movimiento acontece como la agrupación espontánea de un conjunto de artistas, la verdad es que poseían agendas e ideales propios, y a veces discrepantes respecto a cómo lograr sus objetivos. Joan Jara aclara: “Sólo tenían un punto en común: el deseo de participar en un proceso revolucionario y el de contribuir al desarrollo de una nueva cultura que reflejara auténticamente dicho proceso y jugara un papel activo en él” (200).

Esta coherencia entre las metas artísticas, los medios, y el fin social último deseado, es lo que le otorga al movimiento de la NCCCH su carácter de autenticidad, propiedad cuya necesidad —siguiendo la definición propuesta por Jacob Golomb— se vuelve imperiosa ante el poder abrumador de lo in-

auténtico, y que es lo que lleva al deseo de querer conquistarla (7). Me permito seguir a este autor para precisar el sentido filosófico de “autenticidad”, pues considero que es la característica que define de manera integral a este movimiento. En su análisis, la búsqueda de autenticidad no debe ser entendida como una virtud individual ni análoga a la sinceridad o a la honestidad, por cuanto estas últimas son evaluadas en tanto tales en la medida en que se adecúen a valores sociales ya instalados (7). La autenticidad es una meta, que busca cambiar los principios y las ideologías tradicionales transmitidas por las instituciones de poder; representa por ello una rebelión en contra de las ideas establecidas respecto de lo que se considera “la verdad”.¹² En tal sentido, el aporte de la filosofía existencial (en su última etapa contemporánea de los movimientos que aquí analizo) desde Hegel hasta entonces, es que cuestiona el sentido de “la verdad” —vista como lo objetivamente demostrable— en pro de “lo verdadero”, lo que representa un tránsito desde el valor dado por lo instrumental-institucional hacia la autenticidad de “lo humano” (8). Puedo agregar que es por ello que las búsquedas de autenticidad sientan los parámetros que han de guiar las opciones estéticas y de vida que adopta la NCCH y sus cultores: es ésta la que conduce a ciertas fuentes y antecedentes, y a apoyar determinadas agendas políticas. Se reconoce que el dominio de lo “inauténtico” ha conducido a la alienación: de las personas con su propia existencia, y con el contexto social en el que habitan, lo que Víctor Jara resume como “hambre de expresión cultural”, y es en dicha medida que el deseo de autenticidad abre un campo hacia la exploración y la creatividad. Siguiendo a Golomb, se trata de una libertad que, sin embargo, no se logra en el aislamiento, en el nihilismo, ni menos aún en la reclusión del artista respecto de su entorno comunitario, sino que se resuelve en una vida comprometida y socialmente activa. No bastan el conocimiento abstracto ni la sola reflexión, por cuanto la autenticidad se sostiene en lo intersubjetivo (201); vibra y acontece en la “vita activa”.

Mas allá de sus predicamentos, ¿cómo efectúa la NCCH sus metas de autenticidad para lograr aunar obra y vida, creación y acción? Mi lectura me lleva a cinco estrategias que dan clara cuenta de esta unión hacia la transformación de las verdades hegemónicas: lo primero es este *ethos* integral que exige ir a los orígenes del canto popular. Es la tarea recopiladora la que produce el corpus musical que ha de hacer posible vencer la alienación, pues desde ahora descansa en lo que Paul Ricoeur denomina “memoria absoluta”, memoria sentida de la experiencia, y por lo tanto distinta de aquélla histórica, institucional (452). En segundo término, dicha certeza del valor fundamental de lo popular involucra un proceso de dignificación que lo saque de la subordinación e ignorancia que existe sobre él, la estigmatización y el carácter deshistorizado en que sobrevive, apenas, este universo vital, lo cual propende a re-insertarlo en el flujo histórico para re-encender su vitalidad. Es en este contexto que podemos situar la obra de Violeta Parra y Víctor Jara, como entroncados en la base popular: el canto “a lo *pueta*”

(poeta), el cual se nutre de la poética musical del canto a lo divino y a lo humano, esto es, el canto religioso popular y el humano político-existencial.¹³ Un ejemplo paradigmático de parte de Violeta será “Qué dirá el Santo Padre”, canción social-religiosa que dedica a Julián Grimao, sindicalista asesinado por el franquismo; y “Plegaria para un labrador”, de Víctor, en la que denuncia las condiciones del campesinado haciendo uso para ello de la oración católica el Padre Nuestro. Lo anterior permite situar también la apuesta estética de otros músicos del movimiento que hacen dialogar el sustrato popular con diversos géneros de la música docta. Así, en 1965 Ángel Parra lanza su *Oratorio para el pueblo*, el que mediante ritmos folklóricos latinoamericanos interpreta el ritual católico. En 1966 Patricio Manns estrena *El sueño americano*, en donde, según Osvaldo Rodríguez, Manns emula el *Canto general*, de Pablo Neruda. En agosto de 1970 Quilapayún presenta la *Cantata popular Santa María de Iquique*, con texto y música del autor de formación clásica, Luis Advis, quien también musicaliza las *Décimas autobiográficas* de Violeta Parra, grabada bajo el nombre *Canto para una semilla*, interpretada por el grupo Inti-Illimani, con Isabel Parra en voz, y Marés González en la lectura poética.¹⁴

Un tercer mecanismo para darle vida activa al afán de autenticidad radica en darle a estas obras una difusión amplia, fuera de los circuitos hegemónicos, para lo cual, o bien se apropian, recuperan, asimilan o inventan nuevos formatos de comunicación masiva. A los ya mencionados grupos de difusión folklórica de Margot Loyola, se suman también los programas radiales, en el que destaca el ofrecido por Violeta Parra en Radio Chilena durante 1954, “Así canta Violeta Parra”. Se implementan también las peñas, las que si bien rememoran el espacio del café bohemio francés, recuperan sobre todo el espacio de la chingana, antiguo reducto de socialización popular en que se desempeñó la cueca del período colonial, y que es luego proscrita por su carácter “licencioso”. Las más emblemáticas son: la peña de los Parra (de los hijos de Violeta, Ángel e Isabel), la peña de la UTE, y de la Universidad Católica de Valparaíso, entre otras. No estuvo ausente la formación de talleres musicales, ni menos aún el interés por irrumpir en los espacios de la “alta cultura”, lo que lleva a Violeta Parra a fundar en 1958 el Museo Nacional del Arte Folklórico.¹⁵ En 1965 inaugura también el centro cultural “La carpa de la Reina”, un escenario de tamaño circense, en el que además de la música se presentaban obras de teatro y se exhibían pinturas y arpilleras. El desarrollo de una cultura del muralismo fue parte integral del movimiento, destacando entre ellos la agrupación Brigada Ramona Parra, y a la que luego se le suman muchas otras, las que emergieron para contrarrestar la falta de difusión en los medios de comunicación controlados por las elites económicas, especialmente en el período de la Unidad Popular. Fundamental fue, por supuesto, la inauguración en 1968 de la Discoteca del Cantar Popular (DICAP), compañía discográfica creada por la Juventud Comunista.¹⁶ La activa participación de los distintos músicos del movimiento en las campañas

políticas de la época fue, sin lugar a dudas, uno de los medios más directos para departir y difundir tal repertorio a un público amplio, aunque para muchos de ellos les significara en realidad reencontrarse con una sensibilidad y un reservorio musical ya familiar pero, hasta entonces, marginado.

El cuarto aspecto que contribuye a darle una presencia vital a las búsquedas de autenticidad lo constituye el alcance latinoamericano que logra el movimiento. Lo anterior se manifiesta en un espíritu en que América Latina es abordada como la patria grande, ante lo cual se aborrece de campañas nacionalistas que separen y dejen más indefensos a los pueblos de América, sobre todo para responder a las constantes amenazas colonialistas de Estados Unidos. Surgen así verdaderos himnos que hoy habitan en la memoria cultural del continente: “Los pueblos americanos”, escrita por Violeta Parra: “Cuándo será ese cuando, señor fiscal, que la América sea, sólo un pilar”. Contemporánea es “Si somos americanos”, de Rolando Alarcón: “Si somos americanos, seremos buenos vecinos, compartiremos el trigo, seremos buenos hermanos”. En 1967 Patricio Manns graba *El sueño americano*, en que destaca “América novia mía”, y en 1969 Alarcón graba *Por Cuba y Vietnam*, disco en el que logra cuerpo la unión de América Latina con Asia, tal y como fuera proclamada por el mensaje de Che Guevara en la Tricontinental.¹⁷ En dicho año Ángel Parra lanza *Canciones funcionales / Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*, un LP en el que el lado A incluye canciones en formato rock, en donde se mofa de la recepción que esta música ha tenido entre los jóvenes de las elites económicas de Chile, en tanto el lado B rinde tributo al músico argentino. Es éste un álbum en que se patentizan los dos universos artísticos e ideológicos que coexistían, un fiel reflejo de los dilemas que se analizan en este artículo. Inti-Illimani graba un disco que siguiendo a Alarcón, titula *Si somos americanos*, el que recoge doce canciones populares de varios países de América Latina. Este es un disco que le sigue los pasos al editado un año antes por el uruguayo Daniel Viglietti, *Canción para mi América*, en el cual incorpora sus propias creaciones, otras del folklore continental, o bien musicaliza poemas de autores tales como Nicolás Guillén, César Vallejo, y el español asesinado por el franquismo, Federico García Lorca.¹⁸

Además de la temática latinoamericana, este deseo unificador se manifiesta, por cierto, en la integración de instrumentos, como el charango, la quena y la zampoña altiplánicos, el cuatro venezolano, el bombo legüero argentino; y ritmos, como la ranchera mexicana, el joropo venezolano, la zamba argentina, el son, la guaracha y la guajira cubanas, entre otros. En términos de repertorio, ya he mencionado aquél de la Revolución mexicana y la Guerra Civil española, sin embargo cobra un lugar central la música del Altiplano. Constituye una empresa mayor referirse al trabajo que la NCCH realizó para reivindicar y vivificar el repertorio andino tradicional, el que al igual que el campesino juglar, fue asumido como matriz creativa. Inti-Illimani destaca en este sentido por el trabajo recopilatorio publicado en los

dos volúmenes de *Canto de los pueblos andinos*, grabados entre 1973 y 1976. El movimiento lega también un corpus andino creativo importante, con composiciones que exigen gran virtuosismo en dichos instrumentos. Tal es el caso de “Charagua” y “El Tinku”, de Víctor Jara; “Ventolera”, “El canto del Cuculí”, y “Tú”, de Quilapayún; “Subida”, “Huajra”, y “Amores hallarás”, de Inti-Illimani, sólo por mencionar a algunos de los más identificables dentro del repertorio latinoamericano andino.

Por último, las aspiraciones de autenticidad quedaron declaradas de modo explícito en canciones que se constituyen en verdaderos manifiestos del movimiento. Entre 1955 y 1957 Violeta Parra escribió “Yo canto la diferencia”, texto que funda y de modo categórico expresa la poética de la autenticidad aquí analizada:

Yo canto a la chillaneja si tengo que decir algo,
y no tomo la guitarra, por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia que hay de lo cierto a lo falso,
de lo contrario, no canto.

Entre los años 1964 y 1965 escribe “Cantores que reflexionan” y “Gracias a la vida”. A modo de fábula, en “Cantores” desarrolla las divagaciones del artista que busca el sentido de su arte:

Y su conciencia dijo al fin:
“cántale al hombre en su dolor,
en su miseria y su sudor
y en su motivo de existir” [. . .]
En su divina comprensión
luces brotaban del cantor.

“Gracias a la vida” concluye a su vez declarando:

Gracias a la vida que me ha dado tanto,
me ha dado la risa y me ha dado el llanto.
Así yo distingo dicha de quebranto
los dos materiales que forman mi canto,
y el canto de ustedes que es el mismo canto,
y el canto de todos que es el propio canto.

En 1973, Víctor Jara graba su “Manifiesto”, el que además se convierte en premonición y elegía del movimiento:

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz.
Canto porque la guitarra

tiene sentido y razón.
 Que el canto tiene sentido
 cuando palpita en las venas
 del que morirá cantando
 las verdades verdaderas.

Los versos de Víctor Jara recogen el *ethos* legado por Violeta, y dialogan por cierto con el canto tradicional venezolano, el “Polo margariteño”, grabado años más tarde por Isabel Parra bajo el título “El cantar tiene sentido, entendimiento y razón”. Dos principios destacan en todos estos versos: el canto como fuente para descubrir y comunicar una verdad fundamental, innegociable; y el rol del artista como portador de un saber en que individuo y comunidad son una y la misma cosa, por lo tanto su arte no es un medio de vanidad personal, sino de responsabilidad hacia lo compartido y trascendente.

La autenticidad del movimiento se construye al intentar remover las verdades hegemónicas, y no a través de imponer otras nuevas, sino de recuperar las ya existentes para hacer historia a partir de ellas. Por ello, si bien la NCCH y el rock aquí referido comparten la certeza de que lo que impera es una alienación producida por la sociedad de consumo, industrial capitalista, la NCCH emprende la monumental tarea de cambiar las condiciones sociales que generan tal alienación mediante la recuperación de un reservorio identitario cultural que permita restituir un *ethos* comunal devaluado y postergado, en tanto el rock, en su afán de lograr dicha autenticidad, se recluye en mecanismos de ahondamiento individual, enajenándose de las condiciones que generan tal individualismo. Las disonancias entre el rock y la NCCH no obedecen, por tanto, a un dogmatismo ideológico: “el rock es un producto del capitalismo”, sino al hecho ineludible de que ambos existen en universos culturales e ideológicos distintos: mientras el movimiento de la NCCH cree que está en posición de remover las estructuras que crean alienación, el hippismo y el rock que lo acompañó sucumben ante la impenetrabilidad de las estructuras totalizantes en las que existen.

Notas

1. Entre los movimientos más paradigmáticos e influyentes se cuentan el tercer cine (con todas sus variantes en los distintos países de América Latina), las teorías educativas y de religión popular del brasileño Paulo Freire, las que se materializan en la *Pedagogía del oprimido*: la teología de la liberación, y el denominado boom de la literatura latinoamericana. Para atender al impacto del pensamiento de Paulo Freire en el proceso chileno durante su exilio (1967–1971), ocasión en la que escribe y publica el texto ya citado, se puede consultar a Rolando Pinto Contreras, “Paulo Freire”. Es importante destacar además que todos estos procesos culturales de descolonización contaron con antecedentes latinoamericanos propios, eventos

que influyeron directamente en la formación del *ethos* que caracterizó a los procesos culturales y sociales de dicha época, los que, para el caso de la NCCH, ayudan a explicar también sus fuentes poéticas, musicales y el amplio repertorio que este recopila, y adapta, y que luego le sirve de fundamento, como veremos más adelante.

2. Esta declaración aparece en el film de Carlos Flores del Pino, filmada entre 1971 y 1973, *Descomedidos y chascones* (Chile, 1973), el cual confronta las visiones de la juventud comprometida con el gobierno socialista de la Unidad Popular con aquellas de la clase alta, sobre todo en torno a temas como el rock, el hippismo, la participación en manifestaciones sociales, y los trabajos voluntarios realizados por jóvenes obreros y estudiantes.

3. A nivel del repertorio que se incorpora a partir de la Revolución mexicana, Inti-Illimani grabó en 1969 el álbum *A la Revolución mexicana*. Víctor Jara incorpora el corrido de Jorge Saldaña, “Juan sin tierra,” en su álbum de 1969, *Pongo en tus manos abiertas*, y el “Corrido a Francisco Villa” (también conocido como “El mayor de los dorados”) en su álbum de 1970, *Canto libre*. “La Guerra de España y la derrota del gobierno y el Ejército Republicano conmoverán profundamente a los pueblos de la América Latina e incidirán también en el desarrollo de la canción política”, asegura uno de los miembros del movimiento musical chileno, Osvaldo “Gitano” Rodríguez (*La nueva canción chilena*). En dicho espíritu Rolando Alarcón graba dos discos: *Canciones de la Guerra Civil española* (1968) y *A la resistencia española* (1969), en tanto Víctor Jara incorpora a su repertorio un tema emblemático, “La hierba de los caminos”, el que se hizo más conocido como “El tomate”. Con Quilapayún incluyen dos canciones españolas tradicionales en su álbum en colaboración, *Canciones folklóricas de América* (1967), demostrando así un sentido de hermandad que ubica a España como parte del gran continente americano.

4. La presencia de Estados Unidos ocurre tanto a nivel de intervenciones políticas directas, como en la instalación de corporaciones que controlan insumos básicos, en tanto que en el caso de Inglaterra se trata sobre todo de lo último, presencia económica que a inicios de la década del 50 ya se había reducido a la mitad respecto de décadas anteriores (Rippy 286), con lo cual se hace evidente que Estados Unidos es quien controla de modo indiscutible los destinos de la región.

5. Timothy Leary pronuncia esta famosa sentencia en el gran encuentro hippie ocurrido en el Golden Gate Park, la que fue popularmente entendida como una suerte de manifiesto del movimiento. Años más tarde, en su autobiografía Leary explica su sentido: “‘Drop out’ suggested an active, selective, graceful process of detachment from involuntary or unconscious commitments. ‘Drop Out’ meant self-reliance, a discovery of one’s singularity, a commitment to mobility, choice, and change. Unhappily my explanations of this sequence of personal development were often misinterpreted to mean ‘Get stoned and abandon all constructive activity.’” (253).

6. Por su parte Miller observa que la nueva izquierda norteamericana planteó una crítica similar a la expuesta por Víctor Jara: “Dope drew persons inward, removing them ‘from the arena of social consciousness and collective struggle’. One writer described the New Left’s scornful initial reaction to the rise of dope use as ‘bread and circuses, the ultimate pacification program’” (22).

7. Esta lectura de Víctor Jara coincide con lo expuesto por Miller al puntualizar la relación que el consumo de drogas guarda con la economía capitalista: “Still

others saw dope as a product of capitalism, and therefore a product to be avoided if possible. One writer described the ‘drug hierarchy’ as ‘one of the most capitalistic enterprises to be found anywhere,’ its customers exploited by ‘a cruel machine which sneers at revolution as it rakes in profits’” (22).

8. El universo que separa al mundo rural empobrecido de la realidad del hipismo queda de manifiesto en un filme norteamericano emblemático de dicha época, *Easy Rider*, ocasión en que los protagonistas son asesinados fríamente, y de modo recreativo por parte de un grupo de *rednecks* (campesinos blancos pobres). Barbara Klinger afirma que *Easy Rider* “synthesized so many mainstays of 1960s youth and popular cultures. . . . One could point to *Easy Rider*’s concentration on hippie life and its twin social themes of freedom and repression. One could also note the film’s relationship to popular culture via its use of rock music” (180). El lugar precario dado al mundo rural pobre es lo que ha llevado también a afirmar que la perspectiva de la película vacila entre soluciones sociales utópicas y la persistencia de una mirada elitista e imperialista (Laderman 48).

9. Margot Loyola (1918–) es una artista de la clase media criolla, proveniente de la zona central de Chile. Obtiene formación académica musical que utiliza para realizar un trabajo musicológico que la lleva a recabar las fuentes del canto popular chileno, llegando incluso a Rapanui (Isla de Pascua), interés que la conmina además a ir a Argentina, Perú y Uruguay con el fin de estudiar las alianzas musicales del canto latinoamericano. En Chile se dio además a la tarea de formar agrupaciones de difusión folklórica en cada localidad en la que se desarrolló, logrando así no sólo recoger, sino además situar, enseñar, difundir y reinstalar en la memoria cultural un patrimonio musical extraviado en los vericuetos de la construcción “institucional” de la nación.

10. En *El libro mayor de Violeta Parra* se ofrece una lista detallada de todos los LPs que Violeta grabó con sus recopilaciones, como a su vez los libros en que el músico clásico Gastón Soublette contribuye realizando las partituras de dichas composiciones. Recientemente ha sido reimpresso el volumen *Cantos folklóricos chilenos*. El aporte de Violeta Parra a través de sus composiciones, y que son las que influirán de modo directo en la NCCH, es valorado por Eduardo Carrasco, líder del grupo Quilapayún: “Su obra llegó a asimilar de manera tan profunda el espíritu de la tierra, que sus propios poemas han superado la esencialidad telúrica de los modelos que tomó, haciendo de sus palabras, las forjadoras privilegiadas de la nueva conciencia nacional [. . .] Ella aprendió a hacer de la tradición un material de trabajo para desplegar más tradición, para tejer futuro e historia, país y conciencia, sentimiento y esencialidad” (66).

11. Eduardo Carrasco resume de este modo su legado en la NCCH: “Atahualpa poseía una fuerza extraordinaria de expresión, en la cual siempre ha residido su poder de penetración; le hablaba a la conciencia de nuestros pueblos, tomando el punto de vista del indígena, del campesino labrando, sin quedarse en el mero ‘mensaje’, atravesando con sus imágenes la dureza del presente, para ubicarse en un terreno metafísico . . . Cantándolas [sus canciones], comprendimos muchas cosas que nadie nos dijo en otra parte, pero que siempre nos alumbrarían el camino que escogimos” (64).

12. A modo de anécdota puedo citar las palabras de Carmen Luisa Parra, la hija menor de Violeta, quien describe de este modo la resistencia de su madre al academicismo: “Mi mamá era un ser muy talentoso, muy creadora [. . .] todo lo demás, pero

tenía un no sé qué [. . .] Como un desprecio por la gente que habían estudiado [. . .] a mí me sacó mil veces del colegio porque decía que no servía para nada [. . .] Y me compraba muchos, muchos libros y yo te digo mi mamá intentó hacerme leer *El Capital* a los diez años [. . .] y me lo explicaba ella” (“Conversación con Carmen Luisa Parra”, *Cantores que reflexionan*). Liliana Soleney Rojas recuerda también de qué manera Violeta Parra rechazó la posibilidad de ser maestra de escuela (I. Parra 39).

13. Osvaldo Rodríguez explica de este modo la poética a lo divino y a lo humano: “El campo temático de la poesía popular es tan amplio que su división más general se denomina a lo Humano (todo lo que tiene que ver con el hombre y su relación con la naturaleza) y a lo Divino (todo lo que tiene que ver con la divinidad y su relación con los hombres y la naturaleza)” (*La nueva canción chilena* 4). Por su parte, Horacio Salinas, de Inti-Illimani, lo explica de este modo: “El canto a lo divino corresponde a la supervivencia de islotes de misticismo en lugares geográficos específicos, en pueblos campesinos y en barrios populares de las ciudades de la zona central chilena” (Cifuentes).

14. La información resumida en esta sección ha sido recogida de *Cantores que reflexionan*, de Osvaldo Rodríguez. En este volumen Rodríguez ofrece los detalles de la colaboración que en los distintos proyectos hubo con músicos clásicos.

15. El Museo Nacional del Arte Folklórico era dependiente de la Universidad de Concepción, el único recinto universitario que acogió el aporte de Violeta Parra en dichos años. El mismo año 1958 Violeta publica sus *Décimas autobiográficas*, a la par que trabaja con el cineasta Sergio Bravo, el músico clásico Gastón Soubllette, y el fotógrafo Sergio Larraín.

16. Rodríguez resume en estos términos los logros de DICAP: “Se publicaron cincuenticinco [*sic*] discos de larga duración, además de una serie de discos de 45 RPM, algunos con cuatro temas y otros con dos, lo que representa un promedio superior al de un disco mensual, número nunca alcanzado por otras empresas con más años de existencia. Si alguna duda quedara de la popularidad de la NCCH la sola existencia de DICAP la dispararía, así como su catálogo es prueba del carácter internacionlista de la NCCH y de la amplitud con respecto a los gustos populares” (*La nueva canción chilena* 52).

17. La revista *Tricontinental* emergió en Cuba en 1966 a propósito del primer encuentro de ochenta y dos países de Asia, África y América Latina, reunidos para unificar sus esfuerzos para terminar con todas las formas de colonialismo de la que estos continentes eran aún víctimas. Es en dicho medio que Ernesto “Che” Guevara publica en 1967 su “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental”.

18. Conuerdo con Fabio Salas quien habla del “cosmopolitismo” de la NCCH pues además de lo latinoamericano, se incorpora también la canción francesa, española, la influencia brasileña y el folk norteamericano (63–64). A lo que se puede agregar también la canción italiana. Mi énfasis en América Latina tiene que ver con el *ethos* de autenticidad que analizo en el movimiento.

Obras citadas

- Canal 13. “La Nueva Canción”. *Canción Nueva*. Santiago de Chile, 2006. Televisión.
- Carrasco, Eduardo. *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. 1988. Santiago de Chile: RIL Editores, 2003. Impreso.

- Cifuentes Seves, Luis. *Fragmentos de un sueño: Inti-Ilumani y la generación de los 60*. Santiago de Chile: Ediciones Logos, 1989. 2ª ed. en la Web. 1999. <http://www.trovadores.net/lmveure.php?NM=2&PC=1>.
- Golomb, Jacob J. *In Search of Authenticity: Existentialism from Kierkegaard to Camus*. London: Routledge, 1995. Web.
- González, Yanko, y Carlos Feixa. “La juventud en el siglo XX: Metáforas generacionales”. *La construcción histórica de la juventud en América Latina: Bohemios, rockeros y revolucionarios*. Ed. Yanko González y Carlos Feixa. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013. 75–119. Impreso.
- Jara, Joan. *Victor, un canto inconcluso*. 1983. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2007. Impreso.
- Klinger, Barbara. “The Road to Dystopia: Landscaping the Nation in *Easy Rider*”. *The Road Movie Book*. Ed. Steven Cohan y Ina Rae Hark. London: Routledge, 1997. 179–203. Impreso.
- Laderman, David. “What a Trip: The Road Film and American Culture”. *Journal of Film and Video*. 48.1–2 (1996): 41–57. Impreso.
- Leary, Timothy. *Flashbacks: A Personal and Cultural History of an Era*. Los Angeles: G. P. Putnam’s Sons, 1983. Impreso.
- Miller, Timothy S. *The Hippies and American Values*. 1991. Baltimore, MD: Project MUSE, 2012.
- Parra, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra: Un relato biográfico testimonial*. 1985. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011. Impreso.
- Parra, Violeta. *Cantos folklóricos chilenos*. Santiago de Chile: Fundación Violeta Parra y CEIBO Ediciones, 2013.
- Pinto Contreras, Rolando. “Paulo Freire: Un educador humanista cristiano en Chile”. *Pensamiento Educativo* 34 (2004): 234–58. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Trans. Kathleen Blamey y David Pellauer. Chicago: U of Chicago P, 2004.
- Rippy, J. Fred. “British Investments in Latin America: A Decade of Rapid Reduction, 1940–1950”. *Hispanic American Historical Review* 32.2 (1952): 285–92.
- Rodríguez Musso, Osvaldo. *Cantores que reflexionan*. Madrid: Ediciones Lar, 1984. Web. 7 de febrero de 2002. <http://www.blest.eu/biblio/rodriguez/index.html>.
- . *La nueva canción chilena: Continuidad y reflejo*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1988. Web.
- Salas Zúñiga, Fabio. *La primavera terrestre: Cartografía del rock chileno y la nueva canción chilena*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003. Impreso.