



**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS
BUENOS AIRES**

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES. DOCTORADO EN MÚSICA
ÁREA MUSICOLOGÍA**

**La canción política en Sergio Ortega: Ética y estética en la construcción de
identidades narrativas (1960-1980)**

Director de Tesis: Juan Pablo González Rodríguez

Tesista: Silvia Herrera Ortega

2015

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación ha sido posible gracias al apoyo económico, primero de FONDART 2006 (Fondo para el Fomento de la Música. Becas y Pasantías) y posteriormente al del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, a través de las gestiones realizadas por su director el profesor y compositor Enrique Reyes Segura.

Agradezco al compositor y Premio Nacional de Música 2002 Fernando García quien me puso en contacto con la viuda del compositor Sergio Ortega, Sophie Geoffroy-Dochaume y de su hijo Chañaral Ortega, a quienes también agradezco por haberme permitido el acceso al archivo personal del compositor; ambos con residencia en París. El material obtenido, fuente de primera mano para este trabajo, ha sido de un incalculable valor.

Agradezco la asesoría del profesor, Doctor Alfonso Padilla en los inicios de la investigación, sus valiosas sugerencias metodológicas y bibliográficas. También a los compañeros del seminario en español realizado en la Facultad de Arte de la Universidad de Helsinki, quienes me ayudaron a reflexionar sobre los distintos aspectos que involucra esta tesis.

Agradezco a la Directora del Doctorado en Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica de Argentina, Decana Dra. Diana Fernández Calvo, quien me permitió completar los estudios necesarios como requisitos para acceder al Doctorado en el Área de Musicología. Las materias obtenidas en los seminarios a los cuales asistí, fueron de valiosa orientación para este trabajo.

Un especial reconocimiento para el Doctor Juan Pablo Gonzáles que se ha hecho cargo generosamente de la dirección final de esta tesis, aportándome con su enorme experiencia sobre la materia.

Agradezco a mi familia, por el apoyo moral para iniciar, avanzar y llevar a cabo este proyecto. Especialmente a mi hija Paola, que ha estado siempre dispuesta para realizar lecturas críticas del trabajo, darme valiosas pistas para la elaboración de la matriz interpretativa, y por estimularme para seguir adelante. También a mi amigo, profesor y

compositor Cristian Galarce que ha destinado parte de su tiempo para escucharme y ayudarme en la transcripción de partituras.

Agradezco a mis amigos y colegas del Instituto de Música de la PUC que han creído en mí.

Le agradezco a la vida por tener muy cerca de mí, a Baltazar, mi nieto que me transmite su vitalidad y alegría, materiales fundamentales para no detener el trabajo.

INDICE

CAPÍTULO 1	7
La canción política en Sergio Ortega: Ética y estética en la construcción de identidades narrativas (1960-1980). Introducción y Organización de la Investigación	7
1.1 Fundamentación. Presentación del problema	7
1.2 Justificación de su vacancia. Estado de la cuestión.	11
1.3 Marco teórico y conceptual.....	18
1.4 Objetivos.....	20
1.4.1 Objetivos generales.....	20
1.4.2 Objetivos específicos.....	20
1.5 Formulación de la(s) hipótesis	21
1.6 Contribuciones de la tesis a la comunidad de investigación. Originalidad y relevancia	23
1.7 Organización y Etapas de la investigación	25
1.8 El modelo de investigación. Enfoque metodológico	26
1.9 Fuentes. Bibliografía.....	28
1.9.1 Fuentes de primera mano.....	28
1.9.2 Fuentes de segunda mano	28
CAPÍTULO 2	30
Las relaciones entre música y política. Una aproximación narrativa y semiológica.....	30
2.1 Música como arte.....	30
2.2 Música como hecho u objeto socio-cultural	40
2.3 Política	44
2.4 Ideología	49
2.5 Hacia un enfoque metodológico en el estudio de música-política.....	52

2.5.1	Narrativa musical y literaria	52
2.5.2	Análisis semiológico musical	58
2.5.3	Crónica	60
2.6	Cómo se manifiesta la política en música.....	65
2.7	Ética y estética en la creación musical.....	67
2.8	Realismo en arte y realismo musical	72
2.9	Los estratos musicales	79
2.10	Las relaciones entre música-política en el género de la canción	82
2.11	El destinatario del mensaje	87
2.11.1	Pueblo	88
2.11.2	Masa	94
2.12	Condiciones para las manifestaciones entre música-política.....	97
CAPÍTULO 3: La canción de compromiso social en Chile		98
3.1	Definición de canción comprometida. Espacio cultural e histórico donde se gesta y desarrolla la canción de compromiso social en Chile.....	98
3.2	Antecedentes literarios de la canción de compromiso social en Chile	109
3.2.1	La prensa obrera	110
3.2.2	Lira popular, Literatura de cordel. Religiosidad popular expresada en el subgénero canto a lo divino	116
3.3	Antecedentes musicales de la canción de compromiso social en Chile.....	124
3.3.1	Canto a la pampa	124
3.3.2	Canto a lo poeta	126
3.3.3	La cueca política.....	143
3.3.4	Canciones compuestas para el teatro popular	148
3.3.5	Canciones compuestas para los comicios electorales.....	150
CAPÍTULO 4: La canción política en Sergio Ortega.....		154

4.1	1960-1973: Años de gestación y desarrollo máximo de los movimientos musicales comprometidos social y políticamente en Chile	154
4.2	Fundamentos éticos y estéticos en la canción política en Sergio Ortega.....	158
4.3	Una matriz interpretativa para el análisis, comprensión e interpretación de música-política, canción comprometida y canción política en Sergio Ortega.....	181
4.4	Análisis tripartito semiológico de 21 canciones políticas de Sergio Ortega.....	182
4.4.1	Análisis tripartito de las canciones de narrativa de crónica contingente	184
4.4.2	Análisis tripartito de canciones cuya narrativa literaria se reconoce como crónica de relato histórico	191
4.4.3	Análisis tripartito de las canciones de narrativa literaria como ideología de acción política	204
4.4.4	Análisis tripartito de canciones de narrativa literaria de reflexión ideológica	226
4.4.5	Análisis tripartito de las canciones de narrativa literaria basada en la historia de hombres y mujeres reales	241
4.5	Consideraciones estéticas acerca de la canción política en Sergio Ortega	251
SINTESIS Y CONCLUSIONES.....		263
BIBLIOGRAFÍA		286
ANEXOS		299

CAPÍTULO 1

La canción política en Sergio Ortega: Ética y estética en la construcción de identidades narrativas (1960-1980). Introducción y Organización de la Investigación

1.1 Fundamentación. Presentación del problema

La importancia e interés que ha significado para nosotros el estudio de la canción política en el compositor Sergio Ortega, tiene diversas explicaciones. Ella contiene en su relato literario las cualidades propias que la definen como música comprometida con la contingencia histórica, social y política en Chile entre las décadas de 1960-1973 y posteriormente en exilio, hasta mediados de la década de 1980 aproximadamente, convirtiéndola en un testimonio histórico-socio-político y cultural. Son crónicas de época y su creador es el cronista que, con su relato, no sólo une e identifica su canción con el individuo/colectivo, sino además genera conciencia crítica en las clases subalternas. En sus narrativas se construye la memoria histórica –la “historia no oficial”- del país en un momento de profundos cambios socio-políticos¹. Ha sido protagonista importante en el paso que reclamaba gran parte de la población por alcanzar formas de gobierno democráticamente más representativos y luego en denunciar las atrocidades de la dictadura desde el exilio. Este conjunto de canciones adquiere, entonces, un papel importante como herramienta de lucha ideológico-política marxista para las clases postergadas, convirtiéndose en un documento memorial que tiene el poder de delinear la ética y estética tanto de su creador como de sus receptores. A la vez, ellas constituyen un

¹ JELIN, Elizabeth 2002. *Los trabajos de la memoria*. (Capítulo 4, pp.63-78) España, Siglo 21. También en: www.cholonautas.edu.pe (Acceso: 30-enero- 2015). Entendemos que el hacer historia sólo tomando en cuenta la memoria colectiva de un grupo humano, se opta por una vía subjetiva y constructivista, perdiéndose la objetividad que ello requiere. Sin embargo es importante tomar en cuenta la *memoria histórica* para tener una visión completa de los hechos; es decir, apelar a los hechos objetivamente, con criterio científico, sin dejar de lado lo que éstos hechos entrañan en lo subjetivo, cuestiones de valor y otras consideraciones intangibles que quedan grabadas en el colectivo. Cuando decimos que Sergio Ortega, en las narrativas literarias de sus canciones políticas, y en general, en sus obras políticas, está narrando la “historia no oficial” del pueblo chileno, nos referimos a esta memoria histórica que no es la atendida por la mayoría de los historiadores que se estudian en la academia.

valioso material de consulta para el investigador que aspira alcanzar una visión integradora de la sociedad, por lo que pueden ser consideradas para el estudio de la reconstrucción de una objetiva historia político-social de esa época.

Adentrarse en el conocimiento de este tipo de canción, precisa considerar en ella los aspectos que le son propios, por una parte, como objeto musical y por otra, como objeto histórico-social. Como objeto musical, nos apoyaremos fundamentalmente en los datos que nos han proporcionado las fuentes de primera mano a las que hemos tenido acceso. De igual forma, atenderemos –con la profundidad que nos sea posible gracias a las partituras y a los relatos dejados por el compositor en sus manuscritos, sobre muchas de estas canciones- los textos, performance y a la morfo sintaxis que las construye. Así, esperamos reconocer los aportes de las diferentes procedencias musicales que se conjugan en ellas. No hemos tenido la misma posibilidad en cuanto a grabaciones y discografía, ya que los materiales que atienden estos aspectos están ausentes en el archivo personal del compositor. De modo que esta tesis sólo aborda la producción musical testimoniada en partituras, textos escritos dedicados a ellas y los dichos de algunos actores de la época a los cuales pudimos contactar.

Como objeto histórico-social, tomaremos en cuenta su inserción en el espacio-temporal donde surge y se desarrolla, mientras que como expresión cultural de una época, seguiremos su recorrido desde su génesis y evolución al interior de Chile y posteriormente en el exilio.

La denominación de *canción-política* es propiedad del compositor. Él hizo la diferencia entre esta canción y la *canción comprometida*, que es el nombre con que se conoce la canción perteneciente al movimiento de la *nueva canción chilena* contemporánea a la canción política de Ortega. ¿Cuál sería la diferencia entre una y otra? Ortega nos deja claro que la canción política tiene una connotación ideológica progresista, claramente vinculada con el marxismo². En la canción comprometida, en cambio, el compromiso no define necesariamente sus ribetes político-ideológicos, plantea la realidad desde un prisma

² Opinión extraída de los documentos manuscritos del compositor y a los que tuvo acceso la tesista.

idológico partidista más amplio³. De modo que, en la primera hay un doble compromiso: con la ideología marxista y con la cultura musical y la historia social del país.

El estudio de la canción política en el compositor Sergio Ortega pasa obligadamente por la comprensión del concepto música-política. Para dar curso al desarrollo de la propuesta, será necesario ir tejiendo⁴ simultáneamente ambos objetos de estudio -música-política y la canción política en Sergio Ortega. Dada la polifacética naturaleza de este subgénero musical, se convierte en un tema que rebasa los límites de la musicología, lo cual constituye un desafío para el investigador.

Estos universos -música-política y canción política- representan la conjunción dialéctica de dos expresiones propias de la cosmovisión simbólica de toda cultura -la música junto a la política como ideología llevada a la acción-. De ahí que el musicólogo se ve obligado a visitar otras disciplinas, aparte de la musicología u otros estudios musicales específicos, para acceder a las herramientas que lo ayuden a precisar sus observaciones. Debe, por esta razón, adoptar y/o adaptar métodos, conceptos o lineamientos teóricos que originalmente han pertenecido a algún campo del conocimiento como la historia, sociología, filosofía, antropología, lingüística, entre otras, para llevar a cabo la pretensión de una lectura en profundidad del objeto en estudio.

Actualmente, gracias a la transdisciplina, algunos conceptos y/o enfoques metodológicos se convierten en dominios compartidos; los objetos de estudio ya no son considerados como entes aislados sino como *textos* cuyo origen y existencia se debe a la articulación de diversos otros *contextos*⁵. Es decir, nos enfrentamos a la obra musical con criterio musicológico basado en métodos analítico-dialécticos que le permitan al musicólogo “una visión integradora, flexible y abierta de cómo abordar un problema

³ LEIBOWITZ, René and Lionel Abel 1949 “The Musician’s Commitment” *The Kenyon Review*, Vol.11, N°.4, pp.675-684. En <http://www.jstor.org/stable/4333101> [Acceso: 12-x-2013]. También véase: SARTRE 2008 *¿Qué es la literatura?*

⁴ El término “tejido” lo entendemos aquí como lo define W. BENJAMIN en *Una imagen de Proust*, escrito en 1929 y editado en 1980 por editorial Taurus. y Rolan BARTHES (1996:104). Para ambos, tejido es lo que construye un texto.

⁵ Texto, entendido según Lotman como *generador de significados*, transforma y genera nuevos mensajes: adquiere memoria cultural colectiva. Véase LOTMAN, Iuri 1993 “La Semiótica de la cultura y el concepto de texto”. En *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje* 9 (Puebla, México, pp.15-20. Traducción: Desiderio Navarro).

determinado”⁶. En definitiva, en la canción política de Sergio Ortega, sonidos y palabras tejen narrativas para la construcción de vínculos identitarios y criterios de valoración entre su creador y el receptor.

La necesidad de abordar este tema, se hizo un imperativo en el momento en que culminábamos la investigación en torno a la vanguardia musical de la academia que se gesta y desarrolla en Chile entre las décadas 1950-60-73, movimiento al cual Ortega estuvo ligado; movimiento que abrió las puertas a nuevas expresiones sonoras y también a una nueva forma de entender el comportamiento del arte y del artista en la vida de la sociedad. En ese contexto, la estética del creador se orienta por una ética sustentada siempre en ideologías marxistas o filomarxistas, razón que determina el exilio de varios de sus representantes, entre ellos el del propio Ortega.

⁶ PADILLA, A. 1995 *Dialéctica y Música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Helsinki: Acta Musicológica Fennica 20, pp.18. En la Introducción a su tesis doctoral, Alfonso Padilla propone una visión dialéctica de la investigación musicológica en general y de un análisis dialéctico musical en particular. Él dice: “Una primera idea es reconocer el carácter científico universal de la musicología, comprendiendo en su radio de acción toda la música de la humanidad”. Considera que, “la concepción dialéctica de la investigación musical reclama el carácter universal de la musicología, mas no el de determinado análisis específico del cuerpo musical”. Esta propuesta metodológica la desarrolla en el análisis que hace de la obra de Pierre Boulez, trabajo medular de su tesis.

1.2 Justificación de su vacancia. Estado de la cuestión.

Los estudios sobre la canción política en Sergio Ortega y el de música-política, han sido abordados sólo de manera tangencial en el campo musicológico nacional a partir del siglo actual. Es comprensible que durante los años 1973-1990, período de la dictadura chilena, no se produjera escritos sobre análisis de estas canciones como texto, ni se sistematizara la problemática acerca de la política en música. Desde un ángulo sociológico, la canción política de Ortega ha sido referida junto con el estudio del movimiento de la *nueva canción chilena* (*NCCh*) siendo que, de acuerdo a nuestra investigación, no pertenece, en rigor, a dicho movimiento. El poco interés actual por investigar la canción política en Ortega, resulta inconcebible por cuanto estas canciones revisten importancia tanto por su calidad musical como por su trascendencia socio-histórica, que convierte a algunos de sus ejemplares, en paradigmas dentro de su género. Asimismo, el binomio música-política, dado su presencia en el escenario artístico, es digno también de un estudio más profundo, con propuestas teórico-metodológicas para su examen.

Creemos que aún persisten prejuicios que han retardado el estudio de estas canciones. Afortunadamente, estamos en otra etapa de la cultura social del país y de Latinoamérica, que amerita poner en el camino de la investigación el justo lugar que les corresponde a éstas en la historia de nuestra música. La carencia de su estudio provoca un vacío epistemológico en la musicología nacional que es preciso atender, por cuanto priva a las generaciones actuales del conocimiento de una expresión artística que tuvo un papel relevante en un momento crucial de la historia social chilena. Se puede decir con propiedad que el presente trabajo es el primer intento nacional de un estudio detenido y en profundidad, tanto de la canción política en Sergio Ortega, como del binomio música-política. Ambos textos de análisis se comprometen mutuamente, así lo comprobaremos, por lo que ha sido imprescindible, estudiar a uno para conocer y comprender el otro. Este propósito nos guiará en el análisis en detalle de los componentes culturales que definen ambos textos: canción-política, música-política, con una propuesta conceptual-metodológica –matriz interpretativa- que nos permitirá, desde las narrativas que ellas ofrecen, atender las razones de su génesis, desarrollo y proyección en el espacio histórico-cultural que les es propio.

La política —ya sea como ideología pura o como resultante objetiva de decisiones de las sociedades y/o sus gobernantes— ha alimentado el imaginario de los artistas a lo largo de la civilización occidental. El arte es una de las actividades humanas más vulnerables a la contingencia social porque sus creadores están expuestos a la “inmediatez territorial”⁷ que habitan o frecuentan. De modo que podríamos decir que en todo arte está presente de manera directa o velada la política. Sin embargo, hay momentos en la vida de los grupos humanos donde el relato de compromiso político en sus expresiones artísticas es más evidente que en otros, mostrando, la enorme desigualdad y/o abuso de poder que lesiona la vida de sus integrantes. Las distintas etapas históricas de países como Chile y otros de Latinoamérica están representadas en este tipo de obras.

Por ser Chile un país particularmente político, atento a los sucesos que intervienen en la sociedad y determinan su destino, mantiene a sus habitantes, alerta y dispuestos a la denuncia y el reclamo. Esto genera un interés por llevar el tema político al arte y en particular a la composición musical. La política ha sido una fuente de inspiración constante entre los creadores chilenos manteniendo una vigencia sostenida desde las décadas de los años 50, 60 y 70, existiendo antecedentes importantes en Chile como, por ejemplo, la obra *Balmaceda* del compositor Acario Cotapos⁸, entre varias otras, en el ámbito de la música escrita. También, en el universo de la música tradicional y popular se encuentra un nutrido repertorio. A pesar de esto, en lo que respecta a la investigación musicológica propiamente tal, el tema no ha sido abordado en exclusivo, careciendo de problematización.

La incorporación del estudio sistemático de la música popular a la musicología chilena, desarrollada fundamentalmente por el musicólogo Juan Pablo González, ha abierto una ventana importante al conocimiento del espacio cultural musical del país, ensanchando su mirada. Esto ha generado un interés especial por parte de otras disciplinas, como la historia y la sociología sumándose a la investigación musical, para tener una visión más completa del objeto. Así, asistimos a un interesante trasvasije de

⁷ CASTILLO-FADIC, Gabriel 1998. “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano”. *Revista Musical Chilena*, vol.52, N°190, pp.15-35. Expresión recogida en p.16.

⁸ El compositor Cotapos escribe esta obra conmemorando el aniversario de la Revolución de 1891 que determinó la muerte del presidente Balmaceda. El relator narra los hechos que llevaron a este trágico acontecimiento. El compositor cita partes del Testamento político del presidente. Véase en: <http://www.youtube.com/watch?v=1m-0AUJRhzU> [Acceso: 20-III-2013]

métodos y conceptos que son acomodados al estudio de estilos, géneros u otras expresiones musicales que surgen producto de los cambios histórico-sociales que viven los pueblos. Obras como *Historia social de la música popular en Chile* (autores: J.P. González y Claudio Rolle) en dos tomos, que abarcan los años 1890 a 1950 (el primero, editado 2005) y desde 1950 a 1970 (el segundo, editado 2009)⁹, incluyen la canción política de Ortega en el universo musical total de los períodos en estudio.

Para dimensionar el alcance investigativo en que se encuentra el concepto música-política en Chile, hemos incursionado la bibliografía de los últimos años. Tenemos constancia de una mayor preocupación por referirse a la problemática música y política en artículos, por ejemplo, de la *Revista Musical Chilena*, que en el año 2003 da tribuna, por primera vez en sus páginas, a los músicos que fueron obligados al exilio por la dictadura¹⁰. Allí, el musicólogo Luis Merino –a propósito de cumplirse los 30 años del golpe militar– hace un recuento del destino sufrido por la música y los músicos durante la dictadura. La voz de músicos exiliados como Gustavo Becerra y Eduardo Carrasco se escucha por primera vez, abordando un tema tabú durante toda la década de 1990 y primeros años del siglo actual. Personalmente hemos escrito, en ese mismo número, un artículo sobre el músico exiliado Eduardo Maturana, considerado uno de los primeros “cronista de época” por relatar en su música acontecimientos de interés histórico-social del momento¹¹. La problemática de la música en el exilio, continúa en el siguiente número de esta revista¹², con el relato de experiencias en destierro de músicos como Hanns Stein, Agustín Cullel, entre otros. En la *RMCH*, N° 204 del 2005, escribimos un artículo sobre Gabriel Brncic, compositor chileno que, estando en Argentina en el momento del golpe militar en Chile, tuvo que exiliarse en Barcelona ya que no se le permitió regresar a su país ni permanecer en el país vecino debido a que también este país cayó en dictadura militar¹³. Estos trabajos

⁹ Cfr. GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio Rolle 2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile. GONZÁLEZ, Juan Pablo et al 2009. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

¹⁰ Cfr. MERINO, Luis 2003 “1973-2003: Treinta años” En *Revista Musical Chilena*, (LVII, Enero-Junio), N°199, pp.-39-56; En este mismo número, en la sección TRIBUNA: “Música en el exilio”, pp.57-77.

¹¹ HERRERA Ortega, Silvia 2003 “Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX”. *Revista Musical Chilena* (LVII, Enero-Junio), N°199, pp.7-38.

¹² Cfr. *Revista Musical Chilena* (LVII, Julio-Diciembre 2003), N°200. Tribuna: Música en el exilio II, pp.88-113.

¹³ HERRERA Ortega, Silvia 2005 Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio”. *Revista Musical Chilena* (LIX, Julio-Diciembre), N°204, pp.26-59.

son el punto de partida en el relato de una parte compleja de la historia del país, por las diferentes y controvertidas lecturas a las que puede ser sometida.

Los trabajos nuestros editados en revistas *Neuma* (Talca),¹⁴ *Cátedra de Artes* (Universidad Católica de Chile)¹⁵ y *Folios* (México)¹⁶ son los primeros escritos acerca de la obra de Ortega y su compromiso histórico-socio-político. En ellos se propone un enfoque metodológico reforzado con herramientas provenientes de otras disciplinas humanistas.

En Latinoamérica, el tema sobre música y política ha sido llevado a debate en Congresos, como el de la *IASPM Latinoamericana*, iniciado a fines del siglo pasado. En las ponencias publicadas en las Actas de los Congresos, se observa como tendencia general, abordar esta problemática a propósito de estudios de casos. Es pertinente detenernos en algunos ejemplos. En las Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM (1999)¹⁷ escritos de Eduardo Carrasco, Sergio Araya Alfaro, Diane Cornell-Drury y Alberto Ikeda, son ejemplos donde el objeto de estudio obliga hacer alguna alusión a lo político. En el III Congreso, año 2000 en Bogotá¹⁸, se destacan los trabajos de Coriún Aharonián, Claudio Rolle y Cesar Albornóz, entre otros. En el V Congreso celebrado en Río de Janeiro en 2004, por ejemplo, Ernesto Donas¹⁹ hace un estudio de la “canción comprometida” latinoamericana de los años 60’ con una problematización más profunda. Lo mismo, la

¹⁴ Cfr. HERRERA Ortega, Silvia 2011. “Una aproximación a la relación música-política a través de la Cantata *La Fragua* del compositor Sergio Ortega (1938-2003)”. Revista *Neuma*. Año 4, vol.1, 2011- Talca, Chile, pp.10-42.

¹⁵ Cfr. HERRERA Ortega, Silvia 2010. “*Marta Ugarte se queda, Lonquén, Quiriván*, tres ‘crónicas de época’ del compositor Sergio Ortega: a propósito del arte como fuente epistemológica” Revista *Cátedra de Artes*, 8/10. Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 48-78.

¹⁶ Cfr. HERRERA Ortega, Silvia 2011. “Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política”. Revista *Folios*, Año IV-Num.23-Verano 2011, pp.46-53.

¹⁷ Cfr. *Música Popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Rodrigo TORRES, editor. Santiago: Fondo del Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación de Chile, 1999. Particularmente ver las ponencias en capítulo Música y política, pp.61-107.

¹⁸ Cfr. <http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/>, [Acceso: 4-IV-2013]; el trabajo de Coriún AHARONIAN sobre “Música popular y educación”, en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Aharonian.pdf>. [Acceso:4-IV-2013]; De Claudio ROLLE, La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”, en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>. [Acceso: 4-IV-2013]; También véase en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Albornoz.pdf>, el trabajo de César ALBORNOZ: “Posibilidades metodológicas del estudio de la música popular contemporánea en Chile, desde el ámbito historiográfico” [Acceso: 4-IV-2013]

¹⁹ Cfr. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ErnestoDonas.pdf>, DONAS, Ernesto “Problematizando la canción popular: Un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción Latinoamericana ‘comprometida’ desde los años 1960” [Acceso: 6-IV-2013].

ponencia de Fernando Barragán Sandi que plantea problemáticas en torno a la cumbia villera y sus repercusiones político-sociales. Por último destacamos los trabajos de María Martín Villasa sobre la importancia del “Che” Guevara como fuente de inspiración en la canción latinoamericana, y el de J. P. González²⁰. En el VI Congreso, realizado en Buenos Aires el año 2005²¹, con la intervención de diversos investigadores de la región, se abordan temas sobre la importancia de la música popular como manifiesto del escenario socio-político de los años 60 en Latinoamérica. En las Actas del IX Congreso celebrado en Caracas en 2010²², destacamos los paneles: “Reflexiones teóricas en torno a manifestaciones de lo popular” (pp.58-182) y “Música popular y política en América Latina” (pp.332-387). La chilena Laura Jordán expone sobre “Cantando al MIR y al Frente” a través de dos canciones militantes de Patricio Manns, cantautor de la *NCCh*²³. Neusa Meirelles Costa de Brasil toca el tema de la formación social brasilera y de identidad a través de las letras de la canción popular de ese país²⁴.

Tenemos que destacar el trabajo de Julio Estrada sobre Silvestre Revueltas que ha sido sin duda, de gran ayuda ante la interrogante de cómo se manifiesta en música el discurso político. Estrada propone en su artículo cuatro niveles de presencia de lo político en música, los que fueron recogidos para darle curso a esta parte de nuestra investigación²⁵.

Hemos recogido también la reflexión editada ‘on line’ por el músico chileno Patricio Wang²⁶. Su escrito se puede considerar como prolegómeno al tema; una mirada actual sobre un problema pasado. El músico, ubicado en un ángulo retrospectivo de lo acontecido en las décadas ‘60-’70 se refiere específicamente a la *NCCh* y su vínculo con la política, sin ahondar en incursiones teóricas.

20 GONZALEZ, Juan Pablo “Musicología y América Latina: una relación posible”, en: http://www.aamusicologia.com.ar/revistas/10/10_art_02.pdf [Acceso: 6-IV-2013]

21 Cfr. <http://www.iaspmal.net/anais/buenosaires2005/pdfs/>. [Acceso: 6-IV-2013]

22 Cfr. <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>. [Acceso: 7-IV-2013]

23 Cfr. http://www.academia.edu/1870006/Cantando_al_MIR_y_al_Frente_Cita_y_version_en_dos_canciones_militantes_de_Patricio_Manns. [Acceso: 7-IV-2013]

24 Cfr. <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>. Meirelles Costa, Neusa “Formación social brasilera e identidad en las letras de la música popular (1958-2008), pp.130-146. [Acceso: 7-IV-2013]

25 ESTRADA, Julio 1990. “La obra política de Silvestre Revueltas”. (Extracto de documento web, disponible en www.prodigyweb.net.mx/ejulio/revupoli.htm [Acceso: 7-IV-2013]

26 Cfr. <http://www.amsterdamsur.nl/patricio%20wang.html>. WANG, Patricio “Música y política” [Acceso: 7-IV-2013]

Es necesario destacar, además, los trabajos publicados el año 2009 por la *Revista Musical Chilena*, sobre música popular y tradicional y su connotaciones político-sociales en el país²⁷. Actualmente, en el campo de la música popular, el movimiento de la *NCCCh* es el centro de mayor interés por estudiar estas relaciones, lo que se reconoce por las nutridas publicaciones al respecto.

Investigando lo que se ha publicado en Latinoamérica sobre música y política en las décadas 1960-1970 por los actores musicales de esa época, hemos tenido acceso al *Boletín Música Casa de las Américas*, de la década de 1970. Por este medio de comunicación, comprobamos la gran efervescencia social y política que vive la región. Uruguay, Brasil, Chile y Argentina en dictadura. Cuba y otros países muestran su desagravio solidarizando con ellos a través de la música. Se realizan encuentros en La Habana con la participación de cantautores comprometidos, entre ellos representantes de la *NCCCh* ya en exilio. Se sabe que Zitarrosa es encarcelado en Montevideo por cantar canciones políticas y Mercedes Sosa es desterrada de su país por lo mismo²⁸. Entre los escritos, destacamos los trabajos de Argeliers León²⁹, quien hace un exhaustivo análisis de los componentes de la música popular cubana; Mariano Etkin³⁰ reflexiona sobre la música de vanguardia en América Latina. Marcio Moreira Alves³¹ escribe sobre la música política en Brasil. Mario Benedetti³² escribe un breve pero interesante artículo sobre “La canción como instrumento”. Sergio Ortega³³ escribe “Hemos roto un cerco” donde informa de la actividad desplegada por los músicos y conjuntos chilenos a lo largo de todo el mundo dando a conocer la realidad de Chile en dictadura. Comenta además el mensaje que llevan algunas de sus canciones recién compuestas. Algunos números del *Boletín* están dedicados a divulgar encuentros, Congresos o Seminarios realizados en La Habana para debatir

²⁷ Cfr. *Revista Musical Chilena* 2009 (Año LXIII, Julio-Diciembre), N°212: DA COSTA García, Tania “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60, pp.11-28; DONOSO, Karen “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folklore en Chile. 1973-1991, pp.29-50; ROJAS Sotoconil, Araucaria “Las cuecas como representación estético-políticas de la chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”, pp.51-76 y JORDAN, Laura “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, pp.77-102.

²⁸ Cfr. *Boletín Música Casa de las Américas*, 1972, N°28.

²⁹ Cfr. *Boletín Música Casa de las Américas*, 1972, N°24.

³⁰ Cfr. *Boletín Música Casa de las Américas*, 1973, N°39.

³¹ Cfr. *Boletín Música Casa de las Américas*, 1975, N°51.

³² Cfr. *Boletín Música Casa de las Américas*, 1976, N°57.

³³ Cfr. *Boletín Música Casa de las Américas*, 1977, N°63.

problemáticas como la identidad del músico latinoamericano o analizar las estéticas de la música nuestra³⁴.

Por último, queremos señalar dos libros de gran ayuda para nuestra investigación que han servido como punto de referencia en cuanto a pensamiento y posturas de músicos latinoamericanos en torno a la problemática histórico-socio-cultural de la música. En primer lugar, *América Latina en su música*, cuya editora Isabel Aretz, organiza la lectura en cinco grandes partes: *La hora actual de la música en América Latina*, *La sociedad y el artista*, *El artista y la obra*, *La obra y la sociedad* y *Política musical*; es decir la música analizada como arte y como medio de comunicación. En este texto, se reúnen connotados músicos, reconocidos en sus diferentes especializaciones, como compositores, musicólogos, pedagogos, instrumentistas³⁵. En segundo lugar, *Musicología Latinoamericana* bajo la responsabilidad editorial de Zoila Gómez³⁶, libro que es un compendio de textos que tratan problemas contemporáneos a la época en que fueron escritos (década de 1980) y algunas aproximaciones al fenómeno musical; es decir, miradas en torno a la música desde géneros, estilos, instrumentos, procesos históricos entre otros.

En la tesis *El serialismo dodecafónico en Chile*, (1983) para optar al grado de musicóloga, establecemos la relación que se observa entre el pensamiento político de izquierda de los compositores que pertenecen a la vanguardia de los 60 y las técnicas de la nueva música que ellos cultivan, que es, en definitiva, el sello representativo de dicha vanguardia. Asimismo destacamos que, aunque estos compositores cultivan una corriente musical reconocida como una vertiente europea, los lazos de identidad con lo chileno-latinoamericano se mantienen vivos a través de las narrativas relacionadas con la vida de sus pueblos.

³⁴ Cfr. Boletín Música Casa de las Américas, 1976, N°59; 1977, N°67; 1978, N°71; 1978, N°73; 1979, N°76.

³⁵ ARENTZ, Isabel (editora) 1997 *América Latina en su música*. México. Siglo veintiuno. Unesco.

³⁶ GOMEZ, Zoila (editora) 1985 *Musicología Latinoamericana*. La Habana: Arte y Literatura.

1.3 Marco teórico y conceptual

Para entrar al mundo de la comprensión e interpretación de estas canciones y definir sus significados, ha sido necesario analizar los conceptos pilares de la investigación: música y política, universos al cual pertenece la canción política de Sergio Ortega. Desde aquí, incursionar otros conceptos con los cuales esta se interactúa, como por ejemplo, ética, estética, narrativa, ideología, pueblo, masa. Términos que han sido conceptualizados en otras disciplinas, los hemos atraído hacia una interpretación musicológica, confrontando opiniones de manera provechosa. El primer paso fue situarnos en una perspectiva analítica de las posibles lecturas que se han hecho a lo largo de la civilización occidental en torno a lo que es música como expresión artístico-cultural, esto para decidir en cuál de ellas se cobija la canción política y la música política. En este trayecto reconocemos dos formas. Una, donde la música enfatiza su cualidad como pura expresión de arte, lo que se conoce con el término de arte-por-arte o música pura. La otra, donde la música destaca su condición de hecho u objeto socio-cultural.

Otro paso importante será descubrir donde radica el hecho que permite al individuo y/o colectivo identificarse con este tipo de canciones al punto de crear identidades. Si los individuos aceptan la oferta identitaria que le ofrece el objeto musical, ¿cómo se explica esto; a qué se debe? La respuesta nos lleva a los conceptos de narrativa y sus dos ejes: sentido y tendencia, observados desde la integración de un enfoque lingüístico y uno sociológico-musicológico. En este mismo contexto será necesario atender al concepto de crónica el que definimos como narrativa de historias basadas en una realidad. Esta forma de contar historias está exenta de la rigurosidad de la historia como ciencia. Sólo expone los hechos y uno de sus objetivos es mantener viva la memoria de aquellos que han formado parte de esa historia³⁷.

Del mismo modo, es urgente para el desarrollo de la investigación, detenernos en los conceptos de ética y estética, debido a la influencia que ejercen en el acto de la creación. La pesquisa de información, nos llevará a incursionar por los complejos

³⁷Además de la palabra autorizada de TODOROV (ob.cit.), GENETTE (ob.cit.), ha sido relevante las observaciones sobre el tema en BENJAMIN, Walter 1991 (ob.cit.); GARCIA, Canclini, Nestor 2010. *LA sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires: Katz.

vericuetos de la filosofía. Reconociendo la íntima relación entre ambos conceptos –que percibimos en algunas obras, y/o son el sello de algunos creadores- haremos el esfuerzo por distinguir, en las canciones políticas seleccionadas, cómo se expresan éstos en las narrativas literario-musicales.

Al cuestionarnos a quién dirige el compositor su mensaje, nos enfrentaremos ante dos conceptos: ‘pueblo’ y ‘masa’. Ortega, alude a ambos términos; no obstante, elude hacer una distinción entre ellos, mas, es difícil pensar que para él fueran sinónimos. En beneficio de los resultados del trabajo, fue menester clarificar el destino de estas canciones, delimitando la comprensión de estas palabras.

En definitiva, pretendemos que la captura de definiciones adecuadas de los conceptos comprometidos con el objeto de estudio nos permita la confección de una matriz interpretativa con una intención metodológica que acceda al análisis de la inmanencia de su música, la comprensión, interpretación y juicios de valor de lo que entendemos por música-política, todos los cuales surgen de sus canciones políticas. La aplicación de esta matriz interpretativa nos ayudará en el cumplimiento de los objetivos y la comprobación de las hipótesis, pasos necesarios para ordenar el desarrollo de la investigación.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivos generales

1.4.1.1 Realizar un estudio crítico de la canción política en Sergio Ortega para dimensionar su importancia en la historia socio-política del país en el período 1960-1980.

1.4.1.2 Realizar un estudio crítico del concepto música-política, dimensionando su presencia y vigencia en la cultura musical chilena.

1.4.2 Objetivos específicos

1.4.2.1 Dilucidar los fundamentos éticos y estéticos que sustentan la canción política en Sergio Ortega, y cómo dichos fundamentos se negocian o comprometen en el discurso del texto poético-musical.

1.4.2.2 Reconocer las características de las narrativas que le dan sentido al mensaje ético-estético.

1.4.2.3 Determinar los paradigmas que responden a la vigencia y permanencia de esta canción en el espacio socio-cultural donde va dirigido el mensaje.

1.4.2.4 Establecer el recorrido que permite que dicha canción sea ícono o símbolo identitario en el medio donde se genera y expande.

1.4.2.5 Examinar desde un prisma teórico e histórico las relaciones entre música y política.

1.4.2.6 Proponer una matriz interpretativa para el análisis y valoración estética de las obras musicales que ofrecen lazos de compromiso socio-histórico y político en sus narrativas.

Estos objetivos nos permitirán responder a las hipótesis del trabajo que orientan la investigación

1.5 Formulación de la(s) hipótesis

Las siguientes hipótesis orientarán el total desarrollo del trabajo:

1.5.1 En la canción comprometida con la historia, la cultura, la sociedad, la política e ideología, creada por este compositor, se producen importantes momentos de síntesis:

1.5.1.1 Asistimos a la conjunción dialéctica de dos contextos: el sonoro-musical y el de la palabra comprometida con la política y la ideología, dando vida a un texto –la *canción política*- que tuvo un peso enorme en la historia del país entre las décadas de 1960-1973 y posteriormente en el exilio. Esta es vocera y ‘cronista’ de la contingencia socio-política, y un personaje activo de la ‘bisagra histórica’ que vivió el país en ese período.

1.5.1.2 En la canción política de Sergio Ortega, se conjugan dialécticamente las cualidades propias de lo que entendemos por *música-política*. Y en su creador, reconocemos el perfil que define al *músico-político*, tanto en su postura ética como estética, lo cual se trasunta en su obra. Ambas posturas operan en sus canciones políticas como pilares que dan sentido construyendo identidades narrativas socio-culturales colectivas y/o subjetivas.

1.5.1.3 Sergio Ortega es un compositor que representa la vanguardia musical de la academia (1960-1973) y al mismo tiempo representa, en la canción de corte político, la vanguardia de la música popular de esta misma época. Debido a esto, este compositor se convierte en una síntesis estética entre técnicas y procedimientos de ambos universos musicales: el popular y el de arte. Él es un puente que une y resume estos estratos musicales que hasta el momento se mantenían divorciados.

1.5.2 Toda música, de alguna manera, tiene una relación explícita o tácita con la política ya que está expuesta a la inmediatez cotidiana del colectivo. Sin embargo, hay períodos de la historia de las culturas o sociedades donde el relato político adquiere una mayor resonancia en las narrativas literarias de ciertos géneros musicales, siendo la canción popular el que más sostenidamente se presta para este tipo de relato. Esto lo observamos preferentemente en países cuyos habitantes demuestran particular interés por los movimientos políticos

internos y también en aquellos países donde existen notables desequilibrios sociales y donde el poder político y económico está en manos de una clase minoritaria con ventajas. Son sociedades que están propensas a generar gobiernos sustentados en poderes no-democráticos, ambiente donde surgen manifestaciones de repudio expresadas en diferentes canales de acción social. El arte en general y la música en particular constituyen uno de estos canales, transformándose en herramienta eficaz de denuncia contra el abuso de poder y en testimonios históricos para estudios de disciplinas humanistas.

1.6 Contribuciones de la tesis a la comunidad de investigación. Originalidad y relevancia

La música popular en Chile, ha entrado de lleno a formar parte importante del estudio e investigación musicológica, desde mediados de la década de 1980 en adelante. En este campo se destaca como pionero el musicólogo Juan Pablo González, cuyos trabajos investigativos se han dado a conocer en ponencias en congresos nacionales e internacionales, artículos en revistas especializadas y en libros, donde la música popular nacional es enfocada desde diferentes ángulos, quedando en evidencia la fuerza histórico-social que esta posee³⁸. Sin embargo, no ha habido, en estos trabajos, esta mirada desde la perspectiva ideológica y política que tiene la canción de Ortega, ni se le ha atendido en aquellas cualidades que la diferencian –por definición- de la canción comprometida que habita al interior del movimiento de la *nueva canción chilena*. Esto garantiza nuestra investigación como un estudio que complementa lo realizado en torno a la música popular.

La investigación sobre la canción política en Ortega es un aporte al conocimiento de una parte importante de la historia y de la cultura musical de Chile, que fue condenada al olvido a causa de la dictadura y los años que le siguieron. En este intento entramos en colaboración con otras disciplinas humanistas como la historia y la sociología. El trabajo interdisciplinar permite observar el objeto de estudio desde diferentes ángulos, enriqueciendo sus resultados. De modo que la canción política, como fenómeno musical, deja de ser un hecho epistemológico privativo de la musicología, sino que, traspasando estos límites, adquiere valor en otras áreas del saber, lo que la convierte en un rico campo de observación.

En nuestro trabajo proponemos un estudio detenido en torno a las narrativas de la canción política, a saber: el sentido y la tendencia de la narrativa musical y la literaria. A través de ellas conocemos la ética y estética del compositor y su condición política e ideológica. Así mismo podemos reconocer las cualidades paradigmáticas de que gozan

³⁸ Los trabajos de GONZÁLEZ son fuente bibliográfica obligada tanto para musicólogos, historiadores, sociólogos y antropólogos, por la proyección que el investigador le confiere al observar, con un enfoque etnográfico el universo de la música popular en las sociedades modernas. (Véase ítem Bibliografía de este trabajo).

algunas de estas canciones, como lo comprobaremos, por ejemplo, en *El pueblo unido, jamás será vencido*, en *Venceremos* o *Chile Resistencia*, entre otras. En tal reconocimiento, la tesis no se detendrá en hacer un estudio exhaustivo de las grabaciones y discografía de estas canciones por carecer, como ya lo hemos dicho, de fuentes fidedignas que nos los proporcionen.

Comprobamos además que traer al presente músicas que han tenido en el pasado un papel socio-histórico relevante, como es el caso de estas canciones, es un estímulo para mantener viva la memoria histórica de los grupos humanos. Ellas contribuyen a extirpar prejuicios, mostrando en su relato una versión poética de realidades que han sido olvidadas o distorsionadas con el tiempo. En este contexto, la música ejerce un rol lúdico: muestra un pasado crítico de la historia con un rostro amable; es lo que piensa Walter Benjamin cuando dice que la música “embellece a la política” al envolverla con sus sonidos³⁹.

³⁹ Cfr. BENJAMIN, W

1.7 Organización y Etapas de la investigación

El trabajo de la investigación se ordenó en las siguientes etapas:

1.7.1 Elaboración del proyecto durante el segundo semestre del año 2006 (Primer semestre en el calendario académico de la Universidad de Helsinki, Finlandia).

1.7.2 Recopilación de material expresado en documentos manuscritos, partituras, grabaciones, entrevistas, etc. y de la bibliografía pertinente a cada tema involucrado con el objeto de estudio, proceso que se llevó a cabo desde el año 2004 al 2006.

1.7.3 Confección de un catálogo de la obra del compositor Sergio Ortega para reconocer el lugar que ocupa la canción política en el total de su producción (2006).

1.7.4 Transcripción de canciones consideradas importantes por su significancia histórica, cuyas partituras no fueron halladas (2007).

1.7.5 La construcción de una matriz interpretativa basada en la propuesta de análisis tripartito semiológico musical de J.J. Nattiez y J. Molino y en el análisis literario de los lingüistas T. Todorov y G. Genette⁴⁰. De acuerdo a esta matriz, se procedió al análisis de 21 canciones políticas seleccionadas de Ortega (2007-2010).

1.7.6 Redacción de los resultados de la investigación ordenándolos en capítulos (2010-13)

1.7.7 Redacción del Plan Final de la Tesis: Capítulo I, Índice y Bibliografía (2014).

⁴⁰ Cfr. NATTIEZ, Jean-Jaques 1994. "La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico" (A propósito del tema de la sinfonía en sol menor K.550 de Mozart)" (Traducción de Laura Criotto). *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Irma Ruiz et al. Editoras. Mendoza: Instituto de Musicología "Carlos Vega", pp.17-77; MOLINO, Jean 1990. "El hecho musical y la semiología de la música", publicado en inglés como "Musical fact and the semiology of music". En *Music analysis*, vol.9, no.2, pp.105-156; TODOROV, Tzvetan 1974. "Las categorías del relato literario". En *Comunicaciones y análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp.155-192; GENETTE, Gérard 1974. "Fronteras del relato". En *Comunicaciones y análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp.193-208.

1.8 El modelo de investigación. Enfoque metodológico

La investigación será organizada en capítulos de acuerdo a los rasgos que ofrece el objeto de estudio. El segundo capítulo será reservado para analizar los conceptos de música y política y todos aquellos conceptos que de algún modo se relacionan con dicho objeto. Los análisis serán hechos desde prismas teóricos y desde una perspectiva histórica y socio-cultural. Este capítulo, entonces, se constituirá en el marco teórico de la investigación.

El capítulo tercero se centrará en la canción de compromiso social en Chile: en la búsqueda de una definición, gestación y antecedentes musicales y literarios que participan en ella.

El capítulo cuarto, parte medular del trabajo, lo dedicaremos al análisis de la canción política en Sergio Ortega: búsqueda de una definición, gestación y desarrollo de esta música que coinciden con los grandes movimientos socio-políticos del país y Latinoamérica. Se analizarán los fundamentos éticos y estéticos que rigen la poética de estas canciones en el compositor.

Se han elegido, de un espectro de cerca de 40 canciones políticas, 21 de ellas atendiendo a: las narrativas literario-musicales que nos permiten reconocer los fundamentos ético-estéticos que la sustentan; la permanencia y vigencia, para comprobar su calidad de paradigma o símbolo en el espacio histórico-socio-cultural al cual pertenecen; la función y valoración estética reconocidas de acuerdo al análisis semiológico-musical que se haga de ellas. Pretendemos dar cuenta de los hechos que han intervenido tanto en la creación, producción como en la percepción que estas canciones políticas han tenido a lo largo de su historia.

Para esto, hemos construido una matriz metodológica, tomando en cuenta los variados aspectos que son necesarios considerar para el análisis de cada una de estas canciones, y así alcanzar los resultados esperados. Pretendemos que dicha matriz recoja en un todo, los diversos conceptos que intervienen en el análisis del objeto musical y los ponga en una dinámica de relaciones recíprocas. Los niveles tripartitos analíticos –poesis, neutralidad, aestesis- nos conectarán con el creador- la inmanencia del objeto- el receptor, respectivamente. Los resultados de este paso, nos definirán las narrativas músico-literarias

de las canciones, con sus ejes sentido/tendencia; así como también nos acercarán a las diversas estéticas posibles de conjugarse en la arquitectura del contexto musical de estas canciones, para recrear el proceso de hibridación en ellas. Del mismo modo, esperamos reconocer las cualidades del contexto literario de las canciones, es decir: su condición de crónicas de época y la capacidad de construir identidades colectivas/subjetivas. Y, en términos generales, estaríamos en condiciones de establecer juicios de valores, en cuanto a la autenticidad y funcionalidad de estas obras.

1.9 Fuentes. Bibliografía

1.9.1 Fuentes de primera mano

Como fuentes de primera mano contamos con un valioso material en documentos, manuscritos inéditos conservados en el archivo personal del compositor, en su casa del Barrio Pantin, en París. Los documentos tratan sobre diversos temas que inquietaron al compositor: reflexiones personales sobre ideología marxista y su explicación en el medio social chileno; borradores de ponencias o encuentros a los cuales era invitado constantemente; cartas dirigidas a músicos intérpretes, amistades, familiares, etc. Entre los documentos más importantes, se encuentran los que tratan sobre la creación de algunas de sus canciones políticas, la necesidad de escribirlas, los inconvenientes de su montaje y la entrega al público y su recepción. Además, encontramos diversas partituras manuscritas por el propio compositor, y variadas versiones instrumentales de muchas de ellas. No tuvimos acceso a ediciones de partituras, a grabaciones de las canciones, en formato cassette, discos de vinilo o CD, ni a fotografía u otros materiales iconográficos. Sí, contamos con la opinión del hijo mayor y la viuda del compositor, los que fueron entrevistados para conocer la vida de Ortega en exilio. También tenemos entrevistas de músicos que fueron compañeros de Ortega en la época del país antes del golpe de Estado.

1.9.2 Fuentes de segunda mano

Como fuente de segunda mano, tuvimos acceso a libros sobre música, historia, filosofía, sociología, lingüística, entre otros. Todos ellos nos han entregado valiosas pistas para pesquisar los caminos que nos llevarán a resolver las innumerables interrogantes planteadas por el objeto de estudio. Hemos tenido especial cuidado en la elección de textos que vinieran de autoridades en la materia, como también recoger la palabra de autores actuales sobre temas y confrontarlos con sus pares del pasado, para tener una visión amplia del problema. Esto, debido a que se estudia un objeto creado en los inicios de la segunda mitad del siglo XX y como investigadores, estamos situados en la primera mitad del siglo

XXI. Acercamos los autores entre sí, a través de sus citas para dialogar en torno a, o complementar un tema específico. A través de la lectura crítica de estas obras, pretendemos completar en lo posible la visión que esperamos obtener sobre el objeto musical investigado.

CAPÍTULO 2

Las relaciones entre música y política. Una aproximación narrativa y semiológica

2.1 Música como arte

Platón en su obra *La República* explica que la música es un arte que alimenta la cultura humana; ella es uno de los fundamentos más significativos de la *paideia* griega, por cuanto “el ritmo y la armonía ‘son los que más hondo penetran en el interior del alma y los que con más fuerza se apoderan de ella, infundiéndole y comunicándole una actitud noble’” (Jaeger 1971:623).

La música refleja la espiritualidad del ser humano; como arte que imita la belleza universal, tiene como función principal educar al individuo hacia una convivencia social sana y digna (Platón 1974:132) Esto surge de la convicción de que el arte tiene una utilidad moral y es por lo tanto formador del carácter del individuo; el arte, así considerado, está inmerso en una problemática social e histórica. Su función, para Platón, es velar por un Estado perfecto. De modo que el placer no es el objetivo principal de la música así como tampoco lo es para las demás artes (Jaeger, *ib.*). En tanto, y no muy lejos de Platón, para Aristóteles (2005: 9. Estudio Preliminar) el arte es la resultante de la acción que proviene de un acto poiético y de la contemplación que proviene del estímulo de las ideas; es la síntesis entre el hacer (poesis) y el conocer (episteme). En su obra *La Política* plantea, al igual que Platón, el rol pedagógico que ejerce el arte en la vida ciudadana. Para Aristóteles (1968:43-150), la música no es sólo un juego ni un pasatiempo placentero, ni está destinada al ocio, a no ser el ocio que se debe practicar al final de una carrera, como regalo. Es un juego, si se tiene conciencia de que todo juego requiere de un orden en su conducción y un hábito para respetar y seguir fielmente las leyes que lo rigen. Es un placer, si a través de éste se comprueba que el resultado ha sido óptimo y se convierte en objeto que acompaña el ocio, cuando el individuo ve cumplida su meta de superación. Entonces: el arte es una herramienta para la educación tanto individual como del colectivo social. Para ambos

filósofos, la música es, entre las artes, la más cercana al individuo/colectivo en todas las etapas de su vida, considerándola como un objeto cultural que retroalimenta constantemente, con su misión pedagógica, al colectivo social¹. El pensamiento de estos filósofos griegos es la base de la génesis de especulación, particularmente en el seno de la filosofía, que se teje en torno al arte en la cultura occidental.

Esta postura platónico-aristotélica no se mantiene plena y en su totalidad a medida que evoluciona la civilización occidental. El racionalismo kantiano y el idealismo de Hegel generaron una visión ecuménica de la cultura artística occidental. En los siglos XVIII, XIX y primeras décadas del siglo XX, la cultura europea occidental es considerada universal entre los intelectuales influidos por estos filósofos, y con ello el arte y en particular la música, alcanzan la cumbre de su perfección. La filosofía se hace cargo de la reflexión y definición acerca del arte lo que se asocia al concepto de bello y lo bello se explica por la estética².

Surge así el concepto de obra de arte y la estética será la rama de la filosofía que decidirá sobre cómo definir dicho concepto³. Se habla de arte por arte, es decir, un arte que surge de la intimidad de lo humano separado de la vida material; es un arte que refleja la trascendencia de lo humano. La música como arte se conecta con la parte espiritual del ser humano tal como lo entendieron los griegos, pero, a diferencia de éstos, el idealismo centro-europeo fue paulatinamente liberando a la música de toda función o utilidad socio-histórico-política. La música instrumental representa más que todos los géneros musicales esta condición de generar sólo placer estético en el individuo, quedando atrapada en un mundo abstracto y subjetivo. De este modo, la música cultivada en la academia se

¹ Este filtro recogido del pensamiento de ambos filósofos nos permite acercarnos a la canción política de Sergio Ortega en busca de una función cercana o similar. Sin embargo, hacemos la diferencia entre esta función pedagógica de la música, planteada por los filósofos griegos, con la que expresan posteriormente las ideologías autoritarias como la de la Rusia Soviética o la de Alemania nazi.

² Si una de las tantas acepciones sobre la estética es lo que se percibe como bello, una obra de arte es bella si en ella se encarna su verdad y su espiritualidad, ya que “sólo el espíritu es verdadero” (HEGEL 1990: 11).

³ Ante la cuestión de quién decreta cuándo una obra es bella, Kant, considera que sólo “el gusto es la facultad de juzgar lo bello”. Para este filósofo, “el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, ni juicio lógico, sino estético, o sea un juicio cuyo motivo determinante sólo puede ser subjetivo” (KANT 1968: 43). Para Kant, el gusto es “la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado, se califica de bello” (*id.*: 50).

transforma en el exponente más sublime de la cultura europea occidental, lo que reforzó su calidad de arte universal⁴.

Lukács, uno de los filósofos del siglo XX que ha estudiado con detención el arte y en particular la música desde una perspectiva filosófica, concuerda con el pensamiento griego respecto a la capacidad de reflejo de la interioridad humana que tiene la música. No obstante, las emociones, sensaciones y todo aquello que se gesta en la interioridad del ser está en íntima relación con lo material y concreto de la vida en sociedad; es producto de la evolución y síntesis de la vida social de la humanidad⁵. De modo que el carácter artísticamente evocador que tiene la música, es un efecto secundario; no corresponde necesariamente a la intención original, ya que es una percepción más propia del receptor que del creador. Esta cualidad de reflejar la interioridad humana en la música se debe a su condición mimética. El impacto de la mimesis en el individuo, permite el despertar en él a una conciencia de los afectos y las impresiones. La refiguración de la realidad en el estado mimético es la captura de la esencia del objeto o de la realidad, no busca su parecido. Este rasgo es, para el filósofo, más destacable en música que en cualquier otro arte. La música se convierte, según Lukács, en arte cuando esa mimesis refigurada capturada por el creador es a su vez refigurada por el auditor.

Si para Aristóteles, la mimesis es una representación de la realidad llevada a un objeto poéticamente concebido, Lukács (1972:8 y siguientes), en la misma sintonía que el filósofo griego, piensa que la música refigura la realidad; mas, de esta refiguración es necesario atender el *qué* del reflejo, es decir, qué es lo que refleja el objeto artístico de la realidad y, el *cómo*, es decir la relación que se establece entre el sujeto y el objeto reflejado.

Para este filósofo, la música fue en sus inicios ‘acompañante’ de otras actividades humanas y tardará mucho para que se independice de otras representaciones miméticas

⁴La inmanencia del arte se encuentra, en el pensamiento hegeliano, en sus componentes básicos y fundamentales: forma y contenido. La dialéctica que conjuga el equilibrio entre ambos es lo que permite su condición de objeto único y unívoco y cuya misión es la representación de lo bello. Y lo bello, sólo es bello cuando “encuentra su expresión en el arte, en tanto sea creación del espíritu” (Hegel 1990:11). Por su lado HEIDEGGER (1992:112), reconoce que el arte en su esencia es Poesía. Pero esta Poesía, la define como creación (*poyesis*), como el acto poético de todo artista que busca “poner-en-obra-la-verdad” (*ib.*). El filósofo dice, “la esencia de la Poesía es la instauración de la verdad” (*id.*:114). Este mito: *música de arte*, ha acarreado serios problemas epistemológicos y metodológicos en el estudio de la música, como es, por ejemplo, la separación de disciplinas para su estudio (PADILLA, *op.cit.*).

⁵ En este sentido difiere del pensamiento del sociólogo francés Pierre Bourdieu quien sostiene que el arte se crea en el juego que se produce al interior del *campo* y *habitus* incorporados en el artista. Es decir, su factura es mucho más compleja (*El sentido social del gusto* 2010.)

como la danza y/o la palabra y se convierta en ‘mímesis de mímesis’. ¿Cómo define Lukács esta cualidad? El creador crea música satisfaciendo una necesidad de refigurar la realidad socio-histórico-cultural que lo identifica (primera mímesis), luego ésta es reemplazada por una nueva realidad refigurada (segunda mímesis) que se desprende de la primera y que corresponde a la independencia del objeto de su creador; el espectador o receptor es el que le inculca sus propias refiguraciones. Para este filósofo, la música instrumental es la que mejor explicita esta doble mímesis ya que son sonidos puros; música pura: “modo apariencial puro”. La música demora en llegar a ser un “ser-para-sí-sustantivo” (1972:44-45). Sin embargo, el arte no se puede separar del tiempo ni del espacio, es histórico y es historia, tal como lo pensaron los griegos, como también Hegel y Heidegger⁶.

Y, ¿qué es la música para los músicos? La música para los músicos del siglo XX en su primera mitad, es apreciada desde diferentes posturas. Para algunos, es un arte que se organiza esencialmente en el tiempo, siendo la forma la que permite ordenar las ideas dotándolas de sentido. Compositores como Strawinsky (1977:57) y Boulez (Padilla 1995:137) -en una comprensión aristotélica- consideran al artista músico como un inventor o un artesano ya que es el que construye las ideas, las moldea y les da forma, de la misma manera como el albañil amasa el material que otorga los cimientos de su edificio. La práctica de la artesanía musical interviene en la cohesión y expresión de las ideas ordenadas formalmente en el tiempo; así trabajadas surge la obra como un todo. Esta visión de la música como arte en estos dos compositores, difiere de la concepción decimonónica de la música como arte que separa al creador del influjo de su medio; en cambio Strawinsky y Boulez, como muchos de sus contemporáneos sitúan al creador conectado profundamente con su historia.

Otro punto de referencia importante dentro de la estética musical europea del siglo XX es el pensamiento de Gisèle Brelet⁷ expresado ampliamente en sus estudios sobre el ritmo musical. La autora ha elaborado estos estudios influida por corrientes filosóficas, entre las que se destaca la del filósofo francés Henri Bergson, cuyas reflexiones se centran en torno a la temporalidad en su filosofía del tiempo. El concepto de tiempo musical es para Brelet, el

⁶ Ambos filósofos sostienen que cualquier obra de arte pertenece a una época, a un pueblo, a un medio con los cuales se relaciona íntimamente. Para Hegel habría dos caminos para la comprensión y estudio del arte, una historia y una filosofía.

⁷ BRELET, Gisèle 1949 *Le Temps Musical. Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*. Vol.I-II. Paris: Presses Universitaires de France.

centro de su estética. El acto creador se materializa sólo cuando hay un impulso estético que lo mueve y encausa hacia decisiones formales. Materia (contenido) y forma (organización de las ideas), es el binomio que da unidad y sentido a la obra gracias al ritmo como motor principal. Para Brelet, en el ritmo se producen dos momentos cruciales: el micro-ritmo y el macro-ritmo. El primero organiza las unidades pequeñas de la materia y el segundo —que es la suma de las numerosas partículas de micro-ritmo— define la coherencia formal total⁸.

Una de las interrogantes más frecuentes en el pensamiento estético-musical del siglo XX es acerca de la existencia o carencia de una cualidad expresiva en una composición musical. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de expresión en música?, o bien, ¿es la música un lenguaje, es decir, un medio de expresión y comunicación de significados? Frente a estas interrogantes, nos situamos en dos acepciones de cómo entender la expresión. Una, relacionada con la poiesis y la otra con las emociones.

Respecto a la expresión entendida en relación a la artesanía musical, Benedetto Croce (1969:92), nos proporciona algunas pistas. Aun cuando este filósofo del arte no se centró en la música para elaborar su estética del arte, sus reflexiones acerca de la expresión en éste permiten un acercamiento a una respuesta en relación a la creación musical. Dice: “Toda verdadera *intuición* o representación es, al propio tiempo *expresión*”⁹. Para Croce, por tanto, la expresión es sinónimo de intuición. Alcanza esta conclusión luego de consideraciones lógicas y psicológicas acerca de la mente como productora de conocimiento. El concepto expresión tiene, a su juicio, contenidos amplios, abarcando toda clase de manifestaciones humanas. Pero esta intuición que es expresión, particularmente está referida a su ineludible relación con la *forma*, que es, en definitiva, *elaboración*: la actividad espiritual de la expresión (ib.:100). Croce explicita esto: “al poeta, al pintor a quien falta la forma, le falta todo, porque se falta a sí mismo. La materia poética circula en el espíritu de todos; sólo la expresión, esto es, la forma, hace al poeta”¹⁰ (ib.:110-111). Es decir, el concepto expresión forma parte esencial de la poiesis de la obra. Frente a tales conclusiones, cabe la siguiente duda: si la expresión es sinónimo de intuición ¿cómo puede

⁸ BRELET, id. Véase en vol.I: Deuxième Partie: La Forme Rythmique, pp.259-394.

⁹ El destacado en cursiva es de la tesista.

¹⁰ En esta reflexión tomada de Croce, encontramos afinidad con el pensamiento de Habermas en relación a la política. Habermas señala que en política, “la forma es fondo y el fondo es forma”.

ser al mismo tiempo sinónimo de forma? La duda se aclara al entender, que lo que Croce sostiene es, que la expresión o intuición sólo son una y la misma cosa si ésta está en la creación, en la elaboración del objeto creado. No es lo mismo, dice el filósofo, que yo tenga la intuición de un paisaje si no consigo alcanzar una total elaboración de éste, no la puedo expresar, no tengo su *expresión*; y, al plasmar la *forma* se alcanza la *expresión*: sólo eso lo puede lograr el artesano.

Existe, no obstante, otra lectura sobre el concepto expresión y está referido a la cualidad de una obra para expresar sentimientos o emociones en el auditor, al mismo tiempo, si refleja los sentimientos o emociones de su creador. Estas últimas consideraciones, relacionan el concepto expresión con el concepto de lenguaje y han dado lugar a diversas interpretaciones; por ejemplo, y centrados en la música, la cuestión es si ésta es un lenguaje o un conjunto de símbolos.

Disciplinas como la lingüística, la semiología y la antropología filosófica han servido como soporte para responder a esta interrogante. Para los que piensan que la música es un lenguaje –no obstante diferente al lenguaje hablado- sería un lenguaje cerrado, ya que su discurso no es explicativo; no informa: es un lenguaje que no posee significante ni significado. En tanto símbolo, la música no expresa sentimiento, más bien, los expone; es decir, los sonidos por separado no tienen sentido lógico, sólo lo adquieren dentro de un contexto, alcanzando así un *significado simbólico*. Ambas posturas que están, de alguna manera, vinculadas con el pensamiento estructuralista y la semiología, coinciden en que la música no es un lenguaje como el lenguaje verbal.

Sin embargo, la diferencia central radica en que, si se le reconoce significado-significante, éstos, en una unidad no separable, forman parte de la esencia de la música, de su inmanencia; su sustancia puede connotar, al mismo tiempo, emociones aún contradictorias, lo que el lenguaje común no es capaz de hacer. Acercando estas dos posturas, cuyas diferencias han sido puestas en la mira de los lingüistas saussurianos y de los antropólogos que siguen el pensamiento del filósofo Ernst Cassirer –quienes reconocen puntos de similitud y diferencias entre símbolo y signo (con su dialéctica significado-significante)- reconocemos que la música sí tiene un *significado*, y este es *semántico*, por lo tanto no puede ser sino un *significado simbólico*.

Estas visiones estético-musicales fueron expuestas a comienzos del siglo XX y, en términos amplios, se refieren a la música tonal, en particular, las obras de los compositores del siglo XIX. La conclusión, a veces tajante acerca de negarle a la música toda capacidad de fuente expresiva – como constructo sonoro propio, ya que los sonidos *per se* no expresan nada- surge al reconocer una excesiva carga semántico-conceptual otorgada a la música, no solo en un sentido global, sino además, motivico, escalístico, armónico, etc.

La atonalidad, antesala del dodecafonismo, y las corrientes posteriores que prescinden de jerarquías sonoras basadas en ejes escalísticos y de los conceptos tradicionales de sonido y ritmo –considerados a nuestro juicio- los más radicales, darán origen a nuevos postulados estéticos. La música de la vanguardia pos-vieneses, sustentada en la búsqueda de nuevas sonoridades, ha sido reconocida por la élite de personas cultivadas musicalmente que la sigue, como un sistema de operaciones y de funciones estructurales, cuyo resultado sonoro arquitectónico es el de una total coherencia objetiva; es decir, estructuralmente ofrece una compacta cohesión, un orden estricto de la secuencia de cada una de las estructuras que conforman el todo sonoro. El resultado audible –según algunos teóricos que la estudian- es su falta de expresividad y esto es precisamente lo que esta estética musical persigue: que ese oyente experimentado, no se emocione con ella. Esta observación sobre la sonoridad de la música actual no comprometida con la tonalidad u otras técnicas similares, es sin lugar a dudas menos accesible socialmente, sólo conocida en círculos más reducidos en relación a la música que va del Barroco al Romanticismo. Su inclusión en la educación musical desde temprana edad, permitiría una mayor comprensión de su relato.

Gisèle Brelet (1971:102), sostiene que “el itinerario del pensamiento musical, del atonalismo al serialismo –pasando por el dodecafonismo-, debe interpretarse como una búsqueda de la estructura”. De este modo, la estructura es el principio rector del pensamiento musical, aproximadamente, desde fines de la segunda mitad del siglo XX, hasta prácticamente lo que llevamos avanzado del siglo XXI. Así, según Brelet (*id.*:106), se erige una poética de la materia, ya que ésta está compenetrada de “forma y espíritu”. He ahí donde radica la nueva estética: en la noción de ‘grupo’, de unidad con sentido de síntesis, de totalidad. Forma y contenido como una sola cosa.

La estética de la música durante el siglo recién pasado, se vio también influida por la psicología, siendo su máximo representante Leonard Meyer (*Emotion and Meaning in Music*). Para este musicólogo, el problema central para la comprensión de la música como obra de arte radica en el significado que ella tiene en su misión comunicativa. Y, ¿qué es el significado musical para Meyer? Es el resultado auditivo –percibido por el oyente– que proviene del conjunto de relaciones internas que se generan en la estructura de la obra musical. Meyer reconoce dos tipos de respuestas de parte del oyente frente a una obra musical: una intelectual y otra emocional. Ambas son diferentes, pero actúan simultáneamente en el auditor. Este investigador deriva a esta teoría de la estética musical luego del análisis que realiza acerca de dos posturas estéticas en boga en su época: los absolutistas y los referencialistas. Los primeros sostienen que el significado de la obra musical está dado sólo por el constructo estructural interno que la sostiene, en tanto, los segundos opinan que éste se encuentra en las referencias extramusicales que acompañan a la obra. Meyer se inclina por una postura intermedia, es decir, un equilibrio entre emoción e intelecto por parte del individuo en el momento de la audición. Con esto se produce en la recepción un proceso ‘gestáltico’. La separación de estos factores distrae la atención del total, lo cual no permite la experiencia auditiva global necesaria para una comprensión completa de la obra. No obstante, para que este proceso se dé, es importante el grado de educación o familiaridad y de sensibilidad que tenga el oyente. Por último, el significado entendido por Meyer, tiene además una connotación social; es decir, su valor es relativo a las características e intereses particulares de una sociedad en una época determinada. Este importante resultado al que arriba el musicólogo le permite definir, por ejemplo, conceptos tan básicos en arte como estilo. Además comprueba que la música es un lenguaje no universal, por cuanto ésta es relativa y representativa de la cultura y/o civilización que la genera. Así mismo, sostiene que el oyente se emociona o no con la música que escucha de acuerdo a su experiencia musical, de su historia u otros factores que inciden en esta práctica. De modo que el significado es un constructo individual y colectivo, ajeno a la estructura interna de la obra.

Existe sin embargo, una gran diferencia de postura frente a la música como arte entre dos compositores alemanes contemporáneos de la primera mitad del siglo XX. Ambos forman parte de una época de gran dinamismo y convulsión social y política de carácter

mundial, lo que afectó de manera sustancial a las diferentes culturas musicales. Nos referimos a Arnold Schoenberg, el maestro y Hanns Eisler el discípulo. Para Schoenberg la música debe entenderse y cultivarse como arte puro, es decir, no debe contaminarse con lo material y funcional de la vida cotidiana. Eisler admira y respeta a Schoenberg como maestro al que todo músico debe agradecer su enseñanza y su aporte hacia un nuevo lenguaje, no obstante, “él es el auténtico conservador: incluso ha hecho una revolución para poder ser reaccionario” (Betz 1994: 22). Es una crítica que el discípulo le hace al maestro por tener una postura ética y social burguesa hacia la música, desde la óptica de Eisler. Schoenberg busca una expresión musical sustentada sólo en la perfección de la técnica. La necesidad interior del compositor es lo que cuenta, no su visión de mundo. La expresión es la intuición, en esto está acorde con la mirada de Croce frente al arte. Aquí impera el dominio del oficio por sobre el sentido y tendencia de las ideas. Por su parte, Eisler, en la antípoda de su maestro sostiene que “la técnica artística no puede ser un fin en sí misma, sino que ha de servir a ideas dirigidas a los hombres” (Betz 1994:37). Eisler no concibe un placer estético separado de toda función social, la pura contemplación artística es una idea de arte decadente. Para él, la preocupación principal del artista es cómo conciliar de manera cabal, la actividad artística con la actividad política del creador (*id.*:43). Con esta postura, Eisler está lejos de Kant y cercano a Marx¹¹; concepción del arte como objeto socio-cultural. Esta concepción del arte y de la música es la misma que sustenta Sergio Ortega, como lo veremos más adelante.

Las cuestiones ontológicas y epistemológicas acerca del arte y la estética se han visto modificadas sustancialmente con las nuevas directrices que está emprendiendo la humanidad desde aproximadamente fines de la segunda guerra mundial, como por ejemplo, la globalización económico-política, cultural y social y como consecuencia, la hiperindustrialización de la cultura¹². La noción de arte viene siendo modificada desde el

¹¹ Véase también EISLER, Hanns 1990 Escritos teórico. *Materiales para una dialéctica de la música*. (Traducción de Felipe Ricardo Mosquera). La Habana. Arte y Literatura.

¹² Las consideraciones sobre estética en música que se han analizado son aplicables exclusivamente a la música creada y cultivada en la cultura europea y proyectada a la llamada cultura occidental, a la cual pertenecen las sociedades centradas en el corazón de las urbes de América. Las culturas periféricas, las originarias y en definitiva, todas aquellas culturas musicales que no pertenecen a este radio cultural, no caben en significados estético-artísticos entendidos y definidos según la mirada europea. Esto ha sido tan categórico

momento en que la tecnología la atrapó en su existencia. Es la época de la “reproductibilidad” técnica del arte, arrebatándole a éste su misión cultural; es decir, como dice W. Benjamin (2009:93), la tecnología le ha quitado al arte su ‘aura’ –su sentido espiritual, trascendente- y también le ha quitado su autonomía, su autoridad. La aparición de dos expresiones que se han ligado al quehacer artístico; la fotografía y el cine,¹³ son muestras claras de la participación de la industria en la creación, surgiendo nuevas explicaciones acerca de los modos de significación social del arte.¹⁴

Se ha hablado incluso de “la muerte del arte”, sentencia que si no se analiza en profundidad, queda como una visión pesimista de la civilización planetaria de la actualidad. En tal caso, cabe la pregunta, ¿desde qué aspectos definimos el arte y cómo lo relacionamos con su historia para afirmar su fin o continuidad?¹⁵ Arthur Danto (2013:21-22), uno de los más connotados teóricos de la estética de la actualidad, ha definido la obra de arte considerando todo el trayecto histórico –en la civilización occidental- que este ha tenido desde las pinturas rupestres hasta el presente, y observa que la imitación o mimesis no es un referente valedero que confirme en él su cualidad de universal que este autor le confiere al arte. Su universalidad, es decir, aquello que le es propio y permanente en todo objeto que de alguna manera se reconoce como arte, sería, según Danto, su *sentido* –significado-, su *materialización* como objeto único y su *interpretación* –tendencia-. Si el objeto cumple estas cualidades, se define entonces como obra u objeto de arte. Esto implica además, que la obra de arte esté inmersa en un escenario físico –socio-histórico-cultural- y espiritual que le es propio: “el mundo del arte” que lo respalda¹⁶.

que ha originado el concepto de *música de arte* sólo aplicable a la música culta occidental, como lo denuncia A. Padilla (*op.cit.*:13)

¹³ En rigor, habría que mencionar la música electroacústica que también es producto de la inclusión de la tecnología en la música.

¹⁴ Dos trabajos que acercan el pensamiento de W. Benjamin a la actualidad y que han ayudado en estas reflexiones: *La obra de arte en la época de su hiperreproducibilidad* de Álvaro Cuadra, 2007 y los *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* de Beatriz Sarlo, 2006. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

¹⁵ Arthur DANTO, “El final del arte”, en *El Paseante*, 1995, num,22-23.

¹⁶ Esta definición sobre el objeto de arte dada por Danto, nos resulta muy acertada ya que respalda, en gran medida nuestra metodología creada para el estudio de las narrativas en la canción política en Sergio Ortega.

2.2 Música como hecho u objeto socio-cultural

Las consideraciones realizadas anteriormente, que apuntan a ver, particularmente, la música como un objeto de arte, de goce estético, las confrontamos con aquellas observaciones que ven, con énfasis, la música como un objeto o hecho socio-cultural. Sostenemos que esta última perspectiva, es la más plausible para interpretar el concepto música-política y, al mismo tiempo, para el estudio de la canción política del compositor Ortega. La observación del objeto musical como un hecho socio-cultural la realizamos apoyándonos en trabajos de estudiosos que han llegado a esta postura, no sólo desde la partitura, es decir, desde el análisis de los acontecimientos sonoros y sus relaciones estructurales y formales, sino que han tomado en cuenta además otros caminos que permiten una visión más completa del acto de creación artística. En efecto, la lectura de trabajos donde se han conjugado visiones procedentes de la sociología, antropología y la historia con las propias de la musicología, con una visión dialéctica primando el método semiótico, han abierto caminos más expeditos para despejar las complejas redes de relaciones que se tejen en torno al objeto musical; de este modo, las decisiones estructurales y formales quedan también explicadas desde un enfoque histórico-socio-cultural. Como dice el musicólogo A. Padilla (1995:12), con una concepción dialéctica de la investigación musical no necesitamos de disciplinas musicales distintas para estudiar la música de toda la humanidad.

En este predicado, han sido relevantes las observaciones que Kwabena Nketia (1981), Jean Molino (1990) y Alfonso Padilla (1995) nos han aportado sobre el objeto musical. El primero considera que la música es un hecho cultural comprendido en sus estructuras y en sus connotaciones culturales. El segundo sostiene que la música es un hecho social total. Como hecho social significa que cada sociedad cultiva sus propias músicas y tiene sus propios gustos musicales, y, si queremos conocer una sociedad, es necesario también conocer sus preferencias musicales. Esto quiere decir que “no hay *una* música, sino muchas músicas, no música-como-tal, sino un hecho musical” (Molino 1990: 91). Esta doble cualidad hace posible que la música genere en su entorno una cultura musical particular y al mismo tiempo sea comprendida en una dimensión simbólica. Por su parte Padilla (*id.*:12), muy cercano a los dos investigadores anteriores en su visión teórico-

metodológica, entiende el objeto musical como una red compleja de distintas relaciones de orden interno y externo, y propone abordarlo en sí mismo y en sus relaciones con el mundo exterior bajo el alero de una disciplina única: “*una sola ciencia musical*, integrada, cuyo objeto de estudio es, simplemente, toda la música que la sociedad humana produce”. Con la recurrencia de estos enfoques la exploración en torno a la canción política de Sergio Ortega nos resulta más completa.

Kwabena Nketia (1981:27), explica que el *enfoque del factor cultural* adoptado por el etnomusicólogo como método para el análisis de un objeto musical es una herramienta conceptual eficaz para explorar la conjunción de lo social con lo musical. Dicho enfoque permite examinar

no sólo las bases de la expresión musical, sino también las relaciones recíprocas entre lo social y lo musical en su conjunción en el evento musical o la ocasión, así como en todos los asuntos concernientes al cultivo de la música, ya que lo que esta conjunción genera es una *cultura musical*.

Y ¿qué es una cultura musical? Para Kwabena Nketia, son todas las experiencias que irradia la música hacia el colectivo social; conjunto de tradiciones que se generan en torno a las prácticas musicales; “tradiciones que son cultivadas, practicadas y recreadas por los miembros de una sociedad en los diferentes roles que asumen como hacedores de música, constructores de instrumentos y audiencias en diferentes contextos de situación” (*ib.*). Toda cultura musical tiene su propia identidad aun cuando se superponga o interactúe con otra esfera cultural. Tanto en lo propiamente musical como en lo social, mantiene sus rasgos identitarios que la distinguen. Kwabena Nketia sostiene que el concepto de cultura musical no excluye la música del concepto total de cultura; tampoco la hace meramente un elemento simbólico de la cultura general. Observamos además, que Nketia se acerca al pensamiento de Molino (*op.cit.*) quien considera el hecho musical en íntima relación con “el cuerpo entero de hechos humanos”.

Para Molino la música, como el lenguaje y la religión, forman parte de la cosmovisión simbólica de toda cultura –observación que Ernst Cassirer ya en la primera mitad del siglo XX había hecho notar-. Molino considera que para el estudio de un objeto musical es necesario hacerlo desde las tres dimensiones en que se sustenta la cualidad de todo objeto simbólico: como “objeto arbitrario aislado, como algo producido y como algo

percibido” (1990:89); es decir, en su estudio, combina tanto técnicas descriptivas como interpretativas, como lo sugiere Nketia con la aplicación del *enfoque del factor cultural*-.

Es importante referirnos a la calidad de símbolo que le asigna a la música, estudiosos como J. Molino (1990), Ricardo Canzio (1995) y Ero Tarasti (2002); ¿en qué se basan para ello? Según estos investigadores, la cualidad de símbolo que tiene la música define de manera rotunda su comportamiento socio-cultural y por lo tanto orienta su estudio y análisis.

Para Molino (*id.*:99), la música es “por turnos, señal, índice, síntoma, imagen, símbolo y signo”, porque evoca imágenes y sentimientos; puede ser razón o resultante de lo recordado, y lo más relevante, como símbolo, la música es una entidad definida y mantenida “por una tradición social y un consenso que le[s] da el derecho de existir”. Como símbolo, la música no tiene el poder de describir algo concreto; lo hace a través de la metáfora. Es evocativa. No se puede verbalizar de manera unívoca. El proceso de evolución de la música se debe entender desde su condición simbólica, y, “comprender lo simbólico es, [...], describir los sistemas en los que se encuentra incorporado” (*id.*:101)¹⁷.

Por su parte E. Tarasti (2002:38), observa que no existe cosa u objeto que no tenga algún tipo de significado para el ser humano y la música está en un lugar intermedio entre los valores ideológicos, estéticos, u otros, y los objetos. La música es ante todo un signo por su cualidad significativa y por esto es un modelo semiótico. Debido a esto su estudio debe orientarse por una ruta más hermenéutica y fenomenológica. Los compositores cuando componen, recurren a estructuras como intervalos, acordes o gestos melódicos que son signos ‘marcados’ culturalmente para significar, por medio de los sonidos, algo especial, lo que permite una mayor comprensión de parte del oyente. Tarasti amplía el examen que hace del signo en música observando que éstos “pueden trasladarse de un contexto a otro de tal modo que de señal se transforman en símbolo. Cuando en una misma pieza se reunieron muchos de estos signos musicales, según un determinado plan, la música se convirtió en un

¹⁷ Pensadores que enfatizan el carácter inmanente del arte lo reconocen en su mensaje poético como un lenguaje expresivo y donde la expresión está en la conjunción perfecta entre forma y contenido (CROCE: 1969). Otros ven la expresión en la transmisión de sentimientos y emociones de parte del creador y las que elabora el receptor; en esta perspectiva, dicha expresión está en su comportamiento como lenguaje simbólico. Los sonidos (el contenido o materia) por sí solos, *a priori*, no tienen significado propio. Adquieren significado cuando están, *a posteriori*, organizados formalmente (cuando son expresados), es decir, cuando constituyen una unidad significativa producto de un acto de creación. En definitiva, es en la forma “donde se realiza la unidad indisoluble del significante y del significado” en materia de arte. (SANCHEZ VASQUEZ 1996:129).

arte narrativo, en una parte de una historia” (*id.*:42). Tarasti explica que tanto la semiótica europea representada por Greimas y la estadounidense representada por Pierce son aplicables a la música en el intento de determinar si ésta es o no un signo (*id.*:49). Así mismo también nos ayuda a reconocer el tránsito de una música de signo a símbolo.

Ricardo Canzio (1995:173), explica que uno de los fundamentos de la etnomusicología es que toda actividad musical debe ser considerada como un sistema coherente de símbolos que, en principio, sirven perfectamente para recordar las necesidades ‘musicales’ de una cultura; sus centros y sus aspectos significativos. Sostiene además, que la diferencia entre un musicólogo y un etnomusicólogo es que, el segundo, tiene una óptica transcultural de la música. La etnomusicología existe solamente porque existen ‘músicas’ y no ‘una música’. En esta observación coincide con la apreciación, sobre lo mismo, de J. Molino.

En otro ámbito, Ernst Cassirer (1965:47), observa al ser humano como hacedor de cultura en una dimensión cosmovisiva-simbólica, lo cual, también nos parece relevante. A diferencia de Molino y Tarasti que estudian la música como objeto simbólico con un enfoque semiótico, Cassirer como filósofo estudia la cultura humana labrada dentro de un universo material y de uno simbólico, siendo éste último el más significativo, por cuanto desde allí surge el arte junto a la religión, el mito y el lenguaje, expresiones que “forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdiembre complicada de la experiencia humana. Todo progreso en pensamiento y experiencia afina y refuerza esta red” (*ib.*). Cassirer concluye, por esta razón, “en lugar de definir al hombre como un *animal racional* lo definiremos como un *animal simbólico*” (*id.*:49). De modo que para Cassirer, no sólo la música tiene una condición de símbolo sino que lo tiene la cultura humana en su totalidad.

En el transcurso de este trabajo nos proponemos además, reconocer la calidad de símbolo en algunas de las canciones de Sergio Ortega y además explorar los signos de un continuum determinado¹⁸ que aparecen en muchas de sus canciones políticas.

Analizamos a continuación los conceptos de política e ideología para luego desentrañar los demás conceptos relacionados tanto con la música como con la política.

¹⁸ TARASTI (op.cit:40) define el continuum como una semiósfera de signos, ella “permite la vida de un signo dentro de sus dominios”. La semiósfera puede ser un contexto social y los himnos nacionales “constituyen los signos de un continuum social mayor, [...]. Estos himnos hacen de la música una fuerza social”.

2.3 Política

Platón (1974:351) en *La República*, expresa la íntima relación entre la moral de los individuos y el tipo de gobierno que ejercen, existiendo tanta cantidad de gobiernos diferentes según sean las diferencias de caracteres humanos. Y los gobiernos están amparados por el Estado y éstos por una política sustentada en la justicia y la moral. Los diez libros que organizan su obra tratan acerca de las artes, las ciencias y las formas de gobierno, todas orientadas políticamente. La política es la que decide el camino que toma una nación y si esa política está regida por normas de justicia y equidad, mayor felicidad y armonía habrá entre sus habitantes. En un contexto similar, Aristóteles (1968:12), observa que “la naturaleza arrastra [...] instintivamente a todos los hombres a la asociación política”. Para este filósofo, al igual que Platón, la música, la educación y todas las actividades de una sociedad, están orientadas de acuerdo a políticas elegidas por sus integrantes. Así mismo, Aristóteles (1968:12), considera que la justicia es una necesidad social, por cuanto “el derecho es la regla de vida” para esta asociación. Lo *social* del ser humano, lo convierte en un *zoom politikón* –animal político-, expresión aristotélica recogida e interpretada por Jürgen Habermas (2006:21) como “un animal que existe en la *esfera pública*”. Al observar que “detrás de la palabra sociedad se disimula la política”, Thomas Mann (1975: 293) está diciendo de otro modo lo dicho por Molino (1990) respecto de la música. La música, lo mismo que la política, está en todas las esferas sociales. Lo social se tiñe con lo político y, si la música es un hecho social, no escapa a esta contaminación. Y así como la política está en todo acontecer humano, de la misma manera lo está la música. Los autores citados nos dan un trazado homogéneo en la interpretación del concepto política y también nos ayudan en la comprensión de la conjunción política-música, específicamente. Recogiendo las palabras de Habermas (2006:21), entendemos la política como el sistema de redes con las que el ser humano se relaciona socialmente, y donde además “desarrolla las competencias que lo convierten en persona”.

La forma de entender y definir la política ha variado de acuerdo a las transformaciones de las sociedades occidentales durante el siglo XX. Uno de los hechos más significativos en las actuales interpretaciones de lo que es la política es, sin duda, el

fenómeno de la globalización que ha venido afectando los cimientos de las sociedades del mundo.¹⁹

Sociólogos latinoamericanos como Manuel Antonio Garretón (2007:21 y sig.), Carlos Strasser (2003:25y sig.), José Joaquín Brunner (1981:79 y sig.), entre otros, desde diversas perspectivas, han analizado el peso que actualmente tiene la política en la vida civil de las naciones. Al parecer, ellos concuerdan en que la política, como acción ideológica, ha dejado de ser el motor que impulsa las sociedades, perdiendo paulatinamente su rol de liderazgo. No obstante ejerció un rol importante en la vida colectiva y privada del individuo, como lo connotan Platón y Aristóteles cuando aún la globalización no había acaparado todas las redes capitales de las sociedades. Manuel Antonio Garretón (2007:22), con la óptica del chileno de mediados de siglo XX, interpreta el acontecer político. Expresa que la política fue

fuerza de sentido y de referencia de la acción colectiva. La política era para nuestra generación – grosso modo, de los sesenta – la identidad que establecía Neruda, por ejemplo, entre el cuerpo de la amada y América como espacio para la tarea emancipadora. Es decir, la amalgama entre subjetividad e historia colectiva, entre la biografía individual, la pequeña historia, y la gran historia, pero donde mandaba esta última y, además, la épica de la acción colectiva. La historia colectiva, la historia de la sociedad, opera sobre las vidas individuales, las que, de algún modo, definen su subjetividad a partir de los grandes proyectos históricos o ideológicos. Este sentido de la política cambia con la globalización y la desestructuración de los Estados²⁰.

En los últimos años del siglo XX y lo que va de este nuevo siglo, la política, siempre desde la perspectiva del accionar ideológico, es decir, como motor de filosofías orientadoras de los destinos de la colectividad, ha dejado de ser el único medio y el más eficaz de relación entre sociedad y gobierno. Ya no es una fuente de sentido principal para

¹⁹ Existe una nutrida e interesante bibliografía sobre el concepto globalización. Véase, como ejemplos, GARRETÓN, Manuel Antonio 2007. *Del postpinochetismo a la sociedad democrática. Globalización y política en el Bicentenario*. Santiago: Ediciones Debate. Primera parte: América Latina en la Globalización; y, ROJO, Grínor 2006. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales...¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM. Pág. 71 y sigs.

²⁰ Esta observación referida “grosso modo” a la década de los sesenta, es un testimonio apreciable para este trabajo, por cuanto el objeto musical que acapara su interés y atención, se genera en dicho tiempo, proyectándose a tiempos posteriores. En esta descripción de política hecha por este autor están las características principales de cómo era entendida la política en el siglo XX hasta el momento del golpe militar de 1973.

los que construyen las sociedades.²¹ No obstante, el sociólogo J. Brunner (1981:79), repara que, a pesar del debilitamiento de la política en las decisiones del colectivo, ésta, está comprendida, de una u otra forma, en acciones de la vida humana organizada socialmente. Dichas acciones tienden a ser perpetuadas por los individuos, tanto en sus vidas privadas como colectivas, de acuerdo a un orden que las genera y a un orden que las mantiene. De este modo, es materia del accionar político –como propósito de toda clase social o grupo social que llega al poder- “canalizar las infinitas relaciones de comunicación que es la materia cotidiana de que está hecha una sociedad” (*ib.*). Dichas relaciones de comunicación se expresan, según este autor, en las infinitas redes que tejen la cultura material e inmaterial de toda sociedad. El Estado, en su complejo engranaje, es el principal encargado de llevar a cabo las tareas político-sociales. Lo social se incrusta en la vida cotidiana individual y esto es la *cultura*, la que sostiene, mantiene, organiza y representa al grupo humano. “En todos los momentos de la vida cotidiana, la cultura está presente como *interioridad*”²² (*id.*:80). Esta interioridad individual se proyecta hacia la interioridad de la sociedad. ¿Cómo podemos definir esta interioridad? Es el proceso por el cual el individuo hace suyo la cotidianeidad social que lo circunda y a su vez ésta se impregna del individuo; se produce así un juego especular: el individuo se mira en el colectivo y éste se mira en el individuo; ambos se reconocen en tanto individuo-colectivo.

La cultura es la más sensible a las acciones políticas, las que muchas veces hacen peligrar su estabilidad e identidad (*id.*)²³. Surge de esta reflexión hecha por Brunner, dos términos a menudo asociados con la política, *lucha y conciencia*. La lucha es el esfuerzo individual o colectivo por defender pertenencias materiales o inmateriales, ya sea por la fuerza o el convencimiento razonado de la imposición de convicciones de contrarios. La conciencia es el gran sustrato inteligente humano donde se articulan las ideas, los símbolos; es la gran reserva memorial de la identidad como individuo y como grupo y es, del mismo modo, el gran motor de la creatividad cotidiana; es la que permite al individuo y a las

²¹ Para Garretón, Chile, desde el punto de vista económico, es uno de los países mayormente globalizados de Sudamérica, tanto por el ejercicio comercial como por la apertura a inversiones extranjeras. Debido a esto, el Estado de este país es muy débil, lo que redundo en su falta de fuerza política.

²² El autor destaca en negrita la palabra interioridad. Para él, el concepto de interioridad es clave en el entendimiento de la mismidad y la otredad en el individuo-colectivo. Es un proceso de construcción de identidad.

²³ También esta idea es sustentada por filósofos del arte como Ernst Fischer y el sociólogo del arte Arnold Hauser, entre otros.

sociedades reconocer su espacio y su tiempo, *-su historia-* y sus costumbres y creencias *-su cultura-*.²⁴ De ahí que la intervención política en expresiones culturales como el arte, por ejemplo, sean motivo de preocupación social.

Al respecto, Ernst Fischer (1972:115), declara que las políticas culturales impuestas por los centros hegemónicos de poder influyen negativamente en el proceso artístico de toda sociedad. Esta misma opinión la comparte José J. Brunner (1981:80-81) quien sostiene que la intervención de la política “de Estado” en la creación artística es causa de disputas sociales internas por defender su privacidad. A pesar de su debilidad, el Estado se empeña por imponer “modelos culturales” que no siempre satisfacen al cotidiano, ya que éste ve invadido su espacio creativo por prácticas ajenas. Es el caso, por ejemplo de los gobiernos dictatoriales que imponen modelos que lesionan las prácticas culturales históricas, con políticas de control (como la clausura de organismos o instituciones culturales), exclusión (represión y marginación de artesanos e intelectuales), regulación (imposición de mercado que propone espacio de “contra-cultura”), producción (ideológico-cultural reforzando las nuevas propuestas) (Strasser 2003:83 y sig.).

En las sociedades actuales se percibe un sentimiento más o menos generalizado de que existe una decadencia moral y cívica que afecta por igual a la población civil como a la clase política dirigente. Hay coincidencia en estimar que la forma de gobierno democrático es políticamente la mejor opción de organización social. Sin embargo, para que una democracia tenga éxito en su política de gobierno debe preocuparse prioritariamente de cómo manejar las leyes, el gobierno, la libertad y la seguridad de la sociedad civil. Estos son “los ejes del cuadro republicano democrático posible y entrevisto como deseable, o al menos deseado a la altura de nuestra época” (Fischer 1972:87).

Jürgen Habermas es uno de los filósofos actuales que ha estudiado en profundidad el sistema político contemporáneo, analizando cada una de las redes que lo conforman. En la conclusión de este análisis reconoce el desgaste y sinsentido de las actuales democracias. El filósofo propone un complejo teórico que toma en cuenta los aspectos positivos de la democracia tradicional para alcanzar mejoras que garanticen una vida social más humana. Habermas (2000:29 y siguientes), discrepa del funcionamiento actual de la democracia de

²⁴Ambos conceptos, lucha y conciencia, se reconocen como especies de baluartes de los partidos políticos: organizaciones humanas donde convergen y se consolidan los principios ideológicos que las lideran.

masas que sólo se reduce a un sistema de selección de líderes. Esto significa que se delega en unos pocos las responsabilidades políticas y el resto o es indiferente o sigue como autómatas a los líderes, produciendo un tipo de democracia elitista. Las democracias se construyen desde las bases de la sociedad, esto es, en las asociaciones vecinales, partidos políticos, iglesias, sindicatos, etc., y desde allí se proyecta a las cúpulas representativas y no al revés como sucede actualmente. La teoría de Habermas (*id.* 81 y sig.), en términos amplios, se sustenta en una cultura política -educación cívica- que genere un sistema de política deliberativa, asambleas constituyentes para una acción comunicativa que conduzca hacia una democracia liberal y representativa con la participación de todos los integrantes del grupo social en la solución de los problemas comunes de todos. Sin justicia social, como dice Aristóteles, no puede haber una legitimación democrática y una identificación de *unos con otros* en el espacio público y en la esfera pública donde se mueven las sociedades (Véase además, Habermas 1999, capítulo IV e Introducción a cargo de Juan Carlos Velasco).

2.4 Ideología

El concepto de ideología, a diferencia del de política, descansa en el mundo de las ideas. Las ideologías interpretan o expresan una realidad particular, de ahí que no son objetivas ni científicamente comprobables. Son relativas a un espacio y tiempo histórico-social determinado y están comprometidas con el devenir histórico de un grupo humano. En este sentido, están más cerca de la sociología como objeto de estudio, aun cuando, por estar en el universo de las ideas, su relación con la filosofía es también importante.

Prevost (1973:213), teórico y escritor marxista francés de la primera mitad del siglo XX, sostiene que la ideología, en el pensamiento de Marx y Engels, equivale al “espíritu de la humanidad” en el pensamiento de Hegel y es, para los primeros, un concepto que no traduce completamente la realidad histórica del hombre; se opone a la conciencia verdadera, al conocimiento; su práctica mutila la verdad, la fragmenta o deforma²⁵. Posteriormente, el marxismo en su etapa madura, modifica su entendimiento sobre la ideología como sólo un conjunto de ideas; se refiere a ésta como forma de *expresión*: expresión espontánea de una clase y de su práctica (*ib.*).

La ideología, lo mismo que la política influye en las artes con mayor fuerza que en las otras expresiones culturales como las ciencias y la filosofía. Sociólogos e historiadores del arte (Fischer 1968; Hauser 1969) concuerdan con que el arte parece ser el más cercano y el más sensible al acontecer histórico-social, lo que lo transforma en una poderosa arma ideológica y política, más aún si el creador es un ser sensible a los acontecimientos de su entorno. Es decir, mientras más comprometido esté el creador con su medio, más susceptible estará al influjo político-ideológico.

El escritor Prevost (1973:226), analiza la obra del dramaturgo Bertolt Brecht, de quién muchos de los marxistas de la época echan mano, no sólo por el contenido de sus obras, sino también por su pensamiento. El escritor reconoce que el recurso de Brecht para armar sus obras, está orientado hacia la búsqueda de las técnicas y formas que le ofrece el repertorio de estos procedimientos acumulados en el tiempo; descubriendo que aún las

²⁵ Es la llamada “conciencia falsa”. Dicha denominación proviene de la consideración sobre la ideología como especie de “enmascaramiento” de la realidad ya sea política o económica: la clase social dominante oculta sus verdaderos propósitos por medio de una ideología, al mismo tiempo que las clases dominadas se identifican defendiendo sus propias ideologías, las que entran en pugna con las contrarias. La concepción peyorativa acerca de la ideología tiene su origen en Hegel y posteriormente en alguna etapa en el pensamiento de Marx.

formes fixes, aparentemente fijadas por la tradición son fuentes valiosas. Ellas están capacitadas para soportar cualquier ideología. Brecht va a todas las culturas en busca del soporte técnico/formal para sus obras, y de preferencia recurre a las culturas dominadas o que han sufrido mayores atropellos; se interesa del mismo modo por las tradiciones populares, pero también toma de las culturas consideradas superiores. Puede, de la misma manera, extraer ideas de la Biblia como de una novela policial, esto porque las técnicas y los procesos no son *neutros*. Brecht piensa que pueden ser *neutralizados* siendo *investidos de nuevas significaciones*. Esto exige una manipulación rigurosa en su construcción. Las técnicas sustraídas de su contexto original deben ser cuidadosamente desmenuzadas, procedimiento que se acerca al realizado por el artesano (*bricoleur*) que trabaja con trozos de material que han tenido un uso anterior (*bricolées*) y logran un *bricolage* en el sentido etnológico del término (Levi-Strauss 1964:34), ya que corresponde a prácticas propias de culturas primarias y que es, en definitiva, acercada a la experiencia constructiva de Brecht, una técnica que requiere de una extremada paciencia y de un gran sentido arquitectónico. Para Prevost (*id.*:227), ésta técnica es una de las lecciones más interesantes entregadas al mundo compositivo por el dramaturgo alemán.

Ernst Fischer (1968:48) sostiene que la ideología es además la cristalización de ideas, así entendida tiende a anquilosarse corriendo el peligro de su muerte; en ella “se *fijan* ideas que se convierten en *ideas fijas*”. Para este autor, la ideología no es conocimiento científico, pensamiento exacto, sino unificación de razón y fantasía, esencia y visión, concepto y contemplación. Las ideas nuevas son las que provocan temores e inestabilidad en las ideologías cristalizadas o estáticas; ellas provocan bandos y tienen la capacidad de,

arrastrar masas presentándose en la forma de imagen desiderativa, de emoción, de postulados como ‘libertad’, ‘justicia’, ‘humanidad’. La ‘idea del socialismo’ es un conjunto de ideas así, las decisivas entre las cuales son la libertad, la justicia, el humanismo, la utopía de la humanidad, la humanidad como utopía (*id.*:59).

Sin embargo, las ideologías son constructos humanos necesarios para una sociedad. Strasser (2003:17) sostiene al respecto: “Toda sociedad, en todo tiempo, se aferra a una serie de creencias básicas y está como supeditada a algunas ideologías que la nutren y también la vertebran”. La opinión de este sociólogo es que, aun cuando las largas décadas

de grandes ideologías en el siglo XX terminaron en tragedia y crueldad y con estrepitoso fracaso y derrumbamiento, en las décadas siguientes, han surgido otras, menos fuertes, más difusas. El nudo del problema para Strasser está en que,

la ideología dominante de nuestros días es, en rigor, de suyo ambigua, luego oscilante, y, por lo mismo, suele ir a contrapelo del Gobierno Republicano en funciones;[...] las tradiciones y la cultura políticas, o el modo como comprenden los pueblos el sistema político democrático en el que se les dice que están inscritos y en el que entienden estarlo, nunca deja de ser del todo precisamente el democrático (*id.*:104).

En síntesis, las ideologías son las ideas llevadas a la acción políticamente. Hay entre ambas una relación de significante y de significado. La política por ser la materialización de las ideologías, es su significante; luego, las ideologías son su significado ya que en ellas están comprendidos los conceptos y las ideas. La política está en la acción del cotidiano individual y colectivo; son los modelos de vida adoptados socialmente y que tienden a permanecer o perdurar en el tiempo; está en las expresiones culturales de un grupo. Se tiende a reservar el término política sólo a la conducción de la vida ciudadana de los individuos organizados socialmente; a su sistema de gobierno, de economía; pero también existe una política de trabajo, de educación, salud y cultura. Las ideologías son el motor que mueven y estimulan la política de estos modelos; por lo tanto, ambos componentes sígnicos intervienen y comprometen el destino humano en sus coordenadas históricas. Siguiendo nuestro itinerario sobre las relaciones entre música y política, descubriremos los conceptos que nos ayudarán a puntualizar dicha relación para darle un orden metodológico.

2.5 Hacia un enfoque metodológico en el estudio de música-política

2.5.1 Narrativa musical y literaria

¿Cómo entendemos el concepto de narrativa? Mediante dos aproximaciones complementarias, una como objeto literario y otra como objeto sociológico. La interdisciplinariedad nos permite este recorrido. En el enfoque lingüístico ha sido de gran provecho las lecturas sobre narrativa, sentido y tendencia realizados por Walter Benjamin (1975,1991), Tzvetan Todorov (1974) y Gerard Genette (1974).

Tzvetan Todorov (id.:191), reconoce la narración como el modo de presentación de la crónica y la historia; es su canal de enunciado. Él concuerda con Benjamin en que la narración se mueve en dos órdenes, uno el *sentido*, es decir, el conflicto que ofrece el texto, y el otro, la *tendencia*, el conflicto en su contexto social. Rescatar estos conceptos para un análisis en profundidad de toda música comprometida socio-histórico-política, como portadora de mensaje y su rol en el colectivo/individuo ha sido una vía segura para la obtención de una lectura amplia desde su génesis y posterior destino. Esto es lo que Teodorov (id.:186), plantea como complicidad y/o negociación entre la imagen del narrador y la del lector, ambos ligados intrínsecamente. El narrador es el “yo” frente al “tu” que es el lector.

El rol de denuncia social que tiene la canción política, se iguala al del periódico por su similar función. Como dice Walter Benjamin (1934 [1998]:121-122), el periódico es “un arma crítica en poder de un público masivo”. De este modo, la canción política es para el compositor comprometido equivalente al periódico para el escritor comprometido; ambos medios son un canal de acceso a un amplio espectro social. Este autor hace una analogía entre estas dos formas de expresión, considerando que el periódico en las sociedades modernas es una forma de presentación literaria de gran potencia surgida de la invención de la prensa, mecanismo que ha permitido por siglos un proceso de revisión, entre muchos, de los géneros literarios y su relación con un público masivo. Del mismo modo, la canción política está construida para ser accesible a un público que no necesita de conocimientos profundos sobre música para su entendimiento. Para Benjamin (id.:122), “la prensa es la

instancia más determinante respecto de dicho proceso, y por eso debe avanzar hasta ella toda consideración del autor como productor”²⁶.

Benjamin (1998:118), recoge los conceptos de tendencia y calidad de una obra literaria para caracterizar su peso político y reflexionar en torno al rol del productor (escritor) como sujeto creador y su compromiso social desde el mundo de las letras. Al respecto, dice,

la tendencia de una obra literaria sólo podrá concordar políticamente, si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria. [...], esa tendencia literaria, contenida de manera implícita o explícita en cada tendencia política correcta, es la que constituye, y no otra, la calidad de la obra. Por eso la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, ya que incluye su tendencia literaria.

Aun cuando sea discutible la adjetivación de “correcta” a la tendencia política referida por el escritor, en su contexto se entiende que ello permite que el mensaje sea reconocido y aprehendido. Es decir, tenga validez de autenticidad, funcionalidad y de estética al mismo tiempo. Aquí se incorpora un elemento analítico de gran importancia para los estudios actuales de la canción comprometida políticamente: el juicio de valor o valoración estética que de ella se extrae. Otro concepto que nos sitúa en esta dimensión de la *calidad o autenticidad* (lo *correcto*) de una obra musical –ante la necesidad de darle un juicio de valor-, es el de *coherencia lógica*, acuñado por W. Adorno, concepto que Padilla (1995:8-104), entronca con los de ‘lógica interna’ y ‘unidad’, entre otros²⁷.

Similar reflexión se puede realizar sobre la tendencia y calidad de una obra musical con contenido de denuncia social. Ambos conceptos, propios del análisis literario, son de

²⁶ Sin embargo el autor se lamenta que en Europa occidental, todavía, en la década de los '30, el periódico pertenece al capital y por lo tanto no representa un verdadero instrumento adecuado en manos del escritor. Podemos agregar que, a lo largo de todo el siglo XX y lo caminado en el presente siglo, la situación es la misma: la prensa en manos del capital que en épocas de dictadura se convierte en un arma fundamental para los que detectan el poder. “Como por un lado el periódico representa, hablando técnicamente, la posición literaria más importante, pero dicha posición por otro lado está en manos del enemigo; por eso no entrañará que el atisbo del escritor en su condición social, en sus medios técnicos y en su tarea política tenga que luchar con las dificultades más enormes” (BENJAMIN, op.cit).

²⁷ Padilla hace una extensa revisión de los diferentes enfoques sobre análisis musical dialéctico propuesto por músicos y/o filósofos.

provecho para un análisis tanto poético-literario como poético-musical de la canción política para los efectos de este trabajo.

Existe un debate generalizado acerca de la relación en que se encuentran tendencia y calidad en una obra literaria²⁸. La tendencia –que para algunos teóricos del arte realista corresponde a la *actitud*- es el camino de encuentro del relato literario con el contexto donde éste se sitúa, abarcando tanto el mensaje del autor como la recepción del público al cual se dirige. En tanto la calidad es la equilibrada relación dialéctica entre forma y contenido. Llevado al terreno de la canción política –cuya condición sustancial es la presencia de un texto en música- la tendencia la impone el texto y la calidad la determina la equilibrada conjunción texto-música; hecho que sólo es posible si previamente se ha conjugado el binomio forma y contenido.

Para pensadores contemporáneos a Benjamin (1998:*ib.*), y cercanos a su postura ideológica, el creador político debe distinguirse fundamentalmente del no comprometido; el primero opera, el segundo informa. La misión del primero es luchar, no jugar al espectador sino intervenir activamente en la lucha de clase²⁹. Para Hanns Eisler (Betz 1994:30 y sig.; Eisler 1990:132 y sig.), el contexto literario debe estar muy articulado con el contexto musical, ya que uno no es pretexto del otro; en su juego dialéctico se complementan. Es esta una de las razones por la cual, este músico-político no cree en el concepto de *l'art pour l'art*, por cuanto la técnica artística no puede ser un fin en sí misma, sino que está al servicio de las ideas de los individuos que la requieren.

El sentido en un texto literario se reconoce en la *literariedad* de dicho texto; es decir, en la inmanencia del relato literario, en el tejido de “las virtualidades del discurso literario” como sostiene Todorov (1974: 155). El sentido es la resultante o síntesis de los elementos o motivos que constituyen una obra literaria, se deduce de su trama y le otorga unidad a ésta. El sentido de una obra necesita de la relación con un sistema de “sentidos superiores”; es decir, los motivos que estructuran el sentido particular de ésta, tienen

28 Nos referimos a las reflexiones hechas en particular por los escritores y dramaturgos marxistas, como, por ejemplo Brecht, entre muchos.

29 La postura de Benjamin al respecto, concuerda con muchos de los escritores y pensadores de la primera mitad del siglo XX, que están en el marxismo (algunos de los cuales hemos hecho mención): “ganar a los intelectuales para la clase obrera, haciéndoles tomar consciencia de la identidad de sus diligencias espirituales y de sus condiciones como productores” (Ramón Fernández, citado por W. Benjamín, *ibid.*). Es también la postura ética de Sergio Ortega frente a la creación de un artista político, como lo comprobaremos más adelante.

precedentes o correlación con los sentidos de otras obras y además con los sentidos de la realidad en donde se inserta la obra (*id*:156).

Benjamin (1936 [1991]: V), complementa esta reflexión de Todorov, al sostener que este hecho se materializa particularmente en las obras del productor comprometido, narrador que “narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia”. El texto está construido de estructuras motívic, cuyo encadenamiento dan sentido a la trama del texto. Ellas están vinculadas de alguna manera con otras que son reconocidas histórica o culturalmente. Si estas estructuras han sido trabajadas con técnicas precisas, el producto “se instala en los contextos sociales vivos”, por cuanto, “las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de la producción”; y esto porque sentido y tendencia, en una relación dialéctica, imprimen calidad; es decir dan equilibrio al producto –al objeto o hecho cultural-social- (Benjamin 1998:2). Las técnicas o procedimientos adecuados en literatura –lo mismo en música-, son los que determinan de manera óptima (lo correcto para Benjamin), “la relación entre tendencia y calidad” (*ib.*). El sentido es el significado y la tendencia es el significante. Para Eisler (Betz 1994:42), el sentido del texto en música-política adquiere una relevancia especial, su elección es rigurosa, rechaza los textos sobrecargados de sentimentalismo, erradica emociones personales, lo subjetivo y lo contemplativo. La claridad del texto se obtiene, según él, cuidando que el acento musical coincida con el de la palabra y no “romper palabras y frases ni estirarlas hasta la desfiguración” y, el acompañamiento no debe sobrepasar al canto. Esta técnica que aplica el músico alemán en el tejido palabras-sonidos, será la misma que observaremos en las canciones políticas de Ortega.

La tendencia se materializa en el medio hacia dónde va dirigida, es el impacto que tiene un texto en su contexto. Responde a las interrogantes ¿cómo es percibida la obra en su medio; cuán aceptada es en éste y de qué modo se identifica el receptor con ella? Se produce una relación de contemporaneidad entre la producción y la sociedad que la representa, estableciéndose además una red de relaciones significativas internas y externas a la obra. El sentido descubierto en su inmanencia a través de un análisis de las estructuras –análisis neutro- responde a la postura ético-ideológica del creador, en tanto, la tendencia es reconocida en su mensaje que se relaciona con el mundo exterior a la obra. La explicación de este último proceso puede venir del productor –análisis poético- y/o del

receptor –análisis estético-. Este análisis permite deducir la calidad de la obra, es decir, su valoración estética. El análisis del sentido y estructura del texto de la canción política, nos sitúa en los niveles poético y neutro. El análisis de la tendencia, en el nivel estético. Aquí nos conectamos con la concepción de Molino-Nattiez, la *tripartición semiológica*³⁰

Para el concepto de narrativa desde un enfoque sociológico nos apoyamos en los estudios realizados por el sociólogo Pablo Vila (1996) y los etnomusicólogos Ramón Pelinski (2000) y Enrique Cámara (2003), quienes han analizado diversos objetos musicales y su comportamiento social. Ellos entienden la narrativa como tramas, argumentos o constructo histórico-culturales que dan sentido identitario a los grupos humanos. Así lo explicita Vila (1999:8),

narrar es mucho más que describir eventos y acciones.[...] es también relatar tales eventos y acciones, organizarlos en tramas o argumentos, y atribuirlos a un personaje en particular. Es por eso que es la narrativa la que construye la identidad del personaje al construir el argumento de la historia.

Esta idea encaja con la presente necesidad de articular las relaciones entre la canción comprometida políticamente con la construcción de identidades colectivas o individuales. Particularmente la feliz determinación de Pablo Vila (1996:8), de estudiar la música popular a través de la teoría de la narratividad se debe luego de haber comprobado que “la identidad social se basa en una continua lucha discursiva acerca del sentido que define a las relaciones sociales y posiciones en una sociedad y tiempo determinados”.

El sentido para los autores Vila, Cámara y Pelinski, es la propuesta, el mensaje que surge del objeto de comunicación; por su intermedio se conecta el sujeto productor con el sujeto receptor para reconocer identidades subjetivas o colectivas. El sentido es el puente que articula el objeto cultural con el grupo social que lo genera.

Acercando a un entendimiento musicológico las definiciones sobre narrativa, sentido y tendencia entregadas por los estudiosos consultados, nos explicamos la narrativa como un relato sobre algo real o ficticio; una historia o una crónica. Esta característica le asigna la cualidad de constructo cultural que nos permite reconocer en ella los rasgos

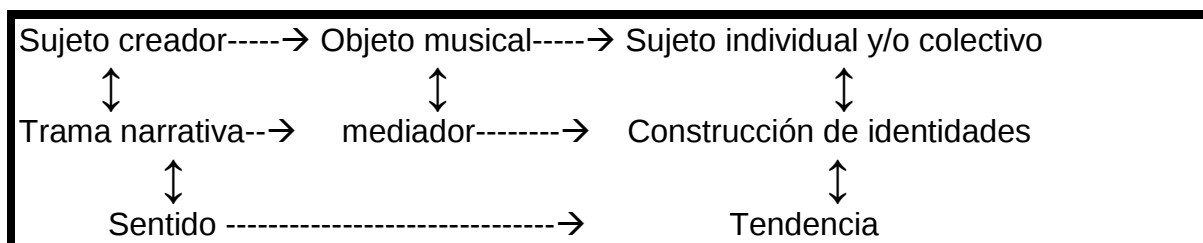
³⁰ Término acuñado por A. PADILLA (1995: 71-76), quién hace un exhaustivo análisis crítico de este método de análisis dialéctico musical propuesto por los semiólogos franceses.

identitarios que unen un hecho u objeto con su entorno. La narrativa está fundamentada sobre dos ejes:

- a) el *sentido*, es decir, el conflicto —o afecto, emoción— que ofrece el texto,
- b) la *tendencia*, el conflicto resuelto —o efecto— en su contexto social.

De modo que, apropiándonos de los conceptos *sentido* y *tendencia* para interpretar cualidades en las narrativas de obras musicales comprometidas políticamente, los interpretaremos de la siguiente manera: el sentido como el tejido motivico de la narrativa; refleja la postura ético-ideológica del creador, plantea el problema en la trama, y, la tendencia es cómo esa narrativa llega a su entorno, cómo la interpreta y/o la hace suya el colectivo social. El sentido es la narración propiamente tal y la tendencia es la provocación que produce ésta en su entorno³¹. En definitiva sostenemos que en toda música-política expresada en sonidos y palabras, reconocemos dos narrativas: una literaria y otra musical.

Cuadro resumen 1



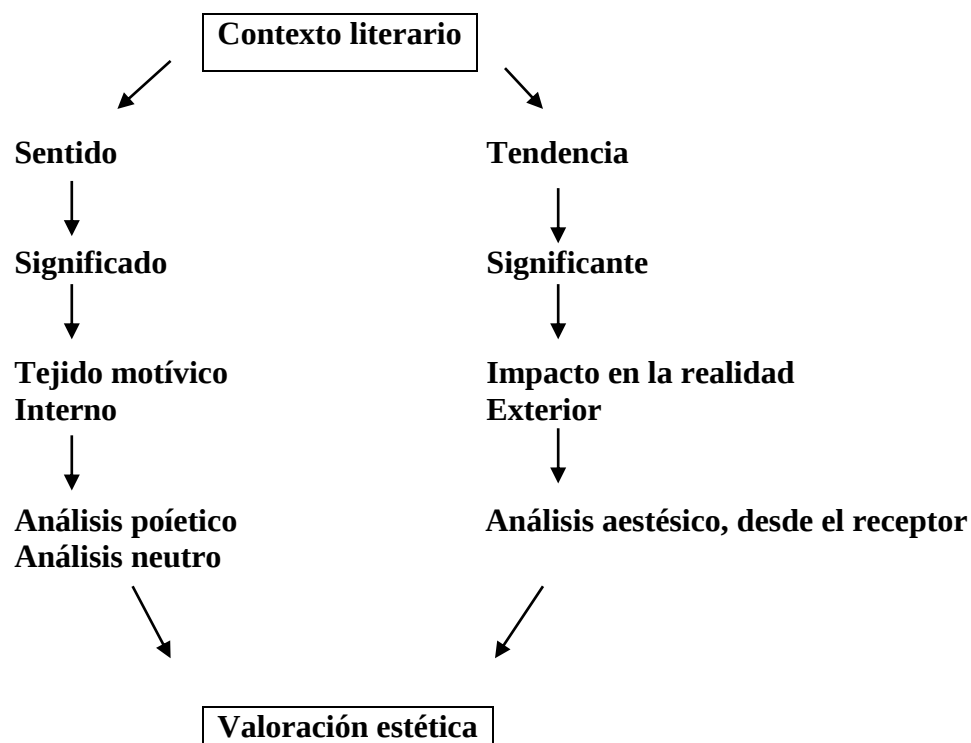
³¹ En rigor, para TODOROV (*op.cit.*:155), la “interpretación” es un elemento *externo* a la obra, es una tendencia que depende de la época e ideología de los grupos sociales. En contraste, el “sentido” es un elemento crítico, immanente a la obra.

2.5.2 Análisis semiológico musical

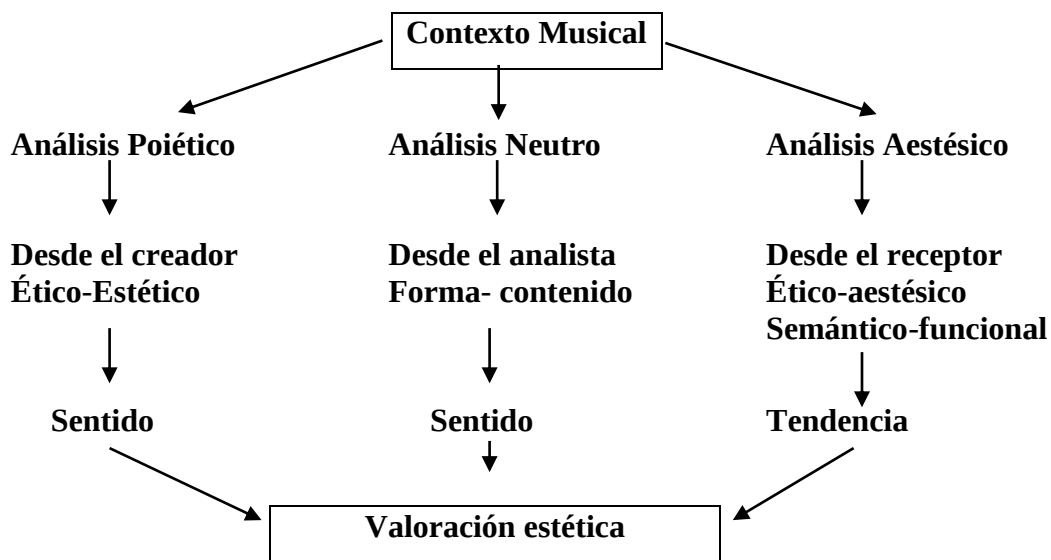
Así entendida la narrativa y sus dos ejes, los confrontamos con los conceptos de poiesis, neutralidad y aestesis entregados por los semiólogos franceses J.J.Nattiez (1994) y J. Molino (1990) en sus propuestas para el análisis de una obra. Lo *poiético* está en relación con la creación, el pensamiento del compositor, su postura ético-estética, el porqué de las técnicas y procedimientos ocupados en la construcción, entre otras incursiones. Lo *neutro* aborda el análisis de forma y contenido; es decir atiende a las estructuras y su organización. Es el análisis puramente musical que da cuenta la partitura o audición concentrada de la composición. Lo *estésico* es el análisis de la obra desde el receptor, cómo la interpreta; la acepta o la rechaza. La valoración que éste hace sobre el objeto sonoro en lo estético, ético, semántico y funcional.

Acercando estos conceptos a los anteriores, podríamos decir que el sentido y tendencia de la narración están en concordancia con la poiesis que la gesta. La narración surge del pensamiento del creador: él es el que le da sentido al relato y al mismo tiempo el que lo orienta en su tendencia hacia el receptor. No obstante existe una diferencia entre el sentido y la tendencia que el creador le imprime a su obra. El sentido es objetivo, preciso, está dado claramente en el contexto literario de la obra; la tendencia es subjetiva, ya que el creador no sabe exactamente la calidad del impacto. Lo estésico está en sintonía con la tendencia de la narrativa, dado que es el sujeto o el colectivo quien acepta o rechaza el mensaje. El cruce transversal de estos conceptos, permitirá adentrarnos en el tejido de ambos contextos: el literario y el musical. Refiriéndose a este método dialéctico-analítico, Padilla (1995:71) considera que, “en tanto *formulación teórica general*, el modelo analítico tripartito expuesto por Molino (1975) y desarrollado por Nattiez (1975-1987), es un buen punto de partida para una concepción global de la investigación musical. Nattiez es deudor de Molino en la concepción general del proyecto”. Otro punto importante que Padilla rescata de este modelo analítico, es la presencia destacada que tiene el intérprete (*id.*:76). Éste, no sólo interpreta la obra, sino que además la continua y agregaríamos que su intervención es fundamental en la performance de la obra, como lo veremos más adelante.

Cuadro resumen 2: Pasos para el análisis del contexto literario de una canción comprometida



Cuadro resumen 3: Pasos para el análisis del contexto musical de una canción comprometida



2.5.3 Crónica

Crónica es un concepto que está unido intrínsecamente al de narrativa, tienen una raíz común, por lo tanto, es difícil hablar de uno separado del otro, no pudiéndose eludir la mención de ambos en ciertos momentos.

La crónica es el género literario ligado al periodismo, es una forma intermedia entre la historia, la narración y la épica. Es una forma de historia en el sentido de contar experiencias humanas con veracidad. A diferencia de ésta, la crónica no explica ni trata de demostrar los hechos, sólo los expone, es narración pura, el autor o narrador es un testigo que relata los hechos. El cronista es quien narra objetiva y escuetamente un hecho real y verificable. En la crónica –al igual que en la historia, la épica y la narración– la memoria es un factor esencial que mantiene viva la identidad de las sociedades. Así lo explica W. Benjamin (1991:XIII):

el recuerdo funda la cadena de la tradición que se retransmite de generación en generación. Constituye, en un sentido amplio, lo músico de la épica. Abarca las formas musicales específicas de la épica. Y entre ellas, se distingue [...], aquella encarnada en el narrador. Funda la red compuesta en última instancia por todas las historias. Una se enlaza con la otra, tal como todos los grandes narradores, y en particular los orientales, gustaban señalar. En cada uno de ellos habita una Scheherezade, que en cada pasaje de sus historias, se le ocurre otra. Esta es una memoria épica y a la vez lo músico de la narración.

La metáfora del autor en relación a “lo músico de la épica”, se entiende como: *los hechos sucedidos suenan en la memoria de los pueblos*; que “resuenen las historias como las campanas de la iglesia en una aldea”. El narrador y el cronista son los músicos; rol que jugaron los trovadores, troveros y juglares de la Edad Media europea. Walter Benjamin hace una analogía entre la épica, la narración y la crónica con el cuento; todos ellos se hermanan por un valor ético que imprimen en la narración y porque en ellos está “la voz de la naturaleza”. Ambas cualidades caracterizan, por una parte, los rasgos de sabiduría implícita en la narración y por la otra, la condición de sencillez y puerilidad de lo narrado. (id.: XVIII) Este autor, reconoce en el narrador dos estirpes que lo generan, el narrador marino mercante (el nómada, *viajero-traductor* intercultural, que entra y sale de la

hibridez, según Canclini) y el narrador campesino sedentario (el hacedor de cultura que no entra todavía al viaje de la hibridez, reconocido también por Canclini)³². “De hecho, ambos estilos de vida han, en cierta medida, generado respectivas estirpes de narradores” (1991:II). Es interesante esta observación –en Benjamin- ya que relaciona de manera ineluctable esta práctica literaria con la geografía física que circunda al cultor –la “inmediatez territorial”³³ de su cultura- característica que permite que la fuente que alimenta la temática de dicha expresión literaria, sea la experiencia de vida del que narra o de aquellos que escuchan su historia (id.:V). La naturaleza simple de la narración y el hecho de estar el narrador apegado a su entorno, le infiere rasgos de objetividad y pragmatismo, ambos con la ingenuidad propia de la condición de utilidad que caracteriza el quehacer artesanal; “el que narra es un hombre que tiene consejos para el que escucha”, [y] “el consejo es sabiduría entretejida en los materiales de la vida vivida” (id.:IV). Estas observaciones nos permiten reforzar una idea que ha acompañado el proceso de esta investigación: las obras musicales comprometidas con su tiempo y espacio son “crónicas de época” y sus creadores, “cronistas de época”. Esta cualidad la vemos acentuada particularmente en el compositor Ortega en toda su obra.

La narración como forma artesanal de la comunicación está cerca del teatro épico en cuanto a que ambos están liberados de dar explicaciones y de plantear o resolver el contexto psicológico en que se mueven sus historias o las acciones de los personajes. Esta simpleza garantiza la memorización de la narración, factor que permite su vigencia y permanencia en el bagaje cultural de las sociedades. La narración así entendida es una artesanía; “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (Benjamin1991:IX).

En el constructo total de la narratividad, la dramaturgia o *dramatización del discurso musical* es el elemento que define su ritmo, organizando la dialéctica del “claro-oscuro” o nudo y desenlace. La dramaturgia es el hilo conductor de toda obra de arte; va evolucionando de acuerdo a un movimiento ársico-tético que ordena tanto los micro como los macro ritmos de un texto. En esta organización, el inicio, impulso ársico, conduce al desarrollo de la narrativa preparando el momento de nudo o climax, donde se concentra la

³² Cabe hacer aquí esta analogía por cuanto, ambas son formas de explicar procesos naturales de movimiento en las culturas humanas.

³³ Expresión recogido de CASTILLO-FADIC (1998:16)

máxima tensión de la trama. Es la síntesis climática del asunto la que genera un clima de suspenso que debe ser resuelto para completar su ciclo rítmico. Este momento álgido de tensión climática, es el punto dramático por excelencia. La paulatina solución del nudo, es el desenlace que lleva al reposo final, distensión total, la cadencia o tésis. Así el ciclo se consuma. El proceso dramático en una obra se puede seguir en el juego de contraste que se da, entre otros, en parámetros como la textura, articulación y gestualidad. Para el músico-político como Eisler u Ortega, es importante atender al equilibrio entre la fuerza de la palabra y la fuerza de los sonidos, de modo que el momento dramático se logra por el pathos simultáneo de ambos acontecimientos, texto-música: el uno refuerza al otro, ambos se significan. Padilla (1995:102), sostiene que el concepto de dramaturgia musical ha sido una buena herramienta de análisis para el estudio de la música contemporánea, posiblemente para explicar el complejo relato formal –según opinión generalizada- que caracteriza a la música no tonal. Sin embargo el concepto de dramatización en el discurso musical es aplicable a toda música, por cuanto en toda música hay una narrativa en juego.

Retomando el hilo que relaciona y circula estas dos expresiones literarias, el teatro épico y la narración, se llega a la conclusión que ambas tienen una relación de parentesco con la historia. Las une el origen de sus existencias: relatos surgidos de experiencias humanas. Sin embargo las experiencias relatadas en las dos primeras, narración y teatro épico, surgen de una creación poética, por lo tanto, la veracidad de éstas puede o no ser probada íntegramente, de ahí que estén liberadas de una pretensión científica. La historia, en cambio, exige y necesita la comprobación y exactitud de sus hechos, ya que un constructo científico la sustenta.

Gérard Genette (1974:207), profundizando en los géneros crónica e historia, da cuenta que en ambos está presente como forma de enunciado, el relato y la descripción, lo que equivale a la narración propiamente tal en la perspectiva de Todorov. Para Genette, hay relato cuando los motivos de la trama representan acciones o acontecimientos o se centra en lo simbólico-significante: es subjetivo. Hay descripción cuando se narra personajes u objetos: es concreta o tangible³⁴. En la narración ideológica como concepto, el

³⁴ Para comprender la observación del lingüista Genette, hacemos un paralelo entre relato y descripción con la forma sonata: la descripción en la narrativa literaria equivale a la exposición en la forma sonata, donde se presentan los temas; en tanto el relato es al desarrollo, los temas son llevados a un juego motivico que los diluye.

discurso sería la forma de enunciado. En la ideología llevada a la acción política, lo es el relato. El relato amarra acontecimientos que son expuestos de acuerdo a un contexto más amplio; el relato es la narración épica, es mimesis en el universo literario. En el relato hay narración y descripción, de ahí que sea el canal más propio de la novela y la historia (*ib.*). El autor reconoce que, en la mayoría de los casos, relato, discurso y descripción tienden a confundirse; no se presentan puros en una narración, sus límites son sutiles³⁵. De modo que en toda narración, dichos elementos, están de alguna manera presentes y contribuyen a enriquecer la trama de los acontecimientos.

Considerando las apreciaciones sobre crónica entregada por los lingüistas estudiados, las aplicamos a los relatos literarios de las canciones cuyos textos presentan problemáticas socio-políticas. Así, desde una perspectiva musicológica, definimos crónica como un modo o forma de presentación (estilo) de la narrativa literaria que convive con la narrativa musical en el texto música-política.

En el universo de la canción política en Sergio Ortega, reconocemos tres tipos o modos de narrativas: la crónica que a su vez se subdivide en crónica contingente y crónica de relato histórico; la ideología donde distinguimos dos expresiones: ideología de acción política y crónica de reflexión ideológica, y por último, la historia propiamente tal. Diferenciando sus perfiles, tenemos:

1 Crónica

1.1 *Crónica contingente*: la que reconocemos en la narración de un hecho coyuntural, de actual vigencia para el momento en que fue compuesta la canción: una especie de “noticia de última hora”. Las canciones que pertenecen a esta categoría, son las que están más cerca del rol del periódico. Es el caso de: *Las ollitas*, *No se para la cuestión*, *El enano maldito*, *Vox populis*.

1.2 *Crónica de relato histórico*: la reconocemos en aquellos hechos verídicos que el cronista recuerda poéticamente. En su relato no se cumplen las exigencias de fidelidad como ocurrieron realmente los hechos. Estimulan la memoria histórica del

³⁵Gerald Genette analiza la narración desde el relato y la opone a la descripción. Este autor sostiene que la oposición entre narración y descripción es uno de los rasgos más característicos de nuestra “conciencia literaria”, materia que ha sido poco abordada por los analistas literatos (p.198).

colectivo al cual se dirige. Como ejemplos, tenemos: *Marcha de los mineros del carbón, Nada para Pinochet, Niño araucano, Los dos soldados.*

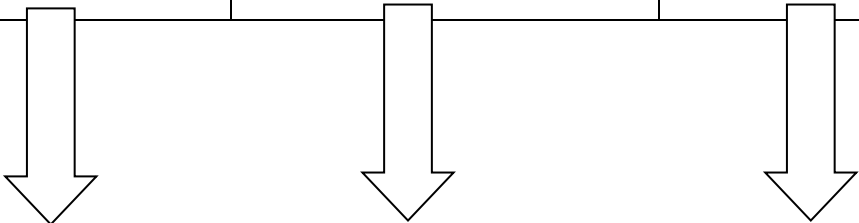
2. Ideología

2.1 *Ideología de acción política:* en las narrativas de estas canciones, son puestas en acción los valores que engrandecen a los pueblos. Así, tenemos: *El pueblo unido jamás será vencido, Venceremos, Chile resistencia, El puño del pueblo, Buscad acero.*

2.2 Relato como *reflexión ideológica:* el sentido de la trama de este relato acentúa lo ético, la cosmovisión cultural de los pueblos, los valores humanos. La identificamos, por ejemplo, en las crónicas literarias con presencia de metáforas, como es el caso de: *Hasta cuándo, El salvador, Paz para los crepúsculos que vienen, Octubre, Viene una rosa en el aire.*

3. *Historia:* es el hecho verídico relatado. Lo distinguimos de la crónica de relato histórico porque en la historia, aparecen los personajes verídicos que dieron vida a los hechos. Tiende a la fidelidad de los hechos, nombrando personas, lugares, fechas. Esto lo comprobamos en: *Marta Ugarte se queda, Hijo de amor de una noche de invierno, Lautaro y Valdivia.*

Cuadro resumen 4

1 Narrativas literarias	
1.1 Crónica 1.1.1 De índole contingente 1.1.2 De relato histórico	1.2 Ideología 1.2.1 De acción política 1.2.2 De reflexión ideológica
1.3 Historia.	
	
Análisis Neutro	1.- Texto : Sentido, Estructura del poema 2.- Música: Forma, Contenido, Estilo de canción
Análisis Poético	1.- Texto: Sentido desde la perspectiva del compositor 2.- Música: Postura ético-estética del compositor
Análisis Aestésico	1.- Texto: Tendencia desde la perspectiva del receptor 2.- Música: Postura ético-estética, semántico-funcional en el receptor.

Una vez despejados estos conceptos y llevados al terreno del análisis musicológico de música-política, estamos preparados para situarnos en la interrogante que nos lleva a descubrir de qué manera se expresa lo político-ideológica en estas músicas.

2.6 Cómo se manifiesta la política en música

La relación música-política en una composición es una tarea compleja tanto para compositores como para el estudioso que la aborda. El compositor está acostumbrado a fundir los sonidos con otros elementos extra-musicales, es una práctica que ha realizado desde siempre; sin embargo al fundirla con cualquier *otro* no musical, debe procurar el equilibrio entre sus componentes. En el caso de la política-ideología, su preocupación apunta a la intención de cómo integrarla a lo musical; cómo hacerla presente y cómo hacer coincidir la fuerza de la palabra con la fuerza de la música.

¿Cómo se manifiesta la política en la música? De las consideraciones hechas en torno a política-ideología, surgen dos variantes: una mirada amplia y otra más acotada. La primera, se entiende como el constructo humano sujeto a cambios espacio-temporales que rigen o norman la vida social y privada del individuo y que incide en la conciencia histórico-cultural de éste. La segunda, es praxis, es acción, es el significante de las ideologías que habita en el terreno de los conceptos.³⁶ De acuerdo a esto, no es difícil comprender la conjunción de un binomio tan dispar: la música inserta en el mundo de la abstracción y la política en su antípoda, el pragmatismo concreto, la ideología en movimiento. Por otra parte, es demás conocida la convivencia de la música con otras artes u otros elementos extra-musicales que han animado los sonidos y han hecho posible la creación de diversos géneros musicales.

La presencia de la política-ideología en música tiene diversas maneras de manifestarse:

³⁶ Esta última consideración será la reconocida para nuestro proyecto. El “significante”, representación o mediación; efectivamente, aquí está entendido como el mediador entre el signo política y su significado la ideología.

2.6.1 a través de un texto que relata un hecho político; es decir, por medio de la palabra que describe claramente un hecho de índole político. Si no hay texto, el título o un epígrafe que acompaña la partitura son muestras suficientes de que se trata de una obra de compromiso político-ideológico;

2.6.2 por la fijación de ciertos elementos musicales como sucedió en la música bajo el sistema soviético, que elaboró una estética marxista en el llamado realismo socialista;

2.6.3 la ausencia de texto y la carencia de un título que la defina; la alusión a las problemáticas socio-políticas, aunque tácitas en el discurso, se evidencian por la profunda convicción ético-ideológica del creador. El reconocimiento del autor como artista comprometido o la explicación que él da de la obra, es el canal de información que el receptor tiene para saber si esa obra porta un mensaje político-ideológico.

En la primera, la música describe los acontecimientos político-ideológicos expresados en palabras; en la segunda y tercera, las melodías, armonías, timbres y *tempo*, entre otros, ‘ambientan las ideologías’ prescindiendo de la palabra. En ellas, la construcción dialéctica de las narrativas literario (verbal o tácitas)-musicales se orientan en un sentido y tendencia dramaturgias en la búsqueda de identidades colectivas-subjetivas.

Julio Estrada (1990:2-3) en su análisis sobre la obra política de Silvestre Revueltas propone cuatro niveles de profundidad en la intención político-ideológica en una obra musical.

- a) El *gesto político* expresado en una idea política que puede cambiar de intención sin afectar la música. En este caso no es necesaria la presencia de texto. Generalmente se expresa en el epígrafe que acompaña a la obra o en el título de ella.
- b) El *mensaje ideológico* donde se intenta crear conciencia de valores ético-político sociales. En este caso la presencia del texto es importante o bien el drama escénico si no hay texto.
- c) La *propaganda musical* donde la música cumple la función específica de servir a la contingencia político-partidista. El “por” –la música-subordinada al “para” –la política-. En este caso el texto es de suma importancia.

- d) La *acción política* expresada en una música libre de normas o reglas para la composición.

En estos niveles propuestos por Estrada, se observa la presencia de la política y/o ideología en la música que va de un grado de menor a mayor significancia. La aceptación o rechazo del receptor hacia una obra con estas características depende de la sintonía de éste con el relato musical comprometido. Esta taxonomía propuesta por Estrada ha sido un buen referente para la confección de la nuestra, existiendo algunos puntos en que se acercan, como por ejemplo, el caso c) en Estrada vendría a equivaler a la de *crónica contingente*; propuesta por la autora de la tesis; b) de Estrada, similar a nuestra propuesta de *crónica de reflexión ideológica*. La propuesta d) de Estrada está en sintonía con la idea de Eisler, quien sostiene que la música-política –música realista- no tiene o no requiere de normas estrictas, sólo depende de la *actitud* del compositor: una actitud revolucionaria, como Eisler la define.

2.7 Ética y estética en la creación musical

Hurgar en las motivaciones que alimentan el impulso poético de todo artista es, una tarea compleja y delicada, por cuanto el investigador se sumerge en las profundidades de un mundo intangible, muchas veces difuso e inaccesible a profanos. No obstante estas dificultades, el intento es necesario ya que de ello depende para acceder a los caminos que nos explican el porqué del relato que surge de las narrativas de sus obras.

En el curso de nuestra investigación, hemos comprobado la íntima relación entre la ética y la estética que se refleja en las obras de diversos artistas, músicos, literatos, poetas, pintores, escritores de todos los tiempos y lugares. Esta dupla está presente de manera evidente en algunas obras, en otras, de manera más difusa o intangible. En el caso más cercano, los músicos de la generación académico-vanguardista nacional (primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX), en su gran mayoría, mostraron una evidente necesidad de plasmar su postura ética en obras cuyo lenguaje sonoro provenía de la Segunda Escuela de Viena. Las obras de estos músicos están, muchas de ellas, inspiradas en hechos sociales,

políticos y culturales chilenos y/o latinoamericanos y también internacionales, tanto del presente como del pasado inmediato y, en dichos relatos, ya sea en su narrativa literaria, en el título de la obra, o en el epígrafe que la acompaña, se infiere la ética que hay detrás de cada autor. Emblemáticas son, por ejemplo, obras como: *Responso para el Guerrillero* (1968) de Eduardo Maturana, dedicada a Ernesto “Che” Guevara; la Sinfonía *La noche de cristal* (1961), de León Schidlowsky, cuyo epígrafe reza: “Por éstos, yo lloro... En recuerdo de los mártires de nuestro tiempo... perocidos por ser judíos”; *América Insurrecta* (1962) de Fernando García, con textos del poema *Canto General* de Pablo Neruda³⁷, obra dedicada al 40 aniversario del Partido Comunista de Chile (1922-1962); *Concierto para viola* (1967) de Gabriel Brncic, dedicada a la memoria del guerrillero “Che” Guevara. En el movimiento paralelo a esta vanguardia musical –la *nueva canción chilena*– sus cultores también muestran esta misma necesidad. En el caso particular del compositor Sergio Ortega, la totalidad de sus obras están marcadas por una ética que procede de su postura político-ideológica y desde ella, observa e interpreta el mundo que lo rodea. Esta postura ética define y explica la estética que elige para cada una de sus obra. De modo que es fundamental en la comprensión de la obra completa de este compositor, explorar las razones ético-estéticas que le dieron vida.

En la cultura occidental, el concepto de ética ha estado asociado estrechamente al concepto de estética, unión que se hereda de la cultura griega. Jaeger (1971:1035 y ss.), explica que dicha unión se genera al incorporar la práctica especialmente de la música y la danza, como también el cultivo de las demás artes, en la formación del *ethos* del joven griego. Dado la necesidad de movimiento propia del infante, tanto el ritmo como la armonía de la música y la danza, conducen hacia un equilibrio corporal fundamental para el equilibrio emocional de todo individuo. El maestro, así lo expresa Platón, debe, por tanto, procurar una educación artística al niño y al joven, hecho que consagra desde el inicio de toda propedéutica, la unión entre ética y estética³⁸. Para Aristóteles, la ética está asociada a la política. Su obra *La Política* (1968), es un tratado de ética social, de modo que el ser humano, para este filósofo, se puede realizar en cuanto ser ético, sólo a través de la polis.

³⁷ Es importante destacar la gran influencia que ejerció el poeta Neruda en los compositores vanguardistas tanto de los provenientes de la academia como los del movimiento de la *Nueva canción chilena*. De sus poemas, es sin duda *El Canto General*, el más requerido.

³⁸ También los griegos asocian el concepto de ética con el de *areté*, relativo a lo noble y selecto y referido en particular a las cualidades morales y espirituales del guerrero (JAEGER 1971: 22).

La polis en tanto comunidad social es el presupuesto y fundamento de las leyes. Heidegger (2009:75), recuerda que para Heráclito, la esencia del ethos se revela en la ética, y piensa que en las tragedias de Sófocles se encuentran las mejores lecciones de ética, mejores aún que en Aristóteles.

Así como la estética ha sido una de las especulaciones preferentes de la filosofía occidental, también lo ha sido la ética, herencia que, como sabemos, viene de los griegos. Kant en 1785 escribe su *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres* (1977), una de las tres obras más importantes del filósofo sobre este tema, considerada la más asequible a un público no especializado en asuntos filosóficos de gran complejidad. El filósofo advierte aquí, que la ciencia de la ética –también llamada teoría de las costumbres– es aquella que trata sobre las leyes de la libertad interior del ser humano. Hegel (1990:61), en la segunda década del siglo XIX, plantea la diferencia entre lo ético y lo moral. Lo ético lo lleva hacia un entendimiento del ser con la legalidad, y lo moral hacia un entendimiento con su interioridad. De modo que el individuo moderno, según este filósofo, debe ser al mismo tiempo ético y moral. En lo moral impera la libertad como atributo esencial del espíritu humano y en lo ético, la necesidad, es decir, la voluntad de aceptar las leyes sociales o del mundo externo. En este sentido Hegel hace una síntesis entre los filósofos griegos y Kant en relación al problema ético. Heidegger (2009:73) analiza la importancia de inculcar valores éticos en la vida privada y pública del ser humano, en especial en sociedades tecnologizadas, ya que “el hombre de la técnica, abandonado a la masa, sólo puede preocuparle a sus planes y actos una estabilidad suficientemente segura mediante una ordenación acorde con la técnica”.

En definitiva, entenderemos lo ético-moral como la morada interna del ser humano; como dice Heidegger (2009:75), la estancia del ser que “contiene y preserva el advenimiento de aquello que le toca en su esencia”; esencia que se trasunta al mundo exterior y define una forma de vida, un comportamiento ante sí y los “otros”. Por tanto, la ética es un acto personal, es producto de un razonamiento intelectual; es una abstracción conceptual que permanece en el interior del individuo y rige normalmente su vida interna y externa. El artista adquiere una postura ética que es anterior a su postura estética. La estética es también una abstracción de la experiencia cognitiva del ser humano, su conocimiento apela a la sensibilidad, las emociones y sensaciones. La estética la elige el

artista de entre un amplio abanico de posibilidades que allí están para ser adoptadas. La mirada del artista hacia el mundo tiene una ética que es estable, o al menos pretende mantener cierta estabilidad; la mirada del objeto que inspira, no tiene estética, el artista lo enviste de una estética.

De los filósofos de los últimos tiempos, Lukács (1972) ha tratado con detención – como ya hemos visto anteriormente- la doble condición mimética de la música, así como también sus implicancias ético-estéticas. Este filósofo se hace la siguiente pregunta ¿cómo se congenian en las reflexiones éticas los fundamentos estéticos?³⁹ Responde que en el comportamiento estético existen razones que orientan al artista a partir de definiciones éticas y éstas son posibles de determinarse o descubrirse. Para Lukács (1972:264-265), “lo ético y lo estético son abstracciones razonables incluso en su ‘pureza’ intelectual, conexiones conceptuales de fuerzas reales de la vida, de tendencias de acción real, cuya separación y, a veces, contraposición violenta puede presentarse como exigencia del ser social”. Lo estético está en la forma como se labra la representación de la realidad, “mientras que lo ético es ello mismo una realidad, representa la realización práctica de la esencia humana en sus interrelaciones con sus semejantes” (*id.*:269).

¿Por qué el creador pretende encausar la ética personal con las estéticas que le ofrece el espacio de relaciones que lo circundan? Lo ético orienta y muchas veces conduce hacia determinada estética. La elección de una estética precisa para la creación poética responde o debe responder a la ética del creador. De lo contrario, ¿qué sucede? Tanto la ética como la estética son constructos humanos que resultan de la manera cómo mira y comprende el mundo exterior el individuo y cómo este se congenia con su mundo interior. Así, puede organizar categorías estéticas que van de la mano con su ética, como ha sucedido en la historia. Los griegos, por ejemplo, asociaban la estética de lo bello con la ética de lo bueno. Retomando a Lukács (1972:266), respecto a esta problemática, él piensa que la ética debe conducir las acciones o aspiraciones humanas. Si hay acuerdo entre el deseo (lo ético) y el cómo lograrlo (lo estético), es porque hay una claridad en la visión de vida. “Pues el reflejo estético de la realidad da siempre forma a una unidad sensible, significativa y manifiesta de lo interno y lo externo, del contenido y de la forma, del

³⁹ Esta interrogante junto a las siguientes que plantea este filósofo, en relación a esta materia, han sido fundamentales para la exploración del mundo poético en Sergio Ortega.

carácter y el destino”. Este filósofo sostiene que cuando las épocas son conflictivas, el acuerdo entre lo ético y lo estético es más complejo y esa tensión se refleja en la creación artística.

El acto estético se entiende como el momento en que el artista toma la apariencia de la realidad y la lleva a un grado de elaboración. “La apariencia tiene valor en la medida en que expresa adecuadamente, sensible y evocadoramente, la esencia”, (*id.*:268) De modo que la apariencia y la esencia son una sola en el acto estético. La apariencia es la representación de la esencia. Lo estético está en la forma como se hace esta representación de la realidad.

¿Y qué sucede respecto a la relación esencia-apariencia con la ética? Lukács (*id.*:269), dice al respecto,

la relación adecuada entre la esencia y la apariencia en ética es, por una parte, la relación interna entre la intención y la acción, la expresión más adecuada posible de aquella en la forma apariencial de ésta; y, por otra parte, el esfuerzo por dar a la práctica una configuración tal que se realicen en sus consecuencias, con la mayor perfección posible, las tendencias que subyacían a la decisión de cada caso.

Esto quiere decir, en definitiva: la cosa representada que estéticamente ha sido capturada en su esencia, es también y al mismo tiempo el reflejo de cómo el artista mira el mundo que rodea la cosa, es decir, su valoración ética. Sin embargo, ambos procesos, el estético y el ético vienen de fuentes disímiles, porque, “la relación entre la esencia y la apariencia en la práctica ética es de estructura cualitativamente diversa del reflejo estético” (*ib.*). Ambas son posturas hipotéticas de percepción del mundo. Tanto la apariencia como la esencia de una refiguración se independizan de su realidad, para formar ellas, apariencia y esencia, una unidad indisoluble por el acto estético. En tanto en ética, no hay refiguración sino una forma de valorar/evaluar una realidad social.

¿Significa lo mismo, producir un efecto estético sobre un fenómeno ético que, el efecto ético sobre el estético? Lukács (*id.*:270), dice que la resultante del primero es sólo una intención, una mera especulación, que conlleva a “producirse infaliblemente una falsificación de su contenido, que es lo único decisivo”, porque, “la forma ética enuncia un juicio sobre la relación forma-contenido de la vida cotidiana, tal que toda estructura queda

destruida”. Es decir, lo ético está primero y es el punto de partida para establecer una relación forma/contenido. En tanto en el segundo caso, es decir, el efecto ético en lo estético, se manifiesta en cómo se enuncia la relación forma-contenido en la refiguración. Y, en efecto esta es la verdadera forma de operar que tiene, por ejemplo, el artista. Una forma estéticamente construida puede albergar contenidos éticos diversos. Para Lukács, en definitiva, forma y contenido, son una unidad inseparable, conceptos correlativos, lo que significa que no hay contenido sin forma, ni vice-versa; y, por tanto, “una proposición que se limite a decir que tal o cual cosa está conformada, que tiene forma, no dice absolutamente nada acerca del objeto si no se han determinado antes con exactitud el qué de la forma y el cómo de la conformación” (1972: 273).

Es posible, haciendo una síntesis entre ética y estética, que el “arte realista” y el “realismo socialista” hayan sido los movimientos estéticos del siglo XX que más fuertemente se han visto comprometidos con la ética en el sentido más amplio –la que procura la libertad y la voluntad del artista en su comprensión del mundo-.

2.8 Realismo en arte y realismo musical

Entonces, ¿en toda música hay una connotación política? En toda música hay una razón social -política- que le da vida, que la hace funcional, que la identifica con una época, con una historia, con una cultura, con un lugar. Podríamos hablar de música con compromiso social, música comprometida, música intencionalmente política.

Reconociendo *a priori* que toda música cuyo autor la declara comprometida, ya sea con algún suceso de la historia socio-política de su entorno u otra realidad de la vida humana, ¿debemos considerarla como una especie de *arte realista*? ¿Qué es el realismo en arte? Y ¿qué es realismo en música? El concepto de realismo en arte es igualmente complejo como el concepto de arte. Ernst Fischer (1972), ha sido uno de los filósofos del arte de la primera mitad del siglo XX que ha estudiado a fondo el concepto de *arte realista*, a propósito de los avances que se estaban produciendo en ese momento en la gestación de una nueva cultura basada en los postulados de la igualmente nueva república socialista del

proletariado impuesta en la Rusia Soviética. Fischer aclara que la definición del realismo en arte, o arte realista está envuelta en una nebulosa por cuanto, a veces es entendida como una *actitud*, es decir, como una realidad objetiva y, en otras ocasiones se le considera un estilo o método poético. Si el realismo es una actitud, se reconocería por la temática que da vida a la obra; es la representación de una realidad; es “descubrir el ritmo interno” de la realidad (*id*: 102).

Junto con la mirada de los filósofos de la primera mitad del siglo pasado, también escritores, teóricos y/o críticos del arte europeos seguían de cerca el destino de la nueva república. La mayoría de estos intelectuales eran marxistas pero críticos ante los acontecimientos que se estaban consolidando en la Rusia Soviética⁴⁰. La preocupación principal para ellos es lo que está sucediendo en la cultura y en particular en el arte, un arte diferente al arte burgués por su connotación realista. El escritor Honor Arundel (1973: 53), opina que “el gran arte es realista en tanto nos aproxima más al conocimiento del mundo y de la naturaleza humana, a las condiciones circundantes de la realidad social y también a nuestra propia realidad interna”, realismo que no debe confundirse con un naturalismo vulgar que sólo provoca frustración tanto en el autor como en el público. Al respecto, Fischer (1972:103), concuerda con Arundel, en el sentido de que el auténtico arte realista no puede sino representar al hombre verdadero incrustado en su realidad social, política y económica y en constante movimiento, ya que, “su misión no es reflejar o ilustrar de una forma pasiva la realidad, como si existiera fuera de él y sin él”. Es decir, su compromiso con el presente es tal que si es un momento de guerra, él será un combatiente, por cuanto, el artista, al igual que cualquier individuo, no “trata de interpretar el mundo sino de participar en su transformación”.

En el año 1968, el escritor Jean Jourdheuil en su libro *L'Artiste, La Politique, La Production*, (editado en 1976) describe y analiza el problema del realismo en arte teniendo como referencia al dramaturgo alemán Bertolt Brecht, considerado en la época como una de las figuras más representativas de esta expresión de arte. Cita a Brecht, quien dice: “nuestra idea de *realismo* debe ser amplia, política y soberana lo mismo que los acuerdos” (Jourdheuil 1976:16). Para Brecht el realismo en arte, tiene dos misiones, una, denunciar

⁴⁰ Los llamados “marxistas de Occidente”, contrarios al marxismo que se estaba desarrollando en la URSS, consideraban a estos que hacían una mala interpretación de lo propuesto por Carlos Marx.

toda acción de poder o dominio de una clase que se considera superior a otra, y dos, plantear las soluciones concretas que permitan liberar al oprimido. ((Popularité et réalisme 1938, Brecht, Sur le réalisme, Editions de l'Arche, pp.116-117). En las narrativas literarias de las canciones políticas en Sergio Ortega, comprobaremos también esta preocupación.

Ser realista es adoptar, en la práctica misma de su arte, una actitud de clase determinada. Para Brecht el arte realista es un arte popular. Él define lo popular como aquello que es comprensible a las grandes masas. El creador debe esforzarse por hacer su arte accesible a estas grandes masas, produciendo una obra con cualidades de sencillez y de identificación con el colectivo; todo esto cuidando la calidad (entendida como autenticidad y funcionalidad). Debe también reflejar aquello más noble del pueblo para estimular su confianza en su capacidad de poder y al mismo tiempo, no separarlo de sus raíces culturales para que se convierta en el verdadero y único guardador y continuador de sus tradiciones (*id*:15-16). En este texto, Brecht no separa la reivindicación de un arte popular de un arte realista. En sus palabras está concentrado el concepto de lo popular, su ubicación social y su capacidad de acceder a expresiones de arte de calidad; el arte realista estaría abriendo las puertas a la adquisición de una mejor sensibilidad en el pueblo. Esta visión de lo que es un arte popular en Brecht, se encuentra en la estética de Sergio Ortega referida a su obra de compromiso y en la canción política particularmente, como lo veremos más adelante.

En un artículo escrito en el año 1969, Jourdheuil aborda la relación entre arte y política, tema que tuvo en años anteriores bastante controversia en la Europa central, sin llegar a unificarse las opiniones. Algunos teóricos del marxismo soviético, (como por ejemplo, Andréi Jdanov) proponen “pintar la realidad con exactitud y verdad [y] asimilar de manera crítica la herencia artística de todas las épocas, [por cuanto] el socialismo representa la perspectiva general que conviene al devenir de la humanidad” (*id*:34). Jourdheuil se hace la siguiente pregunta: ¿Cómo estos imperativos se pueden combinar y cuál ha sido el resultado de esta combinación? Los artistas realistas efectivamente han asimilado la herencia de muchas épocas pero no de manera muy crítica, ya que, muchos de ellos mantienen, según el autor, los rasgos de un arte burgués y no lo han hecho desde el punto de vista de una clase en ascenso como es el proletariado. Cuando esto ocurra, entonces recién se podrá hacer una verdadera interpretación política, así como una

interpretación de arte realista. Muchos literatos han comprendido el mensaje anti-burgués de las obras maestras del siglo anterior, por ejemplo, en Balzac, Tolstoi y otros, conservando sus reglas formales y tratando de imprimirle una intención política, pero nada de esto ha sido lo suficientemente explícito (1969:35). Los escritores que no han logrado asignarle una verdadera función social al arte realista, según Jourdheuil, se debe a que siguen apegados a las técnicas antiguas y no miran el presente que vive un estadio de vanguardia estética acorde “con el impulso vanguardista que vive la parte del pueblo que se encuentra en la vanguardia de la lucha”. Estos artistas de espíritu anacrónico no se han percatado de que “la relación entre el arte y la política debería ser considerada como una cuestión esencialmente artística” (*id*:36). Ellos, piensa el autor, abandonaron las concepciones “estrechas” del realismo y las reemplazaron por una más “amplia”, dispuesta a permitir la integración, de manera desordenada, de la casi totalidad de las corrientes artísticas contemporáneas. Esta postura temerosa y reaccionaria de los escritores que no se separan de los cánones burgueses, según el autor, retrotrae el concepto de arte realista, a la época de las *Lucas*, cuando la burguesía establecía su dominio desde las sombras (1969: 37). El realismo aquí descrito, según el autor, no está acorde con el teatro popular o lo popular en arte que busca el público. Lo que interesa al creador, es proponer que el proletariado sea el *objeto* de la actividad artística, es decir, que sus sufrimientos y sus luchas proporcionen el tema de cualquier obra de teatro realista. No ser el *objeto de la política*, por el contrario ser, más bien, el *sujeto de la política*. El teatro popular tiene que ser un teatro político, en el sentido de expresar sensiblemente la vida cotidiana de la humanidad (*id*:38).

Esta visión acerca del arte realista, extensamente analizado por los teóricos marxista de la primera mitad del siglo XX, presentó evidentes divergencias en sus planteamientos teórico-ideológicos, como formales y estéticos, no obstante coincidieron en reconocerlo como una expresión de arte fundamental en el proceso de la consolidación del proletariado como clase dominante; así, “el realismo socialista, como forma superior del arte realista, es incompatible con el reflejo tergiversado de la realidad. El arte del realismo socialista es el reflejo verídico de la realidad en su desarrollo revolucionario” (V. Kelle-M.Kovalson s/f: 145-146). En esta última definición, surge el concepto de “realismo socialista” definido como un estadio superior del realismo en arte. ¿Dónde estaría el punto que establece el

cambio? Aquí se producen diversas opiniones entre los teóricos de la época. Ernst Fischer (1972:109), sostiene que “el concepto de ‘realismo socialista’ –justificado en sí mismo- se ha deformado numerosas veces, utilizándose para designar pinturas históricas y de género convencionales, y novelas y piezas teatrales con fines propagandísticos que idealizan la realidad”. El problema se agrava además, cuando no se tiene claro en qué aspecto de la obra está su realismo, en “la intención del autor o sus medios de expresión artísticos, su temática o sus criterios formales, la política o el arte”.

Visto así, no es fácil acceder a una definición objetiva y precisa, ya que en este concepto están en juego diversos elementos que proporcionan varias lecturas para su consideración. El calificativo de socialista lo ubica de inmediato en el radio geográfico-político-ideológico de aquello que pertenece a esta doctrina y además, obviamente con una misión de objetivar una realidad, la que puede ser idealizada, convirtiéndose en un panegírico de la realidad, (panfleto de propaganda).

Es posible entender el realismo en artes como la pintura, literatura, teatro, pero, ¿qué pasa con la música?, ¿existe una música realista o un arte musical realista? El músico Hanns Eisler (1990:436), considerado el paradigma del realismo musical de la primera mitad del siglo XX europeo-occidental, aborda en sus escritos teóricos este tema que para él es de suyo complejo. En su *Carta a Alemania Occidental*, dice: “‘En la actualidad la música está ante una tarea contradictoria, tiene que ser realista y, sin embargo, seguir siendo música’; pues el realismo no es un concepto que se derive de la propia música”. No se puede pensar que el realismo o realismo socialista sea un método o técnica de composición, sino hay que entenderlo como una *actitud* del compositor, “ante el contenido y la relación entre éste y la forma” (*id*:437). Además, esta actitud queda de manifiesto en las obras musicales con texto o elementos no musicales que la complementen, pero tratándose de una obra solamente instrumental, es difícil descubrir el realismo socialista, a no ser que el compositor lo explique, o deje constancia de ello en la partitura por medio de un epígrafe, o bien sea descubierto según un análisis del contenido y forma de la composición que esté comprendido dentro de los posibles cánones estéticos imperantes. En esta última consideración Eisler estima que una obra musical que exhibe en su construcción variados métodos en la organización de los sonidos, está más próximo a un realismo socialista musical, ya que, “la actitud socialista de un compositor no conducirá a

la uniformidad”, por cuanto hay un principio dialéctico que necesita de los opuestos para establecer el equilibrio formal. En efecto, a Eisler le corresponde el mérito de ser el primero en aplicar el método dialéctico-materialista de manera rotunda en la estética de la música, logrando con esto, definir las bases de una estética marxista que es la que define también, a su vez, el realismo musical socialista (Eisler: 1990:24; 438 - 444). Posteriormente, Fischer (1972:109), se planteará la interrogante sobre el lugar en que radica, por ejemplo, el realismo socialista cuando se declara a Hanns Eisler, “maestro del realismo socialista en música”; por haber hecho cantar a un coro de trabajadores canciones dodecafónicas, ¿está en la acción de formar coros de proletarios y llevarlos a la comprensión e interpretación de obras modernas complejas, o está en la música dodecafónica que es, para la época, música de vanguardia?

Como resultado del análisis acerca del realismo en arte, Fischer prefiere designar a este tipo de arte con el nombre de “arte socialista” más que realismo socialista, por cuanto, en dicho arte, se manifiesta claramente que no se trata de un *estilo* o un método realista, sino de una *actitud*: una actitud socialista. El “realismo crítico”, y en general el arte y la literatura burguesa, presupone una actitud de inconformismo ante el mundo que les rodea; en tanto el “realismo socialista”, y en general el arte y la literatura socialista, es *fundamentalmente* conformidad del artista y del escritor con los objetivos de la clase trabajadora y del mundo socialista en formación (*id*:109). La diferencia está, a juicio de este autor, en que, el artista romántico que vivió en una sociedad burguesa corrupta, en su realismo artístico denuncia su malestar, pero no ve salida y se sume en la desesperanza; para él no hay futuro, por lo tanto, no lo puede incluir en sus obras. En cambio, el artista socialista incluye el futuro porque vive en una sociedad en evolución. “El artista, el escritor –cuando está poseído por la idea del socialismo, cuando está invadido por el espíritu y el método marxista- manifiesta de forma múltiple que las cosas *pueden* suceder así” (1972:111). El optimismo *histórico*, el *estar dirigido hacia el futuro* del socialismo, no tiene nada que ver con el “happy-end” capitalista, ya que toda evolución implica conflicto, duda, lucha y fracasos. Es el ‘héroe positivo’ cargando sobre sus hombros el dolor, la duda, etc. (*ib*).

Sin embargo, el artista que está comprometido con el arte socialista está propenso y en constante peligro de caer en el dogmatismo y/o en la demagogia ya sea por un

convencimiento personal o por presión del medio. Bajo la dictadura de Stalin, por ejemplo, el artista socialista se vio afectado al comprobar que las enormes posibilidades del socialismo no estaban siendo aprovechadas por los gobernantes.

Consideramos necesario explayarnos en las opiniones recogidas en torno al llamado arte realista y/o el realismo socialista, por cuanto la *música comprometida* de los compositores de la generación de la *vanguardia musical* cultivada en la academia, entre los años 1950-1973 en Chile, fueron, muchos de ellos, mirados como representantes de un arte realista. Esta misma apreciación tuvo el movimiento de la *nueva canción chilena* en el universo de la música popular. Las especulaciones en torno al “arte realista”, “arte socialista” o “realismo socialista”, son de gran provecho para decidir si la canción política de Ortega, dado su compromiso socio-político, la podemos entender dentro de alguna de estas miradas. Además, el compositor Ortega sentía gran admiración por Brecht y por Eisler y en cierto modo, ambos fueron luminosos faros que guiaron muchas de sus decisiones estéticas⁴¹.

Otro aspecto importante para esta investigación es, por ejemplo definir, qué sucede con el arte comprometido ideológicamente, como es el “realismo socialista”, ¿entra en el juego de la valoración estética? Los teóricos marxistas elaboran sus propias teorías en relación a la estética; ésta está condicionada socialmente puesto que el arte es un hecho histórico y no psicológico. El pensamiento marxista sostiene que lo bello en arte es el reflejo de la realidad histórica de una sociedad, y ésta, de acuerdo a su historia, es la que elabora las artes, la religión, la filosofía, las ideologías. El artista es hijo del medio y de la época que le corresponde vivir, por lo tanto, éste se reconoce como un sujeto real de su tiempo y el público participa de su obra con su estimación y crítica (Kelle-Kovalson 1973: 140-141). Estos mismos teóricos sostienen que, “el ideal estético es verdadero en la medida que corresponde a las leyes y tendencias objetivas del desarrollo social”; siempre que dicho ideal exprese las aspiraciones de las clases progresistas, las que “consolidan con su actividad y su lucha las nuevas formas de vida social” (*id*:156-157). La calidad de la obra (su autenticidad y funcionalidad), en el contexto del compromiso socio-político, se encuentra en la recepción que el colectivo y/o individuo hacen de ella, sin importarles que tenga o no el nombre de “obra de arte”.

⁴¹ Según consta en sus documentos manuscritos.

La denominación de música realista fue considerada sólo para ser aplicada en la música escrita o de procedencia de la academia en la cultura musical europeo-occidental y no en la música popular o tradicional de esta misma cultura o de las culturas periféricas. No obstante, del análisis del contexto poético literario de las canciones comprometidas y en la canción política de Ortega, reconocemos un fuerte realismo socio-cultural-histórico y/o político, de modo que ellas constituyen un excelente ejemplo.

2.9 Los estratos musicales

¿Cuándo se crean los estratos musicales en Occidente y a qué obedece esta categorización? La tendencia a la clasificación de los hechos u objetos musicales tiene varias explicaciones entre las que se reconocen las de carácter didáctico, histórico, social, de poder político, entre las más importantes; no existiendo explicaciones científicas que las avalen. Cualquiera de estas categorías debe entenderse como productos híbridos resultantes de fusiones o sincretismos culturales. El problema de la estratificación de la música en la cultura europea-occidental es un tema impuesto en el siglo XIX cuando se crean las disciplinas destinadas al estudio de las músicas conocidas hasta el momento, incluyendo en una de estas disciplinas, la música proveniente de la academia de la cultura europeo-occidental y en la otra, la música cultivada fuera de este ámbito. Así, en términos amplios, podríamos decir que nacen las categorías de: a) *música escrita, élite*, de la *academia, docta, de arte* (nombres con los que se suele reconocer); b) *música popular*, c) *tradicional* (folklórica); d) *étnica* (vernácula o de culturas originales). Habría que agregar que cada uno de estos estratos ofrece, a su vez, sub-estratos y que el que tardó más en ser aceptado como digno de estudio fue b). Estratos que han sido, desde hace tiempo, abalados por algunos estudiosos y cuestionados por otros. Los que se oponen a esta taxonomía ven en ella una razón de supremacía en el valor y calidad de una música sobre las otras, lo que se traduce como situación de eurocentrismo cultural y político que se ha visto en el afán colonizador que ha tenido siempre Europa frente al resto del mundo (Padilla 1995:8-122). Se acepta esta taxonomía, principalmente, por razones didáctico-pedagógicas; sin embargo, es

importante insistir que todas ellas no se dan en estado puro, ya que, según J.Molino (1990:90): “la música, ya sea que intentemos definirla o describirla en sus diversos aspectos, nunca puede ser reducida a una única entidad”; es decir, ninguna música es un producto racionalizado, sino “un proceso simbólico constructivo”. Así mismo, García Canclini, (2008:38) no concordando con las categorizaciones en torno a las artes, expresa:

la historia del arte y la literatura, y el conocimiento científico, habían identificado repertorios de contenido que debíamos manejar para ser *cultos* en el mundo moderno [...] La antropología y el folklore, así como los populismos políticos, al reivindicar el saber y las prácticas tradicionales, constituyeron el universo de lo *popular*. Las industrias culturales engendraron un tercer sistema de mensajes *masivos* que fue atendido por nuevos especialistas: comunicólogos y semiólogos.

En esta observación, Canclini connota, además, el poco peso científico en la creación de estos niveles evaluativos. Sin embargo, los nombres son aceptados en los medios de consumo e industria musical y en la enseñanza musical de conservatorios y otras instituciones musicales. En tal circunstancia es necesario no perder de vista las condiciones precarias –de poco crédito- en la existencia de cada uno de estos estratos musicales. Los estudios realizados en torno a la canción política en Sergio Ortega y la canción comprometida, como se da al interior del movimiento *nueva canción chilena*, nos enseñan a reconocer en ellas una marcada participación de procedimientos y técnicas musicales que no son adjudicables a un solo estrato; ellas son productos de procesos de hibridación constante, es decir, procesos socio-culturales que permiten el encuentro de estructuras, ya sea generadas por ‘prácticas discretas’ –estructuras resultantes de hibridaciones anteriores-, o aquellas ‘puras’ venidas de diversas procedencias musicales; se fusionan generando un objeto o hecho musical nuevo. En efecto, algunas obras pertenecientes al movimiento de la *nueva canción chilena* como la cantata *Santa María de Iquique* de Luis Advis (por nombrar un ejemplo) y diversas canciones políticas de Ortega (como lo veremos posteriormente), están en un límite difuso; es decir, no se pueden considerar sólo pertenecientes a un estrato –el docto- o al popular, ellas están creadas con materiales musicales que proceden de diferentes fuentes, hecho que les confiere cualidades especiales, performáticas.. Esto se explica, en parte, por la tendencia que hubo en los compositores nacionales de mediados del siglo XX formados en la academia, que

recogieron expresiones musicales propias de las culturas vernáculas, las criollas rural-urbanas y populares y las recrearon, de preferencia, con técnicas de la vanguardia post-vieneses y, donde los compositores populares, influidos por la academia, recogieron algunos de sus materiales para recrear las suyas. Así, se produce un movimiento transversal de vanguardias de ida y vuelta de rica dinámica, donde los procedimientos, las combinaciones tímbricas, formas y contenidos musicales, luego de sufrir procesos de ‘prácticas discretas’, se mezclaron dando por resultado sonoridades nuevas, propiamente latinoamericanas.

Y, ¿cómo podemos definir la música popular? Dado que el objeto de estudio de esta investigación es reconocido por unanimidad dentro del universo de la música popular, es necesario delimitar su campo de acción, objetivo que se logra atendiendo a los estudios realizados por numerosos investigadores latinoamericanos reconocidos por la seriedad con que han abordado el tema. Juan Pablo González (2005:26) define la música popular como “la música mediatizada, masiva y moderna”. Mediatizada por la industria cultural y la tecnología entre la música y el músico; masiva por el amplio conglomerado humano que convoca en una sola audición ya sea por los medios de comunicación o en ‘vivo’, y moderna, por que nutre su existencia aprovechando los últimos y más sofisticados avances de diversas tecnologías y por sus temáticas que recogen el diario vivir de las sociedades. En el mismo contexto González (*ib.*), complementa su idea:

La música popular forma parte importante de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la gran metrópolis. Más aún contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergenéricas; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su carácter cosmopolita; y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época.

Del amplio universo de expresiones que alberga la música popular, la canción es, sin dudas, la más representativa por su riqueza en cuanto a posibilidades en su tratamiento. Cada canción popular está construida por un complejo de elementos que se conjugan entre sí, formando “un racimo de textos literarios, musicales, sonoros, performativos, visuales y discursivos” como lo expresa González (2013:15); de ahí que “la canción popular se nos presenta más como un proceso abierto que como un producto fijo en partitura” (*ib.*). Esta

compleja cualidad de que goza la canción popular, la sitúa como un objeto socio-cultural de gran prestancia en la historia de las sociedades. Ella es al mismo tiempo una bisagra de cambio social, por una parte y, por otra, guardadora de tradiciones (*id.*:151), con la capacidad de detener el tiempo en algunos sectores sociales. Es así mismo, la gran viajera, portadora de relatos de diversos orígenes acercando y mezclando lugares y tiempos distantes, con el agregado de una fuerza memorial que la convierte en un valioso testimonio histórico.

2.10 Las relaciones entre música-política en el género de la canción

Una vez definidos los conceptos de política e ideología, conceptos claves en la narrativa literaria de la canción política, es necesario, a continuación detenernos en explorar cómo dichos conceptos se *tejen* con la narrativa musical del género canción. Además, analizaremos las razones por las cuales la canción es por excelencia el medio más eficaz para llevar al mundo sonoro las reflexiones político-ideológicas de los compositores comprometidos con su entorno.

La canción política es un subgénero del género poético-musical canción, al interior del universo popular. Ella se construye con dos elementos fundamentales, palabras y sonidos, dando como resultado un todo indisoluble, un texto poético-musical. Importante es detenerse en el término *texto* por cuanto nos sitúa en estos dos campos del lenguaje presentes en la canción. Walter Benjamin (1980 [1929]), reconoce el origen de la palabra texto, del latín *tejido* y Roland Barthes (1996:104), dice, “texto quiere decir *Tejido*”, y agrega, “el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela”. La canción, entonces, se construye *tejiendo* palabras y sonidos, las palabras organizadas en versos ordenan el poema; los sonidos organizados en frases o períodos definen su forma. La textura de la canción está hecha por el tejido de estos dos lenguajes, dos contextos que conforman el texto.

Desde el momento en que consideramos la música como un hecho cultural-social, acercamos más que nunca el objeto música al marco histórico que lo cobija. Lo contrario,

cuando se piensa que la música es sólo un “arte bello”, peligra desprenderse de su soporte histórico diacrónico-sincrónico.

Los estudios musicológicos hasta mediados del siglo XX, con una gran influencia de la visión de la música romántica decimonónica, atendieron preferentemente el objeto musical separado de su contexto histórico-socio-cultural. El musicólogo se encargó de explorar el tejido interno de las estructuras sonoras, único lugar donde se podía hurgar aquello que causaba la perfección estética. De ahí que el método del análisis de la composición musical se transformó en uno de los recursos más reales y válidos para alcanzar el conocimiento total de la música. Esto llevó a una especie de “fetichismo” de la música escrita: la partitura, espacio ideal donde se podía recoger el mundo completo de este objeto sonoro. La música sonando a través de la escritura⁴². La música instrumental⁴³ estimuló esta postura y frenó otras expresiones musicales como, por ejemplo, el canto. Walter Benjamin en 1934 (1998: 127), apunta a la necesidad de detener el exacerbado interés por la música instrumental, por cuanto, si se quiere hacer del concierto tradicional un espacio propicio para transformar el arte en un medio de comunicación social, es imposible sin la colaboración de la palabra. El filósofo cita al músico Eisler quien se ha referido al respecto: “hay que guardarse de supervalorar la música orquestal y tenerla por el único arte elevado. La música sin palabras sólo en el capitalismo ha cobrado su gran importancia y su expansión plena”⁴⁴.

Para Gary Tomlinson (2002:141 y siguientes), la música instrumental pura durante mucho tiempo ha ofrecido la posibilidad de acercar al oyente a un mundo no mimético, cualidad que se ha entendido como la única manera de significar la música. El género instrumental ha sumergido la música en un halo de abstracción, convirtiéndola en un vehículo por el cual el oyente puede trascender desde la banalidad humana para alcanzar la

⁴² Podría afirmarse que la musicología en sus orígenes no necesitó de la antropología, porque estudió la música como *obra de arte*, como máximo exponente de lo sublime del ser humano separado del mundo concreto e inmerso en un mundo abstracto. Esto de acuerdo a cómo se entendía la música instrumental occidental del siglo XIX.

⁴³ El expresionismo musical de principios del siglo XX, expresado principalmente en las obras puramente instrumentales y heredero de la estética postromántica, es uno de los ejemplos más claros de música pura, lo que reconocemos con el nombre de *arte por arte*.

⁴⁴ Es importante recordar al respecto, que una de las causas de la ruptura entre Schoenberg y su discípulo Eisler, fue que el primero, considera que en la música no hay sitio para la política, proclamando la idea de música pura. Si hay que ocupar algún texto, dice Schoenberg, éste debe contener ideas sublimes (Véase BETZ 1994: 57 y sig.).

perfección. Los filósofos idealistas –como lo hemos comentado anteriormente– que hablan de lo bello en arte, influyeron en ver la música instrumental como la encarnación del concepto de arte puro: arte por arte; en tanto las demás expresiones musicales sólo podían alcanzar el precio de “belleza dependiente”. De este modo, la música sin palabras, creada y cultivada en la Europa occidental, sería tal vez, entre las artes, la que le daría una condición de superioridad a la cultura de esta civilización⁴⁵. Sin embargo, paralelo a este género musical, se cultivan otros que hicieron de muro de contención a la presión del influjo de lo instrumental. De esto se encargó la música con palabras.

La música con palabras, particularmente el canto y con ello la canción, ejercen una fuerza contraria a la música instrumental. La segunda produce una fuerza centrífuga de la historia y la antropología; no las necesitan ya que el objeto de su interés puede ser comprendido, entendido e interpretado sólo desde la partitura. La música como arte supremo se separa del hombre y su historia. Con esta idea de música, se podría decir, se estaría pensando en el fin de la historia de la música. El canto, por el contrario, atrae necesariamente hacia su comprensión, entendimiento e interpretación a la historia, la antropología, sociología y lingüística, esto porque su narrativa literaria relata hechos de la vida de sus creadores y sus visiones de mundo; en ella está la historia de los pueblos; este tipo de música puede ser entendida como *crónica de época*. La canción con palabras cumple así la función de conectar lo material con lo espiritual de una cultura y al mismo tiempo ella se conecta con los diversos hechos histórico-socio-culturales involucrados en sus narrativas. El canto adquiere entonces un rol fundamental como objeto cultural que distingue, une y relaciona diferentes espacios y tiempos culturales. La intervención de la antropología, la historia y la sociología en el estudio de las canciones oriundas de una sociedad, la acercan y relacionan con las de otras sociedades. Esto permite al investigador ampliar su marco de observación y, algo muy importante, comprender que existe un *otro* que es capaz de expresarse de la misma manera con otra música⁴⁶. En este trabajo nos

⁴⁵ Esta idea se convierte en una de las tantas herramientas de colonización y poscolonización cultural que ha ejercido el mundo europeo occidental sobre el resto de la humanidad.

⁴⁶ TOMLINSON, autor que hemos venido siguiendo en esta reflexión, observa que el canto del *otro*, los no europeos, no se diferencia de forma categórica del canto de los europeos. Este hecho permite mitigar en parte la supremacía de la cultura musical europea respecto a las demás; supremacía que, como hemos visto, parte del reconocimiento que se tenía de la música instrumental europea de calidad superior, universal, desde los siglos XVIII hasta mediados del siglo XX y donde la musicología tuvo una responsabilidad importante.

proponemos demostrar que la canción comprometida social y políticamente de autoría de Sergio Ortega cumple la función de crónica de época ya que en ellas encontraremos relatos de la historia presente y pasada del país. Es evidente que la canción es el género musical predilecto del compositor Ortega para expresar su denuncia y malestar ante el abuso de poder de clases dominantes sobre los más débiles. ¿Qué lo motiva a tal decisión?

La canción es un género vocal e instrumental que involucra una gran gama de formas musicales como las unitarias, binarias y ternarias, entre las más comunes; en este sentido, es una de las formas más dúctiles y flexibles, al menos en la cultura musical occidental. En ella se produce la unión indisoluble entre palabra y música, lo que la convierte en una forma poética por excelencia. La canción es probablemente el género musical más antiguo en la historia de este arte en Occidente; ha perdurado a través del tiempo conformando una especie de columna vertebral⁴⁷ desde la cual se han desprendido otras formas tanto instrumentales como mixtas. Ha estado presente en el mundo de las expresiones musicales tradicionales, populares y las relacionadas con el concepto de arte, siendo en todas ellas influyente. Del mismo modo ha sido el punto de partida en la evolución de la música sacra y profana en la cultura musical de Occidente. La canción puede ser simple como una canción de cuna o ronda infantil o de extrema complejidad como el lied o aria de ópera, situados en la cultura musical occidental. Es en definitiva, y siempre dentro de este contexto cultural, el género y/o forma de mayor ductilidad como medio de comunicación musical.

La canción profana, además de referirse en sus textos a temas amorosos y de religiosidad popular en todas sus variantes, adquirió desde sus inicios en la Edad Media europea, un rol político-social, al incorporar en sus versos relatos sobre las Cruzadas, guerras entre señores feudales o monarcas, sátiras políticas y otros argumentos relacionados con la historia social-local de los pueblos. Estas canciones eran llevadas de un lugar a otro por los juglares,⁴⁸ cumpliendo así el papel de cronistas de época. Esta tradición ha traspasado los siglos y podríamos decir que en estos primeros exponentes de este tipo de

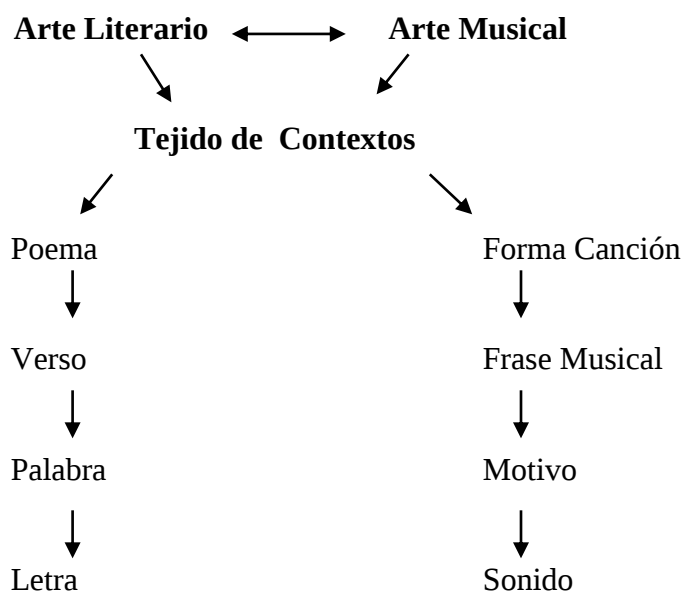
⁴⁷Sin ahondar en la historia de la canción occidental, es pertinente, recordar, por ejemplo, las formas himnódicas de la monodia sacra y/o las formas “fixes” de la monodia profana como prototipos de canción unitaria, binaria, ternaria, con uno o dos estribillos, todas, primeros eslabones de una infinita cadena de este género desarrollado con distintos nombres a lo largo de la historia de la música occidental.

⁴⁸ El juglar, intérprete de las canciones y los versos de trovadores o troveros, iba de un lugar a otro, acompañado de su instrumento dando a conocer las canciones. Algunos, los más talentosos, eran aceptados en alguna corte para la entretención de los nobles.

canción subyacen las raíces de lo que en la actualidad reconocemos como canción política y/o de compromiso social⁴⁹.

La relación sintáctico-morfológica entre la literatura y la música sería en síntesis:

Cuadro resumen 5



La canción habita en el mundo de todas las músicas y de todos los estratos musicales. Esto significa que se adapta a cualquier técnica o procedimiento y también puede ser expresada en cualquier combinación instrumental y/o vocal. La melodía es sin lugar a dudas el elemento fundamental de la canción. Ella se identifica por su melodía, y ésta es su carta de presentación. Una de sus más rotundas ejemplificaciones es la llamada *monodia acompañada*, que no es otra cosa que una melodía hecha canción con un soporte armónico a cargo de algún instrumento o varios de ellos. Dicha melodía está, de preferencia, interpretada por la voz humana. Y aquí radica otra de las características de este género musical, y es que la voz humana es la principal ‘dueña’ de la melodía de una canción, de tal modo, que canción-melodía-voz, podríamos decir, son una sola y la misma cosa. La voz es el canto y en el canto está la palabra; en ella va el mensaje de compromiso que se identifica con el individuo/colectivo. De modo que podemos ampliar el espectro de

⁴⁹The New Grove Dictionary of Music and Musicians 1980. London: Edited by Stanley Sadie, vol.4 pp.135-145 and vol.10 pp.830-847.

este complejo sonoro: *canto-voz-palabra-melodía*= *canción*. Una observación más: la canción tradicional –a diferencia de otras expresiones musicales- soporta con mayor ductilidad cambios en sus estructuras rítmicas, métricas o armónicas como así también reemplaza sus textos por otros para adaptarla a otras situaciones que no corresponden al origen para el cual fueron creadas. Tal es el caso, por ejemplo, de algunas melodías profanas cuyos textos fueron cambiados por otro religioso para servir las liturgias católicas o protestantes en sus respectivos inicios. Con el cambio de texto, fue necesario darle otro ánimo a la música. Este procedimiento se conoce con el nombre de *contrafacta*, y si ha perdido su nombre, la técnica perdura en la actualidad. Diversos ejemplos de canciones modernas comprometidas políticamente tuvieron un origen social diferente. Todas estas cualidades, han sido conocidas y aprovechadas por Ortega para llevar a cabo su proyecto música-política; compositor que ha sido reconocido como uno de los grandes ‘melodistas’ de su generación.

Siguiendo este trazado, es necesario a continuación, verificar el receptor que acoge esta canción con compromiso socio-histórico-político.

2.11 El destinatario del mensaje

Es importante considerar en este apartado, dos conceptos relacionados íntimamente con política e ideología: *pueblo* y *masa*. Ambos conceptos han sido manejados arbitrariamente por diversos autores, e incluso, Sergio Ortega, según consta en sus manuscritos, no precisa estos conceptos. La detención y aclaración en cuanto al contenido de ellos, tiene el mérito que nos permite reconocer con mayor claridad al receptor al cual el compositor envía su mensaje. Para Ortega, el pueblo es el sujeto principal en el contexto poético-literario de sus canciones políticas, mas, no delimita el término; aun cuando, de acuerdo a su pensamiento marxista, que sin duda profesa, quedaría tácitamente aclarada su opinión al respecto. No obstante consideramos necesario hacer el ejercicio de diferenciar ambos conceptos según lo han atendido algunos estudiosos sobre la materia.

Entonces la pregunta sería, ¿con quién se comunica el creador comprometido: con el pueblo o con la masa?, interrogante que nos dará pistas para confirmar nuestra propuesta

de que el actor principal de la narrativa en las canciones comprometidas de Ortega es una parte del pueblo: el trabajador, el obrero, el proletario de acuerdo al pensamiento social marxista; todos en términos amplios, es decir, sean intelectuales, profesionales, jóvenes estudiantes o bien representantes de culturas aborígenes o criolla. Lo que explicará también por qué no es la masa el motivo de su relato.

2.11.1 Pueblo

El concepto pueblo es relativo a la historia de la sociedad que lo vive; he aquí una primera dificultad para definir su universo de acción. Una segunda dificultad estriba en que, siendo socialmente una entidad civil, por lo tanto colectiva, involucra en su estructura diversos grupos de individuos, lo cual hace que su característica fundamental sea su heterogeneidad. Habermas (2000:15y sig.) entiende el pueblo como la entidad humana que está contenida en la nación. El pueblo es la cara interna del Estado y la nación su cara externa. En esta dialéctica entre delimitación interna y externa, se puede hacer el símil con los conceptos de forma y contenido que sustenta la arquitectura del arte. El contenido sería la lengua, cultura, religión, es decir, la cosmovisión simbólica que los grupos humanos preservan y que es previo a todo otro tipo de organización que no sea la de pueblo. La forma sería la organización político-jurídico-legislativa de este grupo que la convierte en nación.

G. Salazar y J. Pinto (1999: T.II:9 y ver cap. III, El sujeto popular:93 y sig.), opinan que en el contexto socio-político de Chile a comienzos del siglo XX y principios de la segunda mitad, el pueblo está conformado por el campesino y el peón que son los trabajadores del campo; el artesano y el proletario que representan al trabajador citadino y, a los pobres de la ciudad. Se suman a éstos, la “clase media”, conglomerado bastante heterogéneo, pero que en su mayoría está representado por los intelectuales y profesionales, en particular, profesores de enseñanza básica, media y superior.

Existe el término de *proletario* que se asocia al de pueblo. El proletario es el individuo que pertenece al proletariado confundido en el grupo pueblo. El proletariado es

una clase social que surge de la concepción marxista de clase. Toda clase social forma parte de un sistema de clases, es por lo tanto un tipo de estratificación social que se organiza y define sobre la base de criterios economicistas. El concepto, así entendido, es un concepto moderno de clase social surgido del seno del industrialismo. En épocas anteriores al advenimiento de la burguesía, las clases sociales o estamentos estaban organizados de acuerdo a un principio de linaje y/o herencia. El proletariado se define en oposición a la burguesía y su existencia se reconoce en el momento que inicia su lucha contra la burguesía: todo lo que uno es, el otro lo niega y “en la medida en que se desarrolla la burguesía, o sea, el capital, se desarrolla el proletariado” (Marx-Engel 2006: 45).

La concepción marxista del proletariado se basa en que éste,

no se puede liberar el mismo sin suprimir sus propias condiciones de existencia; si el proletariado consigue la victoria, eso no significa de ningún modo que llegue a ser el tipo soberano de la sociedad, pues él no es victorioso suprimiéndose a sí mismo y suprimiendo a su contrario. El proletariado victorioso edifica una sociedad sin clases, la primera sociedad simplemente humana de la historia (Serge:47, cita de Karl Marx: La Sainte Famille, OEuvres philosophiques, Costes, t.2,p.62).

En otro contexto, Marx y Engels (2006:47), explican que el proletariado reconoce en sus filas,

la pequeña clase media, los pequeños industriales, comerciantes y rentistas, artesanos y campesinos, [...]en parte porque su pequeño capital es insuficiente para explotar una industria y sucumbe en la competencia con los capitalistas de más recursos y en parte también porque su destreza queda depreciada por los nuevos métodos de producción. Así el proletariado se recluta en todas las clases de la población.

Para Marx y Engels la clase proletaria es la clase obrera en lucha permanente con la clase dominante. Esta clase no tiene bienes porque no tiene acceso a los medios de producción. Su única fuente de ingreso es la *venta de su fuerza de trabajo*. La clase obrera o proletariado descansa sobre la base de la lucha o enfrentamiento social con su adversario

—el capitalismo— en todos sus aspectos, sean políticos, ideológicos, culturales o filosóficos⁵⁰.

Existe una interesante bibliografía, relativa al problema de la cultura proletaria, la mayoría de esta, de inspiración marxista, escrita en las primeras décadas del siglo XX y reeditada -muchas de ellas- en la segunda mitad del siglo. Los autores de estas obras, periodistas, escritores, entre otros, analizan los diversos problemas que debe abordar el comunismo en sus primeros años de organización y expansión. La creación de una cultura representativa de la nueva sociedad comunista, es uno de los temas más importantes y al mismo tiempo de mayor controversia, provocando polémicas entre sus líderes y teóricos más comprometidos. Troski (citado por Serge 1976:46-47), se planteó en algún momento la pregunta, ¿tendrá el proletariado tiempo para crear una cultura proletaria con todo el trabajo que les demanda la conquista? Los proletarios no conciben su dictadura sino como algo transitorio, ¿si esta dura dos años, podrán en dicho tiempo crear una cultura? Porque en años de lucha, más se destruye que construye. La energía entonces se concentra en la conquista, la defensa, el afianzamiento y la utilización del poder. Si la paz es conquistada y la victoria asegurada, las condiciones para iniciar una nueva cultura, recién afloran; es decir, cuando no sea necesaria ya la dictadura del proletariado, porque no habrá diferencia de clases.

Los intelectuales e ideólogos marxistas se preocuparon por crear, desde los inicios del surgimiento de la clase proletaria, una cultura propia; una cultura que la identificara como clases social homogénea, de ahí la importancia de la educación del obrero y la concientización sistemática que le inculcó su potencial superioridad como fuerza moral, política y social frente a la debilitada clase burguesa. Lenin, se dio cuenta de este problema y abogó por recoger lo bueno de la cultura burguesa y sentarla como base de la naciente cultura proletaria, recomendando, “asimilar la herencia intelectual de la burguesía y de asegurar el precioso concurso de los intelectuales formados por el capitalismo burgués” (*ib.*). Los ensayos realizados por algunos líderes intelectuales marxistas en lograr una

⁵⁰ En la teoría marxista, la lucha del proletariado debe desarrollarse primero al interior de los estados nacionales; una vez conquistado ahí el poder, la meta es llevar a cabo la lucha a un nivel internacional, por cuanto el proletariado no conoce fronteras de países o continentes. Alcanzada esta meta, se logra la organización del proletariado como clase dominante “La constitución del proletariado en clase dominante o la dictadura del proletariado, es, pues, en definitiva, la medida fundamental con la cual toma cuerpo la revolución proletaria” (Anales de la Facultad de Derecho, UCH).

cultura propia dejaba en evidencia la necesidad de culturizar al proletariado y hacerlo dueño de un arte que lo representara en todas sus dimensiones.

Marcel Martinet (1935[1976]), fue uno de los intelectuales socialistas franceses más próximo a la clase obrera de su país, conoció en profundidad tanto el pensamiento como las convicciones del obrero. Tenía la certeza que la emancipación de los trabajadores es obra de los mismos trabajadores⁵¹. (Edmond Thomas en “Note pour l’édition de 1976” de *Culture prolétarienne*:7) Sus numerosos escritos datan desde 1911 hasta su muerte en 1944, todos inspirados en la ideología marxista. En el año 1935 escribe *Culture prolétarienne*, donde hace un exhaustivo análisis del significado para la humanidad de la adquisición de una cultura del proletariado, ya que esta cultura, “es actualmente la verdadera cultura humana” (*id.*:33). En este libro el autor toca los problemas que surgen desde el interior de esta nueva cultura en formación. Uno de éstos es el peligro de hacer de la cultura del proletariado, una cultura de propaganda, por cuanto “la cultura de propaganda es la negación de toda cultura y es el envilecimiento del proletariado” (*id.*:47). También hizo notar que el proletariado lograría crear y desarrollar una nueva cultura, sólo si deja de luchar y logra la liberación de presiones externas e internas.

En el año 1965, el escritor inglés Honor Arundel, en su libro *The Freedom of Art*, (editado en 1973), a 30 años del libro escrito por Martinet, *Culture prolétarienne*, se refiere a los mismos escollos que la cultura y el arte del proletariado deben sortear a diario. En relación al arte, que es el tema central de su libro, Arundel reflexiona sobre la cuestión si éste debe o no tener compromiso con la propaganda; sobre su calidad como arte ‘mayor o menor’; el significado para el arte de lo ‘burgués’ y lo ‘proletario’; acerca de la libertad del artista proletario; la posición del marxismo como doctrina frente al arte, etc. Para el autor, el marxismo en su doctrina ha hecho una breve alusión sobre las artes, empleando un método crítico de análisis y comprensión entregados por Marx y Engels, que afirman que, “en última instancia, es el tipo de sociedad de donde dimanan, lo que determina, en general, el arte, la filosofía, la ideología y la religión prevalecientes en un período dado”. Es decir, el artista es, en definitiva, hijo del medio y de la época que le corresponde vivir, no se puede sustraer de éstos; por lo tanto, el artista o artesano se debe entender como un sujeto

⁵¹ La autoeducación del obrero fue también una preocupación del líder comunista chileno Luis Emilio Recabarren a comienzos del siglo XX en Chile, época en que se organizan los partidos de izquierda progresista en el país.

real de su tiempo y de acuerdo a esto, el público participa de su obra con su estimación y crítica. Acerca de la reiterada expresión “el arte debe servir a las masas”, Arundel estima que dicha expresión se ha entendido de modo limitado por cuanto el arte debe contener un explícito e inmediato mensaje político rápidamente comprendido por todos los trabajadores. Cualquier lenguaje complicado se hace sospechoso, como ha sido el caso, por ejemplo de la disonancia en música y el arte experimental (1973: 21-22; 40- 54).

Este mismo escritor analiza los resultados del XX Congreso del Partido Comunista en la URSS celebrado el año 1962. Uno de los temas de discusión fue el reconocimiento de la crisis que sufría el arte y se concluyó que éste no podía seguir siendo el “terrible educador”, ya que, por esencia el arte no es ni debe ser explícito y directo (Arundel 1973: 55-59). Se pensó en un momento que el arte proletario debía contener un mensaje concreto y ser ‘arma’ política, “en manos de la clase trabajadora como herramienta para conquistar el socialismo” y el que no estuviere en este marco debía ser calificado como arte “burgués”, “escapista” o, frívolo. En este entendido, observa Arundel, no se está pensando en el arte como expresión, sino en su utilidad inmediata, y esto no es arte verdadero. Es importante además tener en cuenta que un número considerable de los grandes artistas, pensadores e intelectuales de la época -mediados del siglo XX- se declararon marxistas o partidarios en alguna medida de esta doctrina: Picasso y Léger entre los pintores; Prokofiev y Shostakhovitch, entre los músicos; Alan Bush, Brecht y O’Casey, entre los dramaturgos y Neruda, Mac Diarmid e Hikmet entre los poetas; todos ellos sirven como ejemplo de cómo integrar en el acto poético una ética que no lo lesione. Las soluciones que cada uno ofrece en la conjunción arte-comunismo, son todas diferentes, lo que deja en evidencia,

que cada vez es más clara la imposibilidad de determinar concretamente qué clase de arte deba realizar un artista comunista. Y no es sorprendente que los dogmáticos quedaran perplejos porque sus normas, concienzudas y salvadoras, resultaran brillantemente liquidadas y sus lemas incólumes, hechos pedazos (1973:62).

Arundel (*id.*:64-65), observa que Brecht toma un objeto de la vida diaria y hace una metáfora con este, al igual que Cristo lo hizo con la palabra. Es mostrar lo nuevo a partir de lo cotidiano, lo conocido. Por otra parte, a Brecht le interesa, en especial, los problemas morales del hombre y estudia el comportamiento de éste en la sociedad, empleando un

método dialéctico. Para el dramaturgo, “el capitalismo es un estadio de la sociedad donde la bondad y la generosidad no pueden dar otro resultado que miseria y ruina”. Para Brecht, deben estar siempre en pugna, sentimiento y raciocinio al contemplar una obra de arte, en especial, un drama. El dramaturgo postula que su público no se deje llevar completamente por la emoción que le entrega la obra; por el contrario, quiere que el espectador comprenda lo que está sintiendo y conozca la razón íntima que provoca tal emoción; este es un ejercicio que se logra sólo por medio de la adquisición de una conciencia de clase. Comprobaremos más adelante que Ortega también cuida esta misma actitud en el receptor de sus canciones políticas.

Según dos teóricos soviéticos de la época, V. Kelle y M. Kovalson⁵², el arte desde una perspectiva sociológica, como objeto de una conciencia social, se caracteriza por tres momentos fundamentales tomados en su integridad: lo cognoscitivo, lo ideológico y lo estético. Por ser el arte reflejo de la realidad, se establece una relación gnoseológica entre conciencia y existencia. Esto permite una interpretación científica y materialista de la naturaleza del arte. Los teóricos reflexionan sobre este punto, partiendo de la siguiente interrogante: ¿Qué refleja el arte y cuál es su forma de reflejo? En la búsqueda de una respuesta, ellos piensan que el problema está entre la esencia del objeto artístico y el fenómeno o impacto que éste provoca⁵³: hay diferencia y a la vez relación recíproca entre éstos. El fenómeno es la revelación de la esencia. Lo ideológico se observa desde dos ámbitos: uno, como vehículo de ideas política, morales, filosóficas, estéticas y/o religiosas de una clase determinada; dos, “el arte es ‘ideológico’ por su misma naturaleza, ya que su desarrollo está unido a las relaciones sociales entre los hombres”, y, además, refleja, evalúa y expresa una determinada actividad frente a la sociedad, ya que, “la esencia social del arte y la tendencia ideológica derivada de ella, determinan sus propias particularidades ideológicas”⁵⁴ (Arundel 1973: 141-142; 145-147).

⁵² “El arte como forma de la conciencia social”, de V.Keller y M. Kovalson, artículo que aparece como apéndice en el libro de Arundel.

⁵³ Esta idea de los teóricos marxistas se acerca al enfoque que pretendemos darle al análisis de la narrativa de la canción política de Sergio Ortega: la esencia del objeto artístico –la canción política– está en el sentido de su narrativa, y el impacto que éste provoca está en la tendencia de la misma.

⁵⁴ Es interesante hacer notar que estos teóricos marxistas hacen una diferencia entre política e ideología; al parecer no establecen una relación de causa y efecto entre ambas. Todo arte es ideológico, como es ideológicamente independiente de que el artista lo quiera o no así; esto es así porque todo lo que interesa y preocupa al hombre se refleja en el arte (*id.*:147-150).

2.11.2 Masa

Es necesario a continuación explorar en torno a lo que comúnmente se entiende por “masa social”. Masa no es lo mismo que pueblo ni proletariado, no son sinónimos; tampoco cabe considerarla como una clase social. Todo intento de introducir rasgos particulares de individuos en el grupo-masa ha hecho peligrar su existencia, y, como conglomerado humano que no se ha organizado socialmente, está dispuesto a proletarizarse o a capitalizarse, entonces desaparece como “masa”. Conceptos de personalidad e individualismo son contrarios al de masa: esta es amorfa, por cuanto no ha sido definido su destino social y sus intereses culturales.

Para Mikel Dufrenne (1974:11), masa denota un conglomerado de individuos de una sociedad, que en ciertos aspectos coincidentes, adquiere una cierta homogeneidad. La masa designa un concepto; el carácter común que la especifica aparece como un medio y los individuos que la componen como individuos-medios los que son despersonalizados por su pertenencia a esta masa. Este autor, en su artículo *L'Art de Masse Exist-t-il?*, aborda el problema de la existencia de la masa y su identificación con alguna expresión de arte. Para él, el término masa tiene un uso más bien connotativo que denotativo, es decir, ella está en condiciones más bien de recibir que de ofrecer. En el campo artístico, la masa es pasiva, en el entendido que, si hablamos de *arte de masa*, el *de* tiene un sentido preciso, significa *para*. El arte no es atribuido a la masa, aquél está destinado a ésta; masa entendida así, es un *dativo* y no un *genitivo* -lo da, no lo genera-. Aquí hay una jerarquía entre el emisor y el receptor; el receptor es pasivo e incapaz de producir a su vez arte. (1974:12-13). El arte de masa es un arte divertido y fácil; en este sentido, es un arte paternalista: su misión es evadir al hombre-masa de los problemas existenciales, por lo tanto, el arte para la masa no puede ser sino un *art a rabais*⁵⁵, pues la masa no es capaz de acoger otro. Este es un arte de consumo, tiene realidad comercial y destino mercantilista. Pero también se puede encontrar en este arte, además de lo que el mercado considera ameno, alguna ideología capitalista encubierta o alguna situación política para dejar constancia de los principios democrático que subyacen en su postulado; es decir, “juega” a

⁵⁵ Un arte rebajado, de poco valor. Traducción del francés por la tesista.

ser crítica de la realidad social, pero lo tiene que hacer de manera muy sutil pues puede ser un arma en su contra (*id.*:13-14).

El arte de masa cuando es representativo se queda fiel a la tradición de la mimesis: es el mejor medio de degustar una realidad disfrazada que pretende trascender el tiempo. Es decir, un arte de masa, jamás se expresará con un lenguaje vanguardista. Este arte de alguna manera está destinado a seducir estéticamente a la masa, permitiéndole una estabilidad emocional que elimina los conflictos sociales. Seducción estética y represión social conspiran a mantener el orden, a perpetuar la realidad del sistema: en esta mirada el arte de masa es real como aparato policial y político. Por lo tanto, la acepción de este arte es ambigua y se aleja esencialmente de su concepto tradicional. Es un arte descalificado y es la masa responsable de su mediocridad. Esta mediocridad viene garantizada desde el momento en que prefiere la cantidad a la calidad de la obra, por cuanto interesa su difusión: difusión masiva. Es pues, por definición que el arte de masa sea tenido por un sub-arte: porque él se agrega a un público que se juzga culturalmente menor, incapaz de tener acceso a expresiones artísticas de mayor calidad (1974:15-16). Cercano a Dufrenne en lo que se refiere al arte en relación a la masa, Walter Benjamin (2009:83-133), sostiene que en el momento en que interviene la tecnología en el arte se produce la creación de un arte dirigido hacia la masa. En palabras del filósofo: *la reproductibilidad técnica de la obra de arte modifica la relación de la masa con el arte*. Éste pierde su valor social y el público-masa se libera de una actitud crítica frente a la obra; sólo le reconoce su capacidad de disfrute. El cine es reconocido por algunos intelectuales contemporáneos a Benjamin como el arte más representativo de la masa: un espectáculo que no necesita de ninguna concentración ni capacidad intelectual (*id.*:127).

Sin embargo, *este arte de masa* caracterizado por ser un *arte en serie* tanto en su producción como en su difusión –característica que lo separa fundamentalmente del *arte de elite*- tiene por misión producir conformismo con el sistema, puede también abrir las puertas del gran contraste entre la realidad y la ficción, y es, en este momento cuando se produce el despertar de la masa. Este arte entonces es el gran delator que remece la conciencia adormecida propia de una masa sin calificativo.

El arte masivo es el que mejor prospera en una sociedad capitalista de mercado; es un invento de este tipo de sociedades cuyo destino es entretener, o más bien embriagar las

conciencias. Es una forma de comercialización de la ilusión (Fischer 1972:29). Es por lo tanto, la antípoda del verdadero arte, cuya existencia “no se concibe como fenómeno efímero, sino como un acto de gran alcance (*id.*:30). Sin duda Ortega era conocedor del perfil del concepto masa y su diferencia con el de pueblo y, obviamente con el de proletariado; nuestra tarea será interpretar el sentido que Ortega le da al concepto masa para convertirlo en el receptor de su mensaje.

Con el advenimiento del posmodernismo, las sociedades del mundo han sufrido cambios en relación al perfil social que ofrecían hasta aproximadamente, la década de los 70. El derrumbamiento del comunismo y el socialismo marxista tradicional, provoca un natural e impostergable movimiento de las clases sociales. El capitalismo, sustentado en ideologías neoliberales, es considerado actualmente como el único sistema imperante; contribuye notablemente en la aceleración y consolidación de dichos cambios ofreciendo un sistema de consumo de mercado –apoyado en los avances de la tecnología moderna- que genera una gran ‘cultura de masas’. Esta cultura de masas, se ve protegida y estimulada por una ‘cultura mediática’ la que, a través de los medios de comunicación -prensa, radio, cine y TV- ofrecen sus ‘productos culturales’ a la sociedad. Las diferentes clases sociales, según sus ingresos económicos, eligen sus ídolos, -que ya no son políticos- sus productos, sus estrellas, grupos musicales, deportes, entre otros. Esta concepción de utilidad “maquiavélica” de esta forma de arte creada por el capitalismo, es uno de los tantos mecanismos que le garantizan éxito en la manutención y perpetuación de su sistema. Así, todos los proyectos de vida del cotidiano colectivo están en manos del mercado, existiendo además un mercado especial que es el “mercado de la cultura”. El “hombre-masa” está alejado y despojado de toda participación del *poder* efectivo. Si no está de acuerdo, puede reclamar sin eco, ser pasivo o indiferente, practicando el individualismo. Este ambiente es propicio para el consumismo de masas: es una de las formas más eficaces de escapismo de la realidad (Strasser 2003:81).

2.12 Condiciones para las manifestaciones entre música-política

Como ya lo hemos expresado, existe cierta música que contiene en sus narrativas algún tipo de compromiso político-social; ella, por estar expuesta a la inmediatez de la vida cotidiana del colectivo, en sus textos se explicita este tipo de compromiso. Reconocemos que dicho relato está presente en todo momento de la historia social de los pueblos, ya sea en época de paz o estabilidad, como de convulsión o crisis. Sin embargo, hay períodos de la historia de las culturas donde el relato político adquiere fuerte resonancia en las narrativas literarias de ciertos géneros musicales, siendo la canción popular el que más se presta a este tipo de relato. Esto lo observamos más claramente en países donde existen notables diferencias sociales y donde el poder político y económico está en manos de una clase minoritaria ventajosa; son sociedades que están propensas a generar gobiernos sustentados en poderes no-democráticos. Este ambiente provoca el surgimiento de manifestaciones de repudio expresados en diferentes canales de acción social. El arte en general y la música en particular se convierten en uno de estos canales, transformándose en herramienta eficaz de denuncia contra el abuso de poder. Entre los innumerables ejemplos de músicas cuyas narrativas dan cuenta de hechos político-sociales que evidencian la explotación de algunos sobre otros, se cuentan las canciones que enmarcaron la Revolución francesa o la Guerra civil española, o aquellas de Latinoamérica, cuyos textos han relatado movimientos sociales, guerras civiles, dictaduras y/o revoluciones que constantemente viven sus pueblos.

En Chile, obras de compositores como Sergio Ortega, Gustavo Becerra, Gabriel Brncic, Eduardo Maturana, Fernando García, Cirilo Vila, entre varios de los compositores nacionales que representaron el movimiento de la vanguardia musical desde la academia, también representan esta tendencia. Lo mismo, las canciones de los cantautores de conjuntos populares Quilapayún, Inti Illimani, Aparcoa, entre otros, al interior del movimiento de la nueva canción chilena. Por último y en esta misma sintonía, la canción política de Ortega. Obras contemporáneas compuestas, algunas en los años previos al gobierno de la Unidad Popular, otras, durante este gobierno y otras, posteriormente en exilio. Son testimonios poético-musicales cuyas narrativas se destacan por su compromiso histórico-socio-político. En estas músicas queda plasmada parte de la historia de las sociedades que representan.

CAPÍTULO 3: La canción de compromiso social en Chile

3.1 Definición de canción comprometida. Espacio cultural e histórico donde se gesta y desarrolla la canción de compromiso social en Chile

La canción comprometida la reconocemos como un objeto musical socio-cultural; es música-política. El universo de la narrativa literaria de la canción comprometida es de un amplio espectro temático, cuyo contenido versa sobre la vida individual y colectiva del grupo social al cual pertenece el que la concibe y el que la percibe. En ella se narra el entorno geográfico de los actores del relato, la historia social y política, costumbres, hábitos, creencias y tradiciones: lo sagrado y lo profano; es decir, todo aquello que pertenece al espacio físico, histórico, cultural, político y social de los grupos humanos; en definitiva: la cosmovisión simbólica de su cultura. En la canción comprometida no hay una ideología definida, única; no existe en su narrativa la visión de “izquierda o de derecha”, que son los segmentos con que se ha acostumbrado a definir las posturas ideológico-políticas contemporáneas. Este no es el fin principal, es más bien contar los hechos tal como han sucedido, sin una carga exprofeso ideológico-política determinada. El autor de estas canciones es, del mismo modo, un músico comprometido; él sabe qué va a decir en su canción, cuál es el sentido de su relato y cómo lo dirá musicalmente: “primero es la idea y después el estilo como decirlo” (Sartre 2008: 64); es decir, la ética del creador, expresada en la narrativa literaria, genera la estética de la narrativa musical.

¿Qué sentido tiene que el creador se comprometa a través de su obra con el otro y su mundo? Sartre considera que “uno de los principales motivos de la creación artística es indudablemente la necesidad de sentirnos esenciales en relación con el mundo” (id.:73); ya que, mientras más comprometido es el relato del creador, mayor comunicación se establece con el receptor; se produce un estrecho vínculo identitario, se opera una suerte de síntesis entre lo que se percibe y lo que se concibe. Allí se plantea, como dice Sartre (id.:76), al mismo tiempo

la esencialidad del sujeto y la del objeto; el objeto es esencial porque es rigurosamente trascendente, impone sus estructuras propias y reclama que se le espere y se le observe; pero el sujeto es esencial también porque es necesario no sólo para revelar el objeto –es decir para que *haya* un objeto- sino más bien para hacer que ese objeto *sea* absolutamente –es decir, sea producido-. En pocas palabras, el lector [auditor] tiene conciencia de revelar y crear a la vez, de revelar creando, de crear por revelación.

Detrás de esa ‘revelación’ poética hay una intención pedagógica: una entrega de conocimiento. La canción comprometida, entonces, va dirigida fundamentalmente al grupo humano al cual pertenece su creador, le habla a los suyos, por ejemplo “a los dejados de la mano de Dios, los pobres de la tierra”, como diría Eduardo Maturana (Herrera 2003:8). Es el ‘cronista de época’ por excelencia en el universo de la palabra en música (id.). En efecto, el compromiso del creador tiene una carga histórica importante que apunta, en la mayoría de los casos, a las clases desprotegidas de los poderes fácticos; ellos narran la ‘historia no oficial’ de los pueblos, la *historia memorial*; son crónicas que, basadas en la realidad, comentan en forma de metáfora los hechos que han conmovido a los grupos humanos¹. En esto se produce algo que Sartre explica magistralmente, desde su oficio como escritor; - nosotros lo hacemos nuestro desde nuestra realidad como músicos-, y es que el creador busca al receptor que necesita para que conozca la parte del mundo o de la historia que eligió para contarle. Se produce un juego de libertades compartidas. El autor define a su público y al mismo tiempo se define a sí mismo. Es ahí cuando se está *comprometido* (2008: 98). El compromiso del creador es la ‘mediación’ que se genera entre él y el otro. En síntesis, podríamos decir que toda música es, de alguna manera, comprometida ya que está de por medio el creador que, con su creación, compromete al auditor a aceptar o no su mensaje, a identificarse o no con su relato. Centraremos nuestra óptica en las páginas siguientes en este tipo de canción cultivada en nuestro país.

La canción de compromiso social en Chile, en su extenso recorrido desde mediados del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, decantó en dos grandes vertientes que se materializan en la década de 1960 y se interrumpen en el país en 1973 con el golpe de Estado. Estas vertientes son, el movimiento conocido con el nombre de *Nueva Canción*

¹ No sólo del bando opuesto al bando hegemónico de poder se han compuesto canciones comprometidas. Los dictadores reclutan sus propios músicos para ensalzar en sus canciones su ideología y su obra.

Chilena y la canción política en Sergio Ortega. Veremos a lo largo de nuestro trabajo que ambas vertientes nacen de las mismas fuentes culturales e histórico-socio-políticas.

Las raíces históricas, literarias y musicales de la canción de compromiso social en Chile están íntimamente ligadas con la vida del trabajador de la tierra, de las minas y de la industria. La narrativa literaria y musical de esta canción recoge los materiales del espacio cultural desde donde se genera. La primera, la narrativa literaria, relata una historia basada en la memoria colectiva de sus integrantes, la relación laboral del patrón con el asalariado y los problemas socio-económicos que de ello se desprenden; en tanto que su narrativa musical se construye con los estilemas y ritmos recogidos de las prácticas musicales de su entorno.

En la necesidad de precisar cuándo y quiénes intervienen en la gestación y desarrollo de la canción comprometida socialmente en Chile, se intenta analizar los hechos histórico-sociales y culturales desde las últimas décadas del siglo XIX hasta aproximarnos a la primera mitad del siglo XX.

Gabriel Salazar y Julio Pinto, en su *Historia Contemporánea de Chile*, (1999. Vol. I-V. Santiago: LOM), consideran que el motor que ha impulsado y desarrollado la historia política del país, -al igual que en la mayoría de los países modernos occidentales- se encuentra en la figura de un Estado con una apariencia de estabilidad ocultando un rostro de ilegitimidad: “la ‘estabilidad’ de un sistema puede esconder no sólo ineficiencia, sino también ilegitimidad”. Es una estabilidad superficial que encubre un desorden interior. Es lo que Habermas (1999:110) llama el “rostro jánico” de la nación: un colectivo políticamente constituido que hacia el exterior se muestra como un corpus homogéneo protegiendo su soberanía, mientras al interior, se debate en la diversidad. Puesto que el concepto de nación, para Habermas, se construye sobre los cimientos del *demos* (constructo político) y el *ethnos* (constructo cultural) de un pueblo, para así, “poder estabilizarse como asociación política de miembros libres e iguales de una comunidad jurídica” (*id.*). En esta figura se connota la dialéctica entre forma -el *demos*- y contenido -el *ethnos*-, que sugieren las teorías sobre socio-política habermianas.

En términos generales, los países latinoamericanos reconocen en su interior la existencia de culturas originarias pero no de pueblos originarios. Hablar de pueblo equivale, en opinión de los legisladores, reconocer la existencia de varias naciones al interior de un mismo territorio, lo cual atenta contra la visión clásica de una sola nación y un solo Estado. Por el contrario, tanto las organizaciones indígenas como los defensores de sus derechos plantean que las etnias sí constituyen pueblos, por historia, identidad étnica, religión, lengua y territorio. Si todos los pueblos tienen una igualdad básica de derechos, las etnias pueden aspirar, legítimamente, a la autodeterminación. Según los autores Salazar y Pinto (1999, II: 138), esta relación entre cultura indígena y Estado-nación, tiene una perspectiva de análisis crítico. “Se habla de colonialismo interno para dar cuenta de la existencia de pueblos dentro de un Estado económicamente explotados y culturalmente reprimidos”. Dichos autores sostienen que la unidad de Estado-nación que pretenden, se ampara en el “valor supremo” de la unidad nacional. Históricamente, los Estados han privilegiado la vinculación del poder político al interior de una nación o etnia, negando la existencia de otras comunidades culturales en su territorio o promoviendo su rápida asimilación si las hay.

Los socialistas, a diferencia de las otras ideologías de izquierda, a principios del siglo XX, veían en los indígenas una fuerza social importante propicia para engrosar las filas del proletariado; un nuevo contingente, “constructor, no de una sociedad particular, sino universal: la sociedad socialista” (Pinto 2007:142). En este proyecto, se observa en el socialismo la aceptación de la uniformidad nacional de los estados modernos. Así, “aunque rescataba de la cultura indígena su colectivismo, rechazaba otros aspectos de su ethos identitario”. A los dirigentes socialistas no les interesó que el indio conservara su espacio geográfico-cultural; es más, con su afán modernista y civilizatorio postuló a que éstos denegaran de sus tradiciones para adoptar y adaptarse a la cultura proletaria en formación. Era, en buenas cuentas, dejar de ser indio y asumir la condición de mestizo (*ib.*). El concepto de nación pesaba, en este discurso, más fuerte que el concepto de pueblo. Sin embargo, las culturas indígenas no han desaparecido a pesar de los etnocidios que han soportado; su presencia al interior de las naciones lesiona esta postura de unificación que pretenden los Estados modernos. Esta situación constituye una de las tantas razones de descontento y constante desequilibrio en las sociedades planetarias actuales.

La historia social del país, entonces, se teje con la participación de un complejo conglomerado de grupos de actores cuyas identidades se reconocen, principalmente, por el espacio que ocupan en el territorio nacional, sus dominios, hábitos, organización social y laboral y por los medios de que disponen. Centrando la óptica en las últimas décadas del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, se perfilan como integrantes de dicho conglomerado, la clase adinerada constituida por familias que en el curso de la historia del país se fueron reconociendo como los dueños del poder político y económico, así como también como las autoridades máximas de las Fuerzas Armadas y de la Iglesia Católica,² y la clase de los trabajadores formada por las familias de campesinos, artesanos y obreros. Ambos grupos sociales han sido protagonistas de la historia y de la cultura del país. Como toda entidad social en constante movimiento, estos dos estamentos que reconocemos como pilares fundantes, han generado posteriormente otros grupos sociales, acorde con los cambios histórico-socio-culturales que vive la humanidad.

Dejando a un lado el análisis de las capas sociales altas, el texto se centra en el análisis de la clase de los trabajadores, comúnmente denominada también pueblo o clase popular. La gestación y desarrollo de esta clase está ampliamente tratada en los escritos de los historiadores Julio Pinto³ y Gabriel Salazar y Julio Pinto⁴. Reconocemos la presencia de esta clase trabajadora a lo largo de todo el país. Los campesinos, peones o gañán en los campos y zonas agrestes; el artesano ubicado de preferencia en la periferia de las urbes; el minero en los lugares donde existen los yacimiento de los diversos minerales que ha cobijado y cobija el suelo chileno, existiendo una suerte de migración de una zona a otra cuando el metal se agota. El obrero industrial, en tanto, se ubica en lugares industriales que de preferencia se encuentra en las ciudades de mayor población. Todos ellos, desde los orígenes de la república, se constituyeron en la base de la economía del país, dependiendo de un salario que se ha caracterizado históricamente por ser insuficiente para llevar una vida más o menos digna. Esta realidad generó, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, dos movimientos sociales. Uno, las primeras manifestaciones, muchas veces fallidas de levantamientos, huelgas o mítines en repudio por el abuso y explotación obrera, y dos, la

²Todos los cuales representan, según el teólogo e historiador Maximiliano Salinas, a la oligarquía conservadora-católica chilena. (SALINAS 1991).

³ Véase por ejemplo, PINTO 2007. *Desgarros y utopías en la pampa salitrera*. Santiago: LOM

⁴ Véase por ejemplo, SALAZAR Y PINTO 1999-2002. *Historia contemporánea de Chile*, I-V. Santiago: LOM

creación de entidades que protegieran al trabajador de esta situación de desmedro. Así, se crean las mutuales para protección del artesano y posteriormente las mancomunales para proteger al obrero minero e industrial. En estos organismos sindicales, el trabajador tuvo la posibilidad de defender sus derechos laborales, organizar huelgas o movimientos de reclamo con mayores posibilidades de éxito en la demanda de mejores salarios. Estos sucesos se vieron desde sus comienzos representados por políticos que apoyaban a esta clase.

Según los historiadores mencionados, el campesinado fue más reacio a formar parte de estos organismos de protección, esto debido, en alguna medida, a la condición paternalista que los mantenía con respecto a sus patrones⁵. Sin embargo, a pesar de la postergación social y cívica, el campesino proyectó, desde la etapa colonial del país, su historia y sus demandas en expresiones poético-musicales, por ejemplo, en *el canto a lo poeta* en sus versiones *a lo humano* y *a lo divino*. Así lo confirman estudios etnográficos culturales realizados por investigadores como Maximiliano Salinas, Juan Uribe Echevarría, Desiderio Lizana, Raquel Barros, Manuel Dannemann, Margot Loyola, entre otros⁶. En este aspecto, el campesino ha sido creador de una cultura, y es aquí donde verdaderamente se identifica como un grupo social autónomo.

El peón en tanto, de espíritu indisciplinado y rebelde, no soportó el yugo patronal y fue considerado la “clase peligrosa” por la burguesía citadina, aunque se le reconoció su capacidad física, su ingenio y su valentía como soldado. Este grupo social, aunque pequeño en relación a los demás, no dejaba de tener cierta importancia, preocupando a las autoridades y a la sociedad. Marginados socialmente, se convierten en los delincuentes y ladrones cuyas acciones han enriquecido la literatura costumbrista nacional, dando vida a historias narradas en décimas en el *canto a lo poeta* y *literatura de cordel*, convirtiéndose por esto, en personajes legendarios, protegidos por los campesinos y perseguidos por las autoridades. El peón es el antecedente del *roto chileno* de principio de siglo XX, cuando el

⁵ Las manifestaciones de protesta de parte del campesinado fueron reprimidas con éxito por los hacendados agrupados en la Sociedad Nacional de Agricultura y el Partido Conservador y la concientización de la Iglesia Católica, quienes impidieron que el Código del Trabajo operara en el campo (1930). La sindicalización del campesino fue detenida tanto por hacendados como por obreros por razones de índole político-económicas. La matanza de campesinos de Ranquil en 1934 demostró su orfandad y aislamiento. A partir de entonces, se les atendió con mejoras económicas y sociales. Sólo en 1967 con leyes de reforma agraria solucionaron algunos problemas (SALAZAR Y PINTO, op.cit:105)

⁶ Véase reseña bibliográfica final.

criollismo empieza a tomar importancia social, siendo ensalzado en la época del Primer Centenario de la República. Su indisciplina y su condición de población flotante no le permitieron proletarizarse (Salazar y Julio Pinto 1999. Vol. II: 103 y siguientes).

Poco a poca la proletarización en el país, que al comienzo fuera resistida, se transforma en “sustento de una conciencia de clase y un orgullo obrero” que ha permanecido vigente en el trabajador hasta avanzado el siglo XX. Ello fue, además, canal de expresión para las ideologías que convivían en la primera mitad de dicho siglo, como el anarquismo, socialismo, comunismo y sindicalismo; las cuales albergadas en movimientos, centraron sus fuerzas de combate en torno a la cuestión social. Desde esta trinchera proletaria surgen los proyectos revolucionarios que serán confrontados con las políticas de un Estado con rasgos de benefactor, -característica dominante del Estado chileno hasta 1973- y que “por encima de sus diferencias ideológicas compartían una voluntad de redefinir el lugar de los trabajadores en el concierto social” (Salazar y Pinto 1999. III: 176).

Estos mismos historiadores (1999. I: 114), consideran que el origen y desarrollo del movimiento sindical moderno en Chile se sustenta en tres pilares: “el impacto organizativo del capital; el discurso ideológico de izquierda; y la experiencia solidaria proveniente de las comunidades de origen del trabajador”. De acuerdo al tercer pilar, se colige que las organizaciones sociales de artesanos –mutuales- y las del obrero de industria –mancomunales- se pueden considerar antecedentes de las organizaciones sindicales modernas al que se le agrega el ingrediente ideológico-político. En cuanto a los dos primeros pilares, ello se comprueba en el momento en que el obrero se reconoce a sí mismo como protagonista de la modernización laboral, tomando conciencia además de la importancia en adquirir una educación humanista y cívica –ilustrismo proletario- que le permitiera una visión más amplia y racional de su país y su entorno, a través del conocimiento de la historia y la lectura de textos literarios y de reflexión político-ideológica. Tales eran las intenciones de líderes como Luis Emilio Recabarren, Alejandro Escobar y Carvallo, Abdón Díaz (fundador e inspirador de la Mancomunal de Iquique), entre otros, quienes deseaban terminar –al igual que los dueños de las industrias y el capital, pero con objetivos distintos- con la ignorancia y el mal trato en las relaciones laborales. En este proceso tiene vital importancia el trabajo realizado al interior de las

organizaciones mancomunales, mutuales, sindicatos y otros, con la creación de periódicos, talleres de teatro, música y otras actividades culturales.

La educación y sindicalización del obrero son las armas que le permitirán efectivamente iniciar el debate de la llamada ‘cuestión social’⁷, que amenazaba constantemente al país con sumirlo en revueltas sociales graves. Ante esto, el Estado reaccionará con represiones que irán en aumento a medida que los trabajadores avanzan en su organización e ideologización⁸. La matanza de Iquique (1907) es uno de los resultados de represión estatal, situación que obligó a los trabajadores replegarse para replantear sus estrategias de ataque.

El siglo XX en Chile recibe a una clase obrera organizada sindical y políticamente, con dirigentes que la representa y con una prensa que la interpreta. Esto es posible debido al esfuerzo que lentamente se va perfilando desde los albores de la República en diversas acciones en conjunto o separados, tanto por trabajadores dependientes –de los cuales se excluyen los campesinos- como por los independientes (artesanos).

En las últimas décadas del siglo XIX los mineros del norte ya se han constituido en una clase obrera organizada tanto en su discurso político como en el institucional. Son los propios actores que, haciendo uso de sus referentes identitarios, discuten sus problemas socio-económicos y políticos, para buscar de manera colectiva, las acciones de mejoras. Este proceso que seguirá el ritmo que le impone la contingencia, aunque en momentos parece detenerse o fracasar, es sin embargo, irreversible. De modo que, “entrado el siglo XX, el ser obrero, en sus diversas y no siempre coincidentes acepciones, ocupaba un sitio indesmentible en la arquitectura política y cultural de la sociedad pampina” (Pinto 2007: 71).

El Partido Democrático (o Demócrata) fundado en 1887⁹, se convierte en el primer órgano político que aglutinó sectores de clase obrera, artesanos y jóvenes de la clase media;

⁷Cuestión social: nombre con el que se entendía las relaciones conflictivas entre el trabajador (clase obrera) y el patrón (clase empresarial). Los roces entre ambos estamentos provocaron fuertes enfrentamientos sociales y políticos. Sin embargo, al decir de Pinto, “la cuestión social no era sólo un tiempo de desgarrs, era también un tiempo propicio para las utopías” (2007:8)

⁸ Véase también, *Historia del siglo XX chileno*, donde los autores CORREA, Sofía et al. 2001:49 y siguientes, analizan detalladamente los diversos y complejos factores que inciden en el problema de la cuestión social.

⁹ El Partido Liberal se funda en 1849; los Partidos Radical, Conservador Católico y Nacional en 1857. Son partidos que incorporan en sus filas a la clase alta (PONCE 1994:157).

es decir, al hombre del pueblo¹⁰. Para los demócratas, el pueblo era el sector más amplio de la sociedad, donde no sólo los trabajadores tenían un lugar importante, sino también los profesionales, estudiantes y todo el que “lucha por la emancipación social, política y económica”. Así, su doctrina fue coincidente con el principio socialista de la protección de los derechos del trabajador, cobijando además adeptos al anarcosocialismo. Lograron cierta representatividad en el Parlamento con una fuerza electoral proveniente especialmente del norte minero y de la capital. En el año 1912 el Partido Democrático se transforma en el Partido Obrero Socialista dirigido por Luis Emilio Recabarren, convirtiéndose en el primer partido nacional que logró “perdurar como entidad estrictamente clasista” En el año 1922, el Partido Obrero Socialista se transforma en el Partido Comunista de Chile. (Ponce Durán:1994:161-163).

Por otra parte, una fracción del Partido Liberal, portadora de una clara tendencia nacionalista heredada del movimiento de ese mismo nombre europeo, crea el Partido Balmacedista que pretendió devolverle la legalidad política a los leales al Presidente Balmaceda, mártir de la Guerra Civil de 1891.

El movimiento anarquista de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX en Chile, es de menor trascendencia que el de los liberales, socialistas o comunistas desde el punto de vista de su interés por organizarse como entidad representativa y por su postura extremadamente radical para su época. En un grupo considerable de obreros no había una definición clara entre ser anarquista o demócrata, o pertenecer a alguna mancomunal; todo lo cual indica que no había un discurso contundente entre sus afiliados. Esta situación no era aislada ya que en las líneas democráticas había miembros que bien podían estar entre los socialistas, radicales o democrático-liberales. Las ideologías todavía permanecían para muchos en una nebulosa. Lo mismo sucedía entre socialistas marxistas y socialistas libertarios.

Simón Collier y William F. Sater (1999:73-137) establecen en el período de la oligarquía (1850-1930), algunos hechos que permiten dividir el todo en, al menos, dos partes, destacándose en su interior hechos de trascendencia nacional.

¹⁰ El partido Democrático es el antecesor del Partido Obrero Socialista fundado por Luis Emilio Recabarren, en 1912.

1.- Los gobiernos que van desde 1841 a 1886 (presidencias del general Manuel Bulnes a la de Domingo Santa María), perfilan gobiernos republicanos, donde el concepto Estado-nación ofrece un rostro potente. Chile logra entonces una situación económica, cultural y política significativa. A los ojos de los demás países del continente, éste se presentaba sólido y respetable, opinión que se reforzó con la victoria que el país obtuvo sobre Perú y Bolivia en la Guerra del Pacífico (1871). El comercio se expandió gracias a las exportaciones de cobre, plata y trigo, produciendo grandes riquezas en manos de la aristocracia. La tranquilidad política en gran parte se debió a los largos períodos de los gobernantes (10 años de duración). Los que no alcanzaban a completar su tiempo, era por razones de salud o muerte del mandatario. Además, el presidente que finalizaba su cargo, elegía a su sucesor, que en la mayoría de los casos, resultaba electo. El proceso electoral era controlado por la clase alta y los partidos de gobierno, existiendo el cohecho para las clases populares, lo que permitía un control seguro de los votos. Esta situación forzada de orden y tranquilidad, permitió el camino del país hacia la modernización. La construcción del ferrocarril del Norte y los caminos que unen pueblos al Sur, convierten al país en una nación relativamente moderna para el exterior. Sin embargo las clases populares todavía no alcanzan acceso a estos avances ni a las bonanzas económicas, manteniéndose en un estado colonial de privación en todos sus niveles, sin la posibilidad de lograr una vida más acorde con la época de opulencia que vivía la elite.

2.- Los gobiernos que van desde 1886 a 1938 (tiempo que va desde la presidencia de José Manuel Balmaceda a la segunda presidencia de Arturo Alessandri Palma), período que se muestra más extenso que el anterior y heterogéneo en el perfil de sus gobernantes y de la política en acción. El orden de la sucesión de los mandatarios se vio en reiteradas ocasiones interrumpida por conatos de guerras civiles o golpes militares, aunque de corta duración, remeciendo los estamentos que movilizan la nación junto con la vida ciudadana. La presencia de ideologías renovadas son puestas en práctica en nuevos conglomerados políticos. El parlamentarismo como sistema de gobierno se impone ante el antiguo presidencialismo. Estos cambios venían acompañados de movimientos sociales donde el obrero empieza a tener participación, exigiendo además plantear soluciones a la ‘cuestión social’. La economía, a pesar de momentos de inestabilidad, sigue en auge gracias a la explotación y comercio del salitre que permitía a la elite mantener su alto estado de clase

adinerada. No obstante, las clases inferiores siguen en la situación marginal de siempre. Este período se ve convulsionado por el impacto de la Primera Guerra Mundial y la recesión del año 1929, hechos que tuvieron repercusión en todo el orbe. Entre los años 1924 y 1932, el país se ve convulsionado por intervenciones militares de regímenes autoritarios, lo que determinó el ocaso del sistema oligárquico imperante. Los mandatarios de este período que ostentan mayor carisma personal y complejidad en sus gobiernos son Arturo Alessandri Palma y Carlos Ibáñez del Campo, ambos ocuparon dos veces el sillón presidencial y ambos provocaron grandes disturbios al asumir la segunda vez.

La siguiente década, la de 1940 se reconoce históricamente por ser uno de los momentos en que se perfilan más nítidamente los rasgos de los actores que le darán un sello propio a la política nacional, al mismo tiempo que se consolidan los sistemas de partidos que alcanzan en 1973 su madurez y deceso (Yocelvezky 2002:39). Esto, tiene un rebote en la clase obrera que se ve con una mejor representatividad parlamentaria lo que le permitirá acceder a mejores condiciones de vida. A partir de la década de 1940, con los gobiernos radicales iniciado con Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), seguido con Juan Antonio Ríos (1942-1946) y finalizado con Gabriel González Videla (1946-1952), se producen algunos avances en la economía, educación, salud e industrialización del país. El sistema de partidos políticos y su participación en el sistema político nacional, en términos amplios es similar al que se vivió en las décadas anteriores, Sin embargo, la creación de la coalición política de partidos de izquierda llamada Frente Popular, creada a comienzos del año 1936 y finalizada en el año 1941 y que entregaba una mayor participación política y social a la izquierda nacional, permitió algunos avances significativos. No obstante, a pesar de que González Videla subió al poder apoyado por el partido comunista y socialista, en 1948 declara fuera de la ley a muchos de sus integrantes¹¹, los que fueron perseguidos durante su gobierno y proscritos de toda participación en la política nacional hasta 1958.

Aun cuando estos gobiernos no fueron exitosos, es de reconocimiento histórico que el gobierno de Pedro Aguirre Cerda produjo avances sustantivos en la cultura del país debido a una sensibilidad -demostrada por este gobernante- por atender a las clases bajas

¹¹ El 3 de septiembre de 1948 se dicta, por mandato de G. G. Videla, la *Ley de defensa de la democracia*, llamada “ley maldita” por sus detractores. En ésta se decreta la expulsión de la vida política del país a los comunistas y a un número considerable de socialistas. Se derogó el 6 de agosto de 1958 (PONCE DURÁN 1994:179).

en mejorar sus condiciones de vida. Este hecho ha sido asociado por los estudiosos como un elemento que fortaleció las artes y la educación chilena con un sello de ideología progresista que se ha mantenido a lo largo de su evolución (Salazar et al; Yocelvezky; Correa et al, en op.cit).

En síntesis, la autonomización del poder político central, la tendencia a homogeneizar la heterogeneidad social, la existencia de una legislación sin la participación total de la ciudadanía y el peso de una clase política civil y otra militar que no responden a las necesidades básicas de la sociedad, son, entre otras, las principales redes que generan los problemas de desajuste al interior de la compleja trama estatal-gubernamental del país. Tal realidad es caldo de cultivo para el nacimiento y desarrollo de expresiones musicales, literarias, plásticas, escénico-teatrales y otras de naturaleza artística de denuncia o protesta: son ojos críticos que visionan y evalúan desde abajo hacia arriba el horizonte de la maquinaria que dirige al país.

En las páginas siguientes, nos detendremos en las últimas décadas del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, época de la cual se conserva una gran producción de textos literarios de extracción popular y cuyas narrativas de alto contenido subversivo alimentarán las canciones comprometidas social-ideológica y políticamente de ese tiempo y de tiempos posteriores.

3.2 Antecedentes literarios de la canción de compromiso social en Chile

Para complementar una visión más amplia de la clase obrera chilena de fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, es de provecho revisar la prensa de extracción popular. Por una parte, en dicha prensa, se analiza críticamente la realidad que viven las clases marginales no consideradas en las acciones socio-económicas y políticas de sus gobernantes. Por otra, se plantean –de acuerdo al discurso ideológico que sustenta el partido que representan- las demandas tendientes a mejorar y proteger la situación de estas clases subordinadas. Junto a esta literatura periódico-popular redactada en prosa, existen también los testimonios de otra literatura popular, escrita en el género literario de versos

octosilábicos ordenados en décimas y conocido con el nombre de *Literatura de cordel* o *Lira popular* y aquellas décimas que tratan temas vinculados con las creencias religiosas populares. Estas expresiones de religiosidad no oficial, pertenecen, en alguna medida al *canto a lo poeta* en su variante *a lo divino*, cuando son interpretadas poéticamente, es decir recitadas. No obstante, como se verá más adelante, estas mismas también fueron interpretadas musicalmente, es decir, cantadas con acompañamiento de guitarrón o guitarra. Revisaremos primero la prensa obrera, luego la *literatura de cordel* y, por último, revisaremos algunos exponentes de religiosidad popular poetizadas.

3.2.1 La prensa obrera

La prensa obrera, por lo general, está íntimamente ligada a un partido político; ella expresa la ideología que sustenta la acción política de la entidad que representa; deja de existir en el momento en que se extingue o disuelve el partido político. La prensa obrera es el vocero de las acciones y reflexiones de los partidos políticos y es al mismo tiempo el espejo donde se mira la clase obrera.

Los periódicos creados en el país, entre fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, se convierten en el medio de información más importante de los acontecimientos vividos por la nación. Se podría decir que la narrativa de estos periódicos ofrece dos lecturas diferentes de acuerdo a su relato y discurso. Aquellos que salen de la pluma de periodistas y escritores letrados partidarios de la elite nacional y los que provienen de la pluma popular. Los primeros son los “serios”, destinados a un público más restringido y cuyo relato destaca las buenas acciones sociales de las clases hegemónicas; en tanto los segundos, de mayor tiraje, los llamados pasquines, “diaruchos”, (entre otros términos peyorativos emitidos por los “serios”), se encargan de denunciar los abusos de poder de las clases privilegiadas. Entre las figuras periodísticas populares más importantes de principios del siglo XX, están Luis Emilio Recabarren y Juan Bautista Peralta –ambos fundadores de diversos periódicos populares del país- y Elías Lafferte, discípulo, amigo y sucesor de Recabarren como dirigente obrero. Lafferte colaboró con Recabarren en la elección de melodías de canciones conocidas o de moda en la época y cercanas al gusto popular, a las

que se les quitaba su letra original, a cambio de otras (*contrafactum*) con sentido pedagógico para el obrero¹².

Entre los años 1889 y 1893 aparece la publicación del periódico *El Ají*, generador de una voz genuinamente popular y antioligárquica que en 1896 vuelve ocasionalmente a salir. Periódico vinculado al Partido Democrático, cuyo mérito es alcanzar una voz autónoma de los grupos subalternos en Santiago, reivindicando los intereses ético-políticos y culturales del pobre frente al universo ético-político hegemónico de la oligarquía. Buscando su autonomía de clase, postuló por una neutralidad de las clases sociales frente al conflicto que desangró al país en 1891, denunciando el sistema político-social impuesto por la oligarquía a la muerte de Balmaceda. También encaró a la Iglesia Católica conservadora por declararse aliada de los causantes de la derrota de Balmaceda, de su muerte y de los efectos de la guerra civil. Colaboradores de este periódico fueron los poetas Adolfo Reyes, Nicasio García y Rosa Araneda (Salinas 1991:32).

El periódico *El Pueblo* fundado en 1899 en Tarapacá fue el principal vocero, del Partido Democrático, definiéndose desde sus inicios como ‘la voz del pueblo’. Así, la prensa demócrata se convierte en una de las más importantes de la zona. Su fuerza se concentró en dignificar la clase obrera, postulando llegar al poder por vías democráticas como el sufragio, única arma de combate (Navarrete: 1998).

Los periódicos asociados al Partido Balmacedista fueron importantes voceros para captar los votos de los obreros del norte que en esa época se mostraban como la fuerza electoral mayoritaria del país. Siendo Balmaceda un gobernador más bien de derecha, después de su muerte, fue considerado por la clase obrera como uno de sus líderes. El periódico fue uno de los canales importantes para devolverle al balmacedismo su crédito y con ello robustecer el poder político que estaba adquiriendo la clase obrera. El periódico *El Jornal* que aparece a partir de 1893, representa una especie de ala izquierda del balmacedismo. Durante sus cuatro años de vida, este órgano ocupó sus páginas en un discurso obrerista que aventajó a muchos otros de izquierda. Así, denuncia los abusos cometidos en la región en perjuicio de los trabajadores; se declara partidario de las huelgas,

¹² Véase: http://elboletinrojo.blogspot.com/2012/07/recabarren-y-la-prensa-obrera_09.html y <http://elboletinrojo.blogspot.com/2012/07/elias-laferte-una-vida-revolucionaria.html> (Acceso: 2-febrero-2015).

condenando al que las prohíbe, ya que es la única arma válida de lucha. *El Jornal* fue la vía proselitista más efectiva del balmacedismo en las campañas parlamentarias a que postuló en los años siguientes (Navarrete: 1998).

Hubo periódicos de tendencia liberal, como *La Industria* (1884) y *El Calichero* ambos de Iquique que escriben a favor de los obreros de las salitreras y donde se denuncia los atropellos de los patrones británicos. Para el historiador Julio Pinto (2007:19) estos testimonios históricos ofrecen al investigador la mirada desde la perspectiva del ‘otro’, del que está ‘arriba’ y observa al de ‘abajo’. Los liberales representan una factura burguesa y en este caso el discurso que desarrollan al increpar al patrón inglés dueño de las salitreras, tiene, según el autor Pinto, matices más bien de nacionalismo que de intención obrerista (*id.*:22). Es el reclamo del chileno hacia el extranjero.

Periódicos como *El Obrero Libre*, *La Agitación* y *El Pensamiento Obrero*, de Tarapacá fueron los más cercanos a la postura anarquista. En ellos, como en todo periódico de izquierda, el discurso va dirigido al obrero en su lucha por alcanzar una vida mejor; se insiste en la injusticia por parte del rico que oprime al pobre a costa de su trabajo¹³ (Pinto 2007:52-55).

El periódico *El Grito del Pueblo*, que perteneció al *Centro Social Obrero*, agrupación fundada en 1896 por un grupo desertor del Partido Democrático en conjunto con obreros independientes, tuvo una importante participación en la vida política y social de la época. Juan Bautista Peralta, conocido ‘cantor a lo poeta’ fue uno de los miembros de este centro y también periodista destacado de ese periódico (Navarrete 2006:29). Este mismo poeta escribió en el periódico de corte satírico de gran popularidad, *José Arnero*, aparecido en Santiago desde 1905 a 1914. En este periódico tuvo importante presencia la *Lira Popular*, siendo el humor y la sátira, el estilo que los definía. En dicho diario, Peralta dio a conocer, entre diversos temas de orden social, la situación precaria del gremio de los

¹³ El historiador Pinto sostiene que debido a la fuerza del discurso de algunos anarquistas, la huelga de Iquique de 1907, “máxima expresión colectiva de protagonismo obrero”, pudo alcanzar la magnitud que tuvo. Por su discurso fueron abatidos de manera brutal como nunca antes se había reprimido un movimiento de protesta en el país (*id.*:61). (Cabe destacar que este sangriento hecho histórico inspiró la Cantata Santa María de Iquique de L. Advis). Pinto sostiene que, “en el futuro inmediato al menos, no fue el anarquismo el que siguió marcando la pauta del sujeto obrero que la experiencia salitrera estaba en vías de construir. Ese papel lo asumió, como se sabe, la disidencia demócrata liderada por Luis Emilio Recabarren, y que finalmente se encarnó en el Partido Obrero Socialista (*ib.*).

suplementeros, denunciando las maniobras de los diarios gobiernistas por acaparar la venta de sus ejemplares (Salinas 1991:39). En el año 1921 el *José Arnero* reaparece brevemente bajo la dirección del poeta Peralta. La tendencia de estos ejemplares fue favorable a la figura de Arturo Alessandri Palma en su primera candidatura a la presidencia de 1920 a 1925 (*id.*:30).

Bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (en su primer periodo presidencial, de 1927 a 1931), Peralta funda el periódico *Chile Nuevo* de corta duración y cuyo propósito fue apoyar el gobierno de este mandatario. En esta ocasión, el poeta, interpreta los acontecimientos no como el artífice acostumbrado, sino como un historiador. “Se trata de una apreciación original y crítica de la historia del Chile republicano, hecha desde una posición popular no partidista” (Navarrete 2006:30).

Luis Emilio Recabarren, uno de los dirigentes políticos de la izquierda nacional más destacados de la primera mitad del siglo XX, postula por la educación del obrero como único medio que permite sacarlo de la postración marginal que lo ha mantenido por generaciones. Para esto es necesario fortalecer el sindicalismo, espacio que aglutina a la clase obrera y le entrega armas cívicas en su defensa, convirtiéndose en un poderoso agente de cambio. Esto demuestra, según Recabarren, que los únicos capaces de poner en práctica el programa de emancipación del movimiento obrero, son los propios obreros-proletarios (Salazar y Pinto 1999 I:117). Al respecto, Recabarren escribe: “la emancipación de los trabajadores debe ser obra de los trabajadores mismos” (En carta dirigida a su amigo Abdón Díaz y publicada en el periódico *El Trabajo*, Iquique, 23/febrero/1902)¹⁴

El periódico ejerció además una labor ética en la vida y costumbres familiares del obrero, así queda constancia en diversos periódicos. Por ejemplo:

En *El Trabajo*, Coquimbo, 12/noviembre/1904:

¡Escuchadme, hermano!

No vayáis a la taberna a dejar tus pocos centavos que el burgués os da en cambio de tu trabajo, porque harán falta a tu muy pobre choza. Come con tu familia, vístete con decencia, que se vista tu compañera y que tus hijos no anden desnudos. Por eso no vayáis a la taberna a dejar tus pocos centavos...

En *El Trabajo*, Coquimbo, 26/ noviembre/1904:

¹⁴ En <http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf> (Acceso: 23-septiembre- 2010)

¡Oye obrero!

Antes de comprarle al rico una copa de licor falsificado que destruye tu cuerpo y tu salud, compra los periódicos y folletos de ideas proletarias que ilustren tu alma y la purifiquen con un baño de verdad y amor humano...¹⁵

El poeta Juan Bautista Peralta en sus poemas canta en homenaje a los obreros:

Arriba los corazones/vivan los hombres honrados/ unámonos como hermanos/ todos los proletariados. (Salinas 1991:38)

Este escrito es un ejemplo de parte de una décima en versos octosilábicos (Lira popular o literatura de cordel), posiblemente incorporado en un periódico popular.

En una carta titulada “¡Trabajadores honrados abrid los ojos!” –verdadera arenga proselitista dirigida a los trabajadores- L.E. Recabarren escribe en *El Trabajo* de Tocopilla, fechada el 10 de enero de 1904:

A medida que nuestra Sociedad, la Combinación Mancomunal de Obreros, va tomando mayor desarrollo y engrosando sus filas centenares de trabajadores que diariamente acuden a cobijarse a la sombra de esta humanitaria Sociedad; a medida que su prestigio se hace más sólido, con mayor maldad los enemigos nuestros, mejor diremos, los verdugos nuestros, nos calumnian, y con ello calumnian e insultan a toda la clase trabajadora. ¡Trabajadores abrid los ojos!..

(En <http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>) (Acceso: 20 – julio- 2011)¹⁶.

En el periódico *El Trabajo* de Coquimbo con fecha 24 de septiembre de 1904, Recabarren escribe desde la cárcel de Tocopilla:

Los trabajadores no buscamos conquistas de territorios ni renombre, queremos sólo que termine la explotación organizada... Queremos la igualdad económica, porque es justicia. Las mancomunales se levantan hoy con este fin y ningún trabajador debe quedarse fuera de ellas (*id*).

En el periódico *La Voz del Pueblo*, de Valparaíso, fechado el 9 de junio de 1904, Luis

¹⁵ Los escritos del periódico *El Trabajo*, están firmados por Recabarren; el del periódico *La Democracia* es anónimo. (En <http://test.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>). (Acceso: 20 julio- 2011)

¹⁶El mismo sentido y tendencia de este discurso de Recabarren vertido en un periódico, se encuentra en la canción política de Sergio Ortega.

Emilio Recabarren escribe desde la cárcel de Tocopilla su opinión sobre el ejército:

Hasta el día de hoy existen muchos trabajadores que aún creen que el ejército en cada país está destinado para defender la *integridad y el honor nacional* y bajo el imperio de este fanatismo le prestan su concurso y admiración. Esta es una patraña inventada por los capitalistas para tener siempre sometido al pueblo o con medios para someterlo a la esclavitud. ¡No hay tal integridad, ni tal honor nacional! Todo eso es mentira... ¿Para qué sirve el ejército, repito ahora? Para aplastar solamente a la clase obrera. Para acabar con las huelgas. Para ponernos cadenas. Para defender a los tiranos. Para eso sirve el ejército, para afirmar al pedestal de la tiranía opresora del capital gobernante. ¡Pueblo, abrid los ojos! (<http://test.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>) (Acceso: 20-julio-2011)

En el periódico *La Voz del Pueblo* de Valparaíso fechado el 16 de mayo de 1903, El dirigente político Luis Emilio Recabarren escribe a propósito de la huelga de los jornales del puerto:

...un grupo diminuto de trabajadores de mar se declaró en huelga exigiendo lo más natural del mundo: un pequeño aumento a sus escasos salarios. Pero el patrón, ese usurero empedernido, negó ese derecho a sus obreros y declaró que tenía hombres para reemplazarlos. En el transcurso de estos treinta días que lleva la huelga, Valparaíso ha presenciado un espectáculo que podremos decir es la primera vez que se ofrece con los caracteres de hoy. Los diversos gremios de mar han ido plegándose a la huelga, paulatinamente unos tras otros, hasta dejar completamente paralizado todo el movimiento de la bahía, probando con esto que entre ellos existe un sentimiento de solidaridad que habla muy en alto de la conciencia que tienen esos trabajadores...(En <http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>). (Acceso: 20-julio-2011).

El periódico fue una efectiva vía de ilustrismo hacia el obrero. Se conservan testimonios al respecto. En el periódico *La Democracia*, Santiago, 7/abril/1901, se lee:

La prensa obrera, tiene por misión sagrada, contribuir a la ilustración y difundir la cultura en las costumbres de los pueblos. Un periódico que llega a las manos de un hijo del trabajo, debe ser un libro en el cual encuentre la savia vivificante para fortalecer el espíritu, cuando abatido por las luchas de

la vida, se sienta adormecer. Debe llevar en sus caracteres, palabras de enseñanza y de ejemplo, en estilo claro y correcto que revele la buena intención de la pluma que los traza. Debe rebatir las ideas del adversario o del amigo, cuando no las cree buenas...

Esta nueva cultura *ilustrada* que se pretendía imponer al obrero, tuvo efectos contradictorios que acarrearón dificultades entre éste y sus representantes. El obrero sintió que se le imponía una forma nueva de entender la vida, alejándolo de sus raíces culturales y de su verdadera identidad, sensación que afectó más profundamente al campesino – acostumbrado al apego de sus tradiciones– que al obrero ciudadano. Esta situación tuvo graves consecuencias futuras. Al desacreditar la cultura popular tradicional, los obreros ilustrados perdieron peso y crédito entre el bajo pueblo que era la mayoría. Las recriminaciones recayeron en la persona de Recabarren quién era el más cercano al pueblo y el más entusiasta en el movimiento y, por ello fue repudiado. Debido a esto, los movimientos populares, se identificarán cada vez más con el obrero que con el campesino, encarnando las movilizaciones rostros diferentes; claramente ideologizadas en el obrero y sin esa carga las demandas campesinas (Salazar y Pinto 1999, I:115-116).

Luego de este breve análisis de la prensa obrera –género literario popular en prosa– que nos entrega valiosa información sobre la vida del trabajador de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, revisaremos algunas formas de literatura popular de la época, organizada en versos.

3.2.2 Lira popular, Literatura de cordel. Religiosidad popular expresada en el subgénero canto a lo divino

La diferencia entre la *Lira popular* y la *literatura de cordel* está sólo en la forma de cómo eran entregadas al conocimiento público. La primera se editaba al interior de los periódicos populares o en librillos, en forma de colección o antología de versos en décima;

son poemas escritos¹⁷. En tanto, la *literatura de cordel*, se refiere a los mismos versos en décima, impresos en hojas que se colgaban en cordeles en los quioscos de las esquinas de los barrios periféricos de las ciudades –de ahí su nombre- siendo también poemas escritos. Existe otro género con la misma organización de versos octosilábicos ordenados en décimas: el *canto a lo poeta* en sus dos versiones, *a lo divino* y *a lo humano*. Este género, a diferencia de la literatura de cordel, es cantado y acompañado de preferencia con guitarrón; sin embargo, también suele estar presente en la literatura de cordel o Lira popular (Salinas 1991: 30) y en este caso los versos eran recitados y, particularmente, son aquellos cantos cuyas narrativas se refieren a expresiones de la religiosidad popular muy conectada con problemas sociales¹⁸. La *literatura de cordel (Lira popular)*, que representa una tradición de la literatura popular escrita, es recitada por hombres o mujeres, indistintamente, mientras que el *canto a lo poeta*, que representa una música de tradición oral es cantado sólo por hombres. Tanto la melodía de los versos como los versos mismos, se han dado a conocer por generaciones por transmisión oral. Tomando en cuenta estas consideraciones, hemos optado por tratar la *Lira popular (literatura de cordel)* y expresiones de religiosidad popular emanadas del *canto a lo divino* en este subcapítulo, por acercarse más a las características de la prensa obrera y porque, como ya hemos visto, ambas tuvieron tribuna en este tipo de periódicos. Así mismo, varios de estos periodistas eran además, poetas de versos en décima como es el caso de Juan Bautista Peralta, periodista del *Grito del Pueblo* y de *José Arnero*. En este último periódico hay constancia de que Peralta publicó varias de sus décimas.

La religiosidad popular forma parte de la cosmovisión simbólica de la tradición cultural de los pueblos y es resultante del choque y posterior hibridación entre diferentes culturas. Por la riqueza de los materiales que ella acumula con el tiempo, se convierte en una fuente de gran estímulo para artistas e investigadores de diferentes procedencias. El compositor Roberto Falabella dedicó gran parte de sus estudios sobre la historia de Chile y

¹⁷ Uno de los autores más famosos de *Lira popular* es Juan Bautista Peralta. En algunas de estas *Liras Populares*, de la década de los '20, además de las décimas, se incluían, cuecas, tonadas junto a los bailes de salón en boga en la época como *fox-trot* y *one step* (NAVARRETE 1998: 32),

¹⁸ No podemos dejar de lado en este apartado, expresiones de canto a lo poeta, tanto en su versión a lo humano como a lo divino, que han sido recitados y también cantados tradicionalmente, como lo hemos comprobado en los textos que hemos revisado. Nos guiamos por Maximiliano Salinas, quien ha hecho un estudio detallado sobre esta doble condición de esta tradición cultural literario-musical. Muchos de los poetas populares recitaban los versos cuando no tenían guitarra o guitarrón para acompañarse. En el siguiente apartado trataremos el canto a lo poeta como expresión particularmente poético-musical.

Latinoamérica, a analizar la existencia y cualidades de la cristiandad y la religiosidad popular desde sus orígenes, evolución e importancia histórico-cultural y su proyección en el nuevo continente. La religiosidad popular para Falabella (Cuaderno Amarillo)¹⁹ es una resultante sincrética del canon cristiano enseñado por los misioneros al indígena y la interpretación que éste hizo de la doctrina. El compositor advierte,

No es fácil encontrar una definición exacta para definir la religiosidad popular, pero lo claro aquí es que esta es una manifestación religiosa distinta a la oficial y sus expresiones son culturales, expresando sentimientos más profundos: cercanía a la tierra, contacto con la vida y la muerte, y la necesidad de sentido protegido ante la realidad, manifestado en la necesidad de la salvación en medio de las amenazas de una existencia miserable y [de] dar unidad a la vida mediante símbolos y narraciones.

La cultura indígena en su totalidad se distingue por estar creada y mantenida estrechamente unida a la naturaleza, al espacio natural en que vive. Hay una armonía cósmica entre su cultura y su habitat. (Esto la diferencia fundamentalmente de la civilización occidental que se ha apartado cada vez más del espacio natural; al contrario, lo ha lastimado en su esencia). Al producirse el choque entre el indígena y el conquistador europeo, se genera lo que García Canclini (2008: 25-29) denomina ‘hibridación restringida’; es decir, el indígena sabiamente discriminó, -en la adopción del cristianismo-, aquello que no lo separara de la base primordial de sus ancestrales creencias religiosas. Falabella (Cuaderno Amarillo) advierte que “la religiosidad popular forma parte trascendente de la identidad de Latinoamericana”, por lo tanto, “la esencia de Latinoamérica es el cristianismo”. Interpretando a Falabella apoyándonos en la propuesta de García Canclini, la religiosidad popular sería, un cristianismo ‘traducido’ de acuerdo a un proceso de hibridaje producto de choques culturales diferentes.

Desde sus orígenes estas expresiones de la cultura popular nacional –*lira popular*, *literatura de cordel* y *religiosidad popular*- tuvieron un carácter más acentuado en asuntos ideológico-político-sociales entre la clase obrera y más arraigado a las tradiciones del agro entre los campesinos. Todas, sin embargo, fueron canales de denuncia de las injusticias

¹⁹ Gran parte de los manuscritos conservados por la familia del compositor Roberto Falabella han sido transcritos –también en manuscrito- por su hija Florencia, en diferentes cuadernos, cuyas tapas de diversos colores, los ordenó de acuerdo a las diferentes materias que estos contienen y a los cuales ha tenido acceso la tesista.

sociales, reclamos dichos, en los primeros, de manera más agresiva y en los segundos, en forma más velada. Los mismos problemas tratados en prosa en la prensa obrera eran expresados en décimas octosilábicas en la lira popular/literatura de cordel. Los poetas populares surten su imaginario desde las noticias de esta prensa y de la vida real que ellos mismos viven. Ellos dramatizan el hecho, encausándolo con un ritmo poético de metro determinado: el verso octosilábico, y en una homogénea narratividad: la décima octosilábica. Desde este bastión no se les escapa ningún acontecimiento, los que son interpretados con óptica de compromiso irrestricto con la clase popular. Además, se aprovecha a desautorizar los periódicos gobiernistas por considerarlos “mentirosos” ante la realidad del pueblo.

Juan Uribe Echeverría (1962:14), rescata una décima en el periódico *El Pipiolo*, uno de los más antiguos, con fecha 10 de abril de 1827. En versos octosilábicos, la fracción burguesa de la época, los “pipiolo”, criticando las acciones de la conservadora aristocracia. El verso dice:

Oh, infernal aristocracia,/ monstruo de disolución,/ que contrastas la opinión/
con la más fuerte eficacia;/ cuán notable es la desgracia, / que trae tu
solicitud/ pues quieres que la actitud/ se cifre en el nacimiento/ con
desprecio de talento/ del mérito y la virtud (ib.).

Maximiliano Salinas (1991) ha hecho un exhaustivo estudio de la *literatura de cordel* en su expresión de *canto-a-lo-divino*. A través de las décimas analizadas, el autor reconoce la existencia de una *religión popular* arraigada desde muy tempranamente en el pueblo chileno y muy visible durante la época de la oligarquía (1850-1930), que se contrapone con la religión oficial muy distante de los intereses y necesidades del pueblo. Esto se da a tal extremo que la conciencia popular percibe a los sacerdotes católicos coludidos al mundo de la riqueza. Uno de los hechos más significativos de esta época, 1893, la pastoral del Arzobispo Mariano Casanova *Sobre la propaganda de doctrinas irreligiosas y antisociales*, destinada a combatir el socialismo y defender el orden social, contribuyó a acentuar la vinculación que se advierte entre la Iglesia y la oligarquía. El periódico *El Ají* acusó al clero de querer “‘crucificar’ al pueblo, como los sacerdotes de Israel lo habían hecho con el Mesías” (Salinas, *op.cit.*: 75).

El catolicismo conservador tendió a identificarse con la pastoral global de la Iglesia, hecho que provocó en el pueblo una confusión de instituciones, es decir, vio la Iglesia como una prolongación de la oligarquía. Si esta última era lejana y ajena al pueblo, la primera también. Esta situación se agudiza a partir de la guerra civil que se desató con la caída de Balmaceda 1891. El pueblo representado particularmente por el *cantor-a-lo-divino* se enfrenta ante un clero institucional comprometido con el poder oligárquico, haciendo peligrar la fe popular en el catolicismo chileno de la época. El poeta Daniel Meneses (*ib.*), en este canto ilustra el sentir de las clases populares:

Al fin, pues, la religión/ está muy aumentada, / no parece ley sagrada/ más bien es inquisición./ A eterna condenación tendrán que ir los católicos/ por sus sermones diabólicos/ que predicán al creyente,/ en voz del omnipotente:/ ¡abajo los apostólicos!(*sic.*)

Salinas observa que la “latente contradicción entre la Religión oficial y la Religión popular, presente desde los orígenes de la sociedad colonial, se hace ahora explícita, violenta, pública, política, abriéndose una grieta que continuará creciendo hasta finales de la época oligárquica”²⁰. El clero chileno se presenta como un instrumento político al servicio de la oligarquía y su misión electoral fue “unir las voluntades de la aristocracia” en palabras del Arzobispo González Eyzaguirre a la Santa Sede en 1914 (*ib.*).

Por esta razón, las clases populares se alejan cada vez más de la religión oficial, lo que equivalía a separarse de la política oficial. Las autoridades eclesiásticas atribuyeron el alejamiento de la clase popular de su alero, por una parte, a la gestación de agentes internos de la cultura popular como la superstición, y por otra, a agentes externos como el laicismo representado por el socialismo, sin reconocer su propia culpa. A causa de esto se hace más intolerante y represiva la mano eclesiástica, creando instituciones fiscalizadoras de los pobres, como la *Sociedad de Obreros de San José* fundada en 1883. A través de ésta, se controlaba el voto de sus integrantes campesinos y obreros (se les conocía con el nombre de los *Josefinos*). Es probable que estos militantes fueran los autores de las masacres y

²⁰ Salinas piensa que esta situación la intuyó el jesuita Alberto Hurtado, no sin temor, al plantearse la interrogante de si Chile es verdaderamente un país católico (1941).

robos perpetrados durante la guerra civil de 1891 y otros desórdenes callejeros, ya que tenían el respaldo de la Iglesia (Salinas 1991:28).

Rosa Araneda (*ib.*) dedica una décima reclamando por las fechorías de los *Josefinos*,

Brindo, dijo, un Josefino/ cuando tocan a saqueo/ los de sotana y manteo/
soy el ladrón más ladino./ Diestro soy en mi destino/ que no hay con qué
comparar/ si me quieren atrapar/ echo, pues, los voladoras,/ y en menos de
un cuarto de hora/ yo desocupo un hogar (*sic.*).

En este contexto social y eclesiástico es donde centra Salinas el estudio de la poesía religiosa popular²¹.

Es importante destacar que aun cuando estos cultores publican sus hojas en la ciudad, su cultura, “su visión del mundo, su sistema de imágenes y de pensamiento es rural, agrario”. Es decir, son poetas nacidos en el campo que emigran a la ciudad una vez alcanzada la mayoría de edad, llevando consigo, a la vorágine de la urbe periférica, los fundamentos simbólicos de su cultura rural. Afines del siglo XIX, más del 50% de la población chilena era rural, y Santiago, la principal ciudad del país, no alcanzaba a tener una cifra mayor a los 300 mil habitantes (Salinas, *id.*: 42; Salazar y Pinto, Correa et al en *op. cit.*).

Una de las conclusiones de interés para un análisis socio-psicológico del colectivo marginal de estas décadas y a las cuales apunta Salinas, es reconocer que en el *canto-a-lo-divino* se invierten los papeles entre lo celestial y lo terrenal. Cristo no representa a la Iglesia y al poder, sino al pobre que sufre; Satanás no es el ángel desertor que traiciona a Cristo y se aparta de la Iglesia, sino que es la misma Iglesia Católica conservadora y oligárquica que está con el poder. De este modo, en el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, para las clases populares chilenas eminentemente rurales, la oligarquía en todos

²¹ Los cultores que analiza Salinas son los autores de la literatura religiosa popular de cordel en Santiago del 1900. Algunas hojas o cuadernillos venían firmadas y se conocen los autores, no más que eso y no son más de una docena: Bernardino Guajardo, Rosa Araneda, Daniel Meneses (versos fechados entre 1892-1906), Nicasio García (con versos fechados entre 1886-1905), Javier Jerez (versos entre 1898-1906), José Hipólito Cordero (versos entre 1894-1907), Juan Baustista Peralta (con versos entre 1896-1913), Adolfo Reyes (versos entre 1893-1901) y Desiderio Parra. Bernardino (murió en 1886) y Rosa (con versos fechados entre 1894-95) parecen ser los más famosos. Todos son de extracción campesina. Estos mismos nombres aparecen en los estudios de Navarrete, Uribe y Lizana, coincidiendo todos también con las fechas.

sus estamentos es un conjunto diabólico. Las riquezas de los poderosos son producto del sufrimiento y privaciones de los pobres, por lo tanto esas riquezas son obra de Satanás. A comienzos del siglo XX, todavía el pobre cree que los ricos tienen pacto con el Diablo, tema que se hace recurrente en la *literatura de cordel* y en el *canto a lo divino* de la época.

La visión que la Iglesia Católica tenía acerca de la intromisión tanto de la superstición como del socialismo en la mentalidad popular, fue causa, según ésta, de la paulatina pérdida de la fe de las clases bajas. Así, en el *canto-a-lo-divino* se encuentran argumentos que presentan a Cristo como el principio del Amor, en contraposición a la oligarquía, principio de la muerte. Este es un claro ejemplo de incursión carnavalesca que se vio a menudo en estos poemas populares. En poemas que datan de fines del siglo XIX, aparece la figura de Jesús, el Mesías como *socialista*; es de suponer que no en el sentido científico que reconocía la época a esta ideología. También se contrapone a Jesús personificando el Amor, en oposición al presidente de la República del momento, como representante de la Muerte. Se conserva una décima al respecto titulada *Lo que era Jesús y lo que es el Presidente*:

Jesús el socialista/ sus limosnas repartía,/.../ pero nuestro Presidente/ con muchísima cautela/ se reparte del dinero/ con toda su parentela (Salinas 1991: 55).

Se comprueba así, que en el *canto-a-lo-divino*, en forma figurada (carnavalesca) se narra la historia sagrada oponiendo el Bien en el pueblo y el Mal en la oligarquía política y eclesiástica. Al mismo tiempo que se narra el conflicto que ha perdurado en el corazón de la sociedad feudal hispanoamericana, entre las masas rurales y la elite urbana (Salinas 1991: 63). Además, si ha existido una condición resignada en el campesino vista por algunos historiadores, la investigadora de la tradición musical nacional, Margot Loyola, estando de acuerdo en parte con esta observación, considera que esto no es óbice para que el campesino, reconociendo su marginalidad socio-cultural provocada por los estamentos de poder, tenga la fortaleza para el reclamo y la denuncia. Loyola reconoce, en muchos de estos cantos de poetas, la protesta donde, según ella, no está el ingrediente político-ideológico de la canción comprometida de las décadas 1950, 1960 y 1970. ¿Cómo demuestra su malestar y abandono social el campesino?, Loyola recita:

Si un rico llega a una casa/ luego le muestran la silla/ lo tratan sin repunancia/ todos los viejos y niñas./ El ver esa maravilla/ para un pobre fuera espanto/ al rico no lo levanto,/ lo adoran con mil amores./ Y dice el pobre aburrio:/ Quién mereciera otro tanto (*sic*).

Este es un ejemplo de *canto a lo humano*, en décima, según Loyola, que siempre termina con “quién mereciera otro tanto” (Loyola 2008: Conversaciones)²²

Otro *canto a lo humano*, donde Loyola, al recitarlo, resalta el dolor resignado del campesino, dice:

Un muchacho pasajero/ llegó con su costalito/ a casa de un molinero, p’a que moliera un poquito,/ contestando ligerito:/ Yo no vuelvo a su molienda,/ ¡váyase! Que no hay lugar,/ que está moliendo la hacienda./... Ya ven ustedes señores/ el molinero maldito,/ que nunca dejan a un pobre/ que muela su costalito (*sic.*), (*ib.*)²³.

En síntesis, de la investigación realizada en torno a la temática que domina tanto la *literatura de cordel/lira popular*, el *canto a lo poeta* que rescata la religiosidad popular (manifestado poético-literalmente) como la *prensa obrera*, son, en términos amplios, similar en sus sujetos y objetos de relato, es decir, en la denuncia de los problemas sociales que agobian al obrero, el atropello al desamparado por parte del rico o el que ostenta el poder. Estos temas están expresados muchas veces de manera metafórica o velada; o bien más concretamente, en la personalidad de un héroe que resalta sus cualidades de abnegación hacia la patria o de un mandatario que da la vida por su pueblo, como es el caso del presidente Balmaceda; como crónica de acontecimientos del pasado o vigentes y que son poetizados por el cantor, de manera a veces figurada o descarnada y cruda, como fueron en su realidad. También, la figura de santos, Dios, la Virgen o Jesús se expresan, en el *canto a lo divino*, como modelos de bondad y amor hacia el pobre y en estrecha cercanía

²² Margot Loyola explica, a propósito de este canto: “Esta es una protesta débil, muy sutil, en décimas y no hay ningún contenido político o ideológico de por medio. Por esto, la canción de protesta de la ciudad, el campesino no la entiende, no le pertenece, no la acepta” (Conversaciones 2008).

²³ Loyola repara en la forma que el campesino canta su realidad y comenta: “Cómo me lo dicen?, ‘estas son las cosas que pasan por aquí señora’. Yo hablo de los sujetos. No hablo de la canción sola, hablo del que canta, cómo canta, porqué canta; cómo vive y qué dicen. Entonces yo digo lo que estas personas dicen. Esta canción así no ‘golpea’”. Loyola se refiere al no impacto comercial que estas canciones pudieron tener en las décadas de fines de mitad del siglo XX en especial en la ciudad (*ib.*).

con éste. Junto a estos testimonios literarios de variado género que nos proporcionan las décadas históricas analizadas, también encontramos otros, igualmente valiosos, expresados musicalmente que conviven, algunos simultáneamente, hasta avanzada la primera mitad del siglo XX.

3.3 Antecedentes musicales de la canción de compromiso social en Chile

En esta parte intentamos probar que los antecedentes musicales de la canción de compromiso social en Chile –cuya máxima presencia y vigencia se dio durante los años 1960-1973, yacen en las siguientes expresiones musical-populares de tradición oral: la canción *Canto a la pampa*; el *canto a lo poeta*; la *cueca* de intención política; las canciones insertas en representaciones de teatro popular y, las canciones compuestas expresamente para las elecciones a cargos gubernamentales.

3.3.1 Canto a la pampa

José Miguel Varas y Juan Pablo González (2005:86) sostienen que la canción titulada *Canto a la Pampa*, “basada en una habanera de carácter romántico titulada *Ausencia*,”²⁴ de gran popularidad en su época, año 1900, cuyo autor es Tomás Gabino Ortiz”, ha quedado como testimonio histórico de una de las más antiguas melodías nacionales²⁵ en homenaje a los mártires de la huelga de Santa María de Iquique. La melodía de esta vieja habanera fue despojada de su original texto de corte amoroso a cambio de otro con temática político-contingente surgida de la pluma del poeta Francisco Pezoa. Según González y Claudio Rolle (2005: 105), el uso político del *contrafactum* se generalizó en Chile tempranamente “durante el desarrollo del movimiento obrero de la pampa salitrera y

²⁴Esta habanera, junto a otras antiguas canciones procedentes de Europa que del salón salieron al campo, arraigándose en zonas rurales, fue recopilada y grabada por Violeta Parra. (GONZÁLEZ 2006: 209).

²⁵En esta canción se operó el mismo procedimiento conocido con el nombre de *contrafactum* llevado a cabo por Lutero en la creación del repertorio musical litúrgico para su iglesia. Los corales hechos con melodías populares, cuyos textos profanos eran sacados y reemplazados por otros destinados a realzar la fe de la nueva iglesia protestante.

estará presente a lo largo de las campañas presidenciales del siglo XX”. *El Canto a la Pampa* revive la masacre de la Escuela de Santa María de Iquique y por décadas ha permanecido en el repertorio local para los funerales de los dirigentes mineros, militantes de partidos de izquierda. En el año 1955, los mineros del carbón escucharon esta versión interpretada por el bajo de origen afro Paul Robeson. El texto describe la desolación del lugar incrustada en el alma del pampino.

Canto a la pampa, la tierra triste/ réproba tierra de maldición/ que de verdores jamás se viste/ ni en lo más bello de la estación.../ Años tras años por los salares/ del desolado Tamarugal/ lentos cruzando van por millares/ los tristes parias del capital” (Varas y González 2005:86).

El cronista cuenta que esta canción era escuchada con gran recogimiento en las asambleas mineras o cuando se conmemoraba el aniversario de la matanza. El carácter fúnebre y melancólico de esta canción provocaba un estado colectivo de repudio e impotencia contra los culpables (Varas y JP.González: *op.cit.*:86).

Es importante consignar la importancia que esta canción-habanera tuvo para los habitantes del norte minero de esa época y posteriormente. Al respecto, González C.Rolle (*op.cit.*:104), aclaran:

La persistencia de esta habanera en la memoria musical chilena se comprueba con la aparición de un nuevo texto, basado en su música, en un cancionero *mexicano* publicado en Valparaíso en 1947. Esta nueva versión es afín a la práctica de la *Lira Popular* de poner en décimas y canciones sucesos policiales y de actualidad.

En el año 1968, el conjunto Quilapayún revive el *Canto a la Pampa* con la narrativa literaria hecha por Francisco Pezoa, grabándolo en su disco Por Vietnam, “un álbum caracterizado por el compromiso político explícito, [...], y por el deseo del conjunto de vincular diversas tradiciones y ejemplos de luchas populares y revolucionarias”. (González et al 2009: 305)²⁶.

Sergio Ortega, considera que los primeros pasos en la construcción de la canción política chilena, están en la “búsqueda de un tono de propaganda” y éste se encuentra,

²⁶ Sobre este mismo tema, véase páginas 422-423 de González et al 2009.

según el compositor, en el *Canto a la Pampa*, (Ortega Doc.1).²⁷ Ortega en sus escritos no explica lo que él considera “tono de propaganda”. Podemos inferir que el *tono* se refiere al contexto poético-musical; es decir, se trata de una música conocida, que ya ha sido incorporada al repertorio cotidiano, al menos, del chileno común. Inferimos que la *propaganda* se refiere al contexto poético-literario basado en hechos reales que afectan a los pobres; ambas narrativas surgen, respectivamente, de la cultura musical y de la historia social y política del país. En este sentido, Sergio Ortega (Doc.1) está reconociendo en esta canción los elementos poético-musicales fundantes de la canción chilena comprometida; ella contribuyó, según el compositor, a que “el pueblo se vuelva a sus orígenes y conozca sus fuentes”. Y si para Ortega, este acto de ir hacia esta primigenia fuente que ha inspirado a diversos cultores de este género de canción, podemos suponer que también lo haya influido a sí mismo.

3.3.2 Canto a lo poeta

Como ya lo hemos comprobado, la prensa obrera y la literatura de cordel pertenecen al universo de la literatura popular, en tanto que el *canto a lo poeta*, pertenece tanto al universo de la literatura popular como al universo de la música de tradición oral. En los albores de la República y a lo largo del siglo XIX se da la mayor presencia de este arte popular; en las primeras décadas del siglo XX todavía perduran en algunos sectores rurales y periféricos urbanos expresiones de alguno de ellos. Cuando el país inicia lentamente la etapa de modernización en sus medios de comunicación, la *prensa obrera* y la *literatura de cordel*, destinadas a informar al colectivo popular, tienden a desaparecer o a ser reemplazadas por otras formas, ya que pierden su misión principal. En tanto, el *canto a lo poeta* seguirá vigente en algunos sectores rurales del país. El sentido y tendencia observados en las narrativas poético-literarias de la canción comprometida que se desarrolla a partir de mediados del siglo XX, y que tiene su máximo auge en la *nueva canción chilena*

²⁷Se observa en este contexto que el compositor responde al motor ideológico que define su estética y encausa su imaginario al servicio de sus convicciones políticas.

y la canción política en Sergio Ortega, es similar al relato de la *prensa obrera*, la *literatura de cordel* y el *canto a lo poeta* de aquella época.

En páginas anteriores se ha pretendido dar una visión de aquellos hitos más relevantes que dan significado a la construcción de los estamentos populares del país en los años que van desde las postrimerías del siglo XIX a los inicios del siguiente. Así, la organización de la clase obrera, el discurso socio-político e ideológico proclamado por sus líderes o dirigentes; las instituciones creadas destinadas a proteger este masivo conglomerado, son con seguridad, pilares que sostienen el futuro de una parte importante de la sociedad nacional. La prensa popular en este contexto sirve de gran bisagra que permite mostrar especularmente la imagen de estos pilares hacia los poetas populares. Es decir, en palabras de Micaela Navarrete (2006:32), “la poesía popular estableció vínculos de ida y de vuelta con las problemáticas centrales de la sociedad de su tiempo”.

Y, ¿quiénes representan a esta pléyade de bardos o poetas populares nacionales? Son, según Raquel Barros y Manuel Dannemann (1958:48), los continuadores de la poesía juglaresca medieval hispana que pasa a engrosar la tradición literaria y musical nacional, convirtiéndose en “una de las más fuertes y fecundas manifestaciones de la auténtica cultura popular y tradicional, vale decir, la cultura chilena por excelencia”. Esta poesía está representada por una forma métrica precisa; por su estilo jocoso, rudo y “hasta grosero”²⁸; por los temas, ya sea, de la vida cotidiana o de la historia sacra y nacional de sus integrantes; por sus cultores y por la función eminentemente social que ella realiza (*id.*:49).

Para Maximiliano Salinas (1991:30), los orígenes históricos del *canto a lo divino* provienen del Otoño medieval hispánico de la década de 1400 con la poesía franciscana de Iñigo de Mendoza y de Ambrosio de Montesino, entre otros. Además sostiene que, si bien este canto en Chile fue una forma común en la literatura colonial de los siglos 1500 y de 1600; a partir del 1700 en adelante, pasó a ser una poesía eminentemente rural y popular. En otro momento, este historiador completa esta observación, reconociendo en este canto, la influencia de la espiritualidad propia de la tradición juglaresca medieval, que, “recogiendo la cultura popular carnalesca, y, al mismo tiempo, un cristianismo de raigambre franciscano, ha alimentado durante siglos una resistencia (y hasta una inversión

²⁸ Los investigadores con esta apreciación de considerar “groseros” algunos versos, están, desde sus trincheras éticas, evaluando al “otro” cuya visión de mundo es diferente.

simbólica) de las religiosidades del ‘poder’ (tan importantes en la ‘Cristiandad’ hispanoamericana)” (*id.*: 42).

La autodenominación de *pueta*²⁹ tiene gran alcance genérico representando al creador y al repetidor; al que canta y al que recita. Esto es, dentro del gran marco que comprende tanto al *canto a lo poeta* como a la *literatura de cordel/lira popular*, cuya diferencia principal entre ambas es: en la primera, el poeta no recita sino que canta y lo hace acompañado de guitarra o guitarrón, o bien sin instrumento, sólo canto; en la segunda, el poeta, recita.

El *pueta* y escritor Desiderio Lizana (1912:10) explica, “todo *pueta*, a excepción del que escribe para el mercado, canta sus producciones. Sólo recita el que no sabe tocar, no encuentra quien le toque o no tiene la guitarra o el guitarrón a la mano, [...], canta a secas, porque la música es *llamadora* de inspiración y despeja la *memoria*” (*sic.*). Este cultor, el *pueta*, se caracteriza por no tener ilustración alguna, muchas veces ni siquiera sabe leer o escribir, sin embargo es poseedor de un refinado oído poético y privilegiada capacidad para tejer melódicamente en sonidos y palabras los temas de su interés, los que son sometidos a un riguroso patrón métrico (*id.*:8).

Barros y Dannemann (1960:7-45) han estudiado el guitarrón en Chile, comprobando la exigua y casi inexistente documentación o fuentes precisas acerca del origen y desarrollo de este instrumento en el país. Su práctica y vigencia hasta mediados del siglo XX se centra particularmente en la localidad de Puente Alto, terreno donde estos investigadores han definido la importante presencia de este instrumento en el *canto a lo poeta* de esta zona.

Ejemplo de *canto a lo poeta* donde el poeta reconoce su filiación con el guitarrón o la guitarra:

Cuando se murió mi padre/ dejó dicho al albacea/ que me diese una batea/ y un guitarrón de esos grandes... (Lizana:20).

Al fin, ¡viva la guitarra,/ en manos de la cantora/ viva la baya, señora/ que es el jugo de la parra!...(Salinas:144).

²⁹ El *pueta* es el término campesino que se le da al poeta en los lugares donde se cultiva este arte; es el creador y también se le reconoce como el recitador.

El *canto a lo poeta* como ya se ha dicho, tiene dos formas de expresión, *a lo divino* (o a lo *adivino* como lo llaman los campesinos) y *a lo humano*; ambas especies se conocen con el nombre de *fundamentos* en alguno de los lugares donde se practica este arte. En el *canto a lo divino* se relatan acontecimientos provenientes del Nuevo Testamento, de preferencia con la historia del Nacimiento y Pasión de Cristo e historia de la Virgen María. El fundamento *a lo humano*, comprende los hechos de la vida del hombre y de los animales, siendo de carácter más festivo que los fundamentos a-lo-divino. También hay temas basados en el Antiguo Testamento y de la historia medieval como las hazañas de Carlomagno, los padecimientos de Genoveva de Brabante y otros (esto demuestra su origen europeo)³⁰, temas que comprenden, según Dannemann y Barros (1958:52), un tercer *fundamento*, o *versos autorizados*, los que son escuchados preferentemente en los velorios de *angelitos* (funeral de infantes). Los mismos investigadores reconocen un cuarto *fundamento* en los llamados *versos por literatura* que tratan sobre temas de la naturaleza, el paisaje, sus flores, árboles, animales; temáticas todas ellas, que otros investigadores incluyen en el fundamento a-lo-humano.

Las características poético-literarias del canto-a-lo-poeta están representadas por el *verso* que es la décima octosilábica; son cuatro décimas precedidas por el *pie de verso* o glosa inicial de cuatro versos octosilábicos que anuncia el tema que será tratado al interior de la décima. El verso es llamado por los poetas, *palabras*, de modo que cada décima tiene *diez palabras*. La quinta décima es *la despedida* del canto que se inicia con las palabras *en fin, por fin*, etc.

La rima de la décima (*verso*) es:

VERSO (*palabra*): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

RIMA a b b a a c c d d c (*id.*:61).

³⁰ Los investigadores Barros y Dannemann plantean la hipótesis que el romance ha ido desapareciendo del folklore nacional paulatinamente siendo absorbido funcionalmente por el *canto a lo poeta*; (hipótesis que está abalada también por el poeta Lizana y el lingüista Uribe Echevarría). Dannemann sostiene que “gracias al *canto a lo poeta* perviven asuntos importantes de la más pura estirpe romancística, derivados de viejos troncos del cantar de gesta, como es la historia de Carlomagno. No obstante, estimamos que se trata más bien de una corriente de simplificación y selección, conforme la naturaleza de la cultura folklórica, que de una inminencia de extinción”. (1970: 110).

Ejemplo: Del canto-a-lo-humano *La campaña electoral* (literatura-de-cordel) (Navarrete 2006:116). Pie de verso o glosa inicial de cuatro versos octosilábicos:

Sumamente avergonzado/ Mil datos deseo dar/ De la lucha electoral/ Que el
país se ha librado.

Verso o décima octosilábica (diez palabras). Ejemplo de primera décima:

El día cuatro temprano/ Se daba la voz de alerta,/ Comenzando la reyerta/
Con esfuerzo sobrehumano;/ El burgués más soberano/ Hoi como siempre ha
logrado/ Corromper más un soldado,/ Valiéndose del cohecho/ I yo doi
cuenta del hecho/ Sumamente avergonzado³¹ (sic.).

Quinta décima o verso de despedida:

Por fin los pobres obreros/ Quedan siempre en el abismo/ Porque su amor i
heroísmo/ Lo corrompe el usurero;/ Hoi como siempre el banquero/ Con su
dinero ha logrado/ Echar de la Democracia,/ I así es que la aristocracia/
Dueña del campo ha quedado. (sic.)

Musicalmente el canto se mueve en una melodía gradual y de ámbito estrecho, no mayor de una sexta o séptima, por lo general en registro más bien agudo. Comúnmente la melodía está dividida en dos períodos de tres frases cada uno, con un interludio. La melodía es silábica con pequeños glissando provocado por los cantores, y está ordenada dentro de un sistema escalístico más bien modal que tonal; la armonía, por lo tanto, es simple, referida sólo a las funciones principales. El *toquío* es la ejecución del instrumento y las *entonaciones* es el canto poético (Barros, Dannemann 1958:67). Este canto está representado exclusivamente por hombres.

Por su parte Juan Uribe Echevarría (1962:34) percibe en el canto-a-lo-divino un ambiente plañidero en estilo salmódico, monótono y religioso, con breves “arranques (*requiebres*) de extraño patetismo que se resuelven en caídas de lacerante tristeza”. Recuerda vagamente el *canto llano* de las catedrales, en los oficios de Semana Santa. Para este autor, el acompañamiento del *canto autorizado* y de *profanación o desafío*, suele ser

³¹ Estos versos están todos en castellano antiguo, esto se nota, por ejemplo en palabras como hoy que se escribía con i latina. La tesista ha mantenido esta ortografía.

más vivaz y enérgico. En general se observa que estos rasgos son reconocidos por todos los autores que han investigado sobre esta expresión cultural popular.

Dos ejemplos de canto a lo humano (En *Revista Musical Chilena* N° 60 [Julio-Agosto], 1958, pp.64-65.Barros-Danemamm).

La Comuna

Ne - gri - ta de que te ví Quie - ro te - ner - te a mi la - do

m'en -cuen-tro de - ses - pe - ra do m'en -cuen-tro de - ses - pe -

ra - do des - de que te co - no - cí Un gran pla - cer

pa - ra mí de ver - nos los dos so - li - tos un a - mo - ro -

so be - si - to te die - ra con gran ter - nu ra pa' go -

zar de tu her - mo - su - ra qui - sie - ra ser za - pa - ti - to

La Aplastada

De lo lin - do lo me - jor. Vi - de un pi - ca - flor tan
be - llo y en los jar - di - nes del cie - lo y en los jar - di - nes
del cie - lo se ha - ya pi - can - do u - na flor y en el huer -
to del Se - ñor hay u - na flor so - be - ra na an - tes de
que ra - ye el al - ba re - ver - de - cen las se - mi - llas pa' pa -
sar es - ta fa - ti - ga e' - cha - le cal - di - to Jua na.

Uribe Echevarría, (1962:11) sostiene que este canto alcanzó un enorme auge a partir de la segunda mitad del siglo XIX en Chile, remontándose sus orígenes a la época colonial. Los soldados, clérigos y funcionarios españoles fueron los que trajeron al continente e iniciaron el trasplante y adaptación de los cantos *a lo humano y a lo divino* al territorio nacional. Del mismo modo, junto con “la espada, la cruz y el arado, llegaron también los romances (*corridos*), villancicos, letrillas, seguidillas y otros metros y temas de la poesía tradicional de la península” (*ib.*). Uribe (*id.*:13) cree probable que en toda América la décima sirviera también de vehículo poético en las luchas por la Independencia y la consolidación de la República, él dice:

En Chile, asentada la República, podemos leer décimas, letrillas y otras composiciones satíricas en la mayor parte de una serie de periodiquitos, pasquines y revistas que por sus títulos, formatos, y a veces por su

contenido, parecen anunciar las *hojas* que los poetas populares dieron a luz en la segunda mitad del siglo XIX

Esta observación permite deducir que en ese momento se definen los caminos que recorrerán el *canto a lo poeta* y la *literatura de cordel* por separado.³²

El investigador que ha proporcionado mayores luces a este trabajo sobre esta materia, es Maximiliano Salinas, quien en sus escritos hace una profunda lectura del arte de los poetas como réplica de su historia y cultura³³. Su mirada está centrada en la religión popular de Chile en la época de la oligarquía³⁴. Su objetivo es reconstruir la historia de la experiencia religiosa del pobre, “en el horizonte global de una sociedad que se yergue para dominarlo, someterlo” (Salinas 1991:26). Es fundamental, a juicio del autor, para adentrarse en la experiencia religiosa de las clases populares de este período, tener un conocimiento cabal del rol jugado por el catolicismo jerárquico e institucional del mismo período. Él dice,

En las narraciones populares de la Pasión de Cristo se encuentra la expresión literaria más importante de la espiritualidad campesina, y rural en general, en términos de la denuncia social de la opresión del pobre. En el padecimiento de Cristo se representa el conflicto social y económico, ideológico y cultural, entre campo y ciudad, como enfrentamiento supremo entre la masa rural, la mayoría del pueblo, y los poderosos, cuyo centro de prestigio y decisión está en la ciudad, asiento del poder político y religioso. Las narraciones [...], expresan el conflicto originario de la sociedad feudal hispanoamericana, entre masas rurales y la elite urbana (*id.*: 61).

³² Hemos tomado como referencia principal las investigaciones hechas entre las décadas de 1950-1960, por ser las primeras en este campo, reconociéndose a sus autores: Danemann, Barros y Uribe como los pioneros, siendo sus escritos punto de partida para nuevas investigaciones y teorizaciones sobre el tema. Estudios más actualizados sobre el canto a lo poeta, véase:

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/17905/18699> y <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3320.html> (Acceso:2 - febrero-2015).

³³El autor toma dos fuentes para su estudio: “dos preciosas colecciones de literatura de cordel, formadas por alrededor de 1500 hojas de versos a lo Humano y a lo Divino” publicadas en Santiago (alrededor de 1880 y 1910). Son colecciones de Rodolfo Lenz en la Biblioteca Nacional y la colección de Raúl Amunátegui de la Biblioteca Central de la U. de Chile. Son décimas glosadas, cuecas y otras composiciones en verso (*id.*: 30).

³⁴ Salinas sitúa el período de la oligarquía chilena entre los años 1850 a 1930 y cuyo apogeo se da entre los años 1880 y 1914.

El folklore campesino denuncia a una Iglesia que sólo beneficia a los ricos a costa de los pobres, así lo dice un cantor:

En las novenas que corren/ los padres de San Francisco/ el pobre paga las velas/ y el milagro es para el rico. (*id.*:73)

Y también reclama en su canto:

El cura no sabe arar/ ni sabe enyugar un buey/ pero por su propia ley/ él cosecha sin sembrar./ El para salir a andar/ poquito o nada se apura/ tiene su renta segura/ sentadito descansando/ sin andarse molestando/ nadie gana más que el cura./ El gana cabras y ovejas/ gana vacas y dinero (*ib.*).

Estos cantores son los bardos cuyo arte ameniza las fiestas campestres: trillas, rodeos, en fondas o chinganas y con la presencia del vino y la chicha, la música y la buena comida, buscando con quién *pagar*, *cantar de dos razones*, o de *contrapunto*, a *lo adivino*, a *lo humano*, o improvisando décimas sobre cualquier tema de interés y generalmente con *pie forzado*. Son los *puetas*, muchos de ellos anónimos, cuyos versos pasarán a enrolar la tradición musical y literaria nacionales por vía oral, o quedando impresos en hojas o cartillas, las que eran vendidas en barrios periféricos de la ciudad. Los versos escritos eran pregonados por los mismos autores, por los suplementeros, o por vendedores especiales que vivían de este trabajo, los que al ofrecer al público su producto, lo hacían gritando el título del poema y cerrándolo con las palabras: “*los versos... a los buenos versos...*” (Lizana 1912:9).

Uno de los poetas más combativos de la religión oficial conservadora fue Daniel Meneses; en una de sus décimas queda esta evidencia:

Da gusto ver alegar/ a un pechoño y un masón/ y cuál tendrá la razón/ yo voy aquí a preguntar./ .../ y ando en mis sentidos bellos/ que los demonios son ellos/ que habitan sobre la faz. (*id.* 34)

Cuarteta: Pregunto a los congresales/ por la plata y por el oro;/ ellos me contestarán:/ está muy pobre el tesoro./

Décima: Tres años hace, señores,/ que estamos con la esperanza/ de ver la patria en bonanza/ i que cesen los clamores;/ los pobres trabajadores/ sufren todos los males,/ porque ya ni cuatro reales/ vale hoy nuestro papel,/ y porque está el tiempo cruel/ pregunto a los congresales./

Suben las contribuciones/ por culpa de los curiales;/ pero en las arcas
fiscales/ cunden poco los millones;/ se oyen las lamentaciones, / el quejido
con el lloro;/ Hoy que a la fortuna imploro/ al pasito imaginando,/ les voi a ir
preguntando/ por la plata y por el oro/...

Si yo fuera el Presidente,/ aunque la suerte esté ingrata,/ haría correr la plata/
por las calles a torrente;/ entonces toda la gente/ dirá “hoy día si mejoro”; i el
que manda es peor que moro,/ es i no piensa morir,/ porque nos suele decir:/
Está muy pobre el tesoro (sic.) (Navarrete 1998:103).

El mismo poeta, canta en su verso *Los garroteros del pueblo*:

Cuarteta: Pueblo de Chile, atención/ que allá van los garroteros;/ como unos
mansos carneros/ los arrea sin compasión.

Décima: Hasta cuándo mis hermanos/ se dejarán dominar,/ por los ricos en
mi pensar/ que se muestran tan tiranos;/ toma el arma en vuestras manos/ y
castiga la traición./ Que hacen con nuestra Nación/ los oligarcas banquistas,/ y
con los conversionistas/ pueblo chileno, atención...

Otro negro maricón/ vomitado del Infierno/ entra a hacer el cuarterón/ con su
indigno corazón./ Este color de carbón/ da en contra de los obreros,/ i le dice
a los logreros,/ que guarden su plata y cobres,/ y mantengan a los pobres/
como unos mansos corderos (sic) (*id.*:104).

La prensa popular también opina sobre la misma materia:

¿No es explotación cobrar un precio exorbitante por los artículos de
consumo en las pulperías? ¿No es explotación pagar en fichas, mientras el
dinero gira y se da vuelta en otros negocios? ¿No es explotación pagar
menos precio que el convenido por la carreta de caliche, cuando se les
antoja?...¿No es explotación la que se hace a los trabajadores de las faenas
del mar de la casa salitrera alemana, que se les obliga a hacer trabajos
brutales y mal pagados? ¿No es explotación la que sufren los mineros de las
casas Yubero, Lacalle, Casacuberta y otras, que han tenido que ocurrir a la
justicia amparados por nuestra Sociedad, en demanda de sus jornales
usurpados?... (En El Trabajo de Tocopilla, del 10 de enero de 1904, firma
L.E. Recabarren) (<http://test.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>).
Acceso:3-agosto-2011)

Los cultores, tanto del canto-a-lo-poeta como los de la literatura-de-cordel, en sus
décimas, ensalzan la figura del roto, el bandido o el peón. Este personaje, mezcla de

folklore y socialismo, es según el historiador Salinas, “una inversión carnavalesca de la sociedad chilena”, por cuanto su figura es una parodia de la figura de Cristo, el “primer socialista del mundo” y una suerte de Mesías campesino por su condición libertaria; según la tradición, era hijo terrenal de la estirpe de una ‘chinganera’ famosa (la ‘Peta Basaure), que desciende de los cielos para velar por la justicia de los pobres y desenmascarar a la oligarquía eclesiástica. (Salinas 1991:38-39).

En versos de Rosa Araneda³⁵, (Navarrete 1998: 156) se cuenta:

En un combate sangriento,/ porque eran reconocidos,/ muertos
valerosamente/ fueron dieciocho bandidos.../ Murieron como chileno/ antes
que entregarse preso.

En otro, de la misma poeta:

El día once de Mayo/ tres valerosos bandidos/ se mostraron muy tenaz/ en un
combate reñido/... Fueron muertos, ¡gran Señor!/ El caso es conmovedor/
para sus pobres mujeres/ ya que ellos todos prefieren/ saltar en aquel paraje/
pues que con igual coraje/ mostraron gran valentía/ quiere pues la policía/
acabar con el bandidaje.

También se canta al artesano más desvalido como es el zapatero o el panadero, en relación al ebanista, mueblista o sastre.

El *pueta* Juan Bautista Peralta³⁶ dedica una de sus décimas al gremio de los panaderos y otra a los zapateros, que dependen de un patrón (Navarrete y Tomás Cornejo 2006:151):

³⁵ Rosa Araneda es considerada la cantora a lo poeta más famoso por la calidad de sus versos. Muy poco se sabe de ella, solo que en la época de la revolución del 91, contaba con 40 años. Su origen es campesino, pero su labor de poeta lo ejerce en la ciudad. Escribe en el periódico *El Ají*, destacándose por la fuerza y valentía en la presentación de los problemas que aquejaban a la clase popular. (NAVARRETE 1999: 17-26).

³⁶ Juan Bautista Peralta nace en 1895 en un fundo de los alrededores de Santiago. Siendo niño cantó en chinganas o fondas en Santiago, quedando ciego en 1881. Su posición política, que culminó en el socialismo, fue la búsqueda de una movilización de las clases pobres para resistir frente a los abusos de la Oligarquía. Para ello trabajó en el Centro Social Obrero. En 1906 colabora con Luis Emilio Recabarren en el periódico *La Reforma*, llamando a la unidad a los trabajadores. Cuando ocurre la matanza obrera y de sus familias, de 1907, este cantor compara a los inocentes con las víctimas de Herodes en sus Canto a lo Divino. Su labor literaria se destaca en el periódico *El José Arnero*, (SALINAS 1991: 38-39).

Cuarteta: Del descanso y del reposo/ necesita el ser viviente,/ conceder esto es prudente,/ un deber muy imperioso./

Décima: El gremio que ya he citado/ pasa en la panadería/ trabajando noche y día/ sin ser bien remunerado;/ sumamente esclavizado/ este obrero laborioso,/ mugriento y todo andrajoso/ tiene pues que trabajar,/ sin poder ni disfrutar/ del descanso y del reposo./

Para el pobre panadero/ no existe jamás la fiesta/ ni la reunión modesta/ de que goza otro obrero;/ él, todo el domingo entero/ lo trabaja fuertemente,/ si va a fiesta ciertamente/ ya pierde su ocupación,/ siendo que de distracción/ necesita el ser viviente.

En relación al zapatero canta:

Con razón los zapateros/ en huelga se han declarado/ exigen de sus patrones/ un sueldo más aumentado.

En otra décima pregunta:

¿Dónde está el buen artesano?/ ¿Qué ha hecho su autonomía?/ ¿Por qué sigue día a día/ al zángano soberano?/ ¡Guarda, noble ciudadano!/ ¡Cuídalos usureros,/ que nada por los obreros/ Hacen esos ambiciosos/ Por eso no vais gustosos/ hoy en pos de los banqueros (*id.*:133).

En otro contexto, el *cantor a lo divino*, lamentando la matanza de los obreros de Santa María de Iquique, 1907, canta:

Por fin, tigres del infierno,/ abortos de la milicia,/ el pueblo pide justicia/ asesinos del averno./ Si nada os hace el Gobierno/ tendréis de Chile el desdén/ y como Herodes también/ verán de noche tus ojos/ las víctimas y despojos/ de Iquique y no de Belén./ Si existe un Dios justiciero/ y hay un infierno monstruoso/ castigue al facineroso/ al tremendo carnicero./ En aras del pueblo obrero/ venga la divina espada/ y acabe con la poblada/ militar, alma de hiena,/ porque injusta fue la escena/ en Iquique consumada ((Salinas 1991:38).

Problemas como la cuestión social son objeto del relato de los poetas y escritores populares. Juan Bautista Peralta, *cantor-a-lo-divino* increpa al usurero, que junto a los

masones y radicales son, para estos poetas populares, los peores enemigos del pueblo. En 1894 canta:

Afírmate población/ con el avariento rico/ que te limpia hasta el bolsico/ con su grandiosa ambición...(sic), (Salinas 1991:62)

En otro canto:

Al fin pues el usurero/ masones y radicales/ es tropa de animales/ que ya nos sacan el cuero... (id.).

De 1896 se le conoce este poema:

Apoyar los usureros/ es una grande desgracia/ porque aquella aristocracia/ sólo nos desea ahorcar... (id.:63) ³⁷.

En décimas el poeta denuncia la prepotencia del rico hacia el obrero:

Cuarteta: En Chile no hai democracia;/ Se acabaron los obreros;/Hoy en pos de los banqueros/Siguen a la aristocracia./ (sic.)

Décima: Por fin, ¿quién no ve el cinismo/ Del rico para el obrero/ Cuánto trabaja el banquero/ Por vernos en un abismo?/ ¡Vamos con más patriotismo;/ No seamos ignorantes;/ Trabajemos más constantes/ Para podernos unir,/ I no habrá más que seguir/ A los partidos farsantes!/(Navarrete 1998:133).

O bien, el poeta Adolfo Reyes quien en defensa de los pobres escribe:

El rico se banquetea/ y el pobre está como alambre/ no importa dirán los ricos/ que el pueblo se muera de hambre/...La perversidad del mundo/ cada día causa estrago/ y la miseria en Santiago/ acrecienta sin segundo (Salinas 1991:37).

En un enérgico canto-a-lo-divino, *¡Arriba pueblo obrero! No te dejes gobernar por los señoritos de la aristocracia* (fecha en 1896), el poeta Daniel Meneses hace la relación

³⁷ Salinas observa que el poeta de este estilo, repudia en sus versos con especial énfasis la Oligarquía, clase poderosa dueña del poder político y económico del país y que está representada por gobernantes, militares, altos representantes de la Iglesia Católica y la burguesía. Los usureros están en cualquiera de ellos (id: 63)

entre clero y oligarquía chilenos y su persistencia en matar al pueblo de hambre, como los poderosos de Israel que mataron a Jesús, dice:

Morir, chilenos, morir/ de hambre y de necesidad:/ el conservantismo está quitándonos el vivir...

Ya se nos va muy violento/ este siglo diez y nueve/ y hasta el alma me conmueve/ de ver tanto sufrimiento./ Nos quita nuestro sustento/ la aristocracia en verdad/ es una barbaridad/ lo que hace la oligarquía/ Da, pueblo, ya tu agonía,/ de hambre y de necesidad (Salinas 1991:77)

Rosa Araneda ilustra en este verso, la pugna existente entre el rico, “el futre” y el pobre, “el roto” o el “guaso”, en dos cuartetas, una para cada personaje y sus versos correspondientes.

El guaso: Este futre maricón/ se ha reído mucho de mí,/ bien caro le va a costar/ porque yo soy como ají

El futre: Fíjate, guaso indecente,/ a quién hoy has insultado,/ como eres un mal criado/ no sabes tratar la gente

El futre: Este rotillo mugriento/ me ha insultado a placer,/ yo al cuartel le debo hacer/ remitir en el momento./ No es posible que un piojento/ me insulte tan duramente/ ya lo sabes insolente,/ donde vas a ir a parar/i con quien vas a tratar/ fíjate, guaso indecente./

El guaso: Manda pues buscar tu paco/ verás, futre miserable,/ como a él quito el sable/ i a vos la bosta te saco;/ Mire, eñor, ese macaco/si no se quita de aquí/ le pego como a infeliz/ i a patá lo descompongo/ porque este pije de tongo/ se ha reído mucho de mí.(sic.) (Navarrete 1998:79)

En 1902 se crea en Iquique *El Pueblo* filial del de Tarapacá donde se publicó el “Himno del Obrero” con texto y partitura de Osvaldo López (Pinto 2007:61-65, Ponce 1994:19, 198).

Estrillo: La herramienta es la espada del arte/ Del obrero es escudo el sudor:/ El trabajo es la herencia del hombre/El trabajo es virtud y es honor./ Copla: El obrero da impulso a las artes/ Abre el paso a la industria y a la ciencia/ Y a su sana y benéfica influencia/ Brota el árbol feliz de la paz/ Le consuela el trabajo si sufre, /Le da aliento, firmeza y constancia,/ Y de su alma hace huir la ignorancia/ Que es del mundo la plaga fatal.³⁸

³⁸ En estos versos está dibujado el perfil del obrero que, según los dirigentes político-sindicales le permite alcanzar una vida más digna de la que tienen (PINTO 2007.65).

El poeta también rinde homenaje a los periódicos que están con el pueblo y enjuicia a los que están con la oligarquía: Rosa Araneda, dedica al Partido Democrático una décima, dice:

Cuarteta: El Democrático está/ reunido en asamblea/ discutiendo en buena idea/ por tener la libertad.

Décima: Yo le clamo al Poderoso/ que nuestro partido venza,/ hoy que a luchar comienza/ salga en todo victorioso:/ Levante el tono orgulloso/ al trono de la verdá/ Dios lo mire con piedá/ con santa y justa razón/ defendiendo nuestra unión/ El Democrático está./ El obrero, el artesano,/ con la conciencia tranquila,/ corran a engrosar la fila/ que ya el plazo está cercano,/ fíen en el Soberano/ que da lo que se desea,/ ya que el patriota se emplea/ a venerar, su mercé/, defendiendo nuestra fé/ reunido en asamblea (sic) (Navarrete 1998:106).

En la “despedida” de esta décima, Peralta opone al diario burgués, el diario del obrero, *El Chileno*, dice:

El Chileno, finalmente,/ A nombre del pueblo obrero/ felicitó muy sincero/ por su conducta prudente./ Honor al diario valiente/ órgano del desgraciado/ que tan desinteresado/ y con un valor inmenso/ defiende a un pueblo indefenso/ que acaba de ser sableado. (Navarrete 2006:141)

En otro verso, Peralta exclama:

Viva *El Chileno* y *La Tarde*/ en Chile todos diremos/ gloria a sus redactores/ contentos tributaremos (id.:143).

En otra décima declara,

Cuarteta: *El Chileno* es un gran diario/ ilustrado y noticioso/ por su lectura ilustrada/ es hoy el más prestigioso.

Décima: Honor a los redactores/ que escriben este gran diario,/ órgano del proletario/ voz de los trabajadores. Gloria a estos escritores/ que de un modo tan honroso/ ilustran al andrajoso/ con sus luces y destellos,/ y *El Chileno*, gracias a ellos/ es hoy el más prestigioso (id.:89).

Rosa Araneda relata en décima los grandes desórdenes callejeros en la ciudad de Valparaíso a fines del siglo XIX y explica como el pueblo enfurecido salió a reclamar sus

derechos y arrasó contra la casa del *Diario La Unión*, de propiedad de la Iglesia porteña; la poetisa denuncia:

Ha habido un alzamiento/ allá en Valparaíso/ narrarlo será preciso/ sin demostrar un lamento./ A la imprenta de La Unión/ también la chusma atacó,/ sus puertas despedazó/ con justísima razón... (Navarrete 1998:90).

Juan Bautista Peralta, en una décima que titula *Los enemigos del pueblo*, encara al periódico *El Mercurio* de la capital y dice:

Cuarteta: El pueblo sabe muy bien/ quienes son sus ofensores,/ conociendo especialmente/ también a sus defensores.

Décima: Ese *Mercurio* famoso/ pasquín de la burguesía/ atacó a sangre fría/ siempre al pueblo laborioso./ Ese diario pernicioso/ mira con todo desdén/ a los obreros también/ sin distinción de operarios,/ y quiénes son sus contrarios/ el pueblo sabe muy bien.

Los poetas se expresan sobre los presidentes que representan la oligarquía:

Décima de Juan Bautista Peralta al “nuevo Presidente de la República”, don Germán Riesco (1901-1906):

Cuarteta: Saluda pueblo chileno/ a tu nuevo Presidente,/ hombre sagaz i discreto,/ sabio, enérgico i prudente.

Décima: Noventa i un años es cierto/ que llevas de independencia,/ los mismos que en evidencia/ en toda industria soy muerto./ Ningún gobierno, te advierto/ te ha gobernado sereno/ conduciendo al buen terreno/ tu industria siempre abatida,/ pero al que hoy le dará vida/ saluda pueblo Chileno./ En Riesco el país ha hallado/ su completa salvación/ i el ramo de la instrucción/ remedio en él ha encontrado./ la gran nave del Estado/ también ve precisamente/ el piloto inteligente/ que de abismo la ha salvado,/ i saluda pueblo amado/ a tu nuevo Presidente...(Navarrete 2006:128).

El mismo poeta contra Pedro Montt:

Oídme nobles obreros/ los candidatos del día/ son pues de la burguesía/ traficantes usureros,/ verdugos y malvados/ todos se han amotinado/ para hundir a la Nación/ I siendo así , muera Montt/ vivan los hombres honrados./ Fijáos bien pueblo obrero/ que Montt es un sanguinario/ que sacrificará a diario/ a todo el país entero...(ib.)

Sobre el cohecho:

Cuarteta: De nuevo sale triunfante/ En Chile la coalición/ El liberalismo ha muerto/ En nuestra pobre nación/

Décima: Este pueblo embrutecido/ sin comprender ni mirar/ por su propio bienestar/ i del suelo en que ha nacido./ Mil veces ya se ha vendido/ a la coalición, por cierto,/ dejando al país envuelto/ en la horrible ceguedad,/ por eso digo en verdad/ el liberalismo ha muerto/ En la última campaña/ en todo el país entero/ la coalición con dinero/ al pobre pueblo lo engaña./ Esto en verdad no me extraña/ porque no en una ocasión/ deja al pueblo en la elección/ venderse como animales,/ hundiendo a los liberales/ en nuestra pobre nación... (*id.*:132)

Meneses se queja contra los mandatarios oligarcas:

¡Pobres chilenos, qué haremos/con tanta calamidad!/ Federico el presidente/ hoy nos mira sin piedad./ El pobrerío descalzo/ aburrido está en fastidio,/ por robo y por homicidio/ no le teman al cadalso.../ Al fin tengamos paciencia y pidamos con anhelo/ una protección al cielo/ y del Señor la clemencia./ Su divina providencia/ nos colme de bendiciones,/ nuestros verdugos mamones,/ que se ausenten del poder/ y no podamos más ver/ la plaga de maricones. (1898, Meneses). (Salina 1991:36)

En otro verso recrimina a Jorge Montt:

Don Jorge Montt se sentó/ en la silla y doy aviso/ y por el pobre nada hizo/ al público digo yo...(Meneses). (*ib.*).

Los pueblos originarios también son considerados por estos poetas. Rosa Araneda lamenta en uno de sus poemas, la precaria situación de los mapuches de Traiguén, los que, según su parecer, están abandonados, incluso, por los dirigentes de tendencias democráticas, y dice:

Repito yo con afán:/ los indígenas están en tan triste situación/ .../ Piden los indios clemencia/ con justísima razón.

En el periódico *La Agitación*, de la localidad de Estación Dolores, el 22 de julio 1905 se publicó una canción del músico-poeta Francisco Pezoa, *Canción del Desterrado*, cuyo texto dice:

Yo voy por un sendero/ desconocido,/ persiguiendo las voces/ de los que han ido:/ mártires santos/ que dejaron las huellas/ de sus quebrantos./ Niña, si mi destierro/ te ha conmovido, / al país de mi canto/ yo te convido:/ ven, niña mía,/ a la tierra dichosa de la Anarquía (Pinto 2007:75).

3.3.3 La cueca política

Eugenio Pereira Salas (1941:264)³⁹ reconoce que la cueca es “el órgano máximo del lirismo popular, y con ella vacía el pueblo todos sus entusiasmos, sus tristezas y sus desesperanzas seculares. Cada vez que una figura o un acontecimiento despierta el fervor de la raza, surge el cantor anónimo, que lleva este fervor a la *cueca*”. Toda la historia del país está, de alguna manera, plasmada en los textos literarios de la cueca; es la historia ‘no oficial’ de Chile la que allí se cuenta; es la historia del pueblo, contada por el mismo pueblo. Esta característica la sostienen diversos investigadores como el propio Pereira Salas (id.), Salinas (2010), Navarrete (2010), entre otros. Salinas hace énfasis en que la cueca “es un lugar privilegiado para recomponer... y entonar la historia de Chile” (id:29); una historia que “se cuenta en chileno y no en castellano”; una historia que no está en los libros, pero está en la cueca.

Sobre el origen de la cueca se ha escrito bastante y son muchos los investigadores que han tomado carta en el asunto: Barros Grez está entre los primeros investigadores, a fines del siglo XIX, junto a José Zapiola (Pereira Salas 1941:265). Como investigadores de la cueca en el siglo XX, destacamos a Carlos Vega, Pablo Garrido, Eugenio Pereira Salas, Samuel Claro, Juan Pablo González, Rodrigo Torres, entre varios. Cada uno de estos

³⁹ Consideramos importante acoger las observaciones que Pereira Salas hace sobre la cueca, ya que él es uno de los primeros investigadores acerca de ese baile nacional y ha servido de referencia para estudios más actualizados como los de Christian Spencer, Rodrigo Torres, Samuel Claro, entre otros.

autores, ha incursionado sobre los diversos aspectos que comprometen la cueca como una expresión genuina de la cultura y sociedad chilena, enfatizando algunas de sus innumerables concomitancias, como por ejemplo: sus estructuras poético-musicales, medios y formas de interpretación, vigencia, permanencia, funcionalidad, etc. Estos estudio arrojan como conclusión, que la cueca es un género musical complejo que, de acuerdo a estos aspectos, la variedad es inmensa, creando todo un universo propio dentro del espacio de la tradición musical nacional; existen por lo tanto muchos tipos de cuecas que responden a diversas situaciones sociales, regionales, culturales y/o históricas del país.

En términos amplios, se puede decir que existe una forma más o menos generalizada de la sintaxis literario-musical de la cueca y también en su performatividad. Respecto a lo primero, Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005:397-398), reconocen que la cueca chilena está formada por

una cuarteta octosilábica, una seguidilla modificada de ocho versos de siete y cinco sílabas, y un pareado de dos versos de siete y cinco sílabas. Al ser cantada, la cueca sufre dos transformaciones: sus estrofas aumentan el número de versos mediante la repetición de algunos de ellos; y sus versos duplican el número de sílabas mediante anticipaciones silábicas, y el agregado de muletillas, ripios y gritos de animación, como *mi vida, caramba o tiquitiquití*. Estos procedimientos permiten ajustar la letra de la cueca al largo de su frase musical de doble consecuente (AAB). Cuando se termina la primera cueca, se canta una segunda y una tercera, formando una unidad performativa de tres danzas iguales; no se busca variedad combinándola con otro género, sino que se manifiesta la supremacía absoluta de la cueca en la cultura chilena.

En cuanto a su performatividad, la cueca desde sus orígenes se manifiesta como un género musical mixto. Es decir, un acuerdo entre canto solista o dúo-trío con texto de variadas temáticas; una música interpretada por un instrumento, la guitarra, o conjunto de diferentes instrumentos melódico-armónicos y percusión, y, una coreografía, que, de acuerdo al acontecimiento y al lugar donde acontece, es la forma de llevar a cabo corporalmente, como danza de pareja, esa coreografía, entregando distintas lecturas de su dramaturgia psicológico-emocional.

Dentro de la amplia temática literaria que tiene la cueca, hemos rescatado valiosos ejemplos cuyos textos están comprometidos con hechos histórico-socio-políticos que nos permiten una lectura no oficial de cómo el individuo común percibe a sus gobernantes. Las cuecas dedicadas a los presidentes, como por ejemplo, José Manuel Balmaceda, Jorge Montt, Pedro Montt, Pedro Aguirre Cerda, entre los que se han conservado, muestran un rostro distinto del mandatario, al que exponen algunos historiadores. Tal es el ejemplo que nos entrega Salinas (2010:30), de los dichos del historiador Diego Barros Arana, contemporáneo de Balmaceda, quien le escribe a Bartolomé Mitre el 30 de agosto de 1891, días después de las sangrientas jornadas de Concón y Placilla (21 y 28 de agosto), y le expresa: “La dictadura empapada de sangre..., ha caído para siempre. Chile vuelve a ser el país de la libertad, del orden y del bienestar”⁴⁰.

Por el contrario, la opinión del pueblo estampada en una cueca dice:

Gloria eterna al gran patriota/ víctima de la traición/ al ilustre Balmaceda/
de tan noble corazón./ Es imposible que haya/ alguien que pueda/ imitar en
sus hechos/ a Balmaceda./ Balmaceda ¡sí!/ cumple la historia/ conservando
el recuerdo/ de su memoria./ Seré mientras exista/ balmacedista⁴¹

Otra cueca fechada en el año 1895, también en homenaje a la figura del derrocado Presidente Balmaceda. El autor de esta cueca es el cantor-a-lo-poeta Daniel Meneses y en ella se manifiesta contrario a la oligarquía conservadora:

Ganó el bando liberal/ y el conservador cayó/ viva! viva! Balmaceda/ cuyo
partido triunfó./ Triunfó como se sabe/ y es evidente/ castigar al pechoño por
insolente./ Por insolente, ¡ay sí!/ claro, clarito,/ y tendrán que marchar/ de
hito en hito./ Así, con mil dulzuras/ ¡mueran los curas!” (Salinas ca.1985:34)⁴².

⁴⁰ Salinas obtiene la información de: Encina, Francisco Antonio 1952. *La presidencia de Balmaceda*, Santiago: Nascimento, volII,p.310

⁴¹ En ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio 1953. *La cueca* Santiago: Nascimento, p:189.

⁴² Daniel Meneses, considerado por Salinas como uno de los más importantes “cantor a lo divino”. La producción que de él se conserva data de 1892 a 1906. No se conservan datos personales. Sus poemas fueron publicados en el periódico “El Ají” de Santiago, vinculado al Partido Democrático. Según Salinas, el mérito de este periódico fue, “alcanzar una voz autónoma de los grupos subalternos en Santiago, reivindicándose los intereses ético-políticos y culturales del pobre frente al universo ético-político hegemónico de la Oligarquía” (SALINAS 1991985: 31).

No obstante, se conserva un canto-a-lo-humano donde se denigra la persona de este presidente:

Cuarteta de entrada: “Dicen que se dio un balazo/ el Dictador ofuscado;/ Por darse la muerte él/ Más larga cuenta ha llevado/
Décima: “En Septiembre diecinueve/ Balmaceda, el inhumano,/ Se dio muerte por su mano/ De la manera más breve/ Mi pluma aquí no se atreve / A detallarles el caso,/ Porque el gran picaronazo,/ En completo i sano juicio,/ Por no sufrir un suplicio,/ Dicen que se dio un balazo” ...⁴³

El presidente Jorge Montt sucedió al derrocado presidente Balmaceda después de la Junta de 1891. Este gobernante no gozó de buena fama en las clases más bajas del país por no atender sus necesidades económico-sociales, a pesar de las riquezas que proporcionaba la explotación del salitre nortino. Se conservan algunas cuecas en su contra, como por ejemplo, la fechada en 1901, que Salinas (2010:33), rescata de la Colección de Rodolfo Lenz de su Poesía Popular, tomo IX, hoja 16, y dice así:

Don Pedro es peor que su padre/ es más cruel y sanguinario/ sueña con la Presidencia/ con el puñal y el rosario./ ¡Con el rosario, sí!/ se hace el cristiano.../ más se le ven los cachos/ a ese cuyano,/ ¡A ese cuyano, hijitos/ a ese cuyano!

Otra cueca a Pedro Montt fechada el 1906, también recogida por Salinas (id.:34):

Dicen que el hombre siniestro/ el loquero Pedro Montt/ quiere terciarse la banda/ de jefe de la Nación/ El africano quiere/ ser presidente/ para esquilmarse al pueblo/ horriblemente/ Horriblemente, sí,/ y es necesario/ hacerle viva la guerra/ al sanguinario/ ¡Viva la oposición,/ abajo Montt!⁴⁴

⁴³ En: NAVARRETE, Micaela 1998. *Aunque no soy literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Compilación y estudio. Archivo de Literatura oral y Tradiciones populares. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile (pág. 95).

⁴⁴ Recogida por Salinas en ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio 1953. *La cueca* Santiago: Nascimento, p:370

Se conserva una cueca de 1896 de autoría de Juan Bautista Peralta, conservada en los estudios y compilación hechos por Micaela Navarro y Tomás Cornejo⁴⁵.

Viva el nuevo Presidente/ ya se fue don Jorge Montt/ ahora sí que trabajos/
van a ver en la Nación/ En la nación sí/ eso es muy cierto/ que si más dura el
chico/ fuéramos muertos/ Fuéramos muertos sí/ eso es de veras/ porque no
he visto un chico/ con más flojera/ Por fin dejó el terciado/ ese malvado

Junto a los temas de compromiso socio-político de la cueca, Salinas (op.cit.:36), alude a otras temáticas abordadas con igual picardía y frescura sin apartarlas de la realidad, por cuanto la cueca “expresa en términos poéticos, musicales y coreográficos una alegría de vivir”, desbordante, con gran fuerza, con amor a la vida, con rechazo a la muerte, “animando el espíritu y el cuerpo mestizo y colectivo de Chile”. He aquí algunos ejemplos:

Yo no puedo ser gringo/ decía un roto/ porque soy más chileno/ que los
porotos/⁴⁶

Otro:

¡Me gusta Valparaíso ay sí, sí/ Y la flor de la Verbena ay no, no/ Más me
gustan tus ojitos ay sí, sí/ Que la bandera chilena ay no, no!⁴⁷

Salinas (1991:37), nos ofrece una cueca de autoría de Adolfo Reyes que denuncia la política represiva del presidente Errázuriz Echaurren, mandatario que sucedió a Jorge Montt y que contó con la el apoyo de la oligarquía católica conservadora

Yo soy Federico/ que al pueblo mando/ si se me pone arisco/ lo dejo
tecliando. / Lo dejo tecliando, sí,/ si agacha el moño,/ así yo echo guata/ con
el pechoño./ Con el pechoño, sí/ porque él me apoya...(sic.)

⁴⁵ *Por historias y travesuras. La Lira popular del poeta Juan Bautista Peralta*, Santiago, Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigación Diego Barros Arana, Colección de Documentos de Folklore, 2006, vol.II, p.229, en Salinas (op.cit.:32).

⁴⁶ En SALINAS, op.cit.:37, recopilado por Samuel Claro: Chilena o cueca tradicional. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1994, p.278.

⁴⁷ SALINAS (ib.) de Antonio Acevedo Hernández: Cueca de los borrachos, Santiago: Nacimiento 1929.

La cueca rescatada por Salinas (2010: 275), dedicada al presidente Pedro Aguirre Cerda, cuyo autor es Abraham Jesus Brito, poeta popular nortino, dice así:

Primer Estribillo:

¡Viva nuestro Presidente!/Excelencia Aguirre Cerda/ Vivan todas las
izquierdas/ con sus jefes eminentes/.

Segundo Estribillo: Ofrécele a esa niña/ joven valiente/ la simpatía innata/ de
nuestro Frente/

Tercer Estribillo: De nuestro Frente, ay sí,/ Viva Carrera/ con O'Higgins y
Rodríguez/ Freire y Las Heras/ Vivan todos al fin, / con San Martín.

No hay constancia de fecha de esta cueca, no obstante se puede inferir que
fue compuesta en celebración de la subida de Pedro Aguirre Cerda a la
presidencia de la República el 25 de octubre de 1938, llevado al triunfo por
la izquierda chilena organizada en el Frente de Acción Popular desde 1936⁴⁸.

3.3.4 Canciones compuestas para el teatro popular

Ortega sostiene que una de las razones de mayor repercusión en la gestación de la canción comprometida fue la creación de una cultura popular; cuyo mérito, según el compositor, recae en la labor emprendida por Luis Emilio Recabarren, influyente figura en la creación de espacios para la educación política y social del trabajador chileno (Doc.1)⁴⁹. En este mismo documento Ortega reconoce que la creación de un teatro popular por Recabarren con la colaboración del poeta y músico Francisco Pezoa y el escritor y político Elías Lafferte, fue una actividad capital en la gesta pedagógica que caracteriza la relación de estos políticos con el obrero chileno.

Se tiene constancia que entre 1911-1912, Recabarren crea el grupo teatral *Arte y Revolución*, en el que actuaban periódicamente Elías Lafferte, Luis Víctor Cruz, Galvarino Gill y Teresa Flores y, una versión de teatro infantil *Arte y Libertad*. El teatro obrero concebido por Recabarren está vinculado con la “cuestión social”, problemática que mantenía viva la dinámica de los movimientos sociales de la época. Por esto, es un teatro

⁴⁸ PONCE DURÁN, Pedro 1994: 169-171)

⁴⁹ Se ha visto en páginas anteriores que esta visión integradora de la educación del obrero en Recabarren constituye además el germen de una conciencia orientada hacia el esclarecimiento paulatino de los problemas socio-económico de la clase obrera. Desde este momento, los trabajadores aunarán fuerzas para buscar posibles vías de solución (PINTO 2007:114).

que se aleja del teatro naturalista o romántico, propios de la cultura burguesa; es un teatro obrero. Muchos de los dramas son escritos por el propio Recabarren y otros adaptados del teatro realista⁵⁰.

La dramatización escénica de la vida popular cotidiana contó, desde sus inicios, con la presencia de sus bailes y cantos propios, los cuales contribuían a un comentario ameno de los hechos de la realidad. Las melodías de las canciones llevadas a la escena provenían de dos fuentes, una, la tradición, por lo tanto se trataba de melodías conocidas, la otra, canciones creadas para la ocasión por Pezoa; los textos eran inventados de acuerdo a la temática en acción: la protesta por las injusticias sociales, la llamada a la lucha contra el opresor, etc., algunas en tono festivo, otras melancólicas o agresivas⁵¹.

Esta práctica de teatro musical llevada a cabo por Recabarren y Pezoa, Ortega la conecta con la experiencia artística realizada por el dramaturgo Brecht en colaboración con el músico Eisler, quienes postulan por una puesta escénica con técnicas y procedimientos simples. Recabarren y Pezoa, con elementos precarios y modesta preparación, no obstante la entusiasta acción pedagógica y el compromiso con el obrero chileno, crearon puestas escénicas basadas en la vida real del obrero nortino (Pinto 2007:134-149; Ortega, Doc.1; Vera-Pinto, *op.cit.*). La música hecha canción política que ellos incorporaron en la trama, tiene por misión interrumpir la acción para destacar una situación política importante para el espectador. De este modo, el espectador se ve impelido a tomar parte en los acontecimientos en juego, lo mismo que el actor respecto de su papel. A este género de teatro popular, Walter Benjamin (1998:131), le da el nombre de *teatro épico* y lo describe como un género dramático sencillo en el desarrollo de los acontecimientos y donde no se plantea problemáticas psicológicas; es directo y objetivo ya que en él hay por sobre todo un interés didáctico-pedagógico, por lo tanto le es necesario modificar la relación clásica de la dramaturgia aristotélica entre escena-público, texto-puesta-en-escena y director-actores. Pretende una relación flexible, cercana y humana entre productor y receptor. Los medios que emplea el teatro épico son los elementos técnicos y materiales antiguos, por lo tanto más modestos que los que ostenta el teatro clásico y, entre los objetivos que persigue en el

⁵⁰ VERA-PINTO SOTO, Iván “Análisis del contenido político-social del teatro de Luis Emilio Recabarren”. En <http://piensachile.com/2014/08/analisis-del-contenido-politico-social-del-teatro-de-luis-emilio-recabarren/> (Acceso:3-febrero-2015).

⁵¹ Esto que expresa el compositor en Doc.1, también lo hemos encontrado en SALAZAR 1999:II y CORREA 2001:48

espectador, es provocar en él sentimientos de rebelión, lo que consigue frecuentemente por medio de la risa. La carcajada es uno de los recursos más novedosos en el teatro épico, recurso desarrollado por Brecht, quien se considera como el maestro más connotado de este género teatral en su expresión moderna (*id.*). Este teatro épico o también popular – cultivado tanto por el binomio Recabarren-Pezoa como por el binomio europeo– es precisamente no desarrollar acciones sino, por el contrario, exponer situaciones; o bien, descubrir situaciones ayudadas por la irrupción musical.

En tanto, Augusto Boal (1985), actor y director artístico brasileiro, gran impulsor del teatro popular comprometido social y políticamente y de gran influencia en Latinoamérica, propone –gracias a su rica experiencia en este género- técnicas específicas que apuntan a la consolidación de esta forma de teatro popular, al cual nunca lo asocia al teatro épico, a diferencia de la visión de Benjamin y Brecht. Para Boal el teatro popular es el alma del pueblo, su vida y su espejo; es la forma más clara y directa de entregar conocimiento: “enseña y educa, por lo tanto, es político; sus medios son sensoriales, por lo tanto, es estético” (*id.*:25). El pueblo se reencuentra consigo mismo en el teatro popular, porque, además, en él es imprescindible la presencia de las músicas que son propias de la cultura musical del pueblo representado. Es un teatro hecho *por* el pueblo y *para* el pueblo.

3.3.5 Canciones compuestas para los comicios electorales

En las elecciones presidenciales del año 1920, se realizan por primera vez en el país manifestaciones públicas para ver y escuchar a los candidatos. Este hecho sin precedente se debe, entre otras razones, a la personalidad de los candidatos, o, al menos a uno de ellos, como es el caso de la primera candidatura al sillón presidencial de Arturo Alessandri Palma. En efecto, notable son las campañas del candidato y luego presidente Alessandri, famoso, entre otras cosas, por la elocuencia y retórica de su discurso, los que contribuyeron a que el pueblo lo apoyara ampliamente. En las numerosas manifestaciones de esta candidatura llevadas a cabo en diversos lugares del país, en medio del despliegue escénico, “aparece la canción política con una claridad y protagonismo que antes no había estado presente en el

ámbito electoral” (Rolle 2002: 4). Siguiendo la costumbre de adaptar canciones ya conocidas, a las que se le adecuaba un texto para la ocasión, la campaña de Alessandri eligió el corrido-canción mexicana de carácter festivo, en boga en Chile, *Cielito lindo*; su nuevo texto, de manera jocosa, ensalza los méritos del candidato⁵². El texto adaptado a la candidatura de Alessandri dice así:

Va en brazos de la Alianza/ Cielito Lindo/ el gran Arturo./ Y es natural con esto,/ Cielito Lindo/ triunfo seguro./ Una marca de fuego,/ Cielito Lindo,/ tiene Borgoño:/ La de creerse libre,/ Cielito Lindo,/ y ser pechoño.

Coro: Ay, Ay, Ay, Ay/ Barros Borgoño,/ aguárdate que Alesandri,/ Cielito Lindo,/ te baja el moño/ Una conquista haremos/ Cielito Lindo/ los radicales:/ que todos los chilenos/ Cielito Lindo, / seamos iguales⁵³.

El éxito de esta canción debe considerarse como uno más de los elementos que contribuyó a la obtención de la victoria de Alessandri.

A partir de este momento, queda demostrado que la utilidad de este tipo de canciones -canción-político-contingente-, influirá decisivamente en el futuro de eventos político-sociales de tanta trascendencia para el país como lo han sido las campañas electorales. Este modelo se reitera en la primera candidatura presidencial de Carlos Ibáñez del Campo, otra de las figuras carismáticas y controvertidas de la política nacional, capaz de provocar en la población estados de gran euforia por su discurso. Como medio eficaz de propaganda electoral, se crean canciones e himnos para su campaña y luego para su mandato. En esta época, la radiotelefonía está en sus primeros pasos y contribuirá de manera efectiva a la socialización masiva de estas canciones.

Para la elección presidencial del año 1938, los dos candidatos, uno representando la derecha unida y el otro, la izquierda en el Frente Popular, realizan contundentes campañas presentando sus proyectos de trabajo en un despliegue escénico donde la música escrita para la ocasión realza los méritos particulares de los candidatos. La canción política

⁵² El corrido mexicano es una de las primeras expresiones musicales latinoamericanas que se arraiga en Chile en el centro, sur y Norte Chico, mucho antes que la cumbia, en las primeras décadas del siglo XX (RUIZ 1995:33)

⁵³ “En los años de la inestabilidad política”. Chile en el siglo XX, *Revista Hoy*, N°3. [Serie de fascículos escrita especialmente para *Hoy* por: Carlos Bascuñán, coordinador del proyecto, Cristian Gazmuri, Sol Serrano, Sofía Correa y Mariana Aylwin].

continúa jugando un rol capital y ya está enseñoreada en este tipo de acontecimiento político-social. Las cuecas que ensalzaron en su momento a Balmaceda, son adaptadas para la figura del candidato del Frente Popular y luego presidente electo, Pedro Aguirre Cerda (1938-1941), presidente que inicia el período de gobernantes radicales. (Rolle, *op.cit.*). Las siguientes campañas continúan el modelo: la canción político-contingente-comprometida, el espectáculo escénico y los discursos de candidatos, todos en alta-voces, frente a un conglomerado de público que llena las calles de ciudades y pueblos, convierten estos acontecimientos cívicos en espacios culturales identitarios.

En síntesis, Ortega reconoce en sus manuscritos, dos fuentes para el origen de la canción comprometida. Una, la canción de denuncia de marcada presencia en el teatro popular emprendido por Emilio Recabarren y Francisco Pezoa, practicado en el norte minero del país. La otra fuente, el *Canto a la Pampa, canción-contrafacta*, compuesta para recordar a los mártires de las pampas salitreras. Ambas raíces se conocen a fines del siglo XIX y principios del siglo XX en un escenario eminentemente nortino. Junto a estas dos fuentes explicitadas por el compositor, agregamos, como ya lo hemos visto, *la prensa obrera* y *la literatura de cordel/lira popular* como expresiones literarias. Como expresiones musicales, el *canto a lo poeta (a lo humano y a lo divino)*, especialmente con la temática procedente de la *religiosidad popular*, las *cuecas* con argumento socio-político y las canciones que enmarcaron las primeras plataformas nacionales de campañas políticas que se conocen a partir de las primeras décadas del siglo XX. Recordemos que las canciones que sirvieron de marco a las campañas presidenciales de 1920 (Arturo Alessandri Palma), 1927 (Carlos Ibáñez del Campo) y 1938 (Pedro Aguirre Cerda) se pueden considerar como uno de los antecedentes histórico-musicales más cercanos, tanto de la canción política de Sergio Ortega, como de la canción comprometida de la NCCh.

El *Canto a la Pampa*, es una canción-habanera-contrafacta compuesta en el país con influencia hispana; en tanto, las canciones compuestas para acontecimientos electorales son canciones populares con raíces musicales tradicionales y/o populares nacionales o latinoamericanas. En ambas se desecha el texto original por otro alusivo a la situación para cumplir una función socio-política específica. Ortega se hace cargo del sustrato musical tradicional-popular que presentan estas fuentes, las actualiza y las trabaja de acuerdo a las destrezas artesanales que recibe de la academia. Las canciones destinadas a las campañas

presidenciales, creadas en la primera mitad del siglo XX, cuyo destino es tan específico y con una carga de efectividad contingente, son un antecedente de la canción política propiamente tal de Sergio Ortega. En tanto que la prensa obrera, el canto-a-lo-poeta y la literatura-de-cordel (lira popular), constituyen con mayor certeza el tronco genealógico musical de la canción de compromiso social que tendrá en la Nueva Canción Chilena un flujo importante y decidor. Sin embargo, reconocemos que tanto la Nueva Canción Chilena como la canción política de Sergio Ortega se hermanan en raíces comunes procedentes de la tradición musical nacional; más, hay ciertos elementos de esta tradición que caracterizan particularmente con mayor notoriedad a unas que a otras.

CAPÍTULO 4: La canción política en Sergio Ortega

4.1 1960-1973: Años de gestación y desarrollo máximo de los movimientos musicales comprometidos social y políticamente en Chile

Para el historiador y sociólogo, Ricardo Yocelévsky (2002:52), el proceso que condujo a la elección presidencial de 1958 tuvo especial relevancia para la política gubernamental del país, por cuanto puso en escena a tres de las figuras principales que definirían, de algún modo, los canales ideológicos en que se movería la sociedad chilena a partir de ese momento: Jorge Alessandri –el candidato electo- Eduardo Frei Montalva y Salvador Allende. Ellos representan, en ese momento, las posturas de derecha, centro e izquierda respectivamente, posturas que se decantan en coaliciones de partidos políticos de ideologías afines. Las coaliciones políticas se formaron por el movimiento interno de las entidades políticas tradicionales, lo que conllevó al debilitamiento, por ejemplo, del Partido Radical, al crecimiento y fortaleza del Partido Demócrata Cristiano¹ y, al auge que tomará la izquierda marxista liderada por Salvador Allende. Este ambiente de efervescencia y radicalización ideológico-socio-política que inicia el país a partir del gobierno de Alessandri Rodríguez, va acrecentando su accionar durante la presidencia de Frei Montalva hasta culminar con el corto período de Allende, momento en que, por primera vez la izquierda marxista entra plenamente a la escena de la política nacional. Allende, cumpliendo con su programa de aplicar las medidas que apuntaban a mejorar la situación obrero-campesina, despertó temor en las fuerzas derechistas del país quienes, apoyados en el exterior por Estados Unidos de Norteamérica y al interior por el Partido Demócrata-cristiano, entregaron el gobierno a las fuerzas militares en 1973. A partir de este año se

¹ La Democracia Cristiana, cuyo nombre inicial Falange Nacional, surge de una fracción disidente de jóvenes afiliados al antiguo Partido Conservador, ávidos de cambios ideológicos y de acción al interior del desgastado partido. El crecimiento y fuerza política de este joven partido fue desde sus inicios exitoso. A comienzos de la década de 1960, las federaciones de estudiantes universitarios del país estaban en manos del partido y ya habían iniciado una estrategia de posicionamiento en los sectores que eran tradicionalmente de propiedad de la derecha como el campesinado y de los obreros-mineros de propiedad de los comunistas y socialistas.

impone un sistema económico neoliberal y una drástica reorganización nacional que en nada beneficiaría a la clase obrera.

Yocelvezky (2002 *op.cit.*: 37-38) destaca algunos rasgos de la evolución política del país mantenidos como constante hasta el golpe militar de 1973, y que le han dado a Chile un cierto status de seriedad y respeto ante los demás países de América. Estos son: un Estado y un régimen de gobierno pocas veces amenazado internamente; la organización, tanto de partidos con gran número de adherentes o de partidos de carácter minoritario, que se ubican dentro de las normas constitucionales; el perfil profesional que exhibe la élite que atiende el sistema político; un sistema electoral con tendencia a ampliarse cada vez más a todas las capas sociales y, “un enraizamiento de los partidos políticos en la consciencia social, al punto de convertir la pertenencia o simpatía por un partido en un elemento de la identidad social, individual y de grupos”(id.:38). Este último rasgo explica, entre otros aspectos, el rigor ético de los artistas frente a sus creaciones, las que muestran en sus narrativas, la ideología que sustenta su visión de mundo y el compromiso con el medio al cual pertenecen. En el caso de los músicos y su poética, esto quedará reflejado, por ejemplo, en la temática literaria que caracteriza al movimiento de la *Nueva Canción Chilena* y la *canción política* de Sergio Ortega, como así mismo la música de estética vanguardista surgida de la academia en las décadas de los cincuenta-sesenta. La solidez observada en el sistema político nacional, según Yocelvezky, se sustenta gracias a la esporádica intervención política que los militares habían alcanzado hasta el año 1973 y a la existencia de sistemas de partidos políticos organizados claramente en los términos históricamente conocidos como izquierda, centro y derecha (id.:39).

La lectura retrospectiva de la historia del país permite dimensionar el rol de los sistemas de partidos políticos en el desenvolvimiento de la sociedad chilena. Si la llamada *cuestión social* era a principios del siglo XX la expresión de malestar popular ante la situación de pobreza y marginalidad que padecía la clase obrero-campesina en relación a la clase dueña del poder, los partidos políticos organizados en la izquierda fueron los encargados de denunciar y luchar por la erradicación de esta anómala situación. Se comprueba además que a lo largo de ese siglo, el problema, aunque abandona su eufemístico nombre, sigue latente, con precarios atisbos de desaparecer. De ahí la persistencia, con un alto poder de convocatoria, de sistemas de partidos con ideologías que apuntan a erradicar la pobreza y desigualdad social; no obstante, la ausencia de un sistema

político de gobierno que propicie dichos cambios. La música, en todas sus expresiones, y en particular expresada en el género canción, es un claro reflejo de ello, siendo de manera sistemática la que se encargará durante gran parte de la segunda mitad del siglo XX de analizar y denunciar poéticamente la situación.

La década de los '60 se convierte en el terreno más que propicio, por una parte, para la re-creación de la canción de compromiso social y de contenido político, y por otra, para el nacimiento y desarrollo de una música de la academia también portadora de esta carga ideológico-política. Son hechos ineluctables y con un perfil de mayor solidez que el presentado en los tempranos años de la década de 1920.

En síntesis, durante la segunda mitad del siglo XX el país presenta una fisonomía como nación de cierta madurez, debido en gran parte, al desarrollo paulatino y simultáneo de dos importantes pilares socio-políticos. Uno, la consolidación de una democracia social más amplia que deriva de la organización de los sistemas de partidos políticos cuya tarea, en términos amplios, apunta en desarrollar en la población, conciencia social y entendimiento cívico. El otro, un proceso de modernización socio-económico del país, lo que se advierte por el avance en el crecimiento de la industria nacional, la que permite un mejor estándar de vida, garantizando, en parte, la seguridad del trabajo (Larraín 2001). Ambos hechos, provocaron mejores expectativas en educación y salud, al mismo tiempo en el aumento de los medios de comunicación, condiciones necesarias para que el país entrara en una nueva etapa de desarrollo conducente al estadio de modernización al cual aspiraba el continente. Sin embargo, en esta época todavía “los beneficios de la modernidad están altamente concentrados y las grandes masas continúan excluidas” (Larraín 2001:109). Esta última observación es decisiva como consecuencia que acarrea el alimento y la vigencia de la música con compromiso social y político. Y es, precisamente en dicho momento cuando se inician movimientos musicales en la llamada música “docta” o proveniente de la academia, de la música popular y de la música de tradición oral y la criolla, cuya narrativa, en todas ellas, relata hechos relacionados con la historia socio-política nacional. El sujeto histórico de estos relatos está encarnado en el obrero, campesino, indígena; es decir en todo el que represente a la clase baja, y/o al estudiante y profesional de clase media. Se trata de hacer una historia poética-memorial no oficial del país, comprometida con las clases sociales marginales, en una narrativa musical entroncada en las raíces tanto de los pueblos originarios del sur y del norte, como en aquella música surgida de la mezcla europea y local

nacional y latinoamericana. Es el tiempo de la creación y desarrollo de conjuntos y solistas musicales que muestran en el escenario sus trabajos de terreno.

Insistiendo una vez más: la primera década de la segunda mitad del siglo XX muestra un movimiento artístico-cultural impregnado preferentemente de elementos político-ideológicos de tendencias entroncadas con la izquierda marxista y filo marxista. En dicho basamento, evolucionan: la canción política de autoría de Sergio Ortega, el movimiento vanguardista surgido desde la academia y el movimiento surgido en el seno de la música popular, la *nueva canción chilena*. Estas tres corrientes estético-musicales tienen una existencia contemporánea, en su nacimiento y desarrollo y también en su drástica interrupción a causa del golpe militar, lo que determinó el exilio de la gran mayoría de sus cultores. Las tres expresiones de arte musical tienen igual relevancia en ese momento. Su existencia alcanzó connotada presencia en los medios de comunicación de la época y se transformaron, todas ellas, de alguna manera, en baluartes identitarios de los sectores nacionales desde donde les correspondió desarrollarse.

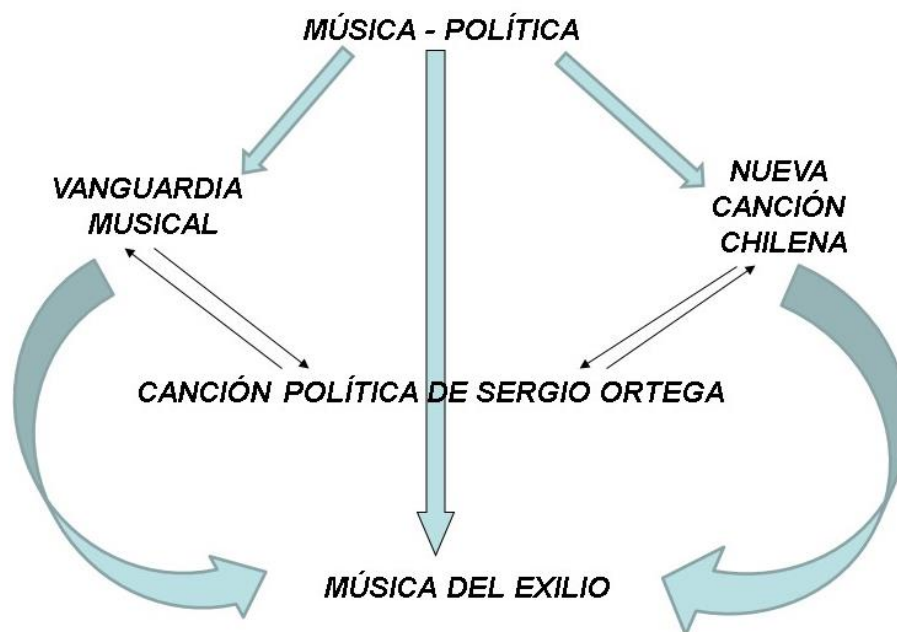
Sergio Ortega, formado en la academia, participa del movimiento vanguardista ya que pertenece a la generación de músicos de la época que se sintieron fuertemente influidos por las propuestas estéticas que la vanguardia ofrecía. Así mismo, Ortega estuvo vinculado con la NCCh –si bien es cierto, no es de acuerdo unánime que haya pertenecido a dicho movimiento–, de modo que su figura se nos ofrece como un puente entre ambas corrientes, la de la academia y la popular. Sergio Ortega es el compositor que de manera más elocuente alude, para la arquitectura de sus *canciones políticas*, a materiales procedentes de ambas vertientes –la de corte académico y la popular– constituyéndose su obra en un puente de vasos comunicantes entre una y la otra, logrando así una verdadera estética de síntesis. Considerando lo dicho, las canciones políticas en Ortega, se nos presentan como otra vertiente musical vanguardista que vive en sintonía con sus coetáneas. Ello se debe: en el contexto poético-musical, a la favorable hibridación de materiales –rítmicos, melódicos, armónicos y tímbricos– provenientes de la música culta y de las distintas fuentes que alimentan la música popular urbana y la popular enraizada en la tradición chileno-latinoamericana.

En cuanto a la forma, Ortega hace gala de un diestro manejo de la forma canción, considerada en el universo de la cultura musical europeo-occidental, como la matriz de géneros y formas musicales posteriores. En el contexto poético-literario, el compositor

alude a diversas narrativas para relatar la vida pasada y presente de las capas sociales marginadas; de los hombres y mujeres que han hecho la historia “no oficial” del país.

Todo lo expuesto explica la concordancia ética que se observa en estas tres expresiones musicales; sólo en el aspecto estético, la vanguardia recoge los nuevos procedimientos y técnicas para la obtención de nuevos lenguajes, en tanto, la *NCCh* y la canción política de Ortega caminan por senderos estéticos afines.

El siguiente cuadro sinóptico explicita estas recíprocas relaciones:



4.2 Fundamentos éticos y estéticos en la canción política en Sergio Ortega

Los antecedentes histórico-culturales que hemos reconocido en la canción política en Sergio Ortega están revisados en el capítulo 3. Sin embargo habría que insistir en dos aspectos. El primero, que el escenario privilegiado para su desarrollo ha sido la ciudad, lugar donde se aglutinan las redes que conducen los destinos más importantes del país y donde se concentra la mayor población de habitantes, formando un conglomerado

heterogéneo y particularmente dinámico; desde aquí se irradia al resto del país. En este aspecto, la canción política en Sergio Ortega tiene sus raíces en Santiago, el centro urbano capital que ha tenido desde siempre el país. El segundo, este tipo de canción prende en momentos de efervescencia político-social producidas por diversas circunstancias, como por ejemplo, cuando la nación está en el proceso de elegir a sus gobernantes por medio de sistemas democrático-electorales. El contexto literario de dichas canciones tiene como objetivo principal exaltar las bondades de los diferentes candidatos que postulan al sillón presidencial. El pueblo hace suya estas canciones convirtiéndolas en símbolos identitarios, ya sea de candidatos, partidos, ideologías, mítines y toda expresión colectiva relacionada con los momentos previos a las elecciones. De modo que la función principal de estas canciones es cubrir necesidades políticas, ya sea de contingencia o premura, histórico-memorales o bien, de reflexión ideológico-política. Como se verá más adelante estas características, están presentes en la canción política de Ortega, algunas con una intención compositiva que apela a la sencillez y otras de prolija arquitectura que las destaca dentro de su género.

¿Qué es para Sergio Ortega la canción política, cómo la define? Ortega es un compositor polifacético porque su mirada del mundo, al cual está siempre atento, es amplia y crítica. Por esto, toda su música –para teatro, cine, óperas o música sinfónica y/o de cámara- sólo se puede enmarcar en lo que hemos definido como música-política. Desde esta perspectiva, Ortega compone sus canciones políticas tejiendo palabras y sonidos para solista, coro, acompañados con uno o varios instrumentos o bien, a *capella*, y cuyo destino es cantarlas en público y grabarse en algún medio electroacústica, ya que su misión es ser reproducida por las “grandes masas” y cuya función es servir de herramienta de lucha y combate contra los abusos de los grupos minoritarios de poder². Ortega hace una clara diferencia entre canción comprometida³ y canción política. Para este músico, la canción política es “la que pretende operar en la conciencia, para explicar posiciones, para impulsar conclusiones”. Es una canción que no se conforma sólo con construir identidades colectivas, sino que prioritariamente busca mover opiniones; es por esto, activa y dinámica.

²En sus manuscritos deja en claro estas características. También en Revista *Araucaria de Chile*, N°2, 1978, “Discusión sobre la Música Chilena”, pp.111-173.

³ En Revista *Araucaria*, op.cit, pp119-120, Ortega se refiere a la canción comprometida, como aquella cuyo compromiso no es claro y definido, es más bien un “compromiso formal” y es pasiva, en el sentido que “se limita a encontrar identidad con el público: el músico se dirige a sus *iguales*”.

Este tipo de canción cumple una función didáctico-pedagógica y, por esta razón, es fuente de conocimiento para estudios disciplinarios humanistas: en sus narrativas poético-musicales se proyecta parte de la historia real de las sociedades. Además, para Ortega, la canción política es también una vía de comunicación con los *otros*, “los *distintos* a mí, buscando convencerlos”⁴. Estas características exigen que la narrativa literaria tenga la capacidad de “influir en la correlación de fuerzas, para cambiarlas en favor del pueblo”; es decir, una “música para la transición de la sociedad capitalista a la sociedad socialista”⁵. Esto último se constituye en el sello propio de la canción política en Ortega: su compromiso con la ideología marxista bajo el alero del Partido Comunista. Esto influye fuertemente en que el sentido y tendencia de la narrativa literaria esté conectada irrestrictamente con lo que “el marxismo dice a propósito de la cultura y de la creación: que ellas deben ser también un objeto del método materialista dialéctico, sin lo cual –y a pesar de la mejor voluntad de parte de los creadores y hombres de cultura- es posible confundirse en este difícil campo, en concepciones idealistas”. Y agrega: “No estoy solo en esta concepción: estoy con Bertolt Brecht y con Hanns Eisler, que elaboraron, ya en 1930, un método de trabajo en estos campos. Es por estas convicciones que me he hecho letrista. Trabajo para lograr textos claros, y si a algunos no les gustan porque son poco poéticos, al sencillo pueblo le sirven y le ayudan”⁶.

Ortega recoge la experiencia de Eisler para la elaboración de las narrativas de sus canciones políticas; es decir, una música cuyo texto no exprese emociones personales, o estén cargadas de subjetivismos. Por el contrario, el sentido del texto debe ser claro y reconocible, y, por sobre todo, basado en la realidad histórico-socio-política de los pueblos, con un enfoque marxista-comunista: la técnica de la narrativa musical debe ir acorde con lo literario. En este aspecto, Ortega recoge la experiencia de Eisler, cuando este último recomienda que el acento y ritmo de la palabra coincida con el de los sonidos: “no romper palabras y frases ni estirarlas hasta la desfiguración. El acompañamiento no debe jamás cubrir el curso del canto”. Esto último es tan importante para Eisler que lo lleva a una

⁴ Id.

⁵ Esta idea, el compositor, aclara que, “lo aplica en todos los lenguajes, en todas las formas necesarias en las diversas situaciones en que me corresponde actuar, incluso en el campo de la música de cámara donde he buscado –y, a veces, encontrado- un lenguaje que haga a esta música también una música de masas...”(id.:113)

⁶ Ib.

nueva visión de la música: no cambiar la técnica de ésta, sino “su función en la sociedad”; es decir, “conceder la primacía al desarrollo social frente al musical en sí, poner éste al servicio de aquel”⁷.

Eisler concuerda con la concepción que tiene Brecht de la música cuando ésta está coludida con el teatro. La evolución musical, para ambos artistas, lo mismo que para Ortega, está incorporada a la historia social de los pueblos, de ahí que, una música desvinculada de su cometido social y político, es un arte extraviado de su comunidad y por lo tanto “se pierde a sí mismo”⁸. El carácter combativo y revolucionario es lo que define, según Eisler al arte revolucionario. En este aspecto, al compositor no le debe importar que su música tenga sentido por su belleza como finalidad en sí, sino que por su carácter combativo y educativo⁹. Así, la canción política en Sergio Ortega se rige por una óptica marxista, lo cual la distingue de cualquier otra canción comprometida y en esto está en sintonía total con la canción política de Eisler. La ética y estética que la sustentan proceden, ambas, de su postura ideológica marxista adscrita al Partido Comunista.

Esta pertenencia fue también visible en un grupo apreciable de compositores e intérpretes de las dos restantes corrientes musicales contemporáneas a la canción política de Ortega, a las que hemos hecho alusión anteriormente. Muchos de estos músicos pertenecían a este partido u otro de la izquierda nacional. Para músicos de la corriente procedente de la academia, era hacer de la música un lenguaje portador de identidad histórica-socio-política liberada de su condición de mercancía y con una clara intención de erradicar en ella el estigma de “música de elite”, democratizando sus horizontes sociales. Para los músicos cultores de lo popular-nacional, la necesidad era “establecer una relación directa entre las músicas vernáculas de Latinoamérica y la consigna ideológico-revolucionaria” a la cual estaban adscritos (Ruíz 2006: 5). Para Ortega era una necesidad de interpretar la voz del pueblo en su reclamo ante las injusticias sociales, a través de una canción con raíces musicales propias y con un texto de contenido político-social específico que los identificara (Doc.1).

⁷ BETZ 1994: 58.

⁸ Id.:77.

⁹ EISLER 1990:41.

¿Por qué pesa tanto en esta época que el creador muestre su rostro ético en su obra?, ¿qué sucede en su entorno que no puede dejar de recrearlo?, y eso que capta como objeto de refiguración, ¿con qué prisma lo hace? La música llamada de arte, cultivada en la Europa Occidental desde los tempranos siglos de su desarrollo, hasta mediados del siglo XIX dependía, en gran medida, de las clases superiores laicas y religiosas y los compositores tenían que someterse a sus gustos y demandas; el rostro ético del compositor no aparecía, por lo general, reflejado en sus obras. Los sucesos o sujetos históricos, cuando eran objeto de elaboración artística, eran seleccionados por los señores, y la forma como eran recreados, dependía de la opinión del dueño de la obra que en ningún caso era el artista. Esta situación va lentamente cambiando en beneficio del artista que adquiere poco a poco libertad en la toma de decisiones respecto de esta parte de su oficio, gracias a la consolidación de la democracia en la mayoría de las sociedades del siglo XX.

En Chile, entre las décadas de 1950-60-73 se produce una gran convocatoria social y política que influirá en todas las acciones culturales del momento. Así, los jóvenes compositores que representan el movimiento vanguardista musical que se gesta a mediados de la década del '50 y tiene su máximo desarrollo en los '60, se proponen desarrollar dos objetivos fundamentales. Uno, ponerse al día respecto de lo que pasa en materia musical en el mundo desarrollado; es decir, actualizar sus conocimientos incorporando los nuevos procedimientos y técnicas para la elaboración de nuevos lenguajes sonoros. Dos, consientes del movimiento social que estaba viviendo el país, lo que pronosticaba una sociedad diferente, los músicos y los artistas en general, consideran que la cultura debe alcanzar para todos sin diferencias sociales; es decir, democratizar el arte. Esto significaba que éste debía cambiar de sentido o función: el arte entendido como un medio de comunicación, como un lenguaje que significa y además, dejar de ser un objeto privativo de las elites. Por lo tanto debía comprometerse social y políticamente. En los años 50 y 60 todavía existe una porción importante de la sociedad que no tolera esta nueva forma de mirar el arte, lo que significó que muchas obras vanguardistas fueron repudiadas en los conciertos por estar contaminada con la política. Es el caso de *América Insurrecta* de Fernando García (1962), *Responso para el guerrillero muerto* de Eduardo Maturana (1967) entre otras, que causaron gran revuelo el día de su estreno en teatros importantes de Santiago. No obstante los movimientos populares paralelos como la *NCCh* y la canción política de Ortega, lograron ir

poco a poco abriendo las puertas a la intromisión de la política en la música por parte de un amplio sector de la sociedad.

Estos hechos se explican por los sucesos histórico-socio-políticos que estaban interpelando lo hasta el momento aceptado como canon de vida. En las sociedades de la década de 1960 se produce un cuestionamiento en todos sus planos y funciones. Estas características, hacen que esta década se reconozca con el nombre de “bisagra histórica”, tanto para Chile como para el resto de los países del continente, por cuanto en dichos escenarios se dan las coyunturas históricas para subvertir y/o dislocar lo establecido con la intención de recrear una sociedad nueva. En este sustrato, es obvio que el artista y su arte, el más sensible de los quehaceres humanos de toda sociedad, permea tales momentos con mayor intensidad. En otras palabras, los movimientos artísticos que postulan estéticas nuevas necesitan un suelo histórico-socio-cultural fértil, dinámico y bullente. América Latina y Chile, lo tuvieron en esta década, material que venía siendo lentamente abonado por las décadas anteriores.

Reconocemos algunos hechos de trascendencia política que provocaron movimientos sociales de envergadura: la caída de J.D.Perón en Argentina (1959); caída del dictador Batista y triunfo de la Revolución Cubana (1959); Primera Reforma Agraria en el país y ascenso al poder de la Democracia Cristiana en Chile (1965); intervención de Estados Unidos en la República de Santo Domingo (1967). Muerte del Che Guevara (1967); Triunfo de la Unidad Popular y subida al poder de Salvador Allende (1970); entre otros. Como hechos artístico-culturales, el Premio Nobel de Literatura a Pablo Neruda (1971); apogeo de la llamada vanguardia musical vivida casi simultáneamente en toda América Latina (1960-1970); el proceso de Reforma Universitaria en Chile, iniciada en la Universidad Católica de Valparaíso y seguida por las universidades de Chile y Católica de Santiago (1968-1969); la ampliación de los medios de comunicación con la extensión de la televisión a grandes sectores de la población (1968-70), etc.(Carrasco 1982: 17; Herrera Ortega: 2005).

Hechos históricos como la Guerra de Vietnam, la muerte del Che o la intervención del imperialismo estadounidense en el continente, entre otros, se convierten en temas poético-musicales recurrentes. La figura de Ernesto Che Guevara será de inspiración frecuente, no sólo para los cultores populares de la *NCCh*, sino para los compositores coetáneos desde la academia. “El apareció” canción original de Víctor Jara, que además

forma parte del repertorio del Conjunto Inti Illimani. “El Che” de Patricio Manns, compuesta en 1992. “Elegía al Che Guevara”, instrumental solo y “boca qiusa” de E. Carrasco para el conjunto Quilapayún, (en estilo de himno religioso, evoca el folklore ruso). En tanto, compositores como Eduardo Maturana, escribe *Responso para el Guerrillero, Comandante Che Guevara* (1968), Sergio Ortega, *Responso por el guerrillero muerto*, (1967), Gabriel Brncic, su *Concierto para viola*, (1967 y *Acuérdate, ha muerto...* (1967), entre otras, donde también rinden tributo a este héroe.

En cuanto a la guerra de Vietnam, Gabriel Brncic compone *Dialexis*, (1967), Eduardo Maturana, *Por la Justicia y la paz*, (1965), repudiando este hecho, lo mismo que Victor Jara en “El derecho de vivir en paz”, 1970-71 y “Por Vietnam”, (Chile, 1968. Sello Jota-Jota, LP. Serie JYL01), donde Quilapayún rinde homenaje, en este LP, a la memoria de los mártires de Vietnam.

Otro rasgo importante es que los artistas ven a Latinoamérica como una sola nación sin fronteras, es decir, los límites políticos entre los países, pierden su poder de separación y diferencias, y se convierte en una fuente preciada de inspiración para diversos compositores. Así, desde la academia, Fernando García compone su *Cantata América Insurrecta*, (1962), Juan Orrego-Salas, su *Cantata América, no en vano invoco tu nombre*, (1965) entre otros, donde expresan su sentir americano en obras con texto de autoría de Pablo Neruda. En el terreno de lo popular, buenos ejemplos son, “Si somos americanos” del repertorio de Rolando Alarcón, “Los pueblos americanos” cueca de Violeta Parra en el repertorio de Quilapayun, y el ciclo de canciones titulado “El sueño Americano” de Patricio Manns, escrito “entre los meses de marzo y abril de 1965, mientras se desarrollaba la intervención estadounidense en la República Dominicana”. (Manns 2005: 93-105).¹⁰

Los músicos de los distintos estratos se encuentran de pronto en una misma sintonía y sus universos que antes estaban muy bien delimitados, ahora se ofrecen como un terreno habitado por cualquiera de ellos; se produce una especie de trans-vanguardia desde la academia a la música tradicional o popular y vice-versa, proceso que enriquecerá

¹⁰La obra fue grabada en el verano de 1966 y su estreno público fue en “La Peña del Mar”, de Viña del Mar, dirigida por Osvaldo Rodríguez en el verano de 1965. Aunque esta obra no tiene el nombre de Cantata, bien se puede considerar como tal debido a las partes que la conforman: ciclo de canciones, recitativo, solistas, coro, interludios instrumentales y una dramaturgia narrativa que le da movimiento y sentido a sus contextos poético y musical. En ese caso, podría considerarse la primera cantata chilena.” (op.cit: 93).

sustancialmente a estas expresiones. Los límites entre lo popular y lo llamado “docto”, en el período de 1960 y -70, están en proceso de desfiguración.

Debido a la madurez cívica, política y social que se fue desarrollando a nivel nacional y a la expectante situación de cambio que se pronosticaba con el posible triunfo de la izquierda, se produce en el país un ambiente para los comicios electorales de 1970, diferente a todos los anteriores. El triunfo electoral de la coalición de partidos de izquierda acaecido el 4 de septiembre de 1970 despertó un inmenso entusiasmo y enormes expectativas en Latinoamérica y el mundo; se hacía realidad una anhelada experiencia política: que el marxismo llegara al poder por vía democrática. En este contexto, la música popular jugó un importante papel en dicha elección, especialmente en la presentación de la izquierda que recogió la plataforma creada por el movimiento de la *Nueva Canción Chilena* (y la canción política propiamente tal de autoría de Ortega), como base de apoyo para Salvador Allende y su programa de ‘vía chilena al socialismo’” (Rolle 2000: 4). Claudio Rolle, con la mirada del historiador, vincula los acontecimientos político-sociales de Chile y Latinoamérica entre los años 1969 y 1973 con la *Nueva Canción Chilena*, vaso comunicante entre el sujeto y su historia. Dicha expresión de canto popular se convierte en el sustrato ideológico-político para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 y luego de las actividades del gobierno de la Unidad Popular. Ella se presenta como espejo de conciencia histórica del movimiento popular, en la decisión de caminar hacia el socialismo y también en su rol de termómetro en la contingencia del corto período del gobierno de Allende (Rolle 2000)¹¹.

En dicho ambiente se desarrolla esta canción cuya ética y estética, -ambas reflejadas en el sentido y tendencia de sus narrativas- se presenta con clara homogeneidad. “Si revisamos los textos de las primeras canciones escuchadas en la Peña, podemos hallar los rasgos primigenios de las canciones comprometidas con el hombre, la historia y el tiempo de nuestras naciones” (Manns 2008. “Recuento”: 366). Para Patricio Manns, la *NCCh* no sólo es el motor fundamental que anima la ideología y acción político-social de la Unidad Popular y su campaña por llegar al poder con Salvador Allende, sino también para apoyar la gestión de su gobierno. Se observa el acuerdo entre Rolle y Manns en asignarle a este

¹¹ En verdad, Rolle en este artículo, no menciona la canción política de Ortega, como una fuente más vinculada a los acontecimientos político-sociales de la época, seguramente porque ve la canción política de Ortega dentro del movimiento de la *NCCh*.

movimiento de canción popular nacional comprometida, un triple rol político -en la etapa comprendida entre 1960-1973- es decir, a) durante la vida democrática del país: herramienta de proselitismo político-ideológico, b) de movimiento popular hacia la toma del poder y c) arma para defender el poder político conquistado.

En el periódico *El Siglo*, con fecha 30 de abril de 1970 y a propósito de un recital de música popular y folklórica en homenaje al recién elegido presidente de la República, Salvador Allende, en el escenario del Teatro Caupolicán, se leía la siguiente pancarta, “No hay revolución sin canciones”, porque para los cantautores de este movimiento, la canción es también un “arma revolucionaria”. El periodista a cargo de esta noticia, escribe: “La guitarra y la canción se alzaron como un puño cerrado”. Los artistas presentes, entre los conjuntos, se destacan Quilapayún, Cuncumén, Aparcoa, Millaray. Entre los solistas, los hermanos Parra, Víctor Jara, Rolando Alarcón, entre otros. Ángel Parra habla en nombre de los artistas y expresa: “Quiénes nos dedicamos al canto nos hemos dado cuenta que éste es una barricada para atacar y defendernos de aquellos que pretenden mantenernos colonizados culturalmente”. Más adelante dice: “Nuestras canciones se han convertido en un arma peligrosa que podría contribuir a despertar al que duerme. No hay revoluciones sin canciones y qué hermoso es cantarle a la revolución” Es decir, la ideología y la acción política incrustadas en la narrativa literaria de esta canción. El fusil de este revolucionario es la guitarra y su revolución la hace a través de la canción comprometida.

Posterior a esta fecha, una vez producido el golpe militar, esta canción asume un nuevo rol: vocero en el exilio de los hechos de tortura y muerte en el país a causa de la dictadura. La canción política en Sergio Ortega tendrá los mismos objetivos y el mismo destino.

Acercando la mirada a la arquitectura compositiva de Ortega, podemos observar que el motor que mueve su estética surge del materialismo dialéctico, motor que se plasma en el principio del contraste siempre presente en estas canciones, tanto en su inmanencia como en su trascendencia. De este modo, el tejido escritural del texto canción política descansa sobre la base de una relación dialéctica de cada una de sus partes y el todo. El compositor sostiene que el tratamiento formal en la composición no se inventa, surge al interior del relato musical. Por lo tanto, “una ‘forma nueva’ corresponde a contenidos cambiantes; son las ‘formas por descubrir’, que están yacientes y responden a la dialéctica entre las partes y

el todo” (Doc.7). Al respecto, y en otro contexto, a propósito del papel que le asigna el músico a la música política, Ortega explica que la función que ésta tiene es:

Contribuir, mediante la claridad y la coherencia de contenido y forma, a desarrollar la discusión ideológica que permita suplir y superar la actual época negra que vivimos y que nos permita abrir las posibilidades de recomenzar una sociedad más justa con el conjunto del pueblo incorporado conscientemente al proceso. Y aquí se producirá una contradicción no antagónica que ayudará a empujar hacia adelante. De un lado las manifestaciones culturales que han sobrevivido al fascismo en el interior del país, y que han tenido su desarrollo; y de otro lado aquellas que han tenido su desarrollo en el exterior, es decir, la cultura del exilio¹².

En esta visión que Ortega tiene de la música-política, se connota la gran tarea cultural y social que le asigna.

El compositor considera que –de acuerdo a su experiencia– en la música tradicional, “que se caracteriza por ser transmitida oralmente”, existe una mayor probabilidad de surgimiento de “formas nuevas”. Es probable que esto se deba, entre otras razones, a que esta música no necesita de un código que la atrape en el papel. Sería muy provechoso recoger esta práctica no escrita, que se enseña “de oído”, como método didáctico para la enseñanza de la música a niños y jóvenes, lo que permite una relación más sensorial con la música (*ib.*).

Sergio Ortega sostiene que las “formas nuevas” resultante de “contenidos cambiantes” en la estética musical, están en relación con la teoría marxista de los movimientos sociales; en ésta se demuestra la libertad de acción del individuo. Al respecto, el compositor observa: “El concepto de libertad es una categoría de la dialéctica materialista contraria a la dialéctica de la necesidad. El conocimiento de la necesidad es condición fundamental para conseguir la libertad verdadera” (*id.*); no obstante debe ser una *necesidad con voluntad*, es decir, es una necesidad orientada¹³.

La ética de Ortega se construye también a partir de este supuesto. Consecuente con ello, sostiene que todo músico que orienta su poética en la dirección del marxismo, produce una música “ligada al desarrollo del combate que libra el pueblo por construir una

¹² Revista Araucaria de Chile, 1978:170

¹³ Ortega, en esta observación se declara contrario al pensamiento de Hegel, aclara: “Para Hegel, la libertad no es otra cosa que el conocimiento de la necesidad”. Es decir, una necesidad “ciega”, no dirigida ni comprendida que lleva a las personas a “alguna forma de esclavitud” (Doc.7).

sociedad más justa” (Doc.10). Éste es el único camino, a su juicio, que “contribuye a mejorar la correlación de fuerzas a favor del pueblo” (Doc.1). El objetivo es concebir “una música de masa” (ib.)¹⁴, en cuyo contenido esté explícita la unidad de las estructuras y en cuya forma se plasme orgánicamente este contenido; de modo que la clase a la cual va dirigido el mensaje hecho música se identifique con ella; así es posible establecer una relación equilibrada entre contenido y forma¹⁵.

En este mismo contexto agrega, “conocemos bien cómo es el arte de los explotadores, ellos tienen sus medios de comunicación. Pero, ¿conocemos bien cómo es y debe ser el arte de los explotados? ¿Cómo hacemos para saber cuáles son las formas en que se pueden expresar eficazmente con contenido de clase la masa trabajadora?” (Doc.10). El compositor sostiene que para la burguesía el arte es una mercancía y el artista burgués, que se resiste a este dominio, pasa a ser en su medio, un anti-social. Se suple esta ambigua dicotomía con el surgimiento de la “clase de elite”, grupo minoritario al interior de la clase alta burguesa que goza del privilegio de un arte superior donde es aceptado el artista, so pena del abismo que se produce entre él y la masa trabajadora. Ésta última queda privada de dicho privilegio y sólo se puede contentar con un arte “de pacotilla” (Doc.10).

Ortega se reconoce así mismo como un “melodista” nato (Manuscritos, Boletín de Música de las Américas 1980, 81-82:33-509), cualidad que ha aprovechado en su predilección por la intervención de la voz humana en su música, particularmente a través del cultivo de la canción, ya sea de la música académica como popular. En lo que se refiere a la canción, el interés por esta forma lo ha llevado a investigar acerca de sus formantes históricos y sus proyecciones y ha sido un tema preferido de enseñanza en la didáctica de la composición. El interés de enseñar la poética de la canción tiene que ver, en Ortega, con dos hechos: El primero, reconocer que la forma canción, debido a su gran ductilidad, es acogida en cualquier manifestación artística donde la música tiene cabida, como por ejemplo, en el teatro, y, lo segundo, es una herramienta eficaz de convocatoria para todo compositor que necesita una recepción masiva de su mensaje. Particularmente, en el segundo aspecto, Ortega (1980: 36), explica:

¹⁴ Entendemos que el concepto de masa en Ortega, equivale más bien al concepto de proletario: pueblo organizado. No está tan clara la diferencia en Ortega entre estos conceptos: pueblo y masa, los cuales hemos diferenciado en páginas anteriores.

¹⁵ En este contexto, Ortega aclara: “Desde el punto de vista del comunismo internacional, nuestro contenido es tan sólido y poderoso que puede y debe manifestarse en cualquier forma tanto antigua como nueva” (Doc.6).

Partí del principio que ha guiado desde siempre mi trabajo en la canción de masas: que esta canción, justamente porque requiere de masas, debe ser lo mejor posible en cuanto a composición y en cuanto a ejecución. La música de masas no es ni puede ser una música de calidad inferior, sino superior, por la responsabilidad que asume, ya que actúa, a través de la comunicación de masas, sobre la correlación de fuerzas. Había, pues, que crear las condiciones para un trabajo, para una actividad musical que permitiera avanzar en esta dirección.

Y en el mismo contexto (id.:38), continúa:

[...], en relación a otro aspecto de la pedagogía, que es el de la relación del compositor con la masa, realizada a través de la obra. Yo he compuesto en estos últimos años algunas canciones de una gran complejidad, ya sea armónica como polifónica –me referiré en este caso a la música solamente, no al texto- y que hemos tocado innumerables veces con el Taller frente a públicos muy diferentes. Y estoy absolutamente convencido de que parte de la reacción entusiasta, a pesar del problema del texto cantado en español, corresponde a un salto de calidad en la comprensión, que produce algo así como una nueva emotividad, más racional, situación que considero como pariente cercana a determinadas reacciones que Brecht espera de los espectadores de sus piezas.

Cuando compone por ejemplo, una canción organizada en estrofas y estribillo, proyecta su pensamiento dialéctico-marxista en su construcción, cuidando producir contraste en las estructuras de cada una de estas partes y los versos que las inspiran (Doc. 2); por cuanto, cada una de éstas “deben ser tratadas como estructuras dinámicas” (ib.). También distingue una dialéctica horizontal de una vertical, ambas presentes en el juego de contrastes entre las partes. La dialéctica horizontal se refiere al discurso melódico: su sentido, dirección y ritmo; y la vertical, a sus ejes modales-tonales, funciones e incursiones modulantes. Así mismo, es necesario el contraste entre el poema que sustenta las estrofas y estribillo, tanto en la métrica de sus versos como en el sentido y tendencia del relato. Por último, la duración de ésta debe ser precisa, no sobrepasar sus límites en el tiempo (ib.). En definitiva, si la canción va dirigida al pueblo, el mensaje sonoro debe estar relacionado con la tradición musical del pueblo, tanto como el mensaje literario debe surgir de la historia de ese pueblo.

En relación al binomio texto-música en la canción política compuesta por compositores de la *NCCh*, Ortega reconoce:

Los músicos populares avanzaron hacia la nueva canción chilena, buscaron un sonido nuevo enraizado en la tradición, que fuera capaz de coexistir con textos acordes a las nuevas exigencias que surgían de la lucha política y que en otros casos fueran capaces de coexistir con textos provenientes, muchas veces de libros de poemas de Pablo Neruda. Buscaron además, en algunos casos, lo poético en el texto, es decir, el desarrollo de sus ideas, en el camino de la metáfora y otras figuras poéticas, actitud seguramente relacionada con la experiencia del trabajo con textos de Neruda (Doc.10).

El compositor se refiere a músicos como Patricio Manns, Héctor Pavéz, Víctor Jara¹⁶, Rolando Alarcón, Violeta Parra, Ángel e Isabel Parra, entre otros, todos cultores de la canción popular enraizada en la tradición chileno-latinoamericana, cuyas melodías son engalanadas con textos de calidad literaria sin perder la temática de compromiso social. Junto a estos cultores solistas, surgen numerosos conjuntos de intérpretes. En 1965 se crea el conjunto Quilapayún, “gloria de la música popular chilena, que ha llevado en diez años de lucha y canto el nombre de Chile y de su pueblo a los más apartados rincones del mundo”¹⁷ (Doc. 3). La vitalidad y energía de la performance escénica de este conjunto desencadenó una nueva forma de sentir y entender la canción comprometida, al mismo tiempo que amplió los horizontes de recepción de este género a un público que hasta el momento parecía indiferente¹⁸. Entre los años 1968-69 surgen nuevos conjuntos, Inti-Illimani, Aparcoa, Tiempo Nuevo, entre otros, cultivando el mismo género de canción comprometida, cuidando la calidad del relato poético-musical. Todos ellos contribuyen en el crecimiento y en el prestigio del canto chileno comprometido a nivel internacional.¹⁹

¹⁶ Víctor Jara además se destaca como compositor, poeta, cantante y dramaturgo; en la década de los 60 inicia su trayectoria como uno de los grandes exponentes de la canción política chilena. La figura de Víctor Jara se ha convertido en un héroe del pueblo chileno por ser un mártir de la dictadura. Del mismo modo, la figura de Héctor Pavéz queda grabada en la memoria del pueblo por ser también uno de los mártires del exilio (Doc.3).

¹⁷ Sergio Ortega se refiere en este testimonio, a la labor que realizara el Conjunto Quilapayún en exilio, recorriendo el mundo para denunciar los atropellos de la dictadura a través de sus canciones.

¹⁸ Una de sus más aplaudidas obras de repertorio, ha sido, sin lugar a dudas, “La Cantata Santa María de Iquique de Luis Advis. La Cantata “La Fragua” de Sergio Ortega fue compuesta para este conjunto, siendo también una de las obras importantes de su repertorio.

¹⁹ El autor deja constancia de la creación – en esta época y a raíz de los éxitos logrados por los conjuntos y solistas que interpretan la canción política chilena – de un Sello de la Juventud Comunista, DICAP “que da respaldo orgánico al floreciente movimiento de la canción chilena” (Doc.3)

En otro contexto, el compositor se refiere a la gama tímbrica que estos conjuntos han incorporado en sus repertorios,

incorporan con amplitud y sin complejos instrumentos provenientes de los más diversos rincones del continente, trayendo a un nuevo apogeo, instrumentos casi olvidados como el tiple ecuatoriano, el cuatro de la tradición campesina venezolana y colombiana, etc., que junto a las quenas, charangos, guitarras, dúos de bombos y percusiones afro-americanas, ofrecieron posibilidades importantes en la búsqueda colorística. De otro punto de vista, no sólo mantuvieron, sino acentuaron la función lírica del intérprete como centro, siendo prácticamente inexistentes los casos en que se encuentra la objetividad narrativa de Violeta Parra y de Héctor Pavez, otro cantor popular e investigador recientemente fallecido en exilio; quienes en forma enteramente espontánea y claramente relacionada con su origen de clase, eran diestros (como autores y cantores) en hacer insólitas situaciones e incluso expresiones cotidianas (Doc. 10).

La canción política para el compositor Ortega, está en oposición a la tradicional canción de consumo masivo, cuya temática se refiere, en términos generales, a la relación de parejas. En este contexto, Ortega distingue el “arte de los explotados” opuesto al “arte de los explotadores”. Dicha mirada, está basada en la división del trabajo, sistema que favorece el aumento de la producción, creando desigualdad entre las clases sociales: la de los poseedores y la de los desposeídos.²⁰ Esta lectura se basa en la realidad que vive el país en ese momento, una sociedad dividida en una “izquierda” y en una “derecha”, muchas veces irreconciliables, cuyas diferencias están amparadas en ideologías provenientes de una raíz marxista para la primera y otra de raíz capitalista para la segunda. Así, la visión, para él, en este aspecto, se resume en estas dos expresiones musicales antagónicas. Los explotados, encarnados en el proletariado, parte del pueblo organizado políticamente y en una lucha social, político-ideológica y cultural permanente contra los explotadores, los que están representados por la burguesía capitalista dueña de los medios de producción, de comunicación, del mercado y del poder económico y político de los países subdesarrollados como Chile y Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX fundamentalmente.²¹

²⁰La teoría economista de la “plus valía”, reconoce en la producción capitalista una ganancia o “plus” del producto del trabajo que no es destinado al trabajador sino al dueño del capital; una de las teorías socio-económicas fundamentales del marxismo y que responde a su concepción materialista dialéctico-histórica.

²¹ Sergio Ortega, sin duda se expresa en sus escritos, en los términos conocidos en los años '60 en relación a los conceptos manejados por el marxismo, los políticos, escritores y pensadores de esa época. Nuestro trabajo ha sido analizar estos conceptos desde el prisma de los '60, (para adentrarnos en la postura ético-estética del compositor) definiéndolos según ese momento, ya que entendemos que en la actualidad (primera década del siglo XXI), muchos de ellos han sufrido

En el análisis que hace del arte de los explotados, lo distingue como popular, nacional²² y colectivo. Su ética es de compromiso político con el pueblo, y su estética persigue un equilibrio dialéctico entre forma y contenido. Ambos constructos apuntan a un objetivo psicológico: que el mensaje poético mantenga “alerta la emoción” (Doc.1).

En relación al arte de los explotadores observa que su ética no le permite alusiones políticas o denuncias sociales en los textos elegidos. Se rige por una estética donde la forma está desvinculada del contenido y el objetivo final de este arte es provocar emociones, estimular los sentimientos para alcanzar en el oyente “un estado de hipnosis que lo separa de la realidad circundante”. Existe sin embargo un rasgo común entre ambas expresiones musicales y es la intención de “expresar intereses” aunque éstos van por caminos diferentes (id.).

En el terreno cultural y de comunicación de masas, Sergio Ortega sostiene que el capitalismo crea y exporta modelos que le garantizan un vasto mercado. Del análisis que hace de la canción popular comercial comprueba esta observación

la forma canción en su duración, estructura y dosificación ofrece, en la actualidad, las mayores posibilidades de masificar una determinada información, fenómeno del que deberán desprenderse algunas consecuencias y conductas; esta canción, dice en su texto lo que el consumidor espera que diga; esta canción, desde el punto de vista musical, suena como el consumidor quiere que suene. (Doc.4)

Para el compositor, las melodías de estas canciones, en el dominio de lo comercial son, por lo general, elaboradas y bien articuladas; rítmicamente se conduce desde un punto inicial hacia un climax potente, que luego es disuelto hasta alcanzar el punto cadencial que, en el lenguaje tonal, conduce al reposo. De este modo, se articula un arco melódico amplio sustentado en complejas armonías e inusitadas modulaciones: “una armonía eficaz y trabajada a la altura de las necesidades planteadas” (id.). Esto indica que los creadores de esta música son diestros músicos, que además, manejan una dúctil paleta orquestal, porque los medios provenientes del mercado de consumo se lo permiten.

nuevas lecturas. Toda esa conceptualización la hemos establecido en el segundo capítulo de este trabajo basándonos en escritos de la época.

³⁵Esta “identidad nacional” que expresa el compositor, no la entendemos como el tradicional concepto de “nacionalismo” en arte. Se trata de un reconocimiento de la “realidad nacional que sufre el pueblo” que es propia de una nación determinada. Ahí está su identidad.

La canción política compuesta por el obrero, según Ortega, carece de los ingredientes sofisticados de la canción comercial. Así, “contra estos elaborados productos del imperialismo, el pueblo opone muchas veces, un compañero talentoso que canta, [...], una guitarra y tres o cuatro acordes” (id). Además, el artista del pueblo no domina las técnicas que los medios de comunicación imponen para alcanzar un sitio importante en el mercado competitivo.

La canción que el pueblo ofrece como alternativa, es débil en el texto, demasiado impositivo y panfletario, con palabras justas pero que muchas veces van siendo desprovistas de su significado debido a la excesiva repetición. Es también débil en la música, ya que sus materiales suelen ser pobres, generalizantes y de poco interés. Es también modesta en la instrumentación, ya que en muchos casos existe sólo un acompañamiento de una o más guitarras sin un verdadero desarrollo instrumental. En cuanto a la interpretación, muchas veces el cantante de música popular política supera problemas de insuficiente desarrollo técnico con una expresión exagerada que unas veces desdibuja el sentido de la canción y otras simplemente la hace cambiar de dirección (Doc. 4).

Dos alcances de interés se pueden extraer de este texto. El primero, la definición de “canción panfletaria”, término hasta el momento no calificado para este estilo de canción. “Panfletario”²³, término peyorativo que el compositor le asigna a ciertas canciones compuestas por “el pueblo”. Dicho pueblo aludido aquí, es un conglomerado amorfo que no queda claro si es referido al obrero ciudadano o en general al trabajador asalariado, donde estaría también incluido el campesino. El segundo alcance se desprende de esto último, no permite el autor de la cita una diferenciación entre las prácticas poéticas (en el sentido de la creación), entre el trabajador de la ciudad con el del campo, cuyo imaginario proviene de diferentes fuentes de inspiración; así, cabe preguntarse por ejemplo, ¿el *canto a lo poeta*, sería un objeto panfletario? ya que hemos comprobado, en páginas anteriores que entre las raíces que generan la canción de corte político se encuentra esta expresión propia de la cultura musical campesina. También podemos suponer que, en términos latos, en el relato de toda canción comprometida políticamente habita el germen de lo panfletario. Si

²³ Panfletario es un término que la RAE no ha incorporado en su diccionario (Edición 1970). Posiblemente viene de panfleto que sería un folleto de contenido político escrito sin cuidado de estilo o estética literaria. Lo panfletario es más bien sinónimo de difamatorio, libelo, aunque en el Diccionario Español de Sinónimos y Antónimos de F.C. Sainz de Robles, no consigna. (op.cit. 1979. Madrid: Aguilar).

atendemos la opinión de Brecht en el terreno del teatro, él considera que en esta materia no hay que preocuparse, y Eisler, en el mundo de la canción, tampoco tendría prejuicio de caer en esta calificación. Además, Ortega no entrega nombres que puedan orientar la dirección de su observación.

El músico Hanns Eisler, sostiene que la canción política, música revolucionaria por excelencia, debe exhibir un texto literario acorde con su artesanía sonora, todo esto, envuelto en una arquitectura formal simple que permita una fácil reproducción. Él dice: “no tenemos patrones estéticos rígidos, sino que controlamos nuestra producción de acuerdo con cada uno de los objetivos revolucionarios” (Eisler 1990: 96).

Sergio Ortega coincide con la estética de la sencillez propuesta por Eisler para este tipo de canciones. De acuerdo a esto, el músico chileno entronca las raíces de esta canción en la tradición musical chilena definiendo dos vínculos en su gestación y evolución. Uno, origen en zonas del agro y mineras y dos, desarrollo posterior en la urbe con la influencia de los múltiples estilos musicales que en ella se cultivan. Al mismo tiempo postula por la práctica de una artesanía llana en el compositor-obrero, es decir, con pocos elementos convertir lo creado en un objeto estético de comunicación. Sin embargo, esto no es fácil de conseguir; requiere de parte del creador, un diestro manejo de las técnicas y procedimientos, lo cual se logra a través de un disciplinado y sistemático estudio de la composición. En el mismo contexto, Ortega extiende una invitación a los compositores preparados en la academia –cuya sensibilidad social los acerca a la clase obrera– para ofrecer creatividad y conocimientos al músico obrero. Si el pueblo no cuenta con todo su potencial creativo en este enfrentamiento ideológico en el terreno de la canción política, se debe a que éste está, por una parte, desprovisto de una preparación adecuada para crear y, por otra, está abandonado por aquellos artistas que se dicen ser hermanos del pueblo, los cuales perfectamente pueden “contribuir con sus esfuerzos a cambiar la correlación de fuerzas a favor del pueblo” (id.).

La gesta de la canción política en Sergio Ortega se nutre de tres fuentes musicales: el de la tradición (folklore) musical, el de la canción popular inspirada en el folklore musical²⁴ chileno-latinoamericano y el que procede de la academia.

24 Conscientes de lo cuestionable que es el término folklore en la actualidad, no obstante aquí se ha decidido mantenerlo ya que el compositor lo reconoce como representativo de las prácticas culturales que perduran en la tradición. Tradición para él es sinónimo de folklore.

Analizando la primera fuente, el compositor observa que el folklore musical es un buen material, siempre que éste contenga

la huella renovadora del pueblo en su armonía, ritmo, color e instrumentación. Es necesario examinar los estilos [de la canción folklórica], determinando cuáles son los elementos que pueden incorporarse provechosamente [en la canción política]. De lo contrario, es sólo una demostración exagerada de confianza en la burguesía (Doc 6).²⁵

Dos alcances, uno, el término *folklore* se asocia comúnmente a las creencias, costumbres y saberes propios de una cultura, todos los cuales se transmiten por herencia. El bagaje que conforma este vasto mundo de tradiciones es uno de los sustentos de la matriz identitaria de los grupos humanos. La *canción folklórica* pertenece a este contexto socio-cultural (Díaz-Inostroza 2007: 30). Es la forma de expresión propia de un espacio cultural determinado, cuya dinámica es la dialéctica entre permanencia y cambio. “Con el tiempo no se hablará de cultura tradicional sino de cultura identitaria, ya que el grupo se identifica con una expresión musical determinada; eso es lo que somos” (Loyola 2008: Conversación). Dos, el término folklore cuyo nombre lleva implícita su pertenencia a lo que se define como popular, sin embargo la tendencia generalizada es oponerlos; ¿cómo entonces se plantea lo folklórico como lo no popular? “Puesto que la música folklórica es sin duda parte del acervo popular, [...], esta diferenciación ya obligada obedece a mecanismos de consumo” (Díaz-Inostroza: 45). Lo folklórico se mezcla con lo popular; el pueblo es el encargado de folklorizar todo aquello que le signifique. Lo popular y lo folklórico se funden; es un trasvasije, lo que en una comunidad puede ser folklórico para otra es popular. Por ejemplo, algunas melodías de canciones de Violeta Parra “han sido folklorizadas por el pueblo, pero el texto no, porque no los entiende” (Loyola 2008: Conversación). Loyola se refiere al filtro que hace el campesino, separando y haciendo suyas las melodías que le son gratas de aquellos textos que no concuerdan con su experiencia memorial. La investigadora considera además que hablar de canción tradicional o música tradicional, en este contexto, es lo correcto, por cuanto no todo lo tradicional es folklórico: “el término folklore es muy estrecho, las grandes formas se nutren de las pequeñas formas que nosotros araños y sacamos de la tierra” (ib.).

²⁵En la última frase de esta cita, queda en evidencia el compromiso con el pensamiento marxista que define al compositor.

Por su parte el etnomusicólogo Agustín Ruiz, sostiene que el folklore musical no tiene una existencia real, sino que es producto de la teorización que algunos estudiosos hacen sobre categorías de procesos culturales que son evocados en ciertos momentos políticos de un pueblo como es el de la nacionalización. Es un mecanismo de poder y si no guardan relación con éste no existe. Su misión es salvaguardar algunos valores culturales que a las naciones les interesa preservar como medios identitarios frente a otras que generalmente se ve como rivales. El folklore visto así como una disciplina de estudio, codifica y canoniza las expresiones que atrapa y las declara exentas de cambio, son inalterables. “Lo que no cambia es el corte sincrónico que se hace de algún hecho folklórico. Si nosotros creemos que esto es así no es así. Lo que fue de una manera en un principio, actualmente no lo es” (Ruiz: Conversación 2008). Ruiz observa que es más correcto hablar de música popular que folklórica. La música que se hace llamar folklórica tanto por los medios, como por sus cultores, es popular: los cantantes que la dan a conocer son populares (ib.).

Sergio Ortega además, hace la diferencia entre los estratos mencionados anteriormente con el de *canción popular con raíz folklórica*. Dicho estrato es reconocido como la hibridación de la canción tradicional con la canción escrita urbana, la que es conocida masivamente a través de los diversos medios de comunicación que ofrece la tecnología moderna.²⁶ El musicólogo Juan Pablo González plantea que,

la mediación de la música[popular], junto con constituirse en sustituto de la escritura en cuanto a comunicación y preservación de la obra, ha servido también de base para una estrategia analítica y practica composicional, permitiendo parte importante del desarrollo experimentado por la música popular en el siglo XX.²⁷

Sergio Ortega nace en el año 1938 en la ciudad de Antofagasta donde realiza sus estudios primarios y secundarios: Al momento de ingresar a la Universidad, en 1952, su familia lo envía a Santiago, ingresando a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de

26 Es la canción que pertenece al estrato definido por Carlos Vega como “mesomúsica”. Una definición más actual es la propuesta por Juan Pablo González y Claudio Rolle en *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*: “música mediatizada, masiva y moderna” (p.26).

27 GONZÁLEZ, Juan Pablo. “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”, *RMCH*, N°194, 2000, p.26. Consúltase también del mismo autor: “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *RMCH*, LV, Enero-Junio, 2001), N°195, pp. 38-64.

Chile. Al paso de un año se da cuenta que su camino verdadero es la música. El aporte de la academia en la formación musical del compositor está orientada por los estudios proporcionados por la entonces Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile en Santiago, el centro más importante del país en la formación musical desde la primera mitad del siglo XX hasta 1973. En 1958, Sergio Ortega, a la edad de veinte años ingresa al Conservatorio Nacional de Música de dicha Facultad para estudiar composición con el compositor Gustavo Becerra²⁸. La preparación de la academia lo convierte en la década de los años '60 en uno de los jóvenes músicos nacionales más talentosos de su generación, formando parte de la llamada *vanguardia musical chilena* de aquellos años, época que ha sido considerada como una de las más ricas en el quehacer musical nacional. El período de discípulo con ambos maestros es reconocido por el propio compositor como “el aprendizaje del desarrollo”, por cuanto ellos le proporcionaron las herramientas que le permitirán fluir libremente en su pensamiento musical sin trabazones técnicas (Doc.8). Además, Becerra como profesor de composición se destacó siempre por la actitud abierta para dejar que el discípulo encause sus propios caminos poéticos y pueda pensar en cualquier estilo²⁹ (id.). Esta forma de enseñanza le permitirá acceder paulatinamente al manejo del estilo adecuado para una idea determinada. El análisis y audición de las obras precisas para resolver problemas musicales específicos, la práctica artesanal tanto de los estilos históricos como de las ideas propias y, la práctica al piano, fueron los pilares que sustentaron esta didáctica. Así logró el dominio de la sintaxis melódico-formal y de las armonías de los diferentes estilos musicales provenientes de la academia europea; de la técnica del bajo cifrado y del contrapunto, procedimientos que pondrá en juego en la composición de sus canciones políticas. Al respecto el compositor recuerda,

eran en ese tiempo largas jornadas de improvisación en que participábamos Becerra, Luís Advis, alumno también en esos años y yo, elaborando sonatas al piano de modo que uno exponía el primer tema avanzando hasta el puente y abandonaba de un salto el piano en el que aterrizaba alguien que exponía el segundo tema, sobre la marcha, ceñidos todos a un estilo dado (Mozart,

28 Previamente, en 1956, realiza estudios particulares con el compositor Roberto Falabella hasta 1958, año del fallecimiento de Falabella.

29 Sin duda esta es una postura moderna asumida por el entonces joven profesor Becerra por aquellos años donde es todavía muy fuerte el estudio impuesto por el maestro venido de la antigua tradición del Conservatorio europeo. Este es uno de los rasgos que siempre ha caracterizado la enseñanza de Gustavo Becerra.

por ejemplo) y sin inhibiciones posibles, llevando la sonata en general a buen puerto (Doc.8).

La práctica de la improvisación al piano enriqueció su capacidad de crear melodías permitiéndole descubrir *in situ* los medios de sintaxis formal adecuados para alcanzar el equilibrio de las ideas.

Con la enseñanza del rigor académico y la lúdica praxis al piano, el camino poético de Sergio Ortega se trazó por dos vías. Una, la búsqueda de un mundo sonoro que partiendo del atonalismo le permitiera acercarse a la música tradicional latinoamericana y chilena; una especie de “poderoso lente microscópico que mostrara mundos [...] que existen ocultos en los rincones de estructuras populares que se abren frente a nosotros a veces como abanicos ciegos” (Doc.8). Fruto de esta etapa son algunas de sus primeras obras de cámara estrenadas, las que tuvieron reconocimiento en festivales nacionales o extranjeros, como el *Sexteto* para piano y vientos (1966), *Quinteto* para flauta grave y cuarteto de cuerdas (1966), *Responso por el Guerrillero muerto*, (1967) para soprano y percusión, entre otras. La otra vía es la forjada por su oficio como músico práctico que le permitió la experiencia en la música para cine, teatro y obras de encargo para montajes escénicos. Producto de esta actividad son sus primeras obras para películas como, *El Húsar de la Muerte*, (1964, Pedro Siena), *El Chacal de Nahueltoro* (1969, Miguel Littín), *Los testigos*, (1970, Charles Eccsesser) entre muchas otras. Ceñirse estrictamente a la duración de la obra, al desarrollo exacto de la narrativa y a la evolución justa de su dramaturgia, ya que la música en esta circunstancia está compartiendo su existencia con otros espacios temporales, fue una experiencia recogida en este mundo compositivo. Posteriormente, en su etapa de madurez creativa y estando en el exilio, el cultivo de la gran ópera, la ópera de cámara y el radio-teatro-musical cobran una importante presencia en su producción sumado a las cantatas populares, la música para cine, teatro y la comedia musical, presentes en su catálogo desde el inicio de su carrera compositiva³⁰.

Se deduce de la observación de este espectro, el privilegio por las obras donde la voz y la palabra tienen un sitio preponderante. Esta inclinación tan marcada por estos

³⁰ Es importante destacar que Sergio Ortega es uno de los compositores chilenos que ha compuesto un mayor número de óperas: la gran ópera y la ópera de cámara y todas han sido estrenadas en alguna ciudad importante de Europa. Además es uno de los primeros compositores nacionales que aborda el género radio-teatro-musical en su obra *Tacuabé para viola* y recitante con texto de Eduardo Galeano, escrita en 1992.

géneros musicales mixtos se debe a tres hechos importantes. Por una parte, su temprana relación con el teatro, por otra, su predilección por la voz humana y una tercera, el descubrimiento que hace tempranamente del poder comunicativo que tiene en especial la música con texto.

La composición de obras con la participación de la voz constituye para Ortega el cauce hacia la consolidación de su proyecto ético-estético en el mundo sonoro. La voz y la melodía para el compositor son prácticamente una misma cosa; la melodía hecha canción es la música en su completitud; define la forma, resuelve la armonía, genera los motivos o gestos sonoros y encausa el ritmo total. Su hijo Chañaral Ortega, recuerda, “mi padre siempre sostuvo que en Latinoamérica, la melodía hecha canción forma parte del diario vivir, está incrustada en la cultura musical de sus pueblos y es una melodía siempre fresca” (Conversación: 2004).

La presencia de la voz en la creación musical, le reveló el poder comunicativo que tiene la música en la sociedad; es, entre muchas otras razones, el puente de unión entre el músico con sus coetáneos, es el medio que le permite materializar su mensaje. En este aspecto, Ortega sigue el pensamiento marxista del músico Hans Eisler, quien sostiene que el realismo en música se evidencia en su plenitud con la presencia de la palabra. Gracias a esta dupla, el compositor puede cumplir su rol de *cronista de época*, postura que le da sentido y orientación a sus creaciones. Con la presencia de la voz en música, se objetiva lo subjetivo del fluir sonoro. Y, si la tonalidad, la pentatonía, las escalas modales y hexáfonas son los sistemas escalísticos más cercanos al hábito musical popular en las Américas, éstos serán el procedimiento que manejará preferentemente en sus canciones, en particular en aquellas pertenecientes al subgénero canción política³¹.

¿Cuáles son las razones por las cuales Sergio Ortega se define por la vía de la canción de compromiso socio-político? Por una parte se debe considerar la influyente amistad con sus profesores de composición, Roberto Falabella y Gustavo Becerra³² y el

³¹Siendo la melodía la gran arquitecta de sus obras, el compositor, como pedagogo, consideró imprescindible la enseñanza a sus alumnos del contrapunto, la armonía tradicional y la escritura en estilo, ya que estos ingredientes artesanales heredados históricamente permiten al compositor “soltar la mano” y hacer que fluyan las melodías. Esto en cualquier lenguaje, con cualquier técnica, sea de concepción escalística como la tonalidad u otras escalas con sonidos jerarquizados u otro tipo de organización sonora. Realizaba extensas sesiones de práctica al piano con sus alumnos sobre ejercicios de contrapunto, armonización de melodías inventadas en el momento, etc. Se conserva un método de contrapunto al estilo renacentista con sus respectivas especies, compuesto por el compositor dedicado a sus alumnos. (Testimonios y documento).

³² Ambos músicos pertenecían al Partido Comunista.

contacto con los cineastas, escritores y artistas de teatro y músicos que profesaban una postura social y política progresista de vanguardia. Por otra parte, desde fines de la década de 1950, como ya lo hemos comentado, el país venía experimentando una efervescencia política de gran fuerza donde era difícil quedarse exento de participación, de modo que los trabajadores, obreros y campesinos, intelectuales y estudiantes universitarios se vieron involucrados en una fuerte dinámica de acción política y social. Estos hechos estimularon la sensibilidad del compositor hacia las clases marginadas y a definir su postura ideológica, todo lo cual decantó en su ser poético³³. En el año 1963, escribe su primera canción política, *Buscad Acero* con texto de Marcos Ana, a propósito de la visita al país de este poeta español (Doc.8).

Es importante considerar que en las primeras décadas del siglo XX se inicia de manera sistemática la investigación y estudio de la cultura musical de los pueblos originales del país realizados por musicólogos y compositores al interior de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile con sede en Santiago, (lugar donde estudió Ortega). Los nombres de Carlos Lavín, Pedro Humberto Allende y Carlos Isamitt entre los compositores; de María Ester Grebe, Margot Loyola, Gabriela Pizarro, entre las musicólogas, se destacan por sus aportes al conocimiento de la música, en particular del pueblo mapuche y otras comunidades campesinas, (investigadoras que en algún momento tuvieron contacto con el compositor). El material recogido por ellos, ha quedado en los archivos de dicha Facultad, a disposición de creadores e investigadores futuros, para unos como fuente de inspiración poética y para otros como objeto de investigación. Es probable que Ortega haya recogido desde aquí estructuras rítmico-melódicas que organizan el discurso de muchas de sus canciones, así como también lo hicieron los cultores de la *NCCh*.³⁴

³³ Es probable que Sergio Ortega ingresara al Partido Comunista a fines de 1960 o principios de 1961 (Conversación con Fernando García, 2009)

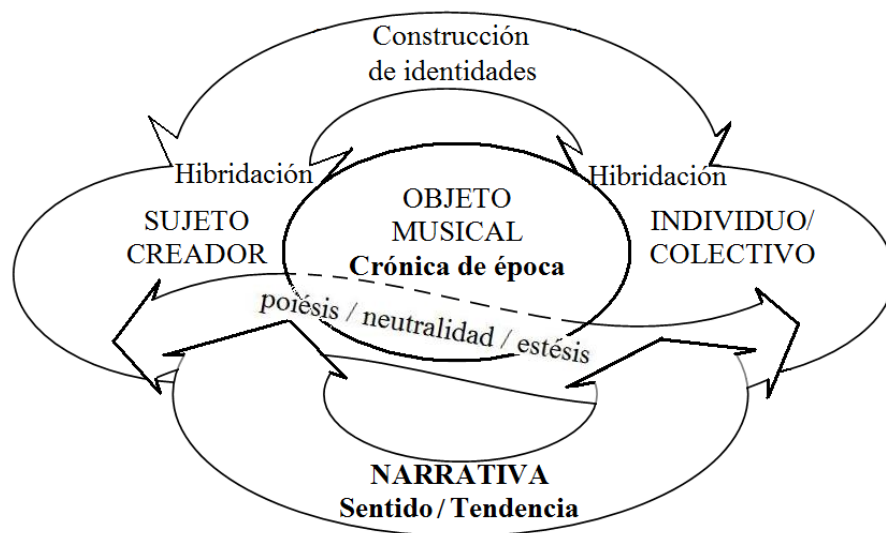
³⁴ En la investigación musical de la cultura mapuche existen una amplia bibliografía iniciada por los cronistas españoles venidos en tiempos de la Conquista. Han continuado, desde aquí estudios de músicos e investigadores nacionales y extranjeros. La Revista Musical Chilena, que constantemente publica artículos sobre la materia, sumado al aporte del Archivo de Música Tradicional conservado en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile con un rico material sonoro, sirve como fuente de investigación y creaciones posteriores.

4.3 Una matriz interpretativa para el análisis, comprensión e interpretación de música-política, canción comprometida y canción política en Sergio Ortega

Las consideraciones sobre narrativa, con sus dos ejes, y crónica, con sus variantes, recogidas desde otras disciplinas, junto a la clasificación que atiende a la presencia o ausencia del relato literario, y los términos con que se expresa en una obra musical, nos dan luces para la elaboración de una matriz interpretativa y para el análisis de la relación música-política y sus sub-géneros en la música cultivada en Occidente. Dicha matriz ha sido construida considerando la compleja urdimbre de sistemas de sentidos culturales que acumulan las narrativas de toda música-política: las que se tejen en su interior y las que se generan en su entorno, al exterior. Así, con la construcción de una herramienta interdisciplinaria, el musicólogo tiene mayores posibilidades de interpretar o recrear el objeto musical desde su espacio cultural, y explicar la fuerza de su narrativa para dimensionar la valoración –grado de autenticidad y funcionalidad - y el peso identitario que alcanza en el colectivo. Estos conceptos ya descritos, los confrontamos con los conceptos de *poiesis*, *neutralidad* y *estésis*, propios del análisis semiológico-musical propuesto por Nattiez (1994) y Molino (1990), como un método que permite una lectura del objeto musical desde el *creador*, desde el objeto *en sí mismo*, y desde el sujeto o colectivo que lo *recibe*.

El análisis permite además, reconocer la procedencia de los diversos elementos que, en su construcción, se concertan en la obra musical de acuerdo a procesos de hibridación (García Canclini, 2008). Por este medio, hacemos un recorrido de reconocimiento de las estéticas que participan en la génesis de las obras. Asimismo, esta vía nos permite dilucidar si estas obras trascienden los estratos tradicionales en que suelen encasillarse las diversas expresiones musicales. Este último aporte metodológico nos acerca, particularmente, a una comprensión de los alcances de estas músicas en la creación de identidades tanto subjetivas como colectivas; así como también nos acerca a respuestas que nos expliquen por qué los individuos aceptan o rechazan la identidad de un objeto o proceso musical. Esta matriz puede esquematizarse en el siguiente cuadro de relaciones:

Cuadro resumen 6



4.4 Análisis tripartito semiológico de 21 canciones políticas de Sergio Ortega

En el capítulo 2 dedicado al marco teórico y conceptualización de esta investigación, hemos hablado de la cualidad de crónicas de época que observamos en estas canciones debido al relato de sus narrativas literarias. Así mismo, hemos comprobado que estudiar las obras musicales con contenido histórico-socio-cultural nos remite irremediablemente a un análisis interdisciplinario donde la musicología tiene forzosamente que compartir conceptos, métodos, enfoques o lineamientos de otras disciplinas como la sociología, antropología, lingüística, historia y la filosofía.

Desde esta perspectiva, hemos recogido conceptos de narrativa y crónica de la lingüística y la sociología para abordar los análisis del contexto poético-literario de las 21 canciones políticas elegidas de un espectro cercano a las 40 canciones. La selección de las canciones se realizó atendiendo a los siguientes aspectos:

- 1.- al destino para que fue creada la canción (atendiendo a sus narrativas literarias),
- 2.- a la permanencia y/o vigencia tanto en el medio donde fueron creadas y luego como canciones viajeras (atendiendo a la función que cumple la canción),

3.- a la valoración estética reconocida en ellas (atendiendo a la autenticidad en su capacidad de ser crónicas de época y/o constructoras de identidades subjetivas /colectivas),

4.- al reconocimiento de la canción por el impacto causado en su momento o posteriormente (ateniendo a su condición de símbolo adquirido).

Nos propusimos además abarcar en esta selección, un espectro representativo de los diversos estilos de canciones que Ortega cultivó y, abordar en lo posible, las canciones con las cuales contábamos con su partitura; de no ser así, tener acceso, al menos, a su grabación.

En lo propiamente musical, hemos optado por un análisis que dé cuenta del objeto musical en su gestación (análisis poético), en su inmanencia (análisis neutro) y en su recepción (análisis estético); es decir, el objeto observado desde sus tres dimensiones como hecho musical-socio-cultural, de acuerdo al enfoque analítico propuesto por los semiólogos de la música J.J. Nattiez y J.Molino.

El análisis del texto literario de las canciones elegidas nos arrojó 3 estilos de narrativas literarias, las que hemos reconocido como crónicas, todas ellas transversadas por el eje ideológico-político. Así, obtuvimos:

- 1.- Crónica, con dos variantes: contingente y de relato histórico
- 2.- Ideología, con dos variantes: de acción política y de reflexión ideológica
- 3.- Histórica

Con estos materiales procedemos al análisis de las 21 canciones seleccionadas. Como primer paso clasificamos estas canciones de acuerdo al relato de sus narrativas literarias:

4.4.1 Crónica contingente: “Las ollitas”, “No se para la cuestión” “El enano maldito”, “Vox populi”.

4.4.2 Crónica de relato histórico: “Marcha de los mineros del carbón”, “Nada para Pinochet”, “Niño araucano” “Los dos soldados”.

4.4.3 Ideología de acción política: “El pueblo unido jamás será vencido”, “Venceremos”, “Chile resistencia”, “El puño del pueblo”, “Buscad acero”.

4.4.4 Reflexión ideológica: “Hasta cuándo”, “El salvador”, “Paz para los crepúsculos que vienen”, “Octubre” “Viene una rosa en el aire”.

4.4.5 Historia: “Marta Ugarte se queda”, “Hijo de amor de una noche de invierno”, “Lautaro y Valdivia”

4.4.1 Análisis tripartito de las canciones de narrativa de crónica contingente

4.4.1.1 Análisis Poético

El propio compositor definió estas canciones con el nombre de “canciones contingentes”, en las cuales, “entra a jugar un papel ya no sólo en la lucha ideológica, por medio de un análisis general, sino en la lucha política, como portadora de una respuesta de contra-ataque al enemigo” (Doc.3). La canción en este estilo de compromiso político, (como ya fue dicho en el capítulo 2), es la que relata un acontecimiento importante y de gran actualidad: especie de “noticia de última hora”. Podríamos decir que son las que están más cerca del rol periodístico de la prensa popular y son las que, por su carácter, participan en el teatro jornal. También se les conoce con el nombre de “canción panfletaria”, “canción callejera”. Corresponden al nivel de “música de acción política”³⁵ La premura de su creación y montaje responde a la necesidad de entrar con la música al escenario político de manera urgente, para dar respuesta, denunciar o ironizar al adversario, especie de parodia carnalesca de la situación provocada por ese adversario. Es una actividad creativa que presupone el dominio de una técnica de realización, y una voluntad de dialogo para definir claramente el problema. Ortega declara: “Supone deducir una situación dada, de descubrir el estilo de contacto más eficaz con la masa, supone componer y verificar muy rápido y preciso, y sobre todo fácil de cantar y montar, lo que no significa malo, necesariamente” (Doc.8). Surge espontáneamente, dando cuenta de una agilidad y versatilidad compositiva de parte del creador, requiriendo además de la participación en conjunto con intérpretes que estén en la misma sintonía. Esta acción responde además a la situación política imperante en la cual el “trabajo electoral de la UP con Salvador Allende, hizo subir notablemente el vapor de la caldera creativa surgiendo infinidad de canciones de esta naturaleza” (id).

³⁵ Esta denominación la recogimos de las categorías que Julio Estrada establece para definir tipos de música-política (VER BIBLIOGRAFÍA)

El compositor Ortega explica las motivaciones que lo llevaron a crear *Las ollitas*.

Esta es una canción que se lanzó como respuesta contra las mujeres derechistas que salieron incitadas por los fascistas a golpear ollas a la calle, en señal de hambre, contra el gobierno popular. La compuse en un rato, después de discutir el ritmo adecuado, estilo, etc, con Eduardo Carrasco (colega y compañero y director del 'Quilapayún'). Hice el arreglo en la noche, se ensayó al día siguiente y se grabó en la noche siguiente. A los dos días estaba en las radios, en cintas magnetofónicas, y se tocaba incesantemente a la hora que salían las distinguidas damas a las esquinas, con las ollas. La gente de la UP ponía en sus ventanas sus receptores de radio con gran volumen como respuesta. La canción explicaba que la derecha tiene dos ollas: una grande, llena con productos del "mercado negro" y la otra vacía y nueva, porque se la acaba de comprar y la usa para golpearla. Insinuaba además que las mujeres que salen a golpear ollas a las esquinas son generalmente feas y gordas. La canción era bailable y contribuyó a quebrar esa campaña. (Doc.8)

Respecto a *No se para la cuestión*, el compositor explica que la compuso para la huelga de los dueños de camiones, el llamado "paro patronal". Este gremio, en franca oposición con las medidas económicas iniciadas por el gobierno popular, convocó a un paro el 26 de julio de 1973, que trajo graves consecuencias políticas para el gobierno. Canción que también fue compuesta de manera rápida para salir a la escena de la contingencia política del momento (Doc.8).

El enano maldito compuesta con mucha premura "fue mostrada también en horas, inaugurando así lo que con el 'Quila' dimos en llamar las canciones contingentes, que es una forma bastante especial de concebir la música política". Esta canción es una sátira en contra de los opositores del gobierno de Allende, que usan la prensa para su desprestigio. El enano maldito personaje de tira cómica de un periódico partidario de la UP, el *Puro Chile*, muy popular en la época de la campaña y de los años del gobierno de Salvador Allende, se encargó de satirizar los dichos de los opositores (Doc.8).

En la canción *Vox populi*, Ortega narra el enrarecido ambiente político que vivía el país. Producto de la sedición de parte de la derecha, el pueblo exige a Salvador Allende que detenga esta situación.

En síntesis, el sentido de estas canciones es plantear una situación o problema político inmediato que está afectando a la sociedad a la cual el compositor pertenece y con la que se siente comprometido, y su tendencia es provocar en el receptor una suerte de “toma de conciencia” de lo que está sucediendo y no quedar marginado. Canciones conectadas con hechos concretos, cuya función es clara y precisa: herramientas políticas de acción social. Se destaca en ellas el conocimiento y manejo que el compositor tiene sobre la artesanía musical. Al respecto A. Ruíz (2006:11) expresa que Ortega es un “compositor docto que nos asombra con su gran conocimiento de la música y los géneros populares, un dominio difícil de hallar en Chile entre los compositores actuales”. También la interpretación del Conjunto Quilapayún, para el cual fueron creadas, muestra una “madurez que prescinde de la imitación. Una música cubana *a la chilena*, hecho que se observa principalmente en el estilo de canto” (id.). Estas canciones que recorren el curso de las campañas de apoyo al gobierno de Salvador Allende, fueron, a juicio del compositor, “de una eficiencia extraordinaria, producto además del trabajo excelente y dúctil del Conjunto Quilapayún” (Doc.3).

4.4.1.2 Análisis Neutro

En la estructura poético-literaria de estas canciones, prima la cuarteta octosilábica con consonancia en versos pares e impares, tanto en estrofa como en estribillo. Se advierte reiteración de motivos como “páralo, páralo” o “el enano maldito acota”.

En *No se para la cuestión*, el último verso de la estrofa, es predicado en el primero del estribillo. Esta estructura literaria recuerda la tonada de “coleo”, “repetición obligada del cuarto verso de la estrofa antecesora en el primer verso de la estrofa sucesora, [...], es más bien un recurso de reiteración que le da al texto cierta gracia y sentido de ilación” (Loyola 2007:90).

Ejemplo

“No se para la cuestión”

I: “Los momios andan llamando/ al paro y la sedición,/ por más que los momios llamen/ no se para la cuestión./ Estribillo: No se para, no se para,/ ¡ay! qué desesperación./ No se para, no se para,/ no se para la cuestión.”

La estrofa y estribillo, ambos, organizados en cuartetos octosilábicos consonantes entre 2 y 4 y 1-3 y 2-4, respectivamente.

La forma musical es binaria con estribillo A-B, siendo A la estrofa y B el estribillo. La canción se organiza con ritmos provenientes de la zona caribeña y con una organización formal que nos sitúa en la tradición musical campesina chilena.

En *Las ollitas* el texto está conformado por estrofas en octavilla de versos irregulares. Se repiten los dos primero y luego los dos restantes, consonantes 1-2, 3-4. El estribillo es una octavilla heptasílaba consonante.

Ejemplo:

//La derecha tiene dos ollitas/ una chiquita, otra grandecita.//La chiquitita se la acaba de comprar/ esa la usa tan sólo pa' golpear (sic.)// Estribillo: Esa vieja fea/ guatona golosa/ como la golpea/ gorda sediciosa./ Oye vieja sapa/ esa olla es nueva/ como no se escucha/ dale con la mano.

La canción tiene forma binaria con estribillo: A+B, siendo B el estribillo. La estrofa en tono menor y el estribillo en tono mayor. Canción con ritmos provenientes del Caribe, cuya estrofa (o puente) en 4/4 es más lenta y el estribillo (o coro) en 2/4 más rápido.

En *Vox populi* el estribillo es una cuarteta de versos irregulares: 6-10-9-8. Consonantes los versos 1-3. La estrofa es una cuarteta octosilábica consonante 1-3 y 2-4. El verso primero del estribillo se reitera: “Páralo, páralo”.

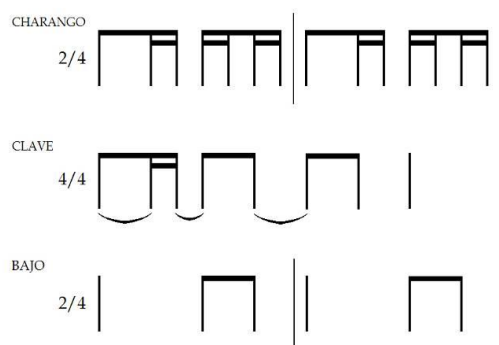
Ejemplo:

Estribillo: Páralo, páralo,/ la voz del pueblo te lo plantea/ Salvador, páralo, páralo,/ paremos al conspirador. Estrofa: Esta sí es la democracia/ del pueblo trabajador/
miren qué tremenda gracia/ botarse a conspirador.

Forma ternaria con estribillo. Se inicia y finaliza con el estribillo (coro): A-B-A. Es una canción híbrida con ritmos caribeños. La secuencia armónica es de huayno con

instrumentación propia del altiplano y del son cubano: tiple, quena, clave. En “Vox populi”, se mezcla la tradición latinoamericana-caribeña representada por el son con el huayno atacameño.

Ejemplo de ritmos en canción “Vox populi”



Agustín Ruiz (2006: 12), nos aclara el complejo rítmico que contiene *Vox populi*:

las tres células más determinantes en la pieza, aluden tres contextos geográficos lejanos, pero que en el discurso ideológico Quilapayún los presenta como cercanos y familiares. Mientras el charango bate en el rasgueo una célula usada en el huayno y el taquirari, el bajo marca el característico apoyo armónico de la cumbia en la región andina, alusión que se completa con el sonido de la quena del preludio y los interludios. La clave y el canto en coplas y estribillo semejan un son. Las intervenciones de un tres terminan de onfirmar el sabor caribeño de esta pieza

En “*El enano maldito acota*”, las estrofas en sextilla de 9 y 10 sílabas. Consonantes: 1-4; 2-3. La cuarteta repite los versos 3 y 4. El estribillo en cuarteta de 9 y 10 sílabas. Consonantes: 1-2. El verso 3 es la repetición de 1. Reiteración del verso 1 en todas las estrofas: “el enano maldito acota”.

Ejemplo:

Estrofa: El enano maldito acota/ ya los pateamos en la cintura./ //Habrás visto sinvergüenzura/ tomar al pueblo pa’ la chacota.// Estribillo: Patéalo

carabinero/ al momio chueco y cagüinero./ Patéalo carabinero/ mientras más duro será mejor. (sic.)

En lo musical es una canción binaria con estribillo. A estrofa, B estribillo: A-B-A-B. La estrofa es en tono menor y el estribillo en tono mayor. Es una guaracha-son, de metro binario. Es una forma rítmica híbrida, tiene además, elementos de la cumbia por su andar cadencioso. La guaracha es un género musical popular de origen cubano con letra humorística y de sátira. Es de tempo moderado³⁶.

En síntesis, en lo musical, estas canciones tienen una estructura formal-melódico-armónica sencilla y de canto silábico. La forma periódica de contenido binario A-B: estrofa y estribillo, es la más usual. Entre ambas partes se establece contraste en el tratamiento de los parámetros: A, estrofa, en modo menor y en tempo más cadencioso: se plantea el problema; B, estribillo en modo mayor y tempo más rápido: se da la solución con ironía; es el caso de: “Las ollitas”, “El enano maldito acota” y “No se para la cuestión”. En tanto, “Vox populi” es una forma binaria de organización ternaria A-B-A con estribillo, siendo A el estribillo. Los ritmos son complejos compuestos por patrones con influencia de la tradición musical caribeña, mezclando diversos estilos como la guaracha, son, cumbia en “El enano maldito acota”; guajira, son, salsa en “Las ollitas” o bien guajira, cha-cha-chá en “No se para la cuestión”, dando como resultado una compleja poliritmia horizontal y vertical en metro binario que las hace muy atractivas. En “Vox populi”, se mezcla la tradición latinoamericana-caribeña representada por el son con el huayno atacameño.

El canto en su interpretación emula el canto cubano, con las inflexiones y dicción de su estilo, con la incorporación de palabras sueltas o frases alusivas al tema que refuerzan el ritmo total del discurso, conservando la picardía que le es propia, dando así mayor gracia y flexibilidad al contexto. En “Las ollitas”, se escucha, en ambiente jocoso-satírico un breve diálogo entre un partidario y un contrario al gobierno, a modo de introducción al canto; y

³⁶ De estas canciones contingentes, no tuvimos acceso a partituras. En el archivo personal del compositor no se encontró ningún ejemplar. Es posible que, por ser canciones hechas con tanta premura, Ortega no disponía de mucho tiempo para fijarlas según la notación tradicional. Sabemos que el compositor no recurría a la notación de música popular, como por ejemplo, la nomenclatura americana para las armonías, de modo que eran aprendidas y memorizadas rápidamente por el conjunto Quilapayún, para quienes fueron creadas. Fueron editadas por primera vez, por el Sello DICAP (Discoteca del cantar popular) en 1973 en un disco que contenía en el lado A *La Fragua de Ortega* y el Lado B, ocupado por *Seis canciones contingentes* (Disco: JJLS-17, 33.1/3 RPM) [Gentileza de Martín Farías].

en el desarrollo de la canción “No se para la cuestión”, se insertan términos propios de la cultura popular chilena que, con peculiar malicia, aluden al problema de la impotencia viril: otra lectura al texto del poema.

La ejecución requiere de los instrumentos típicos de la tradición musical caribeña, además del piano que lleva la parte rítmica junto a las claves. La instrumentación va de acuerdo con las raíces de la tradición musical que recoge la canción. En “Vox populi” se incorporan los timbres propios de la música del altiplano y del son cubano: tiple, quena, clave, además de guitarras y percusión.

4.4.1.3 Análisis Aestésico

Estas canciones exhiben un estilo musical híbrido y absolutamente representativo de la cultura musical latinoamericana. Sus ritmos invitan a expresiones corporales vinculadas con los bailes propios de la región. Esta condición permite que dichas canciones ejerzan un marcado poder identitario en el colectivo/individuo. Desde la perspectiva del receptor, estas canciones son optimistas y esperanzadoras: el motivo político-social que las contiene, aunque preocupante, por su forma de expresión, aminora la gravedad de su contenido. El impacto es directo y efectivo en el auditor debido a la sencillez de su factura, la familiaridad con las melodías, ritmos y sonoridades tímbrica; por su invitación a la danza, por el jolgorio que se produce en su performance y audición, todo lo cual permite una fácil reproducción masiva, ayudando en la desarticulación del cometido proveniente del enemigo, desvirtuar sus acciones, o bien, minimizar sus consecuencias. De acuerdo a todo lo dicho, la tendencia que le imprime el compositor, la que es acogida por el receptor, es tomar conciencia de los problemas socio-políticos que se plantean en el contexto literario y disfrutar de la música que prende en un colectivo que privilegia lo que le es más cercano.

4.4.2 Análisis tripartito de canciones cuya narrativa literaria se reconoce como crónica de relato histórico

4.4.2.1 Análisis poiético

La génesis de estas canciones es variada. *Marcha de los mineros del carbón* y *Niño Araucano*, forman parte de la cantata *La Fragua*, compuesta en 1971 y dedicada a los cincuenta años del Partido Comunista de Chile. *Nada para Pinochet* forma parte del ciclo de canciones del boicot, compuesta durante el exilio. *Los dos soldados*, es una canción compuesta durante el exilio del compositor y no se conserva fecha de creación (como sucede con muchas de sus canciones políticas). El sentido de la narrativa literaria de estas canciones que hemos elegido por su relato histórico, radica en ciertos hechos socio-políticos presentes en la historia social del país; hechos que persisten a pesar del correr de los tiempos: la explotación del obrero, el desprecio a los pueblos originarios que habitan el país, el abuso de poder de las dictaduras y la falta de sensibilidad social que se inculca en la educación del soldado. La tendencia es mantener viva la memoria histórica de la sociedad, crear conciencia de clase y reforzar lazos de identidad comunitaria.

Encontramos entre los escritos de Ortega dos testimonios sobre *Nada para Pinochet*. En Doc. 10 expresa que esta obra, “conocida también con el nombre de ‘La canción del boicot’ (pedida por la compañera Mireya), grabada en una cinta magnética, con estrofas en cuatro idiomas, nunca fue cantada en público por conjunto chileno alguno, porque es demasiado política y parece que por lo tanto es poco artística, [sin embargo], los conjuntos de la RDA., la cantan en sus giras” (Doc.10). En carta escrita, no fechada, del compositor a Ana María Miranda, su primera mujer, le cuenta: “‘Nada para Pinochet’” fue presentada en el teatro Philharmonie de Berlín, fue recibida con gran aplauso y el coro produjo una fuerza enorme”³⁷.

³⁷ Como muchas de estas canciones, “Nada para Pinochet”, conserva partituras en varias versiones, como ser: piano y voz media solista; para soprano y tenor solista, coro mixto y piano; para solista, coro y orquesta: 2fl, 2cl, cl.bajo, 2sxos, trp, corno, percusión, tenor solista, guitarra, vc, cbj como continuo. La percusión: timbales, gran caja, cloches, tam-tam.

En Doc.8, encontramos alusión a *Marcha de los mineros del carbón* (Canción N°4, *La Fragua*), Ortega reconoce que en “un concierto de corte experimental, con un programa progresista” esta obra, “con texto y música mía, [...], causó griterío y regocijo entre los atípicos en cuestión, y el asunto fue considerado más o menos como un escándalo”. La vida miserable que vive el minero de las minas del carbón es denunciada en esta canción, en cuyo texto se advierten dos situaciones: en las estrofas se narra los sufrimientos y muerte del minero por el mal trato; en tanto en el estribillo se le exhorta, junto a su compañera, a tomar la bandera de lucha contra esta situación de muerte.

En esta canción, como en varias de las que más adelante veremos, el compositor pone en práctica su pensamiento acerca de cómo debe ser la canción política: en ella está explicitada su postura ético-estética, por cuanto, si bien es una marcha convencional, en su estructura interna, hay una preocupación por evitar que esta situación se mecanice. Se observa además en el movimiento del bajo, el tratamiento de la técnica del continuo barroco, el que en esta obra está sutilmente trabajado. La armonía, en un marco clásico-romántico con las modulaciones tradicionales, definen la sintaxis del discurso musical; así mismo se observa que la dialéctica entre estrofa-estribillo queda aquí resuelta.

En “Niño Araucano” (Canción N° 7, “La Fragua”), se narra un hecho histórico: la relación entre el araucano³⁸, (hombre de la cultura dominada) y el español, (hombre de la cultura dominante). Las estrofas 1,2,3 y 4 hablan del niño sometido. Las estrofas 5 y 6, tratan del hombre que, habiendo aprendido de su amo a luchar, entiende que debe matar para su emancipación. La estrofa 7 narra cómo este araucano, amparado en su cosmovisión y con la fuerza que le dan sus ancestros, personificados en Lautaro, está listo para actuar. Esta estrofa está a cargo del relator, que con voz vibrante explica el inevitable y dramático desenlace de esta relación.

“Los dos soldados”, canción con texto del poeta nacional Efraín Barquero³⁹. Este poeta observa con mirada penetrante la vida del hombre y la mujer común chilenos; sus versos dan cuenta de esto de manera sencilla, no obstante con una marcada connotación

³⁸ Actualmente no se usa el nombre araucano, sino el de mapuche para referirse al hombre o mujer perteneciente a esta cultura. Ortega se refiere siempre a ellos como araucanos, término que la tesista ha conservado por deferencia al compositor.

³⁹ Efraín Barquero es Premio Nacional de Literatura, 2008. Este poema pertenece al ciclo de “Poemas infantiles” que forman parte de su obra mayor “Maula” (1962-1965).

social. El compositor Ortega capta esta mirada y la refigura en música. Recoge de este poeta, poemas para seis canciones: “Engalanada”, “Trio”, “A dos razones”, “Conchalí”, “Maula” y ésta que, debido a la sutileza y finura propia del poeta, deja la duda en el lector, si se trata de soldados de juguete o reales. Ortega recoge el poema “Los dos soldados” para sensibilizar la figura de este hombre que en épocas de guerra o dictadura adquiere la imagen de la muerte y destrucción. En “Los dos soldados” aparece la idea del doble, es decir, el sujeto u objeto es mirado por el poeta en su doble perspectiva existencial: el bien y el mal, “y que en el caso de Barquero se aúna a su visión panteísta del Uno en el Todo: Están desnudos los dos hombres, el uno de correr, el otro de perseguir” (Antología Efraín Barquero 2000. Santiago: LOM, p.15).

4.4.2.2 Análisis neutro

Nada para Pinochet tiene una organización binaria con estribillo, siendo A la estrofa y B el estribillo. Formalmente esta canción es simétrica, homogénea y compacta. Se inicia con una introducción de dos compases a cargo del piano (de acuerdo a la versión recogida para canto y piano), los que son predicados en la frase final del estribillo con el texto: “¡Nada para Pinochet!”.

La estrofa inicia su primer antecedente con una línea melódica que gira en torno a la nota *la*, eje tonal de la obra, y remata con un salto descendente de tritono, descansando en el sexto grado. El consecuente parte de la nota *si*, para descansar en el quinto grado *mi*. El antecedente de la segunda frase, es exacto al primero, una quinta inferior con eje en *re*, su final difiere, terminando en un “podatus” en la nota *la*. El consecuente, similar al anterior, salvo que produce un tritono melódico desde el *sol #* a la nota de reposo, *re*.

Ejemplo 2:

S.y.T. *mf*
Our brothers suffer there in Chi le under torture and te-

Piano (pft) *ff*

S.y.T. *ff* *mf* *f*
ror! we will stike and punnish hard the guilts with the boycot of the world!

Pft. *ff* *mf* *f*

El estribillo ampliando el registro melódico parte, en su primera frase, desde la nota más alta *-fa-* descansando en la nota *si*, produciendo un tritono melódico. El antecedente de la segunda frase termina con un intervalo ascendente de tritono *-la-re#-*. El consecuente final, insistiendo en la nota *mi* cae por último, en la nota eje tonal.

Ejemplo 3:

SATB *f*
no more help for the gori - llas! rien du tout pour les geo-liers!

Pft. *ff* *f* *8va*

15 *f* *mf* *ff* *ff*

SATB
 boykottiert die mör der chi - les! na - da pa ra Pi - no - chet !

Pft.
mf *ff* 8va

La armonía es bastante compleja. Si melódicamente no queda del todo resuelta la claridad tonal de la canción, tampoco sucede en sus verticalidades. El primer compás a modo de introducción, está construido por cuatro acordes, verdaderos clasters, que más que definir la tonalidad de la obra, son golpes de timbales en *ff* para llamar la atención del oyente hacia la música. A partir de este compás inicial, se define una armonía que juega con complejas relaciones producto de, apoyaturas, “sucesiones de engaño” acordes de trecena, movimiento por círculo de quintas y otros recursos colorísticos propios de la armonía postromántica provenientes de la cultura musical europeo-occidental. Sin embargo, podríamos decir que toda la canción está en *la* menor. (Véase ejemplo 1 y 2). El piano tiene a su cargo la elaboración de la armonía, la que está ricamente expresada pianísticamente. El piano hace un contraste notable con la línea melódica, contradiciéndola constantemente. Los intérpretes de esta canción en su versión piano-canto requieren de una sólida experiencia por las exigencias a las que son sometidos tanto en lo técnico como en lo expresivo.

En un metro de 4/4, la melodía de las estrofas se mueve en valores breves lo que la hace flexible en breve arcos ligados. El tritono melódico aquí tiene un rol importante: refuerza la carga dramática de la obra expresada en el contexto literario. El ritmo del estribillo es staccato por la presencia del saltillo, y la frase final “¡Nada para Pinochet!” con una articulación en marcato deciso y dinámica *ff*, crea un notable contraste entre ambas partes (c.17-18).

El texto de las estrofas, la primera en inglés, la segunda en francés, la tercera en alemán y la cuarta en español, narran los horrores que causa la dictadura y la urgencia del

castigo con el boicot. El estribillo de cuatro frases, cada una en uno de estos idiomas, exhorta al boicot contra el dictador. El hecho de que esté el texto en cuatro idiomas, destaca la condición de ‘viajera’ en estas canciones de exilio que confirman su razón de ser: denunciar al mundo los atropellos por parte de la dictadura chilena

Ejemplo:

Estrofa I. Our brothers suffer there in Chile/ Under torture and terror!/ We will strike and punish hard the guilty/ With the boycott of the world!/
Estribillo. No more help for the gorillas!/ Rien du tout pour les geôliers!/
Boykottiert die Mörder Chiles!/ Nada para Pinochet!

Marcha de los mineros del carbón es una canción binaria con estribillo.

Música: A-A-B-B-A-A-B-B.

Texto: 1 -2 -3-4 -5- 6 -3-4

Es una marcha en metro 2/4, pulso de negra llevado por el bajo. Su ritmo es muy homogéneo, priman el saltillo en el tiempo débil del compás y la negra en el tiempo fuerte. La estrofa es de carácter marcadamente marcial por la regularidad de su patrón rítmico tanto de la melodía como del bajo, además de su inicio tético. La melodía es diatónica; en el antecedente se mueve en un ámbito de quinta de *fa* a *do* por grados conjuntos. En el consecuente se amplía hasta el *fa* superior; se destaca un salto ascendente de quinta lo que le da un pathos dramático rompiendo la tranquilidad del movimiento melódico para realzar el texto: “bajo una bandera de llanto y de piedra la espalda doblada, hijos del dolor...”, (ver c.12 y sig. de ejemplo).

La armonía de la estrofa está en la tonalidad de *fa* menor. Un ostinato de I y V grados sostiene la melodía del antecedente, desde el inicio hasta el compás 8. En este compás se rompe este andar por un intercambio modal que sirve de acorde pivote para la modulación a la relativa mayor: *la* bemol donde descansa la música. En el compás 12 retoma el tono original, *fa* menor, para el doble consecuente. En los compases 13 al 15 hay un movimiento descendente del bajo, que participa del pathos indicado anteriormente.

Ejemplo 4:

Voces

Ba-jo u-na ban - de-ra de llan - to y de pie - dra

Piano

8

voces

mue ren los mi - ne - ros sa-can do car-bón Ba-jo u na ban - de - ra de llan to y de pie dra la es

Pno.

16

voces

pal da do - bla da ro to el co ra - zón Ba jo u na ban - de - ra de llan to y de pie - dra la es

Pno.

24

voces

1. pal-da do - bla - da ro-to el co - ra - zón Hay u-na cen bras de em - pren 2.

Pno.

En el estribillo se rompe la marcialidad marcada en la estrofa, debido a su inicio anacrúsico y al patrón rítmico más heterogéneo que lo anima. La melodía de esta parte se despliega por grados conjuntos y su ámbito no excede la octava.

La armonía del estribillo en *fa* mayor es bastante tranquila, moviéndose en sus funciones principales. En el compás 46 llega al tono de *do* mayor (dominante de *fa*) y desde aquí retoma el camino hacia *fa* menor.

Ejemplo 5:

c.31

Voces

noes la vi da lo que arriesgare mos si nos llega el momento de luchar solo el hambreyel

Piano

41

voces

frí o per de re mos si nos to ca la vi da en tre gar

Pno.

48

voces

Pno.

El moto de la marcha es rápido en las estrofas y levemente menos rápida en el estribillo, lo que le infiere un carácter marcato a la primera y más cantáble al segundo.

Los versos del poema están organizados en sextilla irregular, rima consonante en estrofas y cuarteta irregular con rima consonante en estribillo.

Ejemplo:

I: Bajo una bandera de llanto y de piedra/ mueren los mineros sacando carbón/ Bajo una bandera de llanto y de piedra/ la espalda doblada, hijos del dolor. II: Tu vida se apaga entre rocas y piedras,/ tus días son negros sin viento y sin sol,/ tu pica es la fosa, mortaja y morada,/ tu vida la entregas sacando carbón./ Estribillo: No es la vida lo que arriesgaremos/si nos llega el momento de luchar,/ solo el hambre y el frío perderemos/ si nos toca la vida entregar

Niño Araucano es una canción monotemática con un tratamiento más bien modal que tonal. En la introducción instrumental se presentan el ritmo de 6/8, el tono del canto y una síntesis melódica breve del mismo –la que es, además, de manera más resumida presentada entre las estrofas– elementos que están presentes en toda la canción. El rasgueo de la guitarra en ritmo de 6/8, acerca esta canción a la tradicional tonada monotemática chilena campesina. Se percibe la influencia del canto mapuche por la presencia de la escala pentáfona para la construcción melódica y la sonoridad de los instrumento como timbales y cornos que evocan al kultrún y trutruca respectivamente con los ritmos propios de la cultura mapuche. Melódicamente las estrofas son iguales, sólo la armonización de ellas difiere. El compositor enriquece la música con un juego armónico que se pasea por modulaciones a los sonidos de la tríada de *mi* menor, el eje tonal principal. Desde éste, va en las siguientes estrofas, a *sol* mayor, luego *si* mayor que se convierte en dominante de *mi*, para terminar la música en esta tonalidad. En el transcurso de este viaje tonal, privilegia enlaces de acordes secundarios como VI- III grados, dando un color plagal al total sonoro. La música evoca el mundo simbólico mapuche con el pie métrico troqueo como insistente ostinato del tambor mapuche (kultrun) y el canto lastimero de los cornos que recuerdan la trutruca. La melodía que evita el semitono, avanza por grados conjuntos y salto de tercera menor, sitúa la música en el mundo sonoro pentatónico.

Ejemplo 6:

The musical score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

- System 1 (Measures 1-6):** The piano part is marked 'c.1' and 'simile...'. It features a treble and bass staff in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line is not present in this system.
- System 2 (Measures 7-12):** The piano part continues. The vocal line is not present in this system.
- System 3 (Measures 13-16):** The vocal line enters with the lyrics: 'ni - ñoa rau ca no que cuidas el sue ño del conquista dor a predea so'. The piano part continues with a treble and bass staff.
- System 4 (Measures 17-20):** The vocal line continues with the lyrics: 'ñar a predea cui dar ni - ñoa rau'. The piano part continues with a treble and bass staff.

En estrofas II-III-IV: reiteración del verso 1: “niño araucano” (sustantivo adjetivado concreto) reforzando el sujeto del cual se habla. En las estrofas V-VI, el verso 1 muta a “buen araucano” y el recitativo en su verso 1: “gran araucano”. Es decir: el niño, el hombre y el guerrero.

Esta canción, aun cuando forma parte de la cantata “La Fragua”, ha adquirido vida propia siendo interpretada como pieza sola en el repertorio del Conjunto Quilapayún para el cual fue pensada desde un principio. Las estrofas están separadas por breves interludios instrumentales que ambientan el total de la obra y a su vez preparan la estrofa siguiente. En la última palabra de la estrofa 3: “pensar”, cantada por el dúo, se produce la superposición con la palabra “niño” del solista que interviene en la frase 4, enrareciendo la textura. Este hecho, sumado al recitado final, rompe el carácter melancólico e introvertido que anima la canción produciendo un impacto dramático inesperado.

Las estrofas están estructuradas en quintilla irregular hepta y pentasílabas, consonante en los dos últimos versos de cada estrofa.

Ejemplo:

“Niño araucano/ que cuidas el sueño del conquistador,/ aprende a soñar/
aprende a cuidar./ Niño araucano/ que ajustas la cincha del conquistador/
aprende a mirar,/ aprende a callar./ Niño araucano/ que limpias la lanza/ del
conquistador, / aprende a limpiar,/ aprende a pensar”. Etc.

Los dos soldados es una canción monotemática, lo que significa que su morfología es la más simple dentro del género canción. Podemos suponer que el compositor se preocupó por atrapar en una forma musical sencilla, un poema igualmente ‘sencillo’ según la opinión de los entendidos en arte-poética.

La melodía está construida por cuatro motivos separados por silencio en un ámbito de octava y cuya extensión alcanza doce compases. Lo interesante de esta sencilla y breve melodía es que en ella confluyen dos culturas musicales diferentes en perfecta hibridación. Los compases 7-8 definen la escala pentáfona que ordenan los primeros sonidos melódicos. En el compás 11, se define el eje melódico de esta pentafonía: *sol*. Los compases 12-13-14, con la presencia del semitono, subvierten el destino escalístico-melódico, descansando en la tonalidad de *do* menor. Así, la tradición musical vernácula del altiplano se anuda con la tradición musical europeo-occidental. La armonía llevada por el piano (según la versión recogida), está claramente en *do* menor hasta el compás 14. Desde el compás 15 se inicia la siguiente estrofa, esta vez la armonía, si bien descansa en *do*, tiene un movimiento más bien plagal. El piano hace el acompañamiento alusivo al rasgueo de la guitarra en un ostinato de

dos galopas por compás en metro de 2/4 en un tempo de andante con moto y un pedal de *do* simula el bombo norteño. Es una música que evoca ritmo, melodía y armonía de la cultura atacameña. Este es un buen ejemplo de lo simple y lo complejo en el pensamiento estético de Ortega que se hermana con la estética musical de Hanns Eisler aplicada a sus canciones políticas y a la estética de la sencillez literaria propuesta por Benjamin para los textos comprometidos políticamente.

Ejemplo 7:

andante con moto

los dos soldados con dos fusiles como las cuerdas del entorchado

como dos olas o cuatro mares guardan la caja de los soldados

Las estrofas están estructuradas en cuartetos disilábicos consonantes 1-3 y 2-4 por lo general, reiterando el motivo principal de “los dos soldados” que inicia cada estrofa.

Ejemplo:

Los dos soldados de punta en blanco/ de media vuelta muy
presentados/presentan armas a cuatro manos/ con movimientos
acompañados./ Los dos soldados en el espacio/ de doce pasos muy bien
contados/ cuentan las horas que tiene el día/ cuentan las noches del fusilado.

4.4.2.3 Análisis estético

Nada para Pinochet es una canción estéticamente bien concebida. El mensaje del texto es entregado de manera inteligente y sutil; dice lo mismo en diversos idiomas. Cumple una función política precisa y consigue una estética original. De gran fuerza dramática en el estribillo, produce impacto auditivo. El piano con trémolo y armonía compleja, adquiere un rol relevante por su gran sonoridad y controlado virtuosismo, dialogando, en partes, en imitación con la melodía del canto.

Marcha de los mineros del carbón es percibida claramente en tanto texto y música por el receptor; el mensaje es directo y preciso. Hay una carga dramática que se va poco a poco instalando en las estrofas, lo que le da un carácter deciso y penetrante. El estribillo es más épico, siendo una especie de catarsis de la estrofa.

La canción *Niño araucano* plantea un problema histórico-socio-cultural que afecta no sólo al país sino a Latinoamérica desde la llegada del invasor europeo al continente; “es el descubrimiento que hace el yo del otro”, como expresa Todorov en su libro *La Conquista de América* (2007 Siglo XXI). La tendencia de la canción, es situar el problema en la conciencia colectiva de la sociedad chilena que no es permeable a la discriminación que se ha establecido desde entonces contra los pueblos originarios, avasallando sus culturas y esclavizando a sus habitantes. Es una canción que significa en lo profundo el problema narrado; el receptor no queda indiferente.

Los dos soldados, en una lúdica construcción poético-musical, plantea un problema que tuvo a la sociedad chilena en constante tensión a partir del golpe de Estado hasta el fin de la dictadura: su relación con las Fuerzas Armadas y de Orden, institución concebida por la mayoría de los chilenos como enemiga irreconciliable. Esta canción, cargada de metáfora en su relato, tiende a apaciguar esta odiosa relación.

4.4.3 Análisis tripartito de las canciones de narrativa literaria como ideología de acción política

4.4.3.1 Análisis poiético

Entre las canciones consideradas dentro de este tipo de relato, hemos elegido *El puño del pueblo* que forma parte de la cantata *La Fragua* y canciones sueltas que fueron compuestas para diversas circunstancias: *Buscad acero*, *El pueblo unido, jamás será vencido*, *Venceremos* y *Chile resistencia*.

El sentido y tendencia de estas canciones está en exhortar al pueblo para vencer al opresor, para conquistar el poder o, recuperar la libertad. Las armas del pueblo son la unidad, el puño en alto o bien, la llave de acero, durable y eterna. Son mensajes dirigidos a un pueblo que pasa –de un estado de tener en sus manos el poder político– a otro, en que pierde este poder y debe crear nuevas armas para su recuperación. Tienen una fuerte connotación ética-social. Se acerca a la categoría de mensaje ideológico propuesto por Julio Estrada en su análisis sobre la obra de Silvestre Revueltas.

El relato de *La Fragua* es, en términos generales, de crónica histórica, no obstante, en el fragmento final, se alude a “las tareas de la patria” que se deben cumplir en el presente, cuando fue compuesta la obra -1971, gobierno de la Unidad Popular- (en este sentido, esta parte final se puede considerar de narrativa contingente). Aquí, el compositor exhorta al “pueblo” a no olvidar su compromiso de participación en el proyecto de la nueva nación. Así, Ortega explica, “la canción final, ‘El puño del pueblo’ [canción N°12] se levantará para construir el camino que conduce hacia el socialismo y para castigar a quienes se opongan a ello; es una loa al Gobierno Popular (que, por lo demás, se lo merece y bastante)” (Doc.8). En este testimonio queda en evidencia el sentido y tendencia que el autor imprime a esta obra. *El puño del pueblo*, como otras tantas canciones que conforman el ciclo de *La Fragua*, cobra vida propia y es interpretada sola, por diversos conjuntos y en diferentes versiones. Ortega reconoce en varios de sus testimonios escritos que esta

canción, en todas sus audiciones ha tenido una inmensa resonancia en el auditor, produciendo gran impacto, “como una explosión” (Doc. 10).

En Doc. 8, Ortega declara sobre la canción *El pueblo unido, jamás será vencido*:

es una consigna que el pueblo chileno fue labrando durante su historia, hasta llegar a convertirse, en el período de mayor agudización de la lucha de clases, en 1973, en la consigna central de la actividad política de las fuerzas progresistas.

En el mismo contexto agrega, más adelante,

la compuse una noche de mayo o junio de 1973, y colaboraron conmigo en la versificación de algunos sectores un grupo de compañeros del Quilapayún. Mi actividad durante el Gobierno Popular fue la de ser Director Artístico de un canal de TV, y también la de trabajar en comunicación y propaganda, lo que me daba una visión de conjunto de la situación en ese momento, y me propuse hacer una canción movilizadora, con la participación de la masa, no como acompañante de un ritmo, sino como **centro y objetivo**⁴⁰ de la estructura de la canción.

Ortega (1980:37), se detiene en la construcción de esta canción y explica que a pesar de tener una apariencia sencilla es de extrema complejidad, por cuanto,

su estructura descansa en una alternación a veces brusca, a veces con transición de términos provenientes de lo lírico con otros provenientes de lo épico, que son estos últimos los gritos de la multitud, que los cantores describen como ausente, es decir, que los cantores describen su acción, narran esa multitud, pero que en realidad está presente, y la masa lo entiende así, participando del modo como lo hace. Sería bueno que el músico de la América Latina y el Caribe fuera un revolucionario, pero un revolucionario capaz de reordenar la materia sonora y que cuando su pueblo lo escuche, él también lo reordene en su cabeza y comprenda.

En el Doc. 3 explica, a propósito de varias de sus canciones políticas y en especial sobre “El pueblo unido”:

⁴⁰ Ortega destaca estas palabras en su manuscrito

Debo decir que estas canciones compuestas, concebidas y tratadas dentro del marco de campañas concretas, con objetivos claros, fueron de una eficiencia extraordinaria, producto además del trabajo excelente y dúctil del Conjunto Quilapayún, el cual colaborara también en la elaboración del texto del himno “El pueblo unido jamás será vencido”, que ha actuado en Chile y en la actualidad en casi todo el mundo. Esta canción la compuse tres meses antes del golpe militar en las circunstancias dramáticas vividas, en un choque de clases que se agudizaba por momentos. Tiene el mérito de darle a la participación de la masa en ella, un sentido formal completo y claro, y además, haber sido portadora de un mensaje del pueblo chileno a los pueblos del mundo, en un llamado a la solidaridad y a la unidad que ha hecho de esta canción el himno a la Resistencia Chilena.

En efecto, la canción *El pueblo unido jamás será vencido* fue compuesta en 1973 para denunciar las maquinaciones en contra del gobierno de la Unidad Popular, por sus opositores tanto internos como externos del país. En las reiteradas ocasiones en que fue interpretada en el extranjero, Ortega reconoce que esta obra ha tenido gran acogida, siendo muchas veces “aullado verdaderamente por el público... Increíble” (Doc.10).

Sobre *Venceremos*, el compositor expresa:

En el marco de la campaña de 1970 compuse el “Venceremos” en continuo diálogo en torno al texto con Víctor Jara y otros compañeros, todo esto a petición del Comando de la UP. He aquí una complicada construcción y un ejemplo de mi afán de trabajar el bajo de manera estructural. Durante toda la canción, aún en el estribillo, el bajo se mantiene en movimiento gradual de manera incesante, agregándole por ejemplo al grito de “¡Venceremos!” una actividad armónica que le da a *esa consigna*, una sensación de profundidad sonora inesperada que la aleja del ámbito del panfleto. Fue grabado inicialmente por el Quilapayún y una orquesta chica. Luego por la Orquesta Sinfónica del Pueblo y posteriormente ha alcanzado una difusión mayor (Doc.8)⁴¹.

⁴¹ El programa de gobierno de Salvador Allende se destacó por la preocupación por extender a toda la población la cultura artística y la educación. Dentro del nutrido programa que abarcaba este proyecto de democratización real de las artes, la educación y la cultura para todos, el llamado “Tren de la Cultura”, es una muestra clara. En el año 1971, en los meses de enero y febrero partió desde la Estación Central un tren con destino a Puerto Montt portando a cientos de artistas nacionales de todas las manifestaciones, junto con académicos y profesores de distintas áreas, todos los cuales entregarían muestras de su quehacer a las ciudades y poblados del sur de Chile. La mayoría de los artistas e intelectuales eran representantes de la Universidad de Chile. Sin duda que en este programa participó la Orquesta Sinfónica de Chile, perteneciente a la Facultad de Ciencias y Artes de la Representación de esa universidad y es probable que se cambiara su nombre original por el de Orquesta Sinfónica del Pueblo, nombre que es el que adopta Ortega. (Véase: KARMY, Eileen et al. *El trencito rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular*. En www.tiesosperocumbiancheros.cl) (Acceso: 7-II-2015)

Es importante detenerse en la observación que el compositor hace respecto a recurrir, para esta canción en específico, a la técnica del bajo cromático descendente para alcanzar esa necesaria empatía que busca entre sus narrativas literaria y musical. De este modo, el sentido y tendencia de ambas se conjugan en un solo esfuerzo: dotar la obra de calidad artesanal “que la aleja del ámbito del panfleto”. Esto nos demuestra, una vez más, el dominio que este compositor tiene en las técnicas y procedimientos musicales que le permiten elegir con precisión los materiales adecuados para una obra determinada.

En Doc.3 explica:

La Central Única de Trabajadores, a través de su Presidente me encarga la composición de un himno, hecho que ilustra cómo nuestra acción es valorada y qué resonancia se le atribuye en el seno de las organizaciones del pueblo. Y se llega al Gobierno Popular tras una campaña electoral que muestra el enorme desarrollo de la lucha de masas y la capacidad orgánica del pueblo chileno. Y en lo que a los músicos se refiere, se cubrió el territorio con la gran cantidad de conjuntos y solistas que estaban comprometidos con el proceso de cambios. El himno “Venceremos”, [...], llegó a ser coreado en las grandes marchas con Salvador Allende por multitudes de más de cien mil personas, mientras era ejecutado por la Orquesta Sinfónica del Pueblo.

Ortega reconoce *Venceremos* como una canción contingente, puesto que su contexto literario aborda la ideología de acción política en un momento de suma actualidad y de intenso ardor político como fue el momento de la campaña electoral que llevaría al poder a Salvador Allende⁴².

El autor estando en el exilio y conociendo los problemas sociales causados en los primeros años de la represión dictatorial chilena, compone en 1976 la canción *Chile resistencia* donde exhorta a todos aquellos que están en la resistencia a defender y recuperar la libertad. Ella surge de documentos políticos que hablan de los abusos de poder cometidos por la dictadura. Es un testimonio ideológico que invita a la acción. No se relata el hecho histórico, se analiza sus consecuencias y se propone el antídoto. El sentido del texto de esta canción es demostrar que la única arma para resistir al enemigo del pueblo es

⁴² Sobre la canción “Venceremos”, el compositor dejó varias versiones: para coro mixto y piano; para 2fl, 2cl, trp, 2 cornos, tambor militar, violas, vcellos, timbales, coro mixto, piano y cbj (como continuo), entre otras.

la unidad. La complejidad de su estructura formal responde al contenido dramático de la palabra; es decir, todos los elementos que componen el relato musical están íntimamente relacionados con el relato literario. El compositor en otro momento ha explicado su preocupación por una construcción fina y elaborada que atienda a las resultantes verticales como horizontales de sus canciones. Para este logro toma como modelo a los maestros del barroco europeo-occidental conocidos y estudiados en la academia: el permanente contraste en movimiento y dirección entre el bajo continuo y las voces superiores⁴³.

En uno de sus manuscritos (Doc.8), Sergio Ortega recuerda que *Buscad acero*, “fue mi primera y modesta contribución al internacionalismo proletario y a la solidaridad internacional”, es entonces, reconocida por el compositor como su primera canción política, “que fuera escuchada en público con motivo de una visita de Marcos Ana, el poeta luchador español, a Chile, en el año 1963. [...], con texto del mismo poeta y la música era cariñosamente escrita en el estilo que yo entendía en ese tiempo que era el español”. Marcos Ana, luchó contra Franco en la revolución española, fue tomado prisionero en 1939 a la edad de 19 años y dado en libertad en 1962 a los 42 años. En 1963 viaja a Chile invitado por Pablo Neruda donde se le rindió homenaje por su vida dedicada a la causa revolucionaria. En un concierto dedicado al poeta, se cantó, en una versión para solista vocal y piano *Buscad acero*. En el mismo manuscrito, Ortega, lamenta que no quedara grabación de ese concierto y el visitante se fue sin llevar constancia de ella (Doc.8).

4.4.3.2 Análisis neutro

El puño del pueblo es una canción de contenido y organización binaria: estrofas y estribillo, con contraste tonal-modal entre ambas partes. Se destaca por su carácter épico, enérgico y solemne. Los timbales y cornos inician la canción, imprimiéndole a la obra una expectación muy particular desde su inicio. Los timbales, en especial, cumplen un rol dramático en el tránsito de la estrofa hacia el estribillo, acentuando la atención en el color armónico y el relato literario. Así mismo, la construcción de la coda final en imitación,

⁴³ De “Chile Resistencia” encontramos diversas versiones: para contralto solista y piano; para flauta, viola, violoncello, coro mixto, piano y contrabajo (como continuo); para cuatro voces mixtas y piano

produce un efecto dramático de final potente, donde una vez más, los timbales participan con un sostenido pedal. Entre cada estrofa, un breve interludio de toque de quintas de corno y timbales, realza el texto: “Con fuerza gigante...”. El estilo de esta canción es heterogéneo; mezcla de marcha-himno que con ritmo de 12/8 llevado en dos en el canto y en cuatro (negra con punto) en el bajo continuo, lo que le infiere un moto rápido y agitado. El ritmo de 6/8 destacado en la guitarra evoca la sirilla chilota, acentuando ese carácter galopante y agitado. Esta canción recoge un estilo que se enseñorea en algunas canciones de la época, entre las que se destaca, por estas características rítmicas, *El apareció* de Victor Jara y la canción final de la *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis.

La melodía está construida por un antecedente y dos consecuentes, en frases de doce compases en la estrofa y de 16 compases en el estribillo, con predominio de grados conjuntos y de ámbito relativo.

La estrofa en el tono de *fa* menor y el estribillo en *fa* mayor, cuyas funciones principales son reemplazadas, a veces, por acordes secundarios y los reposos finales contruidos con cadencias de corte clásico: V/ V6/5/ I6/4/ V7/ I.

Ejemplo 8:

musical score for "Ejemplo 8" in 12/8 time, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1:

- Vocal Line:** The melody is in F minor. The lyrics are: "a brien do el ca mi no que chi le se ha for ja do el".
- Piano Accompaniment:** The piano part features a driving bass line in the left hand and chords in the right hand. It includes markings for *(pizz)* and *ff*.

System 2:

- Vocal Line:** The melody continues in F minor. The lyrics are: "pu ño del pue blo se le van ta rá el pu ño del".
- Piano Accompaniment:** The piano part continues with the same driving bass line and chords. It includes a *7* marking above the first measure.

Ejemplo 9:

voces (c.25) 29

el pu ño del pue blo el pu ño de la pa tria con fuer za gi

maderas

p *f*

cuerdas

mf *f* (tmp)

31 cresc. tutti *ff* 1.

gan te con fuer za gi gan te se le van ta rá se le van ta

ff *ff* *ff* *ff*

La interpretación original es en coro armonizado en cuatro voces masculinas con conjunto instrumental: flauta, piccolo, oboe, clarinete, corno, fagot, guitarra, timbales,

cuerdas y contrabajo en el rol del continuo. La instrumentación es refinada y la conducción de la narrativa hacia un climax se logra equilibradamente entre música y texto, con la intervención tímbrica (percusión y vientos), las voces del registro alto, la dinámica en crescendo, la melodía que camina hacia el registro más alto y culminando con un final de potente sonoridad reforzando la frase “con fuerza gigante se levantará”: cometido principal del “puño del pueblo”. Aquí radica, entonces, la síntesis climática de esta canción⁴⁴.

La estructura del contexto poético-literario en la estrofa, es una sextilla de pie quebrado, repite el verso 2 y 4, rimando versos 1-4; 2-3 con 5-6. El estribillo está conformado por una seguidilla de tres versos, repitiendo el segundo y el tercero. Las repeticiones, tanto de las estrofas como del estribillo, tienen la misión de acentuar el poder del “puño del pueblo”.

Ejemplo:

I: “Abriendo el camino/ que Chile se ha forjado//: el puño del pueblo se levantará:// Y aquel que ha explotado/ trabajo del obrero//:el puño del pueblo lo castigará:// II: De pie los obreros,/ de pie los campesinos//: El puño del pueblo se levantará:// Y aquellos que intenten cerrarnos el camino//:el puño del pueblo los castigará:// Estribillo: El puño del pueblo,/ el puño de la patria,//:con fuerza gigante//: se levantará://

El pueblo unido jamás será vencido tiene una forma binaria con estribillo de cierta complejidad que la distingue del tradicional diseño de esta dupla. Se inicia con el recitado “El pueblo unido, jamás será vencido” a cargo, primero de un solo, luego el coro al que se agrega toda la asamblea. Este inicio que es a “capella”, de pronto es armonizado por el instrumento o el conjunto instrumental, según la versión. Esto significa que la canción se inicia con el estribillo⁴⁵, un estribillo “parlato”, no melódico. La melodía de la frase es el

⁴⁴ La grabación consultada es la interpretada por el Conjunto Quilapayún.

⁴⁵ Tenemos que dejar constancia que la tesista ha realizado los análisis estructurales de las obras escogidas, de acuerdo a los criterios analíticos de todos sus parámetros reconocidos por los analistas especializados en la música proveniente de la academia, diferente a la ocupada por los analista de música popular. La razón fundamental de esta decisión se debe a que el creador de estas obras, el compositor Ortega, tiene una formación académica y estas canciones las compone con una clara visión artesanal académica, aun cuando en ellas encontramos también elementos de la cultura musical popular y/o tradicionales. De modo que, el estribillo con que se inicia *El pueblo unido*, es, en términos analítico-populares el *coro* y la estrofa sería el *punteo*.

despliegue de los grados principales del tono de *sol* menor (de acuerdo a la versión elegida), aun cuando los puntos de reposo, tienden a desplazar estos ejes.

Ejemplo 10:

mf SOLO

Voz

El pue-blo u-ni-do, ja - más se-rá ven-ci-do. El pue-blo u-ni-do, ja - más se-rá ven-ci-do. El

5

Voz

pue-blo u-ni-do, ja - más se-rá ven-ci-do. El pue-blo u-ni-do, ja - más se-rá ven-ci-do. De

f SOLO

Pno.

9

Voz

pie, can-tar, que va-mos a triun-far, a - van - zan ya ban-de-ras de u-ni-dad y

Pno.

13

Voz

tú ven-drás, mar chan-do jun-to a mi, y a - sí ve - ras tu can-to y tu ban-de-ra flo-re-

Pno.

17

Voz

cer, la luz de un ro-jo a-ma-ne-cer, a - nun - cia ya la vi-da que ven-drá De

Pno.

Luego de la repetición de la frase con distinto texto, sucede una música que puede ser considerada como puente hacia el estribillo, que se inicia con un salto de cuarta ascendente al alzar para ir lentamente subiendo por semitono hasta la quinta del tono: *sol-do-do#-re*, quedando en suspenso.

Ejemplo 11:

The musical score for 'Ejemplo 11' consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Piano'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a 'poco menos' marking and a piano (*p*) dynamic. It features a series of eighth notes with a crescendo line above them, passing through *mf*, *f*, and *ff* dynamics. The lyrics are: 'Ya-ho-ra el pue-blo, que se al-za en la lu-cha, con voz de gi gan te gri-tan-do:a-de lan te: El'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic and follows the same dynamic progression as the vocal line. The score concludes with a 'CORO a tempo' marking.

En síntesis, la forma de esta canción es A-B/B- puente- A'. El estribillo final difiere del inicial, por cuanto se enriquece con la superposición del recitado a cargo del coro y asamblea y un solista que, sin texto, vocaliza la melodía de la estrofa junto con la armonización a cargo del piano.

Ejemplo 12:

poco menos
44

Voz
La la la la...

coro
El pue - blo u - ni - do, ja - más se - rá ven - ci - do. El pue - blo u - ni - do, ja -

Piano

47

Voz
más se - rá ven - ci - do. El pue - blo u - ni - do, ja - más se - rá ven - ci - do.

Voz
más se - rá ven - ci - do. El pue - blo u - ni - do, ja - más se - rá ven - ci - do.

Pno.

Toda la canción está en tono menor. El inicio del recitativo acompañado ubica la tonalidad con las funciones principales que son enriquecidas por el movimiento del bajo. Desde el compás 14 a 21 el movimiento del bajo va en contrapunto a la décima con la melodía. En el puente, el ostinato del bajo va en movimiento contrario con la melodía. El puente, de cuatro compases tiene la intención de detener el moto marcial que traía hasta el momento la música y producir un clima de suspenso, como pedal de timbales de dominante que anuncia el estribillo. Esta parte va en crescendo en dinámica desde el piano al fortísimo: “y ahora el pueblo, que se alza en la lucha, con voz de gigante gritando adelante....” un texto que reclama esta acción dramática por parte de la música. (ver ejemplo). En general la armonía es sencilla, los acordes cambian constantemente de estado y las notas de pasos son a menudo armonizadas como anticipación o retardo, lo que provoca un rico movimiento del bajo y un colorido particular a la armonía (ver ejemplos).

En un moderato en compás de 4/4 evoluciona la música, movimiento que es respetado por el bajo, no obstante la melodía del puente tiende a contravenir este andar por uno en pulso de 6/8, produciéndose una interesante poliritmia heterométrica.

El texto está ordenado en sextillas de preferencia de diez sílabas de rima irregular, lo que lo hace bastante libre en su estructura métrica. El tema central del texto es una exhortación a que el pueblo se una para que nunca sea vencido. La oración sustantiva “el pueblo unido” a cargo del estribillo es el motor de la canción. Los adjetivos sustantivados de las estrofas como “banderas de unidad”, “rojo amanecer”, “la vida que vendrá”, “el pueblo va a triunfar” y otras son la resultante de la consigna “el pueblo unido”.

Ejemplo:

Recitado solo: El pueblo unido, jamás será vencido (4 veces). Estrofa: De pie, cantar, que vamos a triunfar,/avanzan ya banderas de unidad,/ y tú, verás tu canto y tu bandera florecer,/ la luz de un rojo amanecer,/ anuncia ya la vida que vendrá./ Estribillo: Y ahora el pueblo, que se alza en la lucha,/ con voz de gigante gritando adelante: / El pueblo unido, jamás será vencido, etc.

La canción *Venceremos* está estructurada en forma binaria con estribillo: A-A-BB-A-A-BB'. En un andante enérgico (negra=100), en metro C, la figura rítmica que domina es la combinación de saltillo de negra que reposa en la negra lo que le da un carácter marcial y muy pulsado. El saltillo siempre en tiempo débil y al alzar; el bajo en tanto, se desplaza siempre en pulso de negra. Construida en tonalidad mayor con predominio de las funciones armónicas principales. Sin embargo, se produce un interesante color armónico con algunas funciones transitorias, intercambios modales o acordes alterados, debido a que el bajo está siempre en movimiento, ya sea en descenso por grados conjuntos o bien por descenso cromático. La melodía diatónica se desenvuelve por grados conjuntos, abarcando un ámbito estrecho con tendencia a la nota repetida.

Ejemplo 13a:

1 Des-de el hon - do cri-sol de la

Piano

4 pa - tria se le-van-ta el cla-mor po - pu-lar ya se a-nun-cia la nue-va al-bo

Pno.

8 ra - da, to - do Chi - le co-mien - ce a can - tar Re - cor

Pno.

Ejemplo 13b:

¡Ven-ce - re - mos, ven-ce - re - mos! Mil ca - de - nas ha-brá que rom-per ¡Ven-ce

19

re - mos, ven-ce - re - mos! La mi - se-ria sa-bre-mos ven-cer ¡Ven-ce - re - mos! La-mi

23

1. 2.

28 se-ria sa-bre-mos ven-cer 2. Cam - pe - - se-ria sa-bre-mos ven-cer.

D.S. al Fine

El texto de las estrofas está construido por una cuarteta irregular de versos de 10-9-10-9 sílabas con consonancia entre versos 1-3 y 2-4. El estribillo de cuarteta irregular de 8-9-8-9 sílabas con consonancia entre versos 1-3 y 2-4. Reiteración en la palabra: “venceremos” en estribillo.

Ejemplo:

Desde el hondo crisol de la patria/ se levanta el clamor popular,/ ya se
anuncia la nueva alborada/ todo Chile comience a cantar./ Estribillo:
//Venceremos, venceremos!!/ Mil cadenas habrá que romper,/ Venceremos,
venceremos!!/ Al fascismo sabremos vencer//

Chile resistencia está organizada como forma binaria con estribillo, siendo A la estrofa y B el estribillo. El estribillo se puede entender de dos maneras. Una, como un todo compuesto de dos partes, la primera en técnica de Sprechgesang y la segunda con desarrollo melódico. Otra forma sería considerar el Sprechgesang como un puente que conduce al estribillo propiamente tal (*tutta forza*). La melodía de la estrofa se desplaza en arcos amplios descendentes, de preferencia de inicios ársicos. El *tutta forza* del estribillo, ofrece dos motivos con variantes en su organización melódica. El primero en el registro más alto, motivo tético y el segundo, ársico-tético en registro medio.

La armonía de esta obra es de una gran complejidad y elaboración. Las estrofas I y II están en el tono de *si* bemol menor. En el cuarto compás un acorde de V4/3 de *la* bemol rompe su estabilidad. (*La* bemol es el séptimo grado de *si* bemol), esta dominante no se resuelve, queda como “sucesión de engaño”. En el sexto compás, la tónica de *si* bemol se transforma en II7 (en reemplazo del IV) con quinta disminuida, seguida de V7 de *la* bemol, que en el compás siguiente, por enarmonía, la música va a *sol* sostenido menor. En

el compás nueve, la armonía se enrarece más anunciando la primera parte del refrán: el Sprechgesang, cuya armonía se centra en un *fa* sostenido menor/mayor y la relativa de *fa* sostenido menor –*la* mayor- para terminar el estribillo en un *fa* sostenido mayor. El bajo, en toda la obra, es ricamente trabajado. Se inicia, desde el compás uno al 10, pedales en ostinato que van enrareciendo la armonía, primero de *si* bemol menor y luego de *sol* sostenido menor. A partir del compás 10 se inicia un bajo descendente como gesto semicadencial de *fa* sostenido, con acordes de sexta aumentada. En los compases 14 al 17, un pedal de dominante de *fa* sostenido, con trinos sobre la tónica y dominante del tono. El pedal se transforma en el compás 18 al 20 en un bajo gradual descendente, llegando hasta la nota *la*, tercera del acorde de tónica, donde se establece como extenso pedal: c.21-25. Nuevamente este pedal se convierte en bajo gradual en descenso hasta llegar a la cadencia final de *fa* sostenido mayor, que termina con una meta-cadencia de tónica.

Ejemplo 14:

The musical score for Example 14 is presented in two systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "1. Con pa-so rá-pi-do ca-mi-na la u-ni-dad de los u-". The piano accompaniment starts with a rest, followed by a series of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with the lyrics "ni-dos ya por la mi-se - ria, los que la re-pre-sión gol-pe-a por i-gual u - nie-ron". The piano accompaniment continues with eighth notes and includes a section marked *f seco* (forte secco) and a section marked *p* (piano). The score includes dynamic markings *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

9 dolce sprachgesang

la u-ni-dad; la re-sis - ten - cia, las ho-ras del do-lor no son e - ter-nas es-cu-cha: ya

13 *pp poco a poco cresc.*

se o-yen, ya vic-nen, ya can-tan o bre-ros, son mi-les, mu-je-res, son mi-les, re-sis-ten, a-

17 *tutta forza*

van-zan, por Chi-le, por Chi-le Chi-le Chi - le, ¡nos li-be-ra - re - mos!

22 *p poco a poco cresc.*

¡Va-mos a triun-far! ¡Lu-cha jun-to a mi! Pa-tria de u-ni-dad va-mos a for-jar di-a tras

26 *tutta forza*

di - a, ¡ven - ce - re - mos! ¡Nos li - be - ra - re - mos!

30 *p sub*

¡Al - fas - cis - mo cruel va - mos a a - plas - tar, for - ja - re - mos pa - tria de u - ni - dad!

34

2. No so - lo a for - ja - re - mos pa - tria de u - ni - dad!

mf *ff* *8^{va}*

En un metro binario de pulso de negra en C, pulso que lo define claramente el tratamiento del bajo. Tiene una indicación, dada por el compositor de negra=108, lo que le da un tempo ágil, nervioso, sin embargo, la gestualidad melódica de rica plasticidad por su movimiento en figuras breves, equilibra el moto de la obra, sin permitir que se convierta en una marcha propiamente tal. La dinámica va estrechamente enlazada con el ritmo dramático del relato. Desde el punto de vista musical, la forma es bastante irregular, asimétrica, porque el texto también lo es. Es más bien un poema en prosa.

Las estrofas de cinco versos irregulares en una música de 10 compases. El amplio estribillo tiene 14 versos irregulares en 21 compases.

Ejemplo:

Estrofa: 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;/ Sprechgesang: Escucha: ya se oyen, ya vienen,/ ya cantan obreros, son miles, mujeres,/ son miles, resisten, avanzan, por Chile,/ Estribillo (*tutta forza*): Chile, Chile, Chile/ ¡nos liberaremos!/ ¡vamos a triunfar!/ ¡lucha junto a mí!/ Patria de unidad/ vamos a forjar día tras día,/ ¡venceremos!/ ¡nos liberaremos!/ ¡al fascismo cruel!/ vamos a aplastar,/ forjaremos patria de unidad.

En *Buscad acero*, el compositor hizo una adaptación libre del poema del mismo nombre de Marcos Ana. Esta canción tiene una forma binaria de contenido ternario, siendo A desde el compás 1 al compás 10, B del compás 11 al final. A es más convencional en su estructura interna, con una frase de 8 compases. B de estructura asimétrica se organiza en dos frases: compás 11 al 16 la primera y del 17 al 20, la segunda. Cada sección ofrece ambientes distintos provocados por la dinámica, agógica y el desarrollo armónico (véase ejemplos). La línea melódica se mueve por grados conjuntos en un ámbito de octava, predominando la nota repetida. La sencillez melódica se ve interrumpida por ornamentos propios del canto español con notas de paso o de entorno a los sonidos principales. La armonía ofrece mayor complejidad. Una introducción de dos compases anteceden al canto donde queda definida la armonía de *re* menor con un pedal de tónica hasta el compás 6. En el compás 7 se instala en el sexto grado de *re* menor para preparar la cadencia frigia que suspende la primera parte de la canción. A partir del compás 11 (dolce...animoso), la música se desarrolla en el tono de *re* mayor. En el compás 19 prepara la cadencia frigia a la mayor, con un final en suspenso.

El metro de 6/8 con que está organizado el ritmo de la canción, evidencia su origen de la tradición musical europea. El piano sostiene la melodía del canto con un patrón casi inmutable propio de las danzas campesinas de ese continente⁴⁶.

⁴⁶ La única partitura de *Buscad acero* encontrado en el archivo personal del compositor, manuscrita, no tenía incorporado el texto. Este fue encontrado en otro documento aparte.

Ejemplo15a. (Partitura original sin texto. El texto fue encontrado en otro manuscrito)

7

Ejemplo 15b

11 dolce animoso

16 dolce rall tutti

El texto está formado por versos octosilábicos de rima consonante en los impares. La primera estrofa es una cuarteta, la segunda de tres versos y la tercera de dos versos.

Ejemplo:

Buscad acero,/ forjad la llave maestra/ con la voz del pueblo entero, /buscad la llave maestra./ La llave de la admistía/ para el corazón del hombre/ prisionero de la agonía/. Aún es de viento la llave/ y sólo silva en la puerta.

4.4.3.3 Análisis aestésico

Las canciones-marchas fueron compuestas para ser coreadas por el pueblo en situaciones de efectiva acción política como la convocatoria de la campaña presidencial de Salvador Allende y en apoyo a su gobierno. Por lo tanto su construcción requirió de la preocupación por la sencillez e impacto eficaz para su reproducción casi espontánea por parte del receptor. Es una música para usarse, en el sentido de su función de aglutinante histórico-ideológico colectivo. A juicio de Patricio Manns, las marchas de Sergio Ortega, están en el límite de la canción panfletaria y la canción reflexiva (Conversación 2009). Sin embargo, la construcción musical de las marchas en Ortega tienen un particular tratamiento que enriquece la forma tradicional y esto no entra en la categoría de lo panfletario que es simplificar la música, sin una preocupación estética. El texto podría ser considerado contingente por la necesidad de ser directo y accesible en un momento especialmente crucial para el país; más, los objetos literarios que tratan, pertenecen más bien al mundo de los símbolos que al mundo de la materia. Sin embargo, éste es claramente entendido. Metro, tempo, ritmo y carácter están en total sintonía con el mensaje narrado, de modo que estas canciones son asequibles a cualquier auditor: “a las grandes masas” que es donde Ortega desea que esta música llegue.

El puño del pueblo es una marcha-canción de carácter épico, enérgica, que transmite al escucha una fuerza especial que la canaliza en la comprensión y aceptación del mensaje que trasunta; motiva y exhorta a la acción.

El pueblo unido, jamás será vencido es tal vez la más famosa de las canciones políticas de Sergio Ortega. La forma, aunque es simple, en el sentido de ser una forma ternaria con estribillo, tiene la peculiaridad de invitar y exhortar en el público su

participación, debido a su novedoso inicio, lo que estimula su performance. La consigna inicial coreada por la asamblea tiene un sentido claro de identidad colectiva, lo que se logra plenamente. Esta, tal vez sea, una de las razones del gran éxito de esta canción-marcha que ha traspasado los límites nacionales, siendo traducida a diferentes idiomas, convirtiéndola en un himno internacional, usada por países en estado de conflicto interno o externo como ha sucedido, por ejemplo, en la Revolución Islámica de 1971, la Revolución Naranja de Ucrania, en el 2004, lugares donde ha sido tomada como bandera de lucha.

El inicio de esta canción responde cabalmente a la postura ideológico-política de Ortega; es decir, a la idea de pueblo, no como un conglomerado restringido, como una parte de la sociedad, sino como una *masa popular*, la que estaría involucrado a toda la sociedad, o a la mayor parte de ella. De ahí que nos resulta coherente que Ortega, como ya lo hemos hecho notar, no habla del pueblo u obrero o proletario, que es lo que podríamos esperar, sabiendo que es un compositor marxista, él ocupa un término más expansivo, más abarcador: *masa*

El musicólogo chileno radicado actualmente en Francia, Mauricio Gómez (2013), ha hecho un estudio detallado de los alcances que esta canción política ha tenido en el extranjero convirtiéndose en símbolo, no sólo de la resistencia de los chilenos contra la dictadura militar, sino también en el himno internacional de resistencia contra los atropellos a los derechos humanos. Su influjo se confirma por la gran convocatoria que tiene dicha canción en los mítines realizados en Europa, Asia y América desde el momento que traspasó los límites de su país de origen hasta la fecha, traducándose su texto y grabándose en diversos sellos.

También es necesario recordar que el pianista y compositor estadounidense, Frederic Rzewski compuso *The people united will never be defeated!* en 1975 que es un tema con 36 variaciones para piano, sobre esta canción-marcha de Ortega. Es una música para usarse, en el sentido de su función de aglutinante histórico e ideológico colectivo.

Venceremos es un himno que llega claro en su mensaje, es de carácter optimista, sencillo en su andar y en su pulso, fácil de reproducir, entendible y directo, para un público que no tiene una educación musical especializada. Cumple con eficacia su papel de

herramienta social de canción que despierta conciencia. Claudio Rolle (2002)⁴⁷, reconoce que

al trabajo creativo de Advis y Rojas y de los Parra, se debe agregar la más importante creación musical de la campaña de Allende en 1970, el himno Venceremos de Sergio Ortega y Claudio Iturra. Se trata de una composición que celebra el proyecto colectivo, en la que se canta a coro la llegada a un mundo mejor, confirmando una vez más que ‘la Unidad Popular vencedora será tumba del yanqui-opresor

Chile resistencia es la marcha-canción más elaborada, a nuestro juicio, tanto por su estructura formal como por la manera como engarza los materiales de su contenido. El compositor apela a procedimientos propios de la tradición de la música europeo-occidental que son sabiamente enlazados con procedimientos contemporáneos a él. Las palabras y los sonidos son conducidos hacia el climax, produciendo un nudo dramático literario-musical de gran fuerza. Esto es claramente captado por el escucha, aun cuando no tenga una experiencia muy profunda en materia de audición musical.

Buscad acero recuerda las canciones del mediodía europeo, tanto por sus giros melódicos, sus cadencias armónicas de color frigio, como por su ritmo, lo que la hace asequible a todo escucha.

⁴⁷ Claudio ROLLE. La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende En: http://www.pensamientocritico.cl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=36& (Acceso: 7-II-2015)

4.4.4 Análisis tripartito de canciones de narrativa literaria de reflexión ideológica

4.4.4.1 Análisis poiético

Las canciones que hemos reconocido bajo estas características de acuerdo al sentido y tendencia de su narrativa literaria, son *Hasta cuándo*, *El salvador*, *Paz para los crepúsculos que vienen*, *Octubre* y *Viene una rosa en el aire*. Todas son canciones independientes, es decir, no pertenecen a ciclos de canciones ni forman parte de una obra mayor. En los textos de estas canciones no hay sujetos concretos; éstos, se verbalizan en sugerentes metáforas que difuman sus perfiles. El sentido de estas canciones, es invitar al individuo-colectivo a reflexionar en torno al dolor que sufren los pueblos por la pérdida de libertad. Sin embargo el efecto que ellas buscan en el escucha es alimentar esperanzas en la recuperación de aquello de lo que han sido privado y atender a la protección de la unidad como pueblo.

El compositor dedica la canción *Hasta cuándo*, a “los militares que dudan” (epígrafe que acompaña el título de la canción). El relato recuerda dos gestas militares, destacando el valor de los soldados en defensa de la patria. Ortega escribió una serie de canciones dedicadas al soldado. Es posible que esta predilección se deba a que el soldado es hijo del pueblo y que, por formación, muchas veces se convierte en enemigo del pueblo. Y ahí es donde el compositor sitúa su comentario: devolverle a este hombre de pueblo su respeto hacia el pueblo. El sentido de su mensaje es entonces, exhortar al hombre de guerra a generar paz entre los suyos.

La canción *El Salvador*, rinde homenaje al pueblo de El Salvador y a Salvador Allende, (según lo deja estipulado en la reseña al inicio de la canción), sin mencionar en sus versos a los aludidos. Fue compuesta en 1980; es por lo tanto una canción de exilio⁴⁸. En esta canción se comprueba la atención que Ortega entrega día a día, desde el exilio, a los acontecimientos que impactan la vida de los pueblos, los que remecen tanto a Chile como a Latinoamérica. En efecto, en 1980 se desata en El Salvador una cruenta guerra civil a manos de los militares de ese país (Claros Vigil, Nora *Militarismo y Masacres en El Salvador. 1980-1992*. (En www.fmoues.edu.sv/archivos/presenta.pdf), acarreado la

⁴⁸ También incluye una dedicatoria: “Canción dedicada a Daniella en su cumpleaños”

muerte y destrucción entre sus habitantes. Sensible a este hecho, el compositor denuncia al mundo esta “noticia de última hora”; en el mismo momento en que esto está sucediendo: la canción política adquiere aquí el rol de periódico popular.

El compositor ha dicho refiriéndose a su canción *Paz para los crepúsculos que vienen*, “es un Himno a la Paz que debería ser más divulgado; tener una mayor circulación por su mensaje, sobre todo en épocas como estas que necesitan [los pueblos] que se les hable sobre esto, ya que estamos en un medio en que nos debatimos entre cañones y masacres”⁴⁹ (Doc.8) El texto de la canción pertenece a Pablo Neruda y forma parte del Poema 5, “Que despierte el Leñador”, del *Canto General*, poema al cual el compositor tenía acceso autorizado por la viuda del poeta. La grabación que se tiene noticia de su existencia fue financiada por las organizaciones pacifistas francesas y posiblemente se pensó hacer versiones en diferentes idiomas como consta de muchas de estas canciones de exilio de autoría de Sergio Ortega. La partitura a la cual se tuvo acceso, está en español y francés y como epígrafe reza: “un Himno para la Paz”. Como indicación en la interpretación de esta obra, el compositor pide que la solista sea una mezzo grave o alto, con una técnica “natural” (de cantante popular). Según el compositor, existe una orquestación sinfónica de la canción, que “toqué en Hamburgo, en un estudio, en medio de un Concierto por la paz y, tengo master del disco listo para re-editarlo”. (Doc.8). Obra compuesta en agosto de 1983 en Meung sur Loire⁵⁰.

Octubre, canción que, por su relato literario, podría considerarse sin compromiso con alusiones político-ideológicas o socio-históricas. ¿Qué más lejano de contaminación política que el nombre de un mes? Sin embargo, entendemos que Ortega, aquí, se refiere a ciertos acontecimientos de nivel internacional y nacional de trascendencia histórico-socio-políticos, que se han generado en este mes, los que están emparentados con la ideología marxista y han marcado importantes hitos fundacionales en la historia de ciertos países, como sucedió, por ejemplo con el triunfo de la Revolución Rusa (25 de octubre de 1917), la

⁴⁹ En estas palabras queda claro el sentido que el compositor le entrega a esta canción.

⁵⁰ Entre las versiones recogidas sobre “Paz para los crepúsculos que vienen”, tenemos: -para voz mezzo grave o alto, o voz llamada “natural” (cantante popular), coro mixto y piano; -para voz solista y coro mixto; -versión composée pour le Concert de Kunst flers für Frieden in Hambourg. Dedié aux combattants pour la paix. Le chœur peut chanter toujours a capelle, mais il y a un arrangement optionale pour le refrain. Groupe rock (ad libitum dans le refrain), voz, coro mixto, vl I-II, vla, vc, cb, 2fl, 1 corno ingl, 1picc, 2ob, 2cl, 2fg, 2cfg, 4 cornos, 2 trombones, T.B., timbales; -para piano, voz solista y coro mixto.

proclamación de la República Popular China (1 de octubre de 1949), la proclamación de Salvador Allende como Presidente de la República por el Congreso Nacional, en pleno (24 de octubre de 1970). (Ponce 1994:162-180-188). De este modo el compositor ofrenda el mes de octubre como un lugar donde se hacen realidad, ideales de paz, libertad e igualdad entre los seres humanos, lo que se insinúa aludiendo a la calidez primaveral del octubre meridional. Así, este mes simboliza estos logros debido a los cambios político-ideológicos sustanciales en las sociedades donde ocurren estos hechos. Es un mensaje de esperanza para los desposeídos, fundado en la tranquilidad que depara vivir al alero de la libertad e igualdad entre los seres humanos.

Sergio Ortega emprende viaje al exilio a fines de 1973. La canción *Viene una rosa en el aire* fue compuesta en 1974, estando ya radicado en Nanterre (Francia). El relato del contexto literario de esta canción refleja el dolor del poeta por la ausencia de la patria. La rosa es la mensajera que le lleva las amargas noticias del “pueblo herido”; sin embargo es un clamor cargado de esperanza en que recuperará su libertad. El propio compositor ha dicho acerca de esta canción (1977:24):

No es tan directa como otras [se refiere al texto que habla sobre la denuncia del fascismo en forma de metáfora]. Tiene el sentido de incorporar a las formas más tradicionales chilenas, a la forma de los antiguos conjuntos chilenos [...]. Entonces, es una canción de búsqueda de estilo, que abre una cuestión un poco diferente para el tipo de trabajo que nosotros estamos acostumbrados a hacer.

4.4.4.2 Análisis neutro

La canción *Hasta cuando* es de forma binaria con tres estrofas y un estribillo con tres versiones literarias: A-B, siendo B el estribillo.

En un metro 6/8, en tempo tranquilo (negra con punto=92 aprox.), con una agógica “libre, como recitativo”, se desarrolla la línea melódica de la estrofa, en movimiento gradual, con notas repetidas y ámbito estrecho (una sexta), guardando una simetría en su morfo-sintaxis (cuatro compases para el antecedente y cuatro para el consecuente). El

estribillo en tanto contrasta notablemente con la estrofa, mutando su andar a negra =88, en metro 4/4. Es una sección más lírica en su melodía, cuyo ámbito es más amplio y de contorno más sinuoso. La indicación de “medita el militar”; “no sentimental, marcato”, requiere de un cambio en la interpretación de esta parte, cambio que incide en el “afecto” que los intérpretes deben entregarle y que obviamente contraste con el “afecto” dado a la estrofa. Estas exigencias explicitadas por el compositor, dicen relación directa con el sentido del relato literario, por cuanto en la estrofa se recuerdan los hechos históricos que le dan honor al soldado, siendo el estribillo la reflexión en torno a lo que esto le significa como ser humano. La versión escogida, piano y voz solista, construye la estrofa en un tono de sol mayor sin evasiones, salvo en el compás 11 que deja en suspenso el consecuente con una incursión al sexto grado (V/VI). En el compás 19, se prepara la modulación a *mi* mayor, enmarcando el estribillo en un tono más brillante, produciendo un cambio de pathos entre ambas secciones.

Ejemplo 16:

Voz

Piano

7

voz

pno.

14

voz

pno.

marcato

En los cuatro últimos versos del estribillo III se plantea la “Decisión del militar”: “rota la noche del temor, / limpia mirada ha de brillar;/ ¡juro mi patria defender,/ a la traición hay que aplastar!”. Aquí, la música muta a *fa* mayor, efecto musical que provoca una llamada de atención del parte del escucha. El piano contribuye a este impacto, ampliando su ámbito y destacando con mayor brillo su presencia, ya que durante las estrofas éste ha tenido más bien el rol de acompañante.

Ejemplo 17:

poco rall a tempo

36

voz

Ro - ta la no-che del te- mor lim-pia mi - ra da ha de bri

pno.

mf

3

3

3

3

40

voz

llar ¡Ju-ro mi pa-tria de-fen- der a la trai- ción hay que a plas - tar!

pno.

f

ff

La estructura del contexto literario de *Hasta cuándo*, de autoría de Claudio Iturra es, de ocho versos para las estrofas; estructura emparentada con la octavilla de pie quebrado, en este caso, libre en rima y número de sílabas. El estribillo, por su parte, está organizado

en ocho versos octosilábicos de rima libre. En el estribillo cambia el texto tres veces, manteniendo la palabra inicial “cuándo...”⁵¹.

Ejemplo:

Recuérdalo soldado, allá en Rancagua/ surgió tu nombre; / recuérdalo soldado cuando la patria/ te vio partir./ Viejas banderas, viejos pregones/ de patria vieja vieron la luz,/ y partió O’Higgins con la esperanza/ la cordillera lo cobijó./ Estribillo: Cuando vendrá el amanecer/ con generosa claridad/ y en la mañana del cuartel/ un nuevo sol, diana leal./ Rota la noche del temor/ limpia mirada ha de brillar/ ¡cuándo volver a compartir/ la risa alegre y la amistad!

La canción *El Salvador* tiene una arquitectura de apariencia sencilla: A-A’-B, sin estribillo. La melodía está construida por gestos amplios que se desplazan por grados conjuntos, separados por silencios, generando una atmósfera de gran amplitud. Esta construcción, presente en toda la canción, le confiere una gran unidad al todo.

Ejemplo 18:

Des-de don-de yo ca - í vi la ban - de - ra pren - di - da en el se-
6
cre - to de la es pe - ra en el dí - a fi - nal el hu - mo - me lle - vó

La parte B también predica lo mismo en el tono del napolitano de la canción (la versión escogida, canto y piano, está en *do* mayor; B, en *re bemol* mayor). Ésta es más extensa y alcanza el punto más alto melódico.

⁵¹ Otras versiones para esta canción: piano solo; canto y piano; para corno y piano (“Dedicado al corno de Pierre Pompluir”); para voz media solista y piano.

Ejemplo 19:

34

con su llan - to se i - nun - dó el sol la cam - pa - na en - te - rró su voz y u - na llu - via de

39

sal cu - brió la tie - rra y el tri - gal mu - rió

45

no hay e - ter - na so - le puer - tas de la li - ber - tad

Esta canción tiene 50 compases, los primeros 25 están en una tonalidad de *do* mayor un tanto difusa ya que transita por los grados secundarios, realzando el III y II grados. En el compás 24 prepara el camino hacia el napolitano de *do*

Ejemplo 20:

los muer - tos las ho - gue - ras no a - pa - ga - das de u - na

Piano

4 gue - rra an - ti - gua Hu - bo un ni - ño que llo - ra - ba en la ven -

Pno.

El piano en A, imita el mismo movimiento ondulante de la melodía en la mano izquierda, en armonía desplegada. En B cambia, persistiendo en un acompañamiento en acordes en bloque en el bajo, con un cuidadoso movimiento descendente. En metro 4/4, con un caminar tranquilo fluye toda la canción.

Las estrofas de A- A' estructuradas como cuartetos de 12 sílabas, consonantes: 1-2, asonantes: 3-4. Las estrofas de B estructuradas como sextilla irregular, libre en la extensión

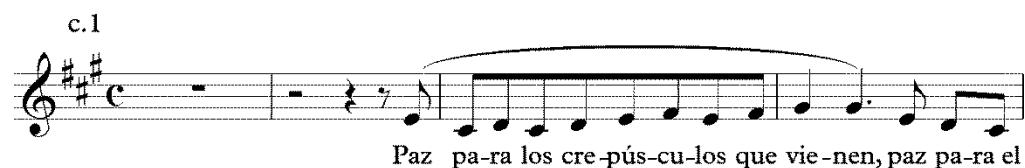
del verso y manteniendo la consonancia entre los versos 1-2. El tema de las tres primeras estrofas plantea en forma metafórica y hermética, (ya que no se nombra lugares, personas o grupos humanos), la pérdida de la libertad: “a mi tierra la dejé como una novia hundida en una extraña primavera”. A partir de la cuarta estrofa se relata, de la misma manera metafórica, la esperanza de recuperar la libertad perdida: “No hay eterna soledad ni duelo eterno/ no vaga en la penumbra mi recuerdo/ y atraviesa el umbral/ ya viene, está invitada/ al nacimiento alegre del futuro”.

Paz para los crepúsculos que vienen es una canción de forma binaria con estribillo. La línea melódica de la estrofa, a cargo de un solista⁵², se mueve por grados conjuntos. El verso 1 y 3 de cada estrofa, forman parte de un gran motivo melódico que se va reiterando a modo de un ritornello melódico:

Estrofa 1: “Paz para los crepúsculos que vienen (verso 1)
Y paz para las letras que me buscan” (verso 3)

Estrofa 2: “Paz para la camisa de mi hermano (verso 1)
Paz para la ciudad en la mañana” (verso 3)

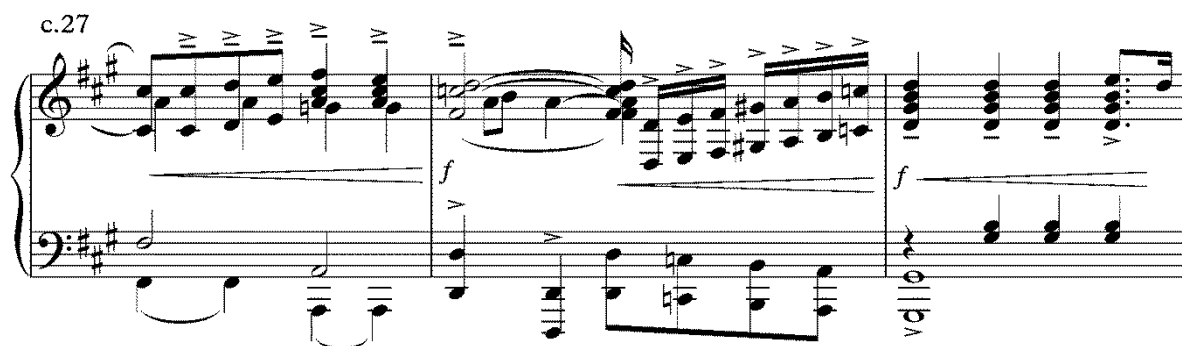
Ejemplo 21:



El estribillo a cargo del coro mixto, contrasta con la melodía de la estrofa: situada en el ámbito superior y con predominio de nota repetida, hace una melodía más estática y estrecha. La armonía de la mayor que sustenta la estrofa, es difusa por las constantes incursiones al II grado. En los dos últimos compases finales de la estrofa llega a *la* como función de dominante de *re* mayor, que es, a su vez, la dominante de *sol*, tonalidad que sostiene al estribillo, con un descenso cromático en el bajo que mantiene hasta el final.

⁵² La versión obtenida es para voz solista, coro mixto y piano. La tonalidad de esta versión es de la mayor.

Ejemplo 22:



Las palabras en la estrofa, están organizadas en sextilla de pie quebrado, de rima libre. El estribillo, en tanto está organizado en décima, dividida en una primera cuarteta, seguida de un terceto libre que se repite, formando una sextilla. Es una oda a la paz de todas las cosas que existen, aún las más sencillas: “Paz para el alba cuando despierta el pan/ Paz para el río, paz para el trigo/ Paz para el libro: un sello al aire...”. En el estribillo saluda a los seres humanos: “Que marchen cantando y riendo,/ el joven blanco y el joven negro/ cantando, sonriendo y venciendo/ a los que buscan con su sangre...”

Octubre, canción de forma binaria con estribillo, siendo B el estribillo. A+B+A+B=A-B. La estrofa se sustenta en una armonía bastante inestable. Los primeros compases, en *do* menor, en el sexto compás prepara la modulación al 4º grado de *do*: *fa* menor. Esta nueva tónica se transforma en V7 de *si bemol*, al cual no llega, desviándose hacia su 6º grado (*sol*), produciendo una “cadencia rota”. Sólo en el compás 13 se confirma la tonalidad de *re bemol* mayor. En el compás 16 se prepara la modulación hacia el 6º grado de *re*: *si bemol* menor, tónica que queda suspendida en su 4º grado, en el compás 19. A partir de este compás se inicia el estribillo, que por círculo de cuartas, alcanza la tonalidad de *si bemol* menor donde termina la música.

Ejemplo 23:

oc tu bre_es viento o to ñal oc tu bre_es

voces

piano

yes pri ma ve raalláen el sur

8 que to do_el mun do can ta rá Don de una ma no la bo re la tie - rra y

voces

can_to y ver dad

Pno.

15 don de haya_un hom bre que ca mi ne_ha cia_un mun do me jor, can ta re mos con

voces

Pno.

8^{va}

21 to dos los ni - ños oc tu bre que_e xi gen un ma ña na de paz

voces

Pno.

8^{va} 8^{va}

En un metro de 3/4, con un andar tranquilo de negra, la melodía se desarrolla por grados conjuntos, desenvolviéndose en imitación por los distintos timbres vocales (especie de melodía de timbre). En los compases 19-20 alcanza su mayor ámbito, con una indicación de *acelerando y molto crescendo*; dos compases que rompen el ambiente que traía la música. El compositor aquí quiere connotar el relato literario: “un hombre que camine hacia un mundo mejor,” El límite entre el final de la estrofa y el inicio del estribillo, en esta canción está poco definido, ya que carece de una puntuación convencional que el escucha habitualmente espera como final de una parte, descanso que se produce normalmente con la colaboración tanto de la armonía como de la melodía; ambas aquí quedan suspendidas. El interludio instrumental, recoge las figuras que han ornamentado el acompañamiento de las voces. Esta canción, debido a su elaborado tratamiento vocal-instrumental, nos evoca al lied romántico.

Ejemplo 24:

27

Piano



El contexto literario de esta canción, está estructurado en estrofas de cuatro versos de rima libre, en tanto que el estribillo conforma dos versos de igual terminación⁵³.

Ejemplo:

Octubre es viento otoñal/ y es primavera allá en el sur/ Octubre es canto y verdad/ que todo el mundo cantará./ Estribillo: Cantaremos con todos los niños/ Octubre, que exigen, un mañana de paz.

Viene una rosa en el aire es una canción de forma ternaria: A-B-A'. La música se mueve en un metro de 3/4, salvo el primer compás introductorio que está en 7/8. El compositor tuvo la preocupación de explicitar una cuidadosa indicación en el destino de la agógica y la dinámica de la obra: *piú mosso poco a poco cresc. ed acc.* (al inicio de B, c. 18-19); *piú cresc* (c.23), *tutta forza* (c.24); *rubato non troppo* (c.30 y sig.); *dim. e rall.* (c.35); *pp, lento, non troppo. Molto espressivo* (c.45 y sig.). Indudablemente esto responde a esos momentos donde la palabra, por su contenido, debe ser destacada; es entonces cuando el músico, manipula los materiales sonoros de tal manera que permitan la comprensión total del texto poético-musical. El texto conduce el *ethos* y *pathos* de la música.

⁵³ La versión seleccionada para su análisis es para coro mixto soprano 1 y 2, alto 1 y 2, tenor 1 y 2, y barítono, todos acompañados de piano, (según la versión recogida en el archivo del compositor). Otras versiones hechas por el compositor: fl, vla, vc, cbj, solistas: soprano, alto, 2tenor, coro mixto, piano; para voces mixtas a capella; para fl, vla, vc, contralto y tenores solistas, piano, contrabajo y coro mixto; para fl, tiple y contrabajo.

Ejemplo 25ª:

18 *p* *più mosso* *poco a poco cresc. ed acc.*

Tra-e el ru - mor de u - na ba - ta - lla tra-e el so - nar de la me-tra -

22 *più cresc.* *ff* *tutta forza*

lla, tra-e el do - lor de un pue-blo he-ri - do, tra-e el ren - cor con - tra el ti-ra -

26 *mf* 1.

no, con - tra el ti - ra no, con - tra el - ti - ra no. Vie - ne u - na

sub p *f*

Ejemplo 25b:

45 *pp* *mf*
y en el co-ra-zón el o-dio ha-cia el ti-ra-no!

En la parte A, predomina un patrón rítmico de: brevis – brevis – longa – longa, lo que deja al primer tiempo siempre débil, en especial cuando inhibe la primera brevis, acercando esta música al moto de la antigua zarabanda.

Ejemplo 26:

$\text{♩} = 60$ *mf*
Vie-ne u-na ro-sa en el ai-re, per-fu-me de le-jos tra-e,
6 *p* *mf*
e, ¿quién me di-je-ra que tra-e? Per-fu-me de Chi-le tra-e. ¿Qué me di-rá-e-sa ro-sa

La armonía se va haciendo de acuerdo al movimiento de las voces que construyen la música del piano, (según la partitura escogida: piano y canto en la tonalidad de *si bemol* mayor). De ahí que el eje tonal se perciba difuso, primando los acordes alterados y modulaciones inestables a tonalidades lejanas al tono original (ver ejemplo: c18-28). El piano tiene una destacada presencia, privilegiando el acorde de armonía desplegada que

recuerda el rasgeo de la guitarra campesina chilena (ver ejemplo c.1-11). La melodía abarca un extenso ámbito, alcanzando espacios propios del registro de contralto y soprano⁵⁴.

El texto poético literario organiza A, en una estrofas de siete versos octosilábicos, rimando los cuatro primeros entre sí y lo mismo, los tres últimos. En tanto B, se organiza en cinco versos octosilábicos, rimando los dos primeros entre sí y los tres últimos entre sí también.

Ejemplo:

Estrofa 1: Viene una rosa en el aire./ Perfume de lejos trae,/ ¿quién me dijera
qué trae? / Perfume de Chile trae/ ¿qué me dirá esa rosa/ del dolor y la
congoja,/ de una tarde dolorosa? / Estrofa 2: Trae el rumor de una batalla/
Trae el sonar de la metralla/ Trae el dolor de un pueblo herido/ Trae el
rencor contra el tirano,/ Contra el tirano, contra el tirano.

4.4.4.3 Análisis aestésico

Estas canciones, por las características de sus narrativas literarias que hemos definido como de reflexión ideológica ofrecen un cierto hermetismo en el relato, lo que las diferencia de las restantes canciones políticas a las cuales hemos tenido acceso. Fueron compuestas después del golpe de Estado, una vez estando ya el compositor en el exilio y esa cualidad de figurar a través de la metáfora los objetos o sujetos, evadiendo lo concreto, es uno de los rasgos que caracteriza el arte de la clandestinidad post-golpe de Estado. En Chile, lo hermético fue un rasgo que caracterizó algunas expresiones de arte, en especial el arte visual –por ejemplo, el movimiento *Escena de Avanzada*- que irrumpe a fines de la década de 1970⁵⁵. Así mismo, las canciones compuestas al interior del país en el llamada movimiento *Canto Nuevo*, se destacan por sus temáticas cuyo contenido político está envuelto en la metáfora y en un relato más bien hermético. Sin embargo, en el exilio, la clandestinidad, no tiene razón de ser para el artista; allí, está liberado de las mordazas que lo oprimen estando en el país comprometido con la dictadura. Ortega, no es particularmente

⁵⁴ Esta canción fue hecha para el Conjunto Quilapayún, conservándose una versión para este conjunto, además de una versión para piano y canto.

⁵⁵ Véase, Richard, Nelly 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

representativo de un arte hermético, sólo en algunas obras aflora, como en estas canciones, donde, por ejemplo, una flor es la mensajera que cuenta al desterrado lo que pasa en su lejana tierra; un mes es llamada símbolo de sucesos importantes en la vida de algunas sociedades, etc. ¿De qué manera estos relatos sonoros están en concordancia con el relato literario? Estas canciones, se destacan particularmente por su vuelo melódico y el cuidadoso manejo de la dinámica y agógica. Lo épico, marcial o “apocalíptico” no es el pathos que las distingue, por el contrario, se percibe en ellas una sonoridad que se deja llevar por un ethos más tranquilo.

4.4.5 Análisis tripartito de las canciones de narrativa literaria basada en la historia de hombres y mujeres reales

4.4.5.1 Análisis poiético

Las canciones escogidas para ilustrar la narrativa literaria basada en la historia de hombres y mujeres reales son *Marta Ugarte se queda*, *Hijo de amor de una noche de invierno* y *Lautaro y Valdivia*. *Marta Ugarte se queda*, es una canción compuesta en el exilio, *Hijo de amor de una noche de invierno*, forma parte de la cantata *Bernardo O'Higgins Riquelme (1810)*. *Poema sonoro sobre el padre de mi patria*, también compuesta en el exilio, con texto de Pablo Neruda y, *Lautaro y Valdivia* es una canción que pertenece a la cantata *La Fragua*. En estas canciones se nombran las personas, seres reales que han vivido en distintas épocas de la historia del país y que han dejado en la memoria del pueblo las huellas de su paso.

La canción *Marta Ugarte se queda* surge, según testimonio del compositor, de una “conversación con la camarada Daniela y fue compuesta en enero de este año y mostrada a dos conjuntos”⁵⁶. El sentido que orienta la narrativa de esta obra es dar a conocer un hecho

56 No existe fecha de cuando fue escrita la canción o alguna de sus versiones. Sin embargo, se puede deducir que data de fines de la década de 1970, debido a que el compositor se hacía cargo de inmediato de los abusos

de muerte violenta sufrido por una mujer contraria al régimen dictatorial y la tendencia es alertar al pueblo en contra de este sistema de poder. Marta Ugarte fue una de las 190 mujeres torturadas y ejecutadas por la dictadura. El recuerdo de ella está sellado entre los rosales de la *Villa Grimaldi*, (lugar que fuera asignado como uno de los centros de tortura). Marta Ugarte (1934-1976), profesora, modista, miembro del Comité Central del Partido Comunista, fue Jefa Administrativa del Departamento de la Junta de Abastecimientos y Precios (JAP) de DIRINCO. Fue una de las víctimas arrojadas al mar por orden del gobierno militar, proceso que se hizo entre los años 73-78. Los cuerpos eran ensacados y arrojados al mar desde un helicóptero. Se les ponía un riel amarrado en uno de sus brazos para que se hundieran en las profundidades del océano. El cadáver de esta mujer fue arrojado al mar; mas, la falta de una de las amarras del riel permitió que en el fondo del mar éste se desprendiera, liberándolo hacia la superficie. El 9 de septiembre de 1976⁵⁷, su cuerpo emergió desde el océano, convirtiéndose en el “único testimonio de una vía de exterminio: Flotando varó en la playa *La Ballena*, cercana a *Los Molles*. Su memoria es homenajeada en la actual *Villa Grimaldi* entre las rosas que ella olía desde su celda, junto a las 190 mujeres que registra la Villa”. Gracias a esto, el destino de cientos de desaparecidos queda al descubierto. Hoy el caso está esclarecido, conociéndose la causa de su muerte y encontrándose su nombre en la lista del *Informe Rettig*. (Extractado del periódico *La Nación*, 25 de marzo del 2007).

Sergio Ortega se refiere a la canción *Hijo de amor de una noche de invierno*:

Esta obra fue compuesta y montada entre los meses de abril y junio de 1978 en la vieja casa de Nanterre. Ninguno de sus rasgos hubiera podido ser imaginado sin la presencia profunda del Taller Recabarren y de cada uno de sus integrantes junto a mí, todo este tiempo. O'Higgins nació, y acunado por nosotros todos, creció y fue cantado por primera vez en la ciudad de Graz, Austria, el 26 de octubre de 1978 en el Festival Otoño de Steyrischer Herbst. Ese fue su estreno mundial. Es hijo del amor, del exilio, de la solidaridad. De la honestidad. Su texto fue tomado del capítulo “Los Libertadores” de la obra “Canto General” de Pablo Neruda. O'Higgins fue uno de los conductores de la independencia de Chile respecto de la corona española (1810). Su condición de hijo natural le valió el desprecio de la oligarquía

de la dictadura, dejando constancia de ello en sus canciones de corte político. El texto también pertenece al compositor. (Doc.4).

⁵⁷ Algunas fuentes de información reconocen el día 9 el momento de emerger del fondo del mar. Sólo el día 12 fue vista en las cercanías de las costas de la Quinta Región (<http://basehumanidades.blogspot.com/2007/06quien-es-marta-ugarte-1934-1976htm>).

criolla, que lo combatió por su lucha contra los privilegios sociales de la aristocracia chilena. [...]. O'Higgins encarna para el pueblo de Chile la más auténtica y profunda inspiración patriótica de sus fuerzas armadas, traicionadas en el sangriento golpe militar fascista de 1973".⁵⁸

Lautaro y Valdivia (Canción N° 8 de *La Fragua*). El sentido de la trama está en narrar los rasgos de dos hombres que han quedado registrados en la historia del país y que, por su valor y fortaleza, se yerguen como modelos sociales. En *Lautaro y Valdivia* se narra el enfrentamiento de dos culturas distintas y en pugna, personificadas en estos dos seres; ambos cautivos en la memoria histórica del país, cada uno portando sus propios destinos que, al enfrentarse, los conduce a la muerte. La tendencia es provocar en el auditor interés por conocer esta parte de la historia. La significancia de la trama las destaca como ejemplo de valor y su canto es un homenaje a esta condición. Esta canción, al igual que *Niño Araucano* y *El puño del pueblo*, suele ser interpretada fuera del contexto de *La Fragua*, adquiriendo, al igual que las otras, vida propia.

4.4.5.2 Análisis neutro

Marta Ugarte se queda es una canción de forma binaria con estribillo. Dos estrofas de cuatro versos cada una conforman A, cuya melodía se desplaza de preferencia por grados conjuntos, manteniendo un eje melódico. El estribillo, B con dos estrofas, la primera de cuatro versos y la segunda de cinco versos es más extenso y su melodía alcanza un registro más amplio y hacia los sonidos altos. El moto de la canción es tranquilo. En metro binario (4/4 o 2/4) mantiene un patrón rítmico homogéneo, acentuando el tiempo débil.

La armonía, según la versión elegida está en *re* menor, tonalidad que adquiere en ciertos pasajes melódicos, un matiz modal en *dorio*⁵⁹. Estructuralmente es muy compacta y homogénea, se podría considerar como monotemática ya que el estribillo B, conserva

⁵⁸ Información recogida de carta firmada por el compositor, encontrada entre sus manuscritos. Existe una grabación completa de esta obra, realizada en el Studio Adam-Roissy-en-Brie-France. Producción Gramusic bajo licencia Solar, 1979. Warner Music Chile S.A.

⁵⁹ La versión revisada, es una partitura para coro mixto a cuatro voces con divisi de sopranos.

mucho de A, salvo la ampliación del ámbito, lo que le da una mayor fuerza dramática y es cuando el texto, siempre en metáfora, canta a Marta, mujer-patria herida en los brazos de su amante- el pueblo-obrero.

Ejemplo 27^a:

Example 27a shows a musical score for Soprano (S) and Contralto (C) parts. The lyrics are: Marta si se rie gan con tu san gre nose se can los ro sa les Eres ro ja pri ma ve ra, ver da de ra. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Ejemplo 27b:

Example 27b shows a musical score for Soprano (S) and Contralto (C) parts. The lyrics are: Mar ta tu ban de ra e na mo ra da vi vi rá no fue al can za da en la ho gue ra de la fie ra, si gue en te ra Marta en la ca lle está tua man te en el pan yen el mar ti llo, el te. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

El texto está organizado en estrofas de cuatro versos: cuartetos irregulares octosilábicos y de rima libre La segunda estrofa del estribillo es una quintilla (redondilla) de rima libre⁶⁰.

⁶⁰Otras versiones hechas por el compositor sobre *Marta Ugarte se queda*: fl,vla, vc, sopranos 1-2, coro mixto, piano, contrabajo; voz solista y piano; para soprano I-II, piano y coro mixto; para voz solista media, cl sib, piano; para tenor solista, coro mixto y piano; para cuarteto de vientos y piano. Obra traducida para canto en ruso.

Ejemplo:

Marta, si se riega con tu sangre/ no se secan los rosales./ Eres roja primavera,/ verdadera./ Marta con el pan en paño blanco/ amaneces con tu pueblo/ con tu amante perseguido,/ no vencido. Estribillo: Marta tu bandera enamorada/ vivirá, no fue alcanzada/ en la hoguera de la fiera, /sigue entera./ Marta en la calle está tu amante/ en el pan y en el martillo,/ él te guarda entre sus brazos/ con la patria novia herida,/ él te guarda entre sus brazos.

El texto de la canción *Hijo de amor de una noche de invierno* está organizado en cuartetas de once sílabas, composición que se conoce con el nombre de *soneto*, una de las formas tradicionales consideradas por su valor estético y que fuera cultivada por los poetas del “Siglo de Oro” español.

Ejemplo:

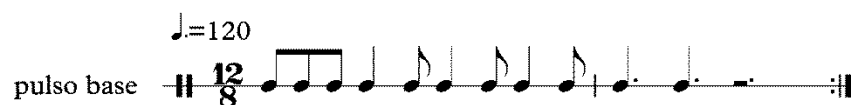
Hijo de amor, de una noche de invierno,/ tu limpia condición de abandonado/ te construyó con argamasa agreste,/ con seriedad de casa o de madera/ ... Eres el mismo sólido retrato/ de quien no tiene padre sino patria,/ de quien no tiene novia sino aquella/ Tierra con azahares/ que te conquistará la artillería.

El texto narra la condición de hijo bastardo de Bernardo O’Higgins, que condiciona su personalidad y su destino de soldado. El sujeto es este hombre llamado “hijo del amor”, su verdadero nombre. Su figura se perfila por retazos metafóricos que surgen del relato del poeta.

La organización de la canción en un todo sin separación de estrofa-estribillo, que naturalmente provoca una dialéctica composicional, permite entender el texto como un todo homogéneo como la continuidad que tiene el relato de una vida no escindida. La tendencia es situar en el contexto histórico-social nacional a un hombre que le pertenece mostrando la

esencia de su humanidad, muchas veces deteriorada por las variadas perspectivas con que se observa a los que forjan la historia de las naciones⁶¹.

Ejemplo 28:



El análisis del contexto poético de *Lautaro y Valdivia* –canción número 8 de la cantata *La Fragua*- permite reconocer una estructura bastante heterogénea en la organización de sus estrofas: sextilla organizadas de a dos versos separados por interludios –que hacen las veces de puente entre estrofas, dando la idea de nexo-ritornello-. Es importante destacar en esta canción la estrecha relación que el compositor establece entre texto y música, tal es así, que la morfosintaxis musical resultante es producto de esta simbiosis. Así tenemos una forma canción compuesta, bastante atípica en el mundo de la canción popular. Está cercana al lied schubertiano (concebida como una canción con desarrollo, una especie de fusión con la forma sonata clásica). Cada parte que conforma esta canción contradice la anterior.

⁶¹ Grabación consultada: “Bernardo O’Higgins Riquelme, 1810”. Poema sonoro para el padre de mi patria. Solista: Lucía Díaz, el Taller Recabarren, Dirección Sergio Ortega. Es una producción Gramusic, 2000 Warner Music Chile. Instrumentación: fl, vla, vc, tiple, guitarra, percusión: timbales, cocos, glockp, pandero, sonajero, triángulo, cascabeles, bambú, bongó, bolitas. Solistas: soprano, 2altos, 2tenores, barítono, coro mixto, piano, cbj. Una versión para solistas y coro hecha en 1992.

A	B	A	C	D	A	B
Estrofa I	Recitado I	Estrofa II	Fugado	Tutti	Estrofa III	Recitado II
En el valle	Muerte aquí,	Todo el sur	En el fondo	Todo Arauco	Lautaro	Ya cayó, ya
tronó/ el	tajo allá/	se convirtió/	del bosque/	se yergue,	surgirá/ en la	cayó/ su
cañón del	cien aldeas	en cenizas y	surge ronco	/mazo, puño	noche de	caballo ya
invasor...	quemará...	dolor...	tambor/ En	y tambor/	Antumal/...	murió./
			el risco	Todo Arauco		Lanza aquí,
			nevado/ se	se lanza		mazo allá,/
			organiza el	contra el		su mandoble
			furor.	cruel		cesará...
				invasor.		

Se observa, entonces, que el relato literario, por su sentido, necesita de una arquitectura musical propicia que destaque el pathos que contiene. Las palabras de ambos recitados no necesitan de una melodía que los sustente, ésta distrae en el escucha el significado del mensaje. Lo mismo en el tutti, lo dicho allí es tan imponente y grandioso que debe ser cantado por todos, su canto debe llenar el espacio de toda la Araucanía.

La armonía es bastante compleja. Con una armadura de *si* mayor o *sol* sostenido menor, (según partitura original), tonalidades que nunca llegan a constituirse debido a las constantes modulaciones. Todas las incursiones armónicas son difusas por la superposición de las diversas voces y por los extensos pedales y bajo cromático.

El metro en 6/8, en tempo rápido es mantenido durante toda la canción con un patrón métrico regular, lo que le confiere a la canción un pulso homogéneo. Los solos instrumentales tienen un papel relevante. Ofrece rasgos de marcha-himno⁶².

⁶² Interpretación: Conjunto Quilapayún. Partitura consultada, manuscrita por el compositor. Flauta, piccolo, oboe, clarinete, corno fagot, timbales, bombo, tam-tam, cuerdas, contrabajo, voces masculinas. (Conjunto Quilapayún). Grabación de 1973 en formato MP3.

Ejemplo 29:

35 2. voces
En el fon do del

41 En el fon do del bos que Sur ge ron co tam bor
bos que sur ge ron co tam bor En el

pizz tutti

4.4.5.3 Análisis estético

Marta, en esta canción que el compositor le dedicara, es personaje símbolo de sacrificio, esperanza y unidad del pueblo; mujer mártir que lucha junto a su amado por la patria herida. Representa a la patria, la bandera, la madre, la novia; imagen eterna de la mujer luchadora. Este mensaje contenido en el relato literario cala profundamente en la psiquis del escucha: invita al recogimiento y reflexión. El relato musical ambienta, en una arquitectura de trazos claros, el sentido y tendencia de la canción, los que son acogidos en su plenitud. Esta canción, a nuestro juicio, es un claro ejemplo de música que, por las características de su narrativa literaria, es fuente de conocimiento. A través de ella se conoce un hecho real que permaneció oculto por razones políticas y el investigador que se

interesa por el estudio de esta parte de la historia del país, complementa, de acuerdo al relato literario de esta canción, los datos que necesita para una visión más completa de su investigación⁶³.

En *Lautaro y Valdivia*, la narración poético-literaria presenta a dos figuras de la historia del país que encarnan el dolor y la muerte por una causa. Son víctimas de los poderes fácticos. La significancia de la trama los destaca como ejemplo de valor y su canto es un homenaje a esta condición. La misión es mostrar el valor y fortaleza de seres reales que se constituyen en modelos sociales. El narrado histórico sitúa al oyente en tres momentos cruciales del enfrentamiento de estos hombres. Uno, el escenario de desolación que deja el conquistador a su paso en tierra mapuche. Dos, el despertar del pueblo herido que se apresta a luchar. Tres, Lautaro se enfrenta en lucha a muerte con Valdivia. La dramaturgia, instalada desde el inicio, va en crescendo hasta el final. Se escucha el canto muy pulsado, de carácter épico, guerrero. Música que mantiene al oyente atento debido a la forma como se encadenan los acontecimientos poético-musicales y donde timbales y corno le dan fuerza a las partes. Todo el proceso narrativo es conducido por la música hacia el climax que se concentra en C-D: fugado y tutti. La presencia de timbales y corno sitúan al auditor en el ambiente de la cultura mapuche por sus sonoridades cercanas a los instrumentos que le son propios. Dichas sonoridades de color áspero producidas por las falsas relaciones entre lo melódico y lo armónico le confieren un sabor rústico y agreste al total, alejándola de la tradicional sonoridad estética occidental. Es una obra compleja formalmente y de calidad estética.

Hijo de amor en una noche de invierno es una canción típicamente criolla, como las que se cultivan en las zonas rupestres del sur del país. El relato literario alude a la condición de hijo natural de Bernardo O'Higgins, verdadero estigma que, para el que lo sufría, lo condenaba socialmente a ser rechazado en el mundo de las relaciones humanas. Este hombre considerado como uno de los "padres de la patria" supo sobreponerse a esta condición que para su época era un oprobio. Tanto la narrativa musical como la literaria le confieren a la totalidad de la obra un sello de identidad histórico-cultural en el escucha.

⁶³ Véase el artículo de la tesista, publicado en *Revista Cátedra de Artes*, 8/10 Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes, "Marta Ugarte se queda, Lonquén, Quiriván, 'tres crónicas de época' del compositor Sergio Ortega: a propósito del arte como fuente epistemológica", pp.48-78.

Las canciones que hemos incluido en este apartado, hablan de hombres y una mujer que han vivido en este país y son nombrados por la historia nacional; este sólo hecho, permite una suerte de significancia, provocando una cierta empatía entre creador-objeto/texto- receptor.

Hemos comprobado que el análisis poiético y el neutral en una obra, tienen un piso de mayor solidez, en tanto búsqueda de su verdad como creación y arquitectura dada por la dupla forma-contenido. Esto porque descansamos en testimonios escritos u orales que nos hablan del creador y de la música. El análisis estético de esa misma música, en cambio, nos inserta en el terreno de la subjetividad. Subjetividad que se desprende de la aceptación o rechazo que cada individuo/colectivo hace desde la intimidad de su capacidad auditiva y sensibilidad estética. De este modo, el análisis semiológico tripartito tiene el mérito de entregarle al observador la posibilidad de ejercitar en el objeto de su atención, la mirada objetiva y subjetiva, las que le permitirán una lectura más completa del texto.

En las siguientes páginas intentaremos la búsqueda de fundamentos que nos permitan una valoración estética de las canciones comprometidas histórico-socio-políticas. También esperamos acercarnos en resolver la interrogante de si tiene o no relevancia alguna que nos preocupemos por la valoración estética de una música cuya misión principal es cumplir una función como herramienta político-ideológica. En definitiva, saber ¿en qué nos basamos para decidir criterios estéticos en este tipo de música?, y si dicha valoración ¿interpela en su justa medida las relaciones entre la música comprometida y el medio al cual va dirigida?

4.5 Consideraciones estéticas acerca de la canción política en Sergio Ortega

¿Qué importancia tiene hurgar acerca del valor estético de la música popular en general o de una canción política en particular?, ¿para qué le sirve al investigador este dato? En el caso específico de la canción política en Sergio Ortega, ¿es imprescindible apelar a los cánones musicales de la época para tener pistas que nos ayuden en esta pesquisa?, o bien, al hacer valoraciones estéticas desde nuestro presente para un hecho musical del pasado, ¿qué factores debemos tomar en cuenta? Las respuestas a estas y otras interrogantes no van en la búsqueda de lo “bello” o el deleite descontextualizado de su función; por el contrario, su pesquisa ayuda a explicarnos el grado de percepción que el individuo-colectivo tiene de una música entendida como un producto socio-cultural en constante movimiento. Y en este sentido, considerando que los cánones valóricos musicales se establecen desde la música culta, de arte o docta, no miden objetivamente las cualidades de las otras músicas. Esto nos lleva a un proceso cuidadoso de filtro de aquello que nos sirva para nuestro cometido. Sin embargo, Corrado (2004)⁶⁴, pone énfasis en que el canon, además de indicar la forma en que “a través de la historia se cristalizan valores que identifican a la cultura del grupo que representa, [...], construye un imaginario de cohesión e identidad, un lugar donde se articulan individualidad y consenso colectivo”; aun cuando reconoce que en épocas donde existe una gran heterogeneidad cultural como la que se vive en la actualidad, debido en parte, al proceso de globalización social imperante, es probable que el canon no tenga el mismo poder que en épocas anteriores.

Por su parte, J.P. González⁶⁵ dando una mirada amplia en torno a la música y las músicas, reconoce que el concepto canon opera en éstas como “sedimento cultural, más que como portador de autoridad estética”. Más adelante y en el mismo contexto, centrando la atención en la música popular, observa que la construcción canónica aquí, amplía sus márgenes, combinando el juicio estético con el juicio histórico. Y puntualiza: “Con frecuencia esa construcción canónica ha estado supeditada a la necesidad de la industria musical de ofrecer productos ordenados, categorizados y discurseados en un momento

⁶⁴ Ver: <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-omar-canon.pdf> (Acceso: 23-III-2015)

⁶⁵ GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2015. “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”. *El oído pensante* 3 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Acceso: 21-III-2015].

determinado y para un mercado específico. Los índices de consumo expresados en las tablas de popularidad, constituyen ejemplos centrales de este fenómeno”. González repara en que toda construcción canónica se ve intervenida por factores, por ejemplo, el de la performatividad y escucha; dos factores importantes –para hacer una evaluación estética de la música- incorporados a la investigación musicológica para el estudio de la música popular.

Para Gustavo Becerra-Schmidt (1986), la apreciación estética de una obra de arte, es un proceso que requiere de diversos aspectos a considerar en ella para alcanzar el grado de “bella”. Primero, es fundamental en esta decisión, el “gusto⁶⁶ personal formado en el individuo, en gran medida, por una relación de cotidianidad con su medio. Segundo, los valores históricos que hereda una obra. La obra de arte de una época determinada es considerada como tal, si en ella han sido descubierto valores que “encajan” con las aspiraciones de la sociedad a la que pertenece y desde allí puede muchas veces traspasar fronteras y dichos valores se convierten en normas ejemplares. Tercero, el prestigio y la novedad de la obra dado por las diferentes clases o estratos sociales, determinan en gran medida su valoración estética. Hay obras de arte que sólo son aceptadas por la clase que se considera más “culta”, las que no pueden ser valoradas por otra clase menos culta. Esto, no por incapacidad sino por falta de acceso a estas obras o por falta de una preparación previa en los individuos. De todos modos estos son problemas ajenos a la obra misma. En música es sabido el prestigio que tiene la llamada “música docta” en relación a las “otras músicas”. La primera, sin dudas, imprime un estatus de superioridad en gusto e intelecto a los que la profesan, por sobre los que disfrutaban las otras. Al respecto Becerra dice:

Todo esto nos lleva necesariamente a considerar a la estética como una cuestión social antes que psicológica. No deseamos negar la existencia de una reacción permanente del sujeto receptor ante la obra de arte, en especial en el transcurso temporal de la música. Pero, lo que los individuos establecen como conducta respecto de la música, es aparte del Ser, como lo es la comunicación misma, un hecho social. Esto de referirse a la música y a

⁶⁶ KANT (1968: 50), define el gusto como “la facultad de juzgar un objeto o modo de representación por un agrado o desagrado ajeno a todo interés. El objeto de semejante agrado, se califica de bello”. El juicio estético es, siguiendo a Kant, el que se forja de la experiencia sensible que tiene el individuo frente a la contemplación de una obra. Naturalmente que no puede haber ningún canon que fije o defina el concepto de bello, ya que, “todo juicio de esta fuente es estético, es decir, que su motivo determinante es el sentimiento del sujeto y no un concepto del objeto” (id:71)

su estética dentro de un marco social predominante es, si se quiere, distinto de la música y de su estética en sentido restringido. (Becerra:8.3).

Sin embargo, el gusto personal en la acepción kantiana, el peso histórico, el prestigio y la novedad a que se refiere Becerra para la valoración estética de una obra, ¿pueden –ellos solos- ser aplicados como parámetros para otorgar valor estético a una canción comprometida socio-política? En definitiva, la duda es si podemos o no medir la música popular con los mismos parámetros de la música de la academia. Pensamos que la propuesta de Becerra no nos entrega las herramientas precisas para este paso, incluso en lo relativo al gusto, ya que ese gusto tiene que ir fundamentado por algo específico que la canción popular de corte político ofrece a su público.

Es cierto que algunas músicas comprometidas gozan de un reconocimiento estético y otras, en cambio, se desechan por carecer de elementos que les permita pertenecer a la categoría de “música de buena calidad”. El problema es explicar y explicarnos en qué nos apoyamos para tal opinión. En el universo de la música de procedencia de la academia (la llamada “música docta”), han existido y existen diversas propuestas tanto de filósofos, estetas, músicos y musicólogos, para definir cuáles son los parámetros que determinan que una música sea “obra de arte” o música estéticamente “bella”. Más aún, sólo en este nivel del arte musical, se habla de “obra de arte” u “obra maestra”. En los niveles tradicionalmente reconocidos como música popular y música folklórica, no hay cabida para estas definiciones. Y el público, en lo general, acepta de manera tácita estas determinaciones canónicas que se mantienen inmutables a través del tiempo. Gracias a la incorporación del estudio de la música popular en terreno musicológico⁶⁷, la musicología ha estirado sus fronteras abriendo camino a la trans e interdisciplinariedad; situación que la favorece con la incorporación de otros enfoques metodológicos para la investigación del objeto musical. De entre las disciplinas humanistas, sociólogos como Simón Frith, Pablo Vila, Felipe Trotta, Diego Fischerman y el musicólogo Juan Pablo González, entre muchos otros, desde sus tribunas, han analizado lo complejo que es emitir juicios estéticos en la

⁶⁷ Trabajo que consideramos pionero en los estudios realizados por Juan Pablo González sobre música popular chileno-latinoamericana.

música popular, proponiendo interesantes miradas para una posible evaluación sustentada sobre fundamentos sólidos.

Analizaremos algunas de las propuestas interdisciplinarias para lograr un acercamiento más “científico” en cuanto a cómo evaluar estéticamente las canciones políticas en Sergio Ortega, valiéndonos de parámetros más efectivos que el “gusto” individual o colectivo. Así mismo, es importante saber *qué* de aquello que escuchamos nos produce placer estético. Los sociólogos generalmente reconocen que el nacimiento de algunos géneros musicales populares se debe a acontecimientos político-sociales que definen importantes etapas en la vida social y cultural de las sociedades; tal es el caso de la salsa, (Negus, 2005), el rock, (Ficherman, 2004 y Frith, 2001), el rock y el tango en Vila (1996), entre otros. Ampliando esta observación, Keith Negus (2005:227) sostiene que los géneros musicales se pueden estudiar como fenómenos antropológicos o sociológicos, por cuanto todo objeto musical nace en un contexto histórico-social y político propicio, es decir, “como una práctica social dinámica creada a través de distinciones analíticas tales como la producción, consumo y cultura-política”. Es decir el objeto musical observado como música y como acción cultural.

Por su parte, Simón Frith (2001:414) destaca que “una aproximación sociológica a la música popular no excluye una teoría estética, sino que por el contrario, la hace posible”. Si la sociología ha sido capaz de aproximarse a una definición plausible de qué se entiende por música popular, también debe estar en condiciones de explicar por qué algunas canciones son aceptadas y otras rechazadas. Las interrogantes que el autor se plantea son: ¿cómo hacer juicios de valor sobre la música? y ¿cómo articula esos juicios de valor la experiencia de la escucha? (ib.). Un error es partir pensando que la música popular sólo es un producto comercial y su función es sólo la adquisición de beneficios económicos. No importa que guste o no, que sea de buena o mala calidad, lo que importa es que se venda; esto empaña su valoración estética. El autor ha hecho estudios sobre el *rock* y ha podido comprobar que, por sobre lo comercial, este género musical representa a un colectivo de jóvenes, ¿a qué se debe esto? Frith sostiene que esta música transmite al público al cual va dirigida, una sensibilidad individual y colectiva y una calidad de autenticidad. “La buena música es expresión auténtica de algo –una persona, una idea, un sentimiento, una experiencia compartida, [...]” (417). Esto es válido para cualquier música.

Así, la ‘autenticidad’ se refiere a aquello que garantiza que los intérpretes de *rock* se resistan o logren subvertir la lógica comercial, del mismo modo que la calidad de un ídolo del *rock* [...], se mide por la capacidad con que hace prevalecer su individualidad a través del sistema. En este punto la crítica del *rock* viene a coincidir con la musicología ‘seria’ (ib.).

Más, ¿cómo medir esa autenticidad? Frith responde que es por la atracción que sentimos hacia una música; la emoción que nos brindan los intérpretes y la emoción colectiva a la escucha. La música popular tiene esa cualidad de transmitir una fuerte intensidad emocional, tanto colectiva como individual. En tanto Fischerman (2004: 22) que también trata el concepto autenticidad como valor estético en el *rock*, sostiene que en este género y sus intérpretes, lo auténtico está en que el grupo aprende lo que debe hacer, es decir, aprende el proceso a través del cual se convierte en profesional del *rock*; elemento fundamental para la construcción de identidad con el público; es una forma real de proyección de la obra musical hacia el público. Esto significa según Fischerman, que la música auténtica es la que se compone para un fin determinado y toda su sonoridad está de acuerdo con ese fin y, en cómo el individuo/colectivo percibe su proyección.

Frith subraya que la calidad de auténtica como valor estético en la música popular se mide además por su capacidad de construir identidad social, étnica y etaria; es directa, no tiene mediadores, es espontánea. La voz en la canción es muy importante, ya que es el nexo entre la música y el individuo/colectivo. Preserva la memoria, “organiza nuestro sentido del tiempo”, “intensifica nuestra experiencia del presente”. Tiene una gran “capacidad para ‘detener’ el tiempo”. Por todo esto, es “poseída” por los jóvenes, por el colectivo y por el individuo. (id: 424-426). Esto la hace trascender en el tiempo y el espacio y está por sobre las exigencias del mercado. Si una canción popular reúne estas cualidades, podemos decir de ella que es auténtica y por lo tanto posee calidad estética.

Fischerman agrega otro valor estético: el de la complejidad. El autor aclara que dicho valor se define por criterios de clases de poder social y no desde la inmanencia de la música; por esto, dicho valor se reserva generalmente, para evaluar la música occidental de tradición escrita, lo que la ha investido de una calidad superior por sobre las otras músicas.

Si las “otras músicas” se analizan con parámetros ocupados para la música europea-occidental, forzosamente sufrirán “el efecto Beethoven”⁶⁸.

Trotta (1985: 102), coincide con Fischerman, ante el error de considerar los cánones de evaluación estética que rigen la música de la academia para aplicarlos a la música popular, lo que pone de inmediato en la palestra de la evaluación a los músicos germanos Bach, Mozart y Beethoven, los que no han sido elegidos al azar; ellos son “la región por excelencia de la legitimidad estética, reforzada continuamente a través de su reproducción por el sistema de enseñanza”. De ahí que es importante, al momento de recurrir a esta vara de medición estética proveniente de la academia, explicitar claramente desde qué óptica se define música, arte y cultura. Resuelto este problema conceptual, se puede con seguridad echar mano a valores como complejidad –armónica, de textura, rítmica, etc.- para lograr un resultado satisfactorio en nuestra pesquisa.

Por último, tanto Fischerman (id: 40) como Trotta (id: 110), consideran que al momento de ser evaluada la música popular, se debe considerar su funcionalidad. Para el primero, lo importante es que “lo que es bueno para una ocasión es malo para otra. Lo bueno o lo malo en música está determinado por códigos socioculturales”. Para el segundo, su valor funcional depende “del contexto, de la ocasión, del momento de vida, del humor”. No obstante, la mayoría de los géneros musicales presentan sus propios parámetros de evaluación estética, que responden a un complejo de situaciones que incluyen la obra, los intérpretes, el lugar y momento en que es presentada, así como el público y las grabaciones que de ella se hacen.

Trotta apunta a la tecnología como uno de los factores principales en la conformación de jerarquías de valor en la música popular: ella también es un barómetro determinante para definir, en gran medida, la calidad de la música. Esta tecnología está implícita en los instrumentos eléctricos y electrónicos, en las grabaciones y sellos y muy particularmente en las presentaciones “en vivo” de la música popular. Estos elementos han generado un público especial: el joven, con un universo sonoro que les es propio y los

⁶⁸ FISCHERMAN (id:25), propone una hipótesis: en música la idea de arte se forja a partir de la figura de Beethoven y que, “a partir de la aparición de los medios de comunicación masiva, alcanzó y transformó a buena parte de las músicas y músicos de tradiciones populares”. Es decir, toda la música que pertenece a la cultura occidental se evalúa desde la obra de este compositor, sus predecesores y seguidores, problema sin duda, que surge de un principio de poder hegemónico-colonizador impuesto por la metrópoli.

distingue; donde el volumen, la distorsión, la presencia de los intérpretes, la voz, etc., genera un ambiente especial que invita a la participación corporal, por la alta carga energética que se produce en su performance. “De esta manera, se desarrolla un criterio de valoración musical que a propósito se aparta de la referencia erudita de deleite sublimado, para alcanzar un conjunto de símbolos más corporeizados, de tendencia modernizante” (Trotta 1985: 113). En efecto, la participación del cuerpo en el devenir del espectáculo, es el gran receptáculo del motor energético que trasunta la música. De este modo se produce una catarsis colectiva volcada en una espontánea cultura de masa. Aquí surge un importante y particular parámetro de evaluación estética de la música popular: mientras más fuerte es esta carga de energía corporal, mayor es su aceptación.

En este punto nos encontramos frente a un elemento fundamental para la comprensión de la importancia del cuerpo en la interpretación y audiencia de la música popular: la performance. Entendemos el concepto de performance como la puesta en escena – performatividad- de un complejo artístico que acontece en un lugar y tiempo preciso y donde intérpretes y espectadores son actores imprescindibles⁶⁹. Es un momento donde las artes se estiran para perder sus límites tradicionales y confundirse unas con otras: la danza, la música, teatralidad, dramaturgia, poesía o prosa; el cuerpo de los presentes con su fuerza y movilidad, decide en gran medida el destino del espectáculo; la calidad artística y el calor emocional del acontecimiento se mide de acuerdo a la participación corporal. La performatividad de la música popular permite al individuo/colectivo tomar contacto con ella, conocerla y evaluarla estéticamente. Abundan los ejemplos de puestas en escena de conjuntos nacionales e internacionales de *rock* o *jazz*, entre otros; de festivales de música popular con la presencia de intérpretes especializados en boleros, baladas u otros géneros, nacionales e internacionales que llenan sus espacios con “fanz” que demuestran corporalmente el deleite que les provocan sus “temas”.

Aquí, anclamos en otro elemento importante para la evaluación estética de la música popular: el tema. En música popular entendemos por tema, al complejo de narrativas que intervienen en este tipo de música: la narrativa literaria (verso, prosa) y la musical (rítmica-melódica-armónica), ambas identifican y distinguen a la obra musical en su unicidad y la

⁶⁹ Para Andrés Grumann Sölter (2009: 137-138), la puesta en escena como concepto clave respecto a la performance, es el “umbral de posibilidades-acciones”

nombran⁷⁰. ¿Qué poder ejerce el texto poético-musical de una composición popular en el individuo-colectivo? y ¿dónde radica ese poder? El individuo-colectivo se identifica con las narrativas que se relatan ya sea en el contexto literario, en el musical o en ambos, de una canción, cantata popular u otro género de esta especie. Esto sucede porque, la narrativa literaria alude a hechos histórico-socio-culturales, subjetivo-personales, etc., propios del lugar donde pertenece la obra y el escucha, como así mismo, la narrativa musical recrea los ritmos, las melodías, timbres y/o las armonías propias de la cultura musical del creador y receptor. Ellas estimulan la memoria histórica del colectivo/individuo. Concordamos con Pablo Vila (1996: 8) al reconocer en las narrativas el poder de interpelar “la vida real de actores sociales concretos”, por esta razón es que “algunas interpelaciones [...] ‘pegan’ y otras no”. Las narrativas tienen el poder de construir identidades sociales (histórico-culturales) en el individuo-colectivo. Estas identidades se construyen por un complejo de interacciones de narrativas que contienen la vida del *yo* y del *otro*; su pasado y presente. Vila sostiene que la música popular tiene un lugar privilegiado en la vida social de los individuos ya que ésta es un “tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizan, al interior de tramas argumentales en la construcción de sus identidades sociales” (id.: 18). Se produce así, una relación estrecha entre narrativas, lo que se cuenta e identidades, lo que se vive; “un proceso constante de ida y vuelta”; esto es lo que Vila cree que,

permite a los actores sociales ajustar las historias que cuentan para que las mismas ‘encajen’ en las identidades que creen poseer. Pero a su vez, este mismo proceso es el que permite que dichos actores ‘manipulen’ la realidad para que ésta se ajuste a las historias que cuentan acerca de su identidad. (id.: 17).

J.P. González (2005), perfila más aún esta propiedad, al connotar: “la música popular posee una naturaleza multidimensional que se expresa tanto en la intertextualidad artística y productiva que la define, como en la presencia de distintos actores sociales que la habitan”. Es decir, el tejido artístico (lo poético y su fijación, la partitura), se entrecruza en

⁷⁰ Es probable que el término “tema” haya sido introducido por los medios de producción y comunicación de la música popular como una forma de reconocer su identidad. En la música de la academia (o “docta”) este término tiene un significado más complejo, alude a lo morfosintáctico y estructural de la obra.

diálogo con el trabajo de producción (grabación y performance) y con el corpus social (el espacio y tiempo único e irrepetible). Esto, dicho por Gonzáles, deja resuelto el *qué* –el objeto musical en su inmanencia- y el *cómo* –el objeto musical en su repercusión individuo-colectivo.

Retomando el concepto de performatividad, J.P. González (2015:op.cit.) explica las razones por las cuales este es uno de los factores imprescindibles para una valoración estética de la música. Es un amplio campo donde se conjugan los diversos elementos musicales que tienen que ver tanto con la inmanencia sonora, como su puesta en escena. Es decir:

Se trata de un campo socio-artístico que no fue trasladado junto a la forma cuando la música de arte incorporó danzas populares a su paleta formal. La forma popular fue aceptada por la música clásica pero no la manera en que esa forma era realizada. Es así como la performatividad parece constituir el cerca que separa ambas músicas”.

El autor invita al lector a hacer un recorrido por las diversas articulaciones que ha sido objeto el fenómeno de la performatividad por efecto de los cambios histórico-sociales que afectan a la música. La metamorfosis se inicia, por ejemplo, con la aceptación de que la música no es un concepto singular sino plural; que la música popular también puede adquirir el rango de disfuncional y acercarse al concepto de “música pura” que hasta un momento histórico sólo era privativo de la música de arte (docta), y –por último-, del auge que tiene en la actualidad la fusionalidad tanto en lo propiamente estructural-formal de la música como en el encuentro en escena de fusión de instrumentos que representan diversas culturas. Esto ha decantado en lo que González llama *fusión situada*, producto de una especie de *licuación performática* de la interpretación, con la participación receptiva del colectivo/individuo. Este proceso ha afectado también el concepto tradicional de género musical; así lo explicita el autor:

performatividad y escucha aparecen como elementos definitorios en la conformación del género musical. La idea de género, entonces, se presenta como una construcción social, una pieza móvil a las necesidades e intereses de un grupo en un momento histórico determinado. Por eso, factores procesuales como la recepción y el discurso están muy presentes en la nueva escucha del género que proponen los estudios en música popular (op.cit).

Los cambios que sufre el arte, en este caso específico, la música, debido a la dinámica socio-histórico-cultural de la humanidad, nos facultan para considerar la música popular como un proceso.

En síntesis, recogemos desde los autores consultados, cinco factores en estrecha relación unos con otros que nos permiten medir la calidad estética de una canción popular: *autenticidad, narrativa, identidad, performance, funcionalidad*. Entendemos que al aplicarlos, se debiera producir entre ellos un efecto en cadena; es decir, todos deben estar presentes, positiva y coherentemente, para que el resultado del análisis estético que se haga de una música, defina su calidad estética. Así, nos explicaremos por qué ésta es aceptada ampliamente por el colectivo, por qué trasciende su tiempo y espacio y por qué se convierte, por ejemplo, en canción viajera, se universaliza ampliando sus límites espacio-temporales, como sucede por ejemplo con *El pueblo unido jamás será vencido, Chile resistencia, La Fragua*, de Sergio Ortega y/o la cantata *Santa María de Iquique* de Luis Advis, por nombrar sólo algunos ejemplos de los muchos de autoría de Sergio Ortega y otros tantos que nos legó la *Nueva Canción Chilena*.

Sin embargo, creemos que la narrativa es el factor principal y el fundamento que nos conduce a la determinación de un juicio de valor o evaluación estética de un objeto musical. La narrativa nos aclara la funcionalidad, autenticidad, identidad y performance de una música. La autenticidad que muy bien definen Frith y Fischerman, que trasunta una poderosa carga emotiva en el individuo/colectivo, se manifiesta en la narrativa literaria de la canción; más específicamente en sus dos ejes que la vertebran: el *sentido*, conflicto –o afecto, emoción- que ofrece el texto; y, la *tendencia*, el conflicto resuelto –o efecto- en su contexto social. De modo que, reconocemos, tanto en la narrativa literaria como musical que construyen una canción: el sentido, como el tejido motivico de la narrativa, el que refleja la postura ético-ideológica y estética del creador y, la tendencia, como la percepción en su medio, responde a la ética y experiencia estética del colectivo, cómo la interpreta y/o la hace suya el colectivo social.

La narrativa desde una mirada sociológica, es un constructo cultural que nos permite reconocer los rasgos identitarios que unen un hecho u objeto con su entorno. La autenticidad, entonces, se reconoce y se dimensiona porque tanto la narrativa del contexto

literario como del contexto musical de una canción comprometida se *identifican* con el colectivo al cual va dirigida, tanto en lo *que dice* (el mensaje político-ideológico que surge de la historia real del grupo social) como en el *cómo se dice* (los ritmos, melodías y timbres propios de la cultura musical del grupo social y su puesta en escena).

En el *cómo se dice*, existe un factor agregado a la inmanencia de la obra musical. Nos referimos a *cómo se interpreta*, *cómo se actúa* frente al público al momento de ser socializada, papel que le corresponde a los intérpretes. Nos enfrentamos a la puesta en escena de la obra, momento muy importante que decide también su valoración estética. La performance debe ir acorde con las características que ofrece la música. Por ejemplo, el conjunto Quilapayún, luce siempre como vestimenta de escena, largas túnicas de tonos oscuros; sin embargo, la expresión corporal, gestos, figura de sus integrantes, cambia de acuerdo a la historia que narra la canción. De modo que, de la trama literaria que se relata en las narrativas, depende *cómo se instalan los artistas en escenas y se expresan corporalmente*, respondiendo de igual manera el público presente.

La funcionalidad también dice relación con el sentido y tendencia de las narrativas de la canción. Es decir, una canción política debe ser cantada, presentada, puesta en escena en situaciones que tienen que ver con acontecimientos políticos. Las canciones política compuestas por Sergio Ortega, fueron creadas para momentos puntuales: para apoyar la candidatura a la presidencia de Salvador Allende; para apoyar la labor de Salvador Allende como presidente, y en el exilio, para denunciar las atrocidades de la dictadura. Dichas canciones fueron puestas en escena en mítines o concentraciones, cuyo público –allí convocado– coincidía con el mensaje ideológico-estético sustentado en ellas. La funcionalidad tiene, por tanto, dos miradas: de acuerdo al sentido de las narrativas –la trama, motivo o ideas relatadas– y al momento de presentación –la performance– como hecho colectivo preciso que enmarca acontecimientos socio-histórico-culturales precisos.

Una vez detectado *cómo incide la narrativa y sus efectos colaterales y cuán presentes están éstos* en una canción popular comprometida, nos acercamos a la propuesta de Becerra-Schmidt (1986). Así, nos resulta entendible el reconocimiento en cuanto a gusto personal o colectivo que se tenga de una canción; ese gusto está debidamente fundamentado. Del mismo modo nos explicamos la importancia histórica que dicha canción

tiene, ya que en ella están presentes los valores socio-culturales e ideológicos de un momento preciso y determinado y no de otro; y por último, lo que Becerra llama el prestigio de la obra: está dado en la carga identitaria que le asigna el grupo, clase o estrato social determinado.

SINTESIS Y CONCLUSIONES

I

La canción política en Sergio Ortega se gesta y desarrolla en Chile entre los años 1960 a 1973 y luego en el exilio durante la década de 1980. Durante los años de su existencia se manifiesta como una herramienta de denuncia, mensaje de lucha y rebelión contra los poderes fácticos. Su autor la concibe para crear conciencia de clase en el obrero, en el pueblo, entendido, según el pensamiento marxista, como todo aquel cuya fuente de ingreso es la venta de su fuerza de trabajo.

La investigación se vio estimulada por diversas interrogantes. La primera fue explicarnos la o las razones de la existencia de este tipo de canción. Esto determinó que la autora de este trabajo se trasladara al tiempo y espacio donde se conoció esta música para analizar los hechos que la determinaron. Así, nos vimos ubicados en la primera década de la segunda mitad del siglo XX, caracterizada por momentos de gran efervescencia social y política. Se perciben cambios sustanciales en lo histórico-cultural que decidirán nuevos destinos al país. Esto, en medio de una lucha de poderes entre una derecha conservadora y una izquierda marxista y filo-marxista, lucha que se define (parcial y momentáneamente) en las elecciones presidenciales de 1970 con la subida al poder de Salvador Allende que representa la fuerza de izquierda. Triunfo sin igual, por primera vez en la historia del país y, posiblemente, del mundo: la izquierda marxista, llega al poder por elección democrática. En este ambiente social y políticamente polarizado toma cuerpo un arte comprometido con los problemas económicos y sociales que afectan a la clase trabajadora, una música-política: la de la vanguardia de la academia de los 60', el movimiento de la nueva canción chilena y la canción política en Sergio Ortega, manifestaciones artísticas coludidas para la preservación de una conquista tan ansiada por la izquierda chilena.

Desde fines del siglo XIX el país venía luchando por terminar con el problema de la cuestión social, que mantenía en pugna a empresarios y obreros, con una situación de gran precariedad para estos últimos. Líderes políticos, como Luis Emilio Recabarren, entre varios, con una visión socialista, inculcaron poco a poco en el trabajador un espíritu de

unidad e identificación en beneficio de sus derechos laborales –conciencia de clase- y un ánimo de superación a través de la educación y una vida sana. La experiencia en la organización obrera en colectividades de protección de sus derechos laborales, fueron creando en el obrero de las minas, del agro y de la ciudad, esta conciencia de clase, que se suponía iba en beneficio de los que padecían las mismas privaciones sociales y económicas. Poco a poco, los habitantes de este país fueron adquiriendo una prestancia aguerrida, lo que los convierte en ciudadanos políticos, dispuestos a la lucha en defensa de sus derechos. Las huelgas y paros serán los mecanismos de reclamo y de logros para conseguirlos y mantenerlos. Este rasgo del obrero chileno es una de las razones, entre otras, para la germinación de un arte popular y uno surgido desde la academia, ambos comprometidos con la historia, la cultura y los destinos sociales y políticos de las clases postergadas.

En la década de 1930, el trabajador se encuentra organizado en partidos políticos de tendencias proclives al marxismo y que tienen la suficiente fuerza como para formar una coalición con alcances presidenciales (como es el caso de Pedro Aguirre Cerda, un presidente apoyado por partidos con estas características), con evidentes avances en la educación, salud y en la economía para el país. Reconocemos estos esfuerzos, que muchas veces parecían derrumbarse, como antecedentes directos de lo que en 1970 el país logrará con el triunfo de la Unidad Popular. La llegada al poder de Allende estará abonada por esos históricos esfuerzos sociales y económicos.

La cultura expresada principalmente en el campo artístico tuvo un papel fundamental en el éxito del proyecto social de la izquierda. La pintura mural, el teatro y, muy particularmente la música tuvieron una presencia destacada. La música en sus expresiones ‘docta’ y popular manifestó su adhesión a la pujante ideología de izquierda, en sus respectivas estéticas. La primera, el movimiento vanguardista, sustentó su adhesión con estéticas reconocidas por su lenguaje abiertamente contemporáneo. La *NCCh*, se expresa comprometida con los hechos históricos, culturales y sociales del país, sin evidenciar –expreso- una ideología política determinada. La canción política en Ortega se comprometió también con los hechos que han dado vida a la historia, la cultura y sociedad chilena, con una visión marxista amparada en la ideología del Partido Comunista. Esto es tan evidente que podemos reconocer tres destinos que tuvo la canción política en Ortega: las que ayudaron a la obtención del triunfo de Allende, acompañando su campaña política;

las que defendieron su corto período presidencial y las que en el exilio, denunciaron los atropellos a los derechos humanos por parte de la dictadura militar. Las narrativas de estas canciones orientan sus funciones.

La postura ética del artista y del músico compositor –particularmente es el que nos incumbe en nuestra tesis- que suscribe este nuevo proyecto en la historia del país, la podemos visualizar en esa época, en dos aspectos que operan en íntima relación.

Lo primero, se ve impelido –como individuo- en establecer lazos de coherencia entre su ser-poético y su ser-histórico; es decir, imprime en sus obras, narrativas literarias que hablan de los otros, del mundo, de la realidad tal como es. En ellas están los problemas sociales y políticos de Chile, de Latinoamérica y también del mundo entero; dando cuenta de la historia memorial –“no oficial”- presente y pasado de los pueblos. El pueblo, entendido como la masa trabajadora al servicio de los grupos de poder, es el sujeto de esta crónica-histórica que está dirigida a los suyos para que se identifique con ella. Todo esto, convierte a esta música en ‘crónicas de época’ y sus creadores, en ‘cronistas de época’. Esto lo podemos comprobar fehacientemente en un considerable número de obras que pertenecen al universo de la música de la academia, al de la *NCCh* y, muy particularmente, al de la canción política en Sergio Ortega; ellas son ejemplos innegables donde se puede reconocer este rasgo ético.

Lo segundo, el músico que se siente comprometido con la sociedad, el artista volcado hacia los otros, reconoce una nueva y diferente comprensión del arte. El concepto de arte cuya existencia es prioritariamente satisfacer las emociones y el placer estético –reconocido como arte burgués, de criterio antiguo- es desplazado por un concepto moderno de arte comprometido con el compromiso de su creador, es decir, con la historia y/o la política, los sufrimientos y esperanzas de los pueblos. Esto conlleva un principio de democratización del arte: el arte para todos. Romper con la idea, por una parte, que sólo una elite tiene el privilegio del arte, de las “obras de arte”, y, por otra, que el arte deje de ser considerado como una mercancía. La música, cualquiera sea su estrato, y como parte de

la cultura simbólica de la humanidad, le pertenece a todos los miembros de una sociedad, ya que los comunica e identifica¹.

En cuanto a las decisiones estéticas, el compositor de esta época se interesa por crear lenguajes musicales conectados con las técnicas y procedimientos más acordes con su tiempo. Los compositores ‘doctos’ que representan la llamada vanguardia musical de los 60’ en Chile, abandonan las sonoridades asociadas al postromanticismo y neoclasicismo y se entregan de lleno a incursionar los nuevos postulados musicales propuestos por la Segunda Escuela de Viena y derivados de ésta. Ellos fusionan estos procedimientos venidos de Europa Central con las sonoridades procedentes de las culturas originarias que habitan en el país en la búsqueda de un lenguaje musical propiamente latinoamericano. En tanto, los músicos que representan la *NCCh*, proponen un universo sonoro resultante de la hibridación de materiales procedentes de diferentes músicas como la popular internacional, la local, tradicional, o la proveniente de culturas originarias del país o de Latinoamérica y el Caribe.

La figura de Sergio Ortega se yergue como el paradigma del creador que recoge y representa en sus creaciones –tanto las compuestas desde la academia como sus canciones políticas que representan el universo sonoro-popular- una ética marxista y una estética que la vincula, por una parte con la vanguardia iniciada con el serialismo-dodecafónico, y por otro, con sonoridades propiamente latinoamericanas. Sus canciones políticas sintetizan, en sus narrativas literarias las demandas sociales, que por décadas, el chileno reclamó a sus gobernantes. En tanto, en sus narrativas musicales se produce la síntesis de artesanías procedentes de la academia con las de la cultura musical tradicional, nacional y latinoamericano-caribeña. Sus canciones políticas son un puente de ida y vuelta de transvanguardias. Esta cualidad permite reconocer en este compositor, la clara intención de desdibujar los marcados límites que hasta el momento se pretendía establecer, sin validación científica, entre los estamentos musicales “docto-popular”. La hibridación discreta o restringida de las diversas fuentes musicales reconocidas en estas canciones, se convierte, en muchas de ellas, en un procedimiento compositivo de alto vuelo estético sonoro.

¹ Esta ideología del arte, basada en una concepción moderna y puesta en práctica por los artistas de esa época, ha sido reemplazada en la actualidad por una visión postmoderna que ve el arte como un objeto de consumo quedando a merced del mercado las decisiones de su existencia.

II

Las raíces históricas, literarias y musicales de la canción de compromiso social en Chile están íntimamente ligadas con la vida del trabajador de la tierra, de las minas y de la industria. Los espacios geográficos que la sustentan son las zonas rurales-campesinas, mineras y poblados o periferias de la urbe. Es decir, lugares donde habitan los pueblos de culturas vernáculos al interior del país, inquilinos, trabajadores del campo y de las minas del carbón, del salitre o del cobre y de la industria, de migrantes, y/o cesantes; en rigor, de todo el postergado socialmente. Este fenómeno se perfila ya en los últimos decenios del siglo XIX y la primera década del siglo XX. La ausencia o inestabilidad laboral, tanto como la esperanza de mejores expectativas de vida, se convierten en razones de diásporas de jóvenes o de familias desde los sectores rurales hacia las periferias urbanas. En estos nuevos escenarios se produce el choque y fusión de lo que éstos llevan incorporado en su ser, y lo que en este medio encuentran. Así, lentamente se gesta un nuevo espacio cultural que dará cabida a nuevas expresiones de arte popular. La canción que habla de sus vidas e insatisfacciones sociales de raigambre rural, se ve prontamente compenetrada con las nuevas experiencias que se adquieren en estos nuevos espacios culturales urbanos. Dichas experiencias se van incrustando en las narrativas poético-musicales de esta canción dando vida a un nuevo objeto musical. A partir del momento en que el individuo o grupo familiar transita del agro a la urbe, se construye lentamente un espacio cultural nuevo y diferente producto de procesos de hibridación discreta entre lo que ellos traen y lo que encuentran en el nuevo escenario espacio-temporal.

Los antecedentes literarios de la canción comprometida y de la canción política están en la *prensa obrera* y la *lira popular o literatura de cordel*. La primera se expresa en prosa y aparece en los periódicos populares de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, y la segunda, en versos ordenados en décimas², apareciendo también en los periódicos populares (con el nombre de lira popular) o colgada en cordeles en los quioscos

² La décima tiene su origen en Europa, aproximadamente a fines del siglo XVI en España y en Chile se conoce por tradición oral desde la Conquista, estructurando los versos de la Lira popular y del canto a lo poeta en sus expresiones a lo humano y a lo divino.

de las esquinas de los barrios periféricos (con el nombre de literatura de cordel)³. También debemos agregar los versos dedicados a la *religiosidad popular* expresada en décimas y formando parte del canto a lo divino⁴ –una de las partes del canto a lo poeta- pero en su forma recitada y no cantada. En estos testimonios se denuncia la realidad marginada y miserable que vive el pobre en relación al rico, acusando a los gobernantes que no representan a las clases inferiores sino que protegen a la aristocracia y los estamentos de poder del país.

La publicación desde fines del siglo XIX de periódicos populares asociados a organizaciones con tendencias de la izquierda nacional de la época, denuncian constantemente estas irregularidades sociales. En el siglo XX, estos periódicos viven bajo el alero de partidos de izquierda como el Partido Socialista y el Partido Comunista. Los voceros de estos periódicos son líderes políticos que además de concientizar ideológico y políticamente al obrero, inculcan en ellos la importancia de la educación y buenas costumbres para surgir. Recabarren estaba convencido que la manera más eficaz de elevar el estándar de vida del pueblo era a través de una educación moral, cívica e intelectual que le diera armas sólidas para defenderse por sí mismo del poder hegemónico. Así, por medio de este trabajo, el pueblo toma contacto con su cultura y su historia para conocer sus raíces, definir su identidad y desarrollar una mente alerta y crítica de los hechos.

Los antecedentes musicales de la canción comprometida y de la canción política en Ortega, están en el *Canto a la pampa*, el *canto a lo poeta* en su expresión a *lo humano y lo divino*, en la *cueca política*, las *canciones que acompañan las representaciones del teatro popular* y las *canciones compuestas para las elecciones de los gobernantes*. Todas ellas representan la cultura musical popular de tradición oral del país. Algunas de estas canciones como el *Canto a la pampa*, las canciones para las elecciones presidenciales, las insertas en el teatro popular, son canciones cuyos textos originales relatan la vida amorosa o cotidiana de la época. Por ser melodías conocidas y aceptadas por el gusto popular, se les reemplazaba su texto por otro alusivo a la contingencia política y social del momento. Este

³ LA lira popular – literatura de cordel tienen su gestación y desarrollo entre fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, en Chile

⁴ El canto a lo divino y a lo humano cuyos orígenes se remontan al período de la Conquista de América (siglo XVI), en Chile es una de las tradiciones más antiguas, siendo aún vigente en la zona central del país.

procedimiento conocido con el nombre de contrafacta⁵, se convierte en un método político eficaz, para suplir la urgencia de contar con la canción que acompaña a tal o cual acontecimiento político.

El teatro popular chileno nace en el norte del país, en la zona minera, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, y contó desde sus inicios con la participación de la música hecha bailes regionales, canciones populares, tradicionales y canciones inventadas para la ocasión. Uno de los mentores más importantes del teatro nortino fue Luis Emilio Recabarren, quien con una visión pedagógica moderna comprendió que por esa vía se podía cultivar y educar al obrero de las minas, creando obras que trataran sobre la vida real de ellos mismos. El obrero chileno se organiza como clases social en el norte del país (fines del siglo XIX y principios del siglo XX); es el obrero de las minas del salitre (Tarapacá) el que por primera vez siente la necesidad de formar un colectivo que lo represente. A juicio de los historiadores que han tratado el tema (Julio Pinto 2007), varias son las razones que determinan esto. Tal vez, las más importantes fueron la naturaleza del trabajo que los obligaba organizarse en equipo para enfrentar las faenas diarias, lo que les permitía una relación más familiar entre ellos, y, la cuestión social que los afectaba por igual a todos, siendo materia de discusión permanente. Estas situaciones permitieron la irrupción y amplia aceptación de reconocerse conscientemente como una entidad social: la clase obrera, única posibilidad para solucionar sus problemas de marginación y pobreza. Así surge, lo que Pinto llama “uno de los pilares de un nuevo ser social-popular” (id.: 15). No es de extrañarse, entonces, que las ideologías políticas de tendencias marxistas y sus líderes, surgieran en el norte del país y desde allí se extendieron hacia el sur.

Recabarren estimaba que la música era un estímulo para interesar al obrero y su familia por asistir a estos eventos, donde además, los bailes y los relatos de las canciones tenían por misión crear en ellos conciencia de rebeldía ante la injusticia social de que eran objeto. Colabora con Recabarren en el teatro musical, Francisco Pezoa, músico y poeta; ambos forman una dupla que la podemos relacionar con la figura del dramaturgo Bertolt Brecht y del músico Hanns Eisler, surgida por esa misma época en Alemania. Estos artistas alemanes, crean un género teatral político, realista, comprometido con la historia y la

⁵ Contrafactum o contrafacta, su origen en Europa se remonta a la Edad Media y fue traída a América por los conquistadores y adaptada por las murgas carnavalescas y los cantores populares.

sociedad del momento de ese país. Es el teatro épico que se caracteriza por ser un género dramático sencillo, que no plantea problemas psicológicos, sino temas objetivos, sacados de la realidad, procurando que esa realidad sea la de los espectadores, manifestando, además, un interés didáctico-pedagógico. Con esto, la intención de este teatro es crear lazos de cercanía entre creador- actor y público. Se observa una similitud entre la propuesta teatral de Recabarren y la de Brecht; para ambos, es un teatro realista cuya trama tiene por misión denunciar toda acción de poder de una clase considerada superior a otra y plantear soluciones concretas para liberar al oprimido.

Luis Emilio Recabarren y Hanns Eisler serán para Sergio Ortega dos poderosos faros que lo guiarán por el sendero de músico-político. De ambos recibe los preceptos teóricos ideológico-políticos marxistas y los medios para llevarlos a la práctica musical. De Luis Emilio Recabarren, acoge su preocupación por crear conciencia de unión en el obrero chileno, con la confianza de lograr para ellos una sociedad más igualitaria. De Hanns Eisler –considerado el máximo representante del realismo musical de la primera mitad del siglo XX- comprende que el realismo o la política en música es una *actitud* del creador, no una técnica musical. Para Eisler la actitud del músico se manifiesta plenamente en la música con texto y ese texto tiene que estar inserto en una artesanía sonora simple que permita su rápida reproducción. La música revolucionaria debe ser estéticamente sencilla, no hay patrones rígidos que la definan; interesa el mensaje y no el despliegue técnico o la búsqueda de la belleza como fin único. Eisler es el primero en teorizar sobre el concepto música-política, teoría que Sergio Ortega la hace realidad en sus canciones políticas.

III

Una cuestión importante que nos planteamos fue delimitar el marco teórico que nos orientase en el estudio en profundidad de la canción política en Ortega. Nos enfrentamos a conceptos claves propios de otras disciplinas como la historia, sociología, lingüística que tuvimos que adoptar y adaptar al criterio musicológico.

Los conceptos que consideramos el punto de convergencia desde el cual debíamos partir el estudio de nuestro objeto musical, fueron los de *música* y la dupla conceptual de *política-ideología*. Ambos, se nos presentaban como una especie de tronco que genera y sostiene una cadena de conceptos afines cuya meta era, llegar a conocer, comprender e interpretar la canción política en Ortega. Completando la metáfora, crear un frondoso árbol donde cada rama significara un eslabón conceptual que nos permitiría resignificar esta música de manera satisfactoria.

En nuestro paso por el análisis histórico-cultural y social de la música como arte en la civilización occidental, reconocimos dos lecturas a las cuales se le puede someter. Una, como música pura, arte-por-arte; la que entendemos que surge de la intimidad del creador y pretende sólo una conexión con lo subjetivo del receptor. Está liberada de todo compromiso con la realidad histórica o social y su principal misión es crear goce estético. El género instrumental es su canal más representativo. Dos, nos acercamos al concepto de música como hecho u objeto socio-cultural, atendiendo opiniones vertidas por estudiosos de otras disciplinas humanistas, conjugadas con la de los musicólogos. La música así concebida es la comprometida con la realidad histórica, cultural y social de un grupo humano; es más objetiva que subjetiva. En este tipo de música, la palabra es fundamental. Esta última mirada nos sitúa en la siguiente comprobación que enunciamos sintéticamente: *la música en general y en particular la canción comprometida en lo político-ideológico debe ser estudiada como un hecho cultural-social*.

El concepto de política lo hemos comprendido en relación al de ideología, el primero como acción del segundo, que involucra las ideas. Nos hace eco lo que Gramsci (Larraín 2014:108, vol.2) sostiene acerca de la ideología: “un sistema de ideas”, pero también, “una concepción del mundo que está implícitamente presente en el arte, en el derecho, en la actividad económica y en todas las manifestaciones de la vida colectiva e

individual”; orienta la acción que es el reflejo de una sociedad y, “detrás de la palabra sociedad, se esconde la política” como nos dice Thomas Mann (1975). Desde aquí, surgió entonces, para nuestra tesis, la comprensión del concepto *música-política*, no como producto de la yuxtaposición accidental de sistemas de campos diferentes, sino como un concepto complejo formado por la conjunción dialéctica de dos expresiones propias de la cosmovisión simbólica de toda cultura: la música y la política como ideología llevada a la acción. En este complejo sonoro-ideológico, se tejen narrativas que significan al creador y al receptor, y a través de las cuales se construyen vínculos identitarios individuales/colectivos y es fuente al mismo tiempo de un flujo de conocimiento de acciones humanas, ya que ellas se sustentan en una ética de compromiso con la historia-socio-política de los pueblos, constituyendo así una valiosa fuente epistemológica. Por esto, se podría decir que es una música cuyo destino es estar al servicio de las necesidades más elementales de la sociedad a la cual está unida. Y el autor de esta música –el *músico-político*– es el que está destinado a transformar el mundo y no al revés –que el mundo lo transforme a él según el pensamiento de Hanns Eisler (1990). Toda la música creada por Sergio Ortega, es música-política y él es un músico-político. Posiblemente en Chile y también en Latinoamérica, Ortega sea el más genuino representante de esta condición.

Para este compositor, la *canción-política* particularmente, (sin desconocer toda su producción), es aquella cuya narrativa literaria está en absoluta sintonía con la ideología marxista sustentada en los códigos establecidos por el Partido Comunista. Esto implica que los relatos que surgen de la memoria histórica socio-política de Chile, sean interpretados bajo el prisma marxista; una historia cuyo sujeto principal es el pueblo representado en el obrero, en el proletariado, el que vive de un salario mínimo. Ortega la piensa como una canción liberada de la necesidad de interés estético; por el contrario, la necesidad es crear, a través de ella, conciencia de clase e incentivar el espíritu combativo y revolucionario en las clases sociales postergadas. Ella cumple una función y utilidad precisa: herramienta de denuncia y de lucha contra los abusos cometidos de parte de los poderes hegemónicos.

Ante la interrogante, ¿a quién dirige el compositor el mensaje de su canción?, nos surgen los conceptos de pueblo y masa. Supuestamente pensamos que el destinatario es el “pueblo” representado fundamentalmente en el proletario, el obrero, el asalariado según el pensamiento marxista. No obstante, Ortega en sus manuscritos, no habla del pueblo ni del

proletario, sino de *masa*. Esto podría resultar extraño, si nos hacemos cargo de la definición de masa dada por los teóricos que consultamos (Fischer 1972-1968, Strasser 2003, Benjamin 2009, Dufrenne 1974, entre otros) y con la acepción actual, que, debido al sistema político neoliberal y a la economía de libre mercado, se ha generado un concepto de cultura de masa para un hombre-masa. En este entendido, dicho concepto, tiene una connotación peyorativa, se refiere a un conglomerado amorfo, indiferente y pasivo, consumidor y escapista de la realidad que lo rodea. Sostenemos que Ortega piensa en el pueblo o en la parte del pueblo que alberga al trabajador; es decir, piensa en el pueblo, no como una clase social, sino como el trabajador que está reclutado en todas las clases sociales de una población, por lo tanto es un inmenso grupo humano con una gran fuerza de voluntad; a este pueblo lo llama *masa* en el sentido de volumen, de cantidad: es el colectivo más numeroso y por lo tanto el más fuerte y el más representativo de un país. Es el que, según los cánones de la doctrina marxista-comunista, debe gobernar por su presencia avasalladora: *la masa trabajadora*.

IV

Los conceptos de narrativa y crónica fueron definidos también desde un prisma musicológico. Esto nos permitió hacer una selección de 21 canciones políticas de Ortega, de un espectro de más de 40 canciones analizadas, privilegiando aquellas con las que contaríamos con su partitura recogida del archivo personal del compositor. La elección de estas 21 canciones se hizo de acuerdo al contexto literario y musical de cada una de ellas; al relato de sus narrativas, o lo que se cuenta en ellas: crónicas; a la vigencia y permanencia, al impacto que pudieran haber alcanzado, a la función para la cual fueron compuestas, las motivaciones éticas y estéticas que le dieron origen, entre otras atenciones.

El primer paso para iniciar el camino metodológico que nos trazamos a partir de una matriz interpretativa que nos entregara una visión lo más completa posible de nuestro objeto de estudio, fue detenernos en las narrativas literarias de las canciones, obteniendo como resultado 3 estilos o formas, a saber:

- 1.- Crónica, con dos variantes: a) contingente y b) de relato histórico
- 2.- Ideología, con dos variantes: a) de acción política y b) de reflexión ideológica
- 3.- Histórica

Un segundo paso fue buscar un método analítico que nos permitiera interpretar el objeto musical en su totalidad; es decir, atendiendo a su condición de objeto creado, producido y percibido. Así, dicha matriz interpretativa se vio robustecida con la intervención de un análisis basado en la propuesta semiológica tripartita de los semiólogos J.J.Nattiez (1994) y J.Molino (1990) , lo que nos permitió profundizar en los 3 niveles de atención del objeto de estudio: en cuanto poiesis, en lo neutro y lo referido a la aestesis.

Dichos pasos metodológicos se constituyeron en el centro medular de la tesis, por cuanto los resultados obtenidos nos darían respuesta a los objetivos e hipótesis planteadas al inicio de la investigación, develándonos, al mismo tiempo, las innumerables interrogantes que nos hemos hecho desde el inicio de su desarrollo.

¿De qué manera podían encajar aquí los conceptos de narrativa y crónica? En el entendido que ambos conceptos pertenecientes en un principio al campo de la lingüística, han sido posteriormente atención e interés de sociólogos, nosotros le dimos un vuelco

musicológico, por cuanto, pronto nos percatamos de la importancia que asumen, ambos conceptos, en el terreno de nuestra disciplina musical. Este fue el momento de detenernos para pensar cómo concebir un método analítico que, desde la propuesta tripartita, pudiéramos tener a la mano, narrativas y crónicas, reconociendo que ambos conceptos eran claves para la comprensión total del objeto musical.

Narrativa y crónica son conceptos cercanos, casi sinónimos, sin embargo, hemos establecido cierta diferencia. Entendemos por narrativa musical (en el lenguaje musicológico) al producto resultante del proceso dialéctico entre forma y contenido; en otros términos, es el argumento expresado en sonidos, es la trama, el tema, el o los motivos principales que ambientan y/o distinguen una obra musical. En una obra musical mixta reconocemos dos narrativas: la musical, narrativa sonora que expresa en sonidos las ideas, etc. y la narrativa literaria, que expresa en palabras las ideas, relata hechos reales o inventados, crea o recrea historias, cuenta, es crónica, hace memoria histórica. Ambas narrativas construyen identidades, hacen sentido, son significantes. En toda narrativa reconocemos dos ejes que la sustentan. Uno es el sentido; es decir, la trama, el fundamento, es la narrativa propiamente tal. En el sentido, queda plasmada la ética y la estética del creador, su pensamiento, su mundo interior y la manera de observar y definir el mundo exterior que lo conmueve; todo dicho con procedimientos y técnicas musicales que concuerdan con la crónica literaria. Es el mensaje que envía al otro, mensaje que lleva toda una connotación afectiva. El otro eje es la tendencia, es el efecto o impacto que provoca el mensaje en el receptor de acuerdo a la experiencia estética que este posee, al nivel de educación, de conocimiento, clase social, capacidad emocional o sensibilidad afectiva, etc. El sentido es de calidad objetiva, la tendencia es subjetiva, el receptor acepta o rechaza la oferta del mensaje.

La crónica la entendemos como la cualidad que distingue a la narrativa de acuerdo a la temática que aborda, es la historia que se narra, el relato, el cuento con sus personajes propios. Nuestra tarea fue distinguir las características de las crónicas narradas en la narrativa literaria de estas canciones y darles un nombre; es decir, realizar un ejercicio taxonómico. En este proceso, fue de vital ayuda la taxonomía que Julio Estrada (1990) hace para el análisis de la obra política de Silvestre Revueltas.

Las canciones que hemos denominado *crónicas contingentes*, son aquellas que fueron compuestas con urgencia atendiendo a la necesidad de entrar rápidamente al

escenario político debido a la contingencia del relato. La misión es plantear o denunciar un problema político reciente y puntual que está afectando a la sociedad y la tendencia es provocar en el colectivo una toma de conciencia y no marginarse. Las narrativas musicales recogen diversos ritmos y estilemas caribeños en mixtura con otros latinoamericanos o de las culturas originarias del norte chileno con los instrumentos propios de estas regiones. Esto les otorga fuerza identitaria colectiva; invitan a la expresión corporal; son de fácil reproducción masiva; alegres y esperanzadoras en su mensaje político; todo lo que se consigue con una cuidadosa performance escénica e interpretativa.

El sentido de las canciones que hemos llamado *crónicas de relato histórico* es denunciar hechos que se han mantenido históricamente sin solución: el mal trato padecido por el obrero de las minas, el desprecio a los pueblos originarios que habitan el país, la crueldad de los dictadores y la carencia de sensibilidad social en el soldado. La tendencia es mantener viva la memoria histórica social, crear conciencia de clase y reforzar lazos de identidad comunitaria. La estética que reconocemos en estas canciones es de una preocupada artesanía, el compositor hace uso en ellas de procedimientos que son propios de la música de la academia, como el bajo cromático al estilo barroco, complejas relaciones armónicas y contravenir el ritmo y tempo de algunas formas tradicionales como la marcha. Tienen un carácter épico con una carga dramática importante.

En las canciones cuyo relato lo hemos definido como *ideología en acción*, el sentido que las direcciona tiene un peso ético importante. Se refiere a exhortar al pueblo en la conquista o recuperación de la libertad, vencer al opresor con las armas como la unidad, la rebeldía, el trabajo. La tendencia es reforzar los lazos de unidad social, manteniendo una moral en alto, con fuerza y dignidad. Estas canciones, salvo *Buscad acero*, según la forma, se pueden definir como canción-marcha. Se caracterizan por la cuidadosa elaboración formal, embelleciendo la forma marcha con un tratamiento prolijo de la textura con la independencia de las voces, donde el bajo cromático se mueve en dirección contraria a las voces superiores y con una armonía compleja que colabora con el pathos dramático que el compositor desea imprimirles.

En las canciones que reconocemos como *crónicas de reflexión ideológica*, observamos que el sentido de estas es invitar al individuo/colectivo a reflexionar en torno

al dolor que sufren los pueblos por la pérdida de libertad y exhortar al hombre de guerra a generar paz entre los suyos. Sin embargo el efecto que ellas buscan en el escucha es alimentar esperanzas en la recuperación de aquello de lo que han sido privado y atender a la protección de la unidad como pueblo, y devolverle al hombre de pueblo, que es el soldado, su respeto hacia el pueblo. La metáfora es el estilo literario que ocupa en los versos de estas canciones. Sus narrativas literarias no son directas como las anteriores estudiadas aquí, como el mismo compositor lo reconoce cuando habla de *Viene una rosa en el aire*.

Las *crónica basada en la historia del país*, son canciones políticas que hablan de hombres y una mujer que han vivido en este país y son nombrados por sus acciones, (los hombres) por la historia oficial y por la historia memorial (la mujer). Ellos encarnan a los pueblos desde donde provienen, son ejemplos de valor, sacrificio, dolor y muerte. El sentido es reconocerlos como personajes que han luchado por alguna causa en beneficio de los suyos por lo que se convierten en modelos sociales. La tendencia es mantenerlos en la memoria histórica de los pueblos como símbolos identitarios.

Los análisis poietico y aestésico nos permitieron reconocer de las canciones analizadas, el sentido y tendencia de sus narrativas literarias. En tanto que el análisis neutro nos permitió adentrarnos en la arquitectura sonora de las canciones, apoyándonos en las partituras, cuando fue posible tenerlas, o la audición concentrada en aquellas que no contamos con la partitura.

Al abordar el análisis estructural y formal de las canciones, nos vimos frente a dos alternativas: realizar el análisis morfosintáctico según criterios propuestos por los analistas de la música popular; o bien, por los manejados según los teóricos de la academia. Fue considerada la segunda opción, debido a que, de acuerdo a cómo nos adentrábamos en el tejido sonoro, nos dimos cuenta que el compositor escribió sus canciones con el oficio del académico. Él moldea el género canción con una artesanía propia del compositor formado en la academia que maneja las infinitas variantes formales a las que ésta se puede someter, como lo pudimos comprobar en *Lautaro y Valdivia*, donde nos encontramos con una forma canción que nos recuerda el lied schubertiano: una especie de lied-sonata. La forma canción monotemática, que es a nuestro juicio, la más sencilla en su especie, el músico la enriquece variando el color armónico por medio de cambios modales-tonales o pentatónicos, como en *Niño araucano* y *Los dos soldados*.

La marcha es el estilo de canción más requerida por Ortega. En ella, el compositor vuelca su diestra maestría artesanal, tratándolas todas de manera diferente. De las 21 canciones analizadas, 6 son al estilo de marcha: *Marcha de los mineros del carbón*, *Nada para Pinochet*, *El pueblo unido jamás será vencido*, *Venceremos*, *Chile resistencia*, *El puño del pueblo*.

La marcha convencional ha acompañado por siglos situaciones bélicas, razón por la cual se ha convertido en símbolo de guerra. En los inicios del siglo XX, la marcha fue la compañera fiel de las botas y el fusil en sus dos cruentos enfrentamientos europeos. Ortega disloca y subvierte la estructura interna de esa marcha creando una versión que no es llamadora de destrucción y muerte. Genera tipos diferentes al fusionarlas con otras formas, resultando: marcha-canción (*Nada para Pinochet*, *Chile resistencia*), marcha-himno (*Marcha de los mineros del carbón*); o anteponiéndole a modo de introducción, un coro en parlato (*El pueblo unido jamás será vencido*), o insertándole entre estrofa y estribillo o coro, un puente con armonía suspensiva (*El pueblo unido jamás será vencido*) o bien, un puente en estilo Sprechgesang en pedal de dominante que alude al pedal de timbales, entre estrofa y refrán (estribillo, coro) (*Chile resistencia*).

Estas intervenciones tienen una razón precisa: estar en sintonía con el texto; refigurar en el relato musical la dramaturgia implícita en el relato literario. Y esto no sólo

se corresponde con lo formal, sino que también, el compositor atiende el contenido, es decir, las estructuras que organizan y dirigen el ritmo melódico, armónico; textura, dinámica, tempo, patrones métricos. Ortega acoge con esto, un supuesto estético de la dialéctica materialista para el arte –que son los presupuestos de Eisler- forma y contenido son una sola y misma cosa; claridad y coherencia son los principios que la unifican. Si la forma es nueva o transformada respecto de su original, los contenidos deben ser igualmente cambiantes. En este proceso creativo, en Ortega se hermana la estética de la novedad con la ética de la libertad, postulados contenidos en la ideología marxista. También observa el principio dialéctico del contraste como una medida de equilibrar el discurso de las narrativas en juego en una canción –lo que también fue explicitado por Eisler-. De tal modo que en una forma binaria-ternaria, A (estrofa) será contrastante con B (refrán), en todos los elementos que estructuran estas partes. Así mismo, en la narrativa literaria, el contenido del relato en A y B, deben manifestarse diferentes en ethos y pathos. Sergio Ortega postula por la estética de la sencillez para la construcción de sus canciones políticas. Puesto que están destinadas a la masa trabajadora, su recepción tiene que ser espontánea para que se cumpla en ellas la misión de instaurar lazos de aceptación e identidad con el colectivo/individuo. En tal caso, el auditor no necesita conocimientos musicales para su comprensión. Sencillez y calidad no van reñidos. El compositor comprometido debe cuidar la elaboración de su música-política ya que cumple, a través de ellas una responsabilidad pedagógica con el pueblo: educarlo auditivamente y crear en él juicios de valor estético.

Estas consideraciones compositivas de Ortega, las observamos en las canciones analizadas. En efecto, las canciones que hemos reconocido como contingentes, por su contexto literario han sido denominadas como ‘panfletarias’. Sin embargo, por el contexto musical, ostentan una construcción rítmica compleja ya que se dan cita en ellas, diferentes culturas musicales de tradición caribeña y latinoamericana. Resulta así una composición híbrida donde el músico recoge con éxito el espíritu jocoso y el ritmo danzante de la música caribeña. En ellas hay una sencillez y soltura rítmico-melódica que permite que el colectivo las incorpore a su repertorio de canto y baile. Lo panfletario aquí pasa a segundo lugar.

Las marchas en la artesanía de Ortega, se distinguen por su prolija elaboración, aplicando en ellas procedimientos y técnicas adquiridas gracias a su formación académica.

Ocupa complejas armonías, muchas de ellas nos conectan con la estética post romántica germana, produciendo modulaciones poco convencionales. El constante movimiento de las voces hace que esta armonía se enriquezca por apoyaturas, retardos, notas de paso y/o de vuelta, extensos pedales, etc., afectando el color de las verticalidades. Se observa una preocupación por la textura de las marchas, desplazando las voces con independencia unas de otras, así, resulta un rico tejido polifónico donde las voces superiores van en movimiento contrario con la voz inferior que adquiere el papel de bajo cromático ascendente o descendente al estilo barroco. Todo esto en beneficio de dotar a la marcha de un ritmo fluido liberándola de su original mecanicidad y para estar en sintonía con el relato literario. Las versiones para piano que obtuvimos de *Nada para Pinochet*, *Chile resistencia*, *Venceremos* y *El pueblo unido*, revelan además, el gran oficio de pianista en el compositor. Todas sus marchas son enérgicas, solemnes y épicas.

Las canciones que hemos llamada de reflexión ideológica, no obstante, se destacan por sus melodías de gran vuelo y de un cuidadoso manejo de la dinámica y agógica, lo que redundo en un ethos tranquilo, contemplativo, acorde con el texto.

Lo importante en todo esto es que, si reconocemos complejidad técnica en estas canciones –que podrían contradecir la preocupación por la estética de la sencillez- es debido a que lo uno no interfiere en lo otro, sino por el contrario, si lo primero está bien resuelto, determina el efecto de lo segundo.

Ortega, con un conocimiento profundo de la música, reconoce en el género canción cualidades innegables, tanto formales como estructurales, que la facultan para ser sometida a diversas transformaciones en la obtención de un juego prolífero de expresiones. De ahí que se convierte en el género predilecto en su propuesta de música-política. En ella se conjugan dos lenguajes –el de las palabras y el de los sonidos- dando vida a la narrativa literaria portadora del mensaje político-ideológico y a la narrativa musical portadora de la cultura musical regional hermanada con la cultura de la metrópoli. El *tejido* entre palabras-sonidos, construye el *texto* poético-musical canción. Y aquí radica, a nuestro juicio, la importancia que adquiere la canción en el contexto de la música comprometida política e ideológicamente y Ortega en el valor histórico-socio-cultural que tiene a causa de ello.

VI

La canción-política en Sergio Ortega es un *hecho u objeto socio-cultural* desde el punto de vista histórico-antropológico y, desde el punto de vista histórico-sociológico es un *texto*. Es un objeto socio-cultural en cuanto música comprometida; ella forma parte de la cosmovisión simbólica de toda cultura y pertenece a un espacio y tiempo preciso (Cassirer 1965; Molino 1990; Tarasti 2002). Es un objeto histórico que surge producto de la vida que en un momento determinado vive una sociedad determinada. Es espejo de un grupo humano particular y constructora de identidades colectivas/subjetivas de ese grupo. Por estas cualidades, es un documento histórico y cultural, testimonio de hechos político-sociales y acciones humanas basados en la realidad de su época; hechos ocurridos que son narrados desde sus actores principales: un pueblo entendido como masa trabajadora; en este aspecto, complementa los datos recogidos por investigadores de otras disciplinas humanistas y de estudios generales, en la recreación de una parte precisa de la vida de un grupo humano definido.

La canción política en Ortega es también un *texto* según el concepto de texto acuñado por Iuri Lotman (2003-1993). Es un texto generador de significados, sus narrativas nos entregan noticias de diversas índoles. No es una sola lectura la que podemos hacer de una canción política, como ya lo vimos en el análisis de sus crónicas: significan la denuncia pero al mismo tiempo significan el antídoto en la rebelión o en la lucha; se delata la causa del dolor, pero se exhorta a extirparlo con la fuerza de la unión, etc. En este sentido la canción política en Ortega es heterotextual, como también lo expresa Lotman.

Como texto es restauradora de memoria porque sus narrativas literarias contenedoras de la ‘historia no oficial’ de su pueblo, se encargan de mantenerla viva para preservar la conciencia de unidad e identidad en ese pueblo; son crónicas de épocas, los sujetos de sus crónicas son seres reales.

Por estas cualidades como texto y como hecho cultural, la canción política en Ortega se convierte en un complejo de varios códigos, es decir un conjunto de símbolos: de unidad de esperanza, identidad, denuncia, rebeldía, lucha, etc. Así mismo, comprobamos que tiene la propiedad de transmitir información a través del mensaje, y también el poder de transformar el mensaje o producir nuevos a partir del original. Es el caso de la canción

‘viajera’ que sale de su suelo natal y recorre otros lugares distintos adaptando su mensaje según donde se encuentra (como sucede en *El pueblo unido jamás será vencido*).

Podemos reconocer las canciones políticas analizadas en esta tesis, como objetos socio-culturales y como textos por el complejo de saberes que en ellas se conjugan. Esto se puede comprobar por medio de la matriz interpretativa que fue creada como un método que nos permitiera extraer de cada uno de los elementos que las componen, las respuestas que nos ayudaron a alcanzar esta conclusión.

VII

Sin desconocer lo difícil que es abordar el tema sobre valoración estética en una obra musical, particularmente en la música popular, lo hemos considerado pertinente en este caso, para alcanzar así una visión lo más completa posible de nuestro objeto de estudio. Para esto, nos hemos apoyado en sociólogos que se han interesado en el estudio de la música popular para ampliar sus observaciones sobre conductas sociales, como lo han hecho, por ejemplo, Simón Frith (2001), Pablo Vila (1996), Diego Fischerman (2004), Felipe Trotta (1985), entre otros y en musicología, Juan Pablo González, los que han reflexionado acerca de las razones por las cuales una música popular es aceptada o rechazada por el colectivo/individuo.

Si la canción política fue interpretada en el momento adecuado, preciso para el cual fue creada, entendemos con esto que cumplió con su función. La *funcionalidad* es entonces un factor importante para la evaluación estética de una obra, ya que su mensaje se identifica con las razones de la convocatoria y con el colectivo, constituyendo en ellos, identidad social. Al mismo tiempo, si el mensaje es claro, entendible, se proyecta claramente al colectivo que lo recibe, significa que esa música es creíble, es aceptada por ese colectivo: es auténtica. Y, si la interpretación es óptima, con un despliegue performativo que realce el sentido y tendencia de las narrativas de la canción, se produce una resonancia en el público que se manifiesta muchas veces corporalmente. Esto es lo que los sociólogos llaman *autenticidad* en la obra musical: la música emociona; el colectivo recibe el mensaje con la misma carga intencional con que fue concebida; la ética y estética del creador se manifiestan allí en total transparencia.

Funcionalidad y autenticidad en una canción política, las podemos descubrir y reconocer solamente después de un análisis detenido de las narrativas musicales y literarias que se conjugan en ellas. En este aspecto, concordamos con dos autores separados en el tiempo y el espacio, pero unidos en un pensamiento común. En efecto, tanto Martín Farías (2014), como Walter Benjamin (2007) concuerdan que la belleza es también política; es decir, la política se engalana cuando es atraída al universo musical.

El análisis que hemos hecho de las 21 canciones políticas seleccionadas de autoría de Sergio Ortega nos permitieron comprobar que ellas fueron compuestas para momentos bien precisos, como por ejemplo, las canciones que hemos llamado *contingentes*, cumplen

la misión de defender el gobierno de Allende de los violentos ataques de la oposición. Un ejemplo es *No se para la cuestión* compuesta en 1973 para desarticular la huelga de los dueños de camiones en contra de las medidas económicas tomadas en ese momento por el gobierno. *Nada para Pinochet* fue compuesta en el exilio y su función fue que el mundo conociera las atrocidades cometidas por el dictador chileno, por esta razón su narrativa literaria está relatada en cuatro idiomas: español francés, inglés y alemán. *Venceremos* fue compuesta en 1970 para realzar la campaña presidencial de Allende, y su acogida fue tan amplia que se convierte en el himno de los trabajadores chilenos de la época. *El pueblo unido jamás será vencido* es la canción viajera, en el sentido más amplio del término; compuesta en 1973, el año de mayor compulsión política y social de país. Ella se convierte, al traspasar las fronteras nacionales, en símbolo de unidad y libertad de los trabajadores del mundo.

En estas canciones queda garantizada su autenticidad y funcionalidad lo que implica su nivel de calidad. Ellas fueron coreadas en sus momentos precisos, puesto que sus narrativas literarias y musicales cumplieron su misión de agentes comunicativos y significantes para dichos momentos. Impactaron al colectivo además por la performance con que ellas se expresaban, especialmente al ser interpretadas por los conjuntos que dieron vida y prestigio al movimiento de la nueva canción chilena⁶. Tuvieron una permanencia sostenida mientras duró el tiempo que las generó; no hubo intención en el autor de sostenerlas en el tiempo. Sin embargo, algunas de ellas como *El pueblo unido*, *Niño araucano*, *Chile resistencia*, entre otras, se han proyectado temporalmente, manteniendo aún vigencia y esto, posiblemente por reunir en ellas estos factores evaluativos, lo que incluye el equilibrio entre forma y contenido en la arquitectura sonora articulada con el relato literario. Esto nos permite suponer que dichas canciones, se han desprendido de su función, adquiriendo la responsabilidad de alcanzar valor por sí mismas, lo que las convierte en objeto de arte.

La canción política en Sergio Ortega es un hecho socio-cultural y al mismo tiempo es un texto por todo lo dicho. Ellas son reservas memoriales que la historia nacional debe

⁶ Muchas de estas canciones fueron compuestas para el Conjunto Quilapayún, grupo de músicos que, en la misma sintonía de Ortega y sus canciones, las hicieron suyas con una performance que lograban refigurar los componentes ético-estéticos de las canciones, logrando así un gran alcance artístico, lo que siempre fue de abierta acogida por el público.

tenerlas en cuenta, son testimonios de época; en ellas se cuenta lo que la historia oficial ha tardado en considerar en sus estudios.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y REVISTAS

ANTOLOGÍA Efraín Barquero 2000 Santiago: LOM

ARETZ, Isabel (Editora) 1997 *América Latina en su música*. México: Siglo Veintiuno. UNESCO.

ARISTOTELES 1968 *La política*. (Traducción: Patricio de Azcárate). Lima: Universo.

ARISTOTELES 2005 *Poética*. (Traducción: Sergio Albano). Buenos Aires: Gradifco

ARUNDEL, Honor 1973 *La libertad en el arte*. (Traducción: Ángel González Vega). México, Grijalbo.

ATTALI, Jacques 1995 *Ruidos. Ensayo sobre la Economía Política de la música* (Traducción de Ana María Palos). México: Siglo Veintiuno.

BARROS, Raquel y Manuel Dannemann 1958 “La poesía folklórica de Melipilla”. *Revista Musical Chilena*, 12 (60): 48-70.

BARROS, Raquel y Manuel Dannemann 1960 “El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto”. *Revista Musical Chilena*, 14 (74):7-45.

BARROS, Raquel y Manuel Dannemann 1970 *El romancero chileno*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

BARTHES, Roland 1983 *Ensayos Críticos* (Traducción de Carlos Pujol). Barcelona: Seix Barral.

BARTHES, Roland 1996 *El Placer del Texto* (Traducción de Nicolás Rosa). México: Siglo Veintiuno

BECERRA-SCHMIDT, Gustavo 1986. “Lo así llamado bello en música”. (Artículo para los Anales de la Universidad de Chile, dentro de los Estudios en honor a Domingo Santa Cruz)

BENJAMIN, Walter. 1980 *Una imagen de Proust*. (1920) (Traducción de Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter 2009 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Traducción: Tomás J. Bartoletti). En *Estética y Política*. Buenos Aires: Las Cuarenta, pp.83-133.

BENJAMIN, Walter 1991 *El narrador* (1936) (Traducción de Roberto Blatt). Madrid: Taurus.

BENJAMIN, Walter 1998 “El autor como productor” (Traducción de Jesús Aguirre). En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Madrid: Taurus, pp.117-134.

BENJAMIN, Walter 2007 *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia* (Traducción de Pablo Oyarzún). Santiago: LOM

BETZ, Albrecht 1994 *Hanns Eisler. Música de un tiempo que está haciéndose ahora mismo* (Traducción de Ángel Fernando Mayo). Madrid: Tecnos.

BIANCHI, Soledad y Luis Bocaz 1978. “Discusión sobre la música chilena”. En *Revista Araucaria de Chile* N°2. Editorial Madrid, pp.111-173.

BOAL, Augusto 1985 *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*. México: Nueva Imagen

Boletín Música Casa de las Américas, 1972, N°28.

Boletín Música Casa de las Américas, 1972, N°24.

Boletín Música Casa de las Américas, 1973, N°39.

Boletín Música Casa de las Américas, 1975, N°51.

Boletín Música Casa de las Américas, 1976, N°57.

Boletín Música Casa de las Américas, 1977, N°63.

Boletín Música Casa de las Américas, 1976, N°59; 1977, N°67; 1978, N°71; 1978, N°73; 1979, N°76

BORCHARDT, Julián 1935 *Carlos Marx. El Capital y otros escritos* (Traducción de Carlos M. Cox). Santiago: Ercilla

BOULEZ, Pierre 1984 *Puntos de Referencia* (Traducción de Eduardo J. Prieto). Barcelona: Gedisa.

BOULEZ, Pierre 1992 *Hacia una estética musical* (Traducción de Jorge Musto et.al.). Caracas: Monte Avila.

BOURDIEU, Pierre 2010 *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (Traducción de Alicia Gutiérrez). Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

BOURDIEU, Pierre 2011 *Intelectuales, política y poder* (Traducción de Alicia Gutiérrez). Buenos Aires: Eudeba.

BRELET, Gisele 1971 “Música y Estructura”. En *Estructuralismo*. Buenos Aires: Nueva Visión

BRUNNER, José Joaquín 1981 *La Cultura Autoritaria en Chile*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

BRUNER, Jerome 2003 *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida* (Traducción de Luciano Padilla López), Buenos Aires: Fondo de Cultura

CAMARA, Enrique 2003 *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

CANZIO, Ricardo 1995 “Après le Terrain. Reflexions sur les textes, la méthodologie et le discours ethnographiques en ethnomusicologie”. *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 8/1995. pp. 173-191.

CARRASCO Pinard, Eduardo 1982 *La nueva canción en América Latina*. Santiago: Céneca

CARRASCO Pirard, Eduardo 1999 “Canción popular y política”. *Música Popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM International Association for the Study of Popular Music. Santiago de Chile: Rodrigo Torres, editor.

CARRASCO Pinard, Eduardo 2003 *Quilapayún: la revolución de las estrellas*. Santiago: RIL, editores.

CASSIRER, Ernst 1965. *Antropología Filosófica*. Introducción a la Filosofía de la Cultura. (Traducción: Eugenio Ímaz). México: Fondo de Cultura Económica.

CASTILLO-FADIC, Gabriel 1998 “Epistemología y construcción identitaria en el relato musicológico americano” En *Revista Musical Chilena*. Número 190, pp.15-35

COLLIER, Simon y William F. Sater 1999 *Historia de Chile.1808-1994* (Traducción de Milena Grass). Madrid: Cambridge University Press.

CORREA, Sofía et al. 2001 *Historia del siglo XX chileno*. Santiago: Sudamericana

CORRADO, Omar s/f. *Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones*. UCA- UBA.

CROCE, Benedetto 1969 *Estética* (como ciencia de la expresión y Lingüística general) (Traducción: Ángel Vegue y Goldoni). Buenos Aires: Nueva Visión

DA COSTA, Tânia 2009. “Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60”. En *Revista Musical Chilena* (Año LXIII, Julio-Diciembre), N°212, pp.11-28.

DA COSTA, Tânia y Lia Tomás (organizadoras) 2013 *Música e política um olhar transdisciplinar*. Sao Paulo:Alameda

DANTO, Arthur 1995 “El final del arte”, *El Paseante*, número 22-23.

- DANTO, Arthur 2013 *Qué es el arte* (Traducción de Iñigo García Ureta). Buenos Aires: Paidós.
- DÍAZ-INOSTROZA, Patricia 2007 *El Canto Nuevo de Chile. Un legado musical*. Santiago: LOM.
- DONOSO, Karen 2009. “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folklore en Chile. 1973-1991”. En *Revista Musical Chilena* (Año LXIII, Julio-Diciembre), N°212, pp.29-50.
- DUFRENNE, Mikel 1974 “L’Art de Masse Existe-t-il?” “L’art de masse n’existe pas”. En *Revue d’Esthetique* n°3/4. [10][18]. Union générale d’editions, Paris, Inedit. pp.9-32.
- EISLER, Hanns 1990 *Escritos Teóricos. Materiales para una dialéctica de la música* (Traducción: Felipe Ricardo Mosquera). La Habana: Arte y Literatura.
- FARÍAS, Martín 2014. “La belleza también es política: Sergio Ortega en la música popular chilena” Segundo Congreso de Estudios en Música Popular (ASEMPCH).
- FERNÁNDEZ Vega, José 2013 *Formas Dominantes. Diálogos sobre Estética y Política con Arthur Danto, Hans Belting, Gianni Vattimo, Thierry e Duve y Slavoj Žežek*. Buenos Aires: Taurus.
- FISCHER, Ernst 1968 *Arte y Coexistencia. Aportaciones a una estética marxista moderna* (Traducción: Manuel Sacristán). Barcelona: Península.
- FISCHER, Ernst 1972 *El Artista y su Época* (Traducción: María Nolla). Madrid: Fundamentos.
- FISCHERMAN, Diego 2004 *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires: Paidós.
- FRITH, Simón 2001 “Hacia una estética de la música popular” *Las culturas musicales. Lecturas de Etnomusicología*. Edición Francisco Cruces y otros. Madrid: Trotta pp. 413-435.
- GARRETON, Manuel 2007 *Del Postpinochetismo a la sociedad democrática. Globalización y política en el Bicentenario*. Buenos Aires: Arena Abierta. Debate.
- GARCIA Canclini, Néstor 2008 *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* Buenos Aires: Paidós.
- GARCIA Canclini, Néstor 2010 *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires: Katz.
- GENETTE, Gérard 1974 “Fronteras del relato” en *Comunicaciones y análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo; pp.193–208.

GÓMEZ, Zoila (editora) 1985 *Musicología Latinoamericana*. La Habana: Arte y Literatura.

GÓMEZ Gálvez, Mauricio 2013 “Circulation internationale et réception d’un chant politique: le cas d’*El pueblo unido, jamás será vencido* (1973-1983)”. Ponencia en el coloquio “Les circulations Littéraires et Musicales au XXe siècle”. 14 de marzo, 2013. Université Paris- Sorbonne, Salle des Actes.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y Claudio Rolle 2005 *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica y Casa de las Américas.

GONZÁLEZ, Juan Pablo et.al 2009 *Historia de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago Ediciones universidad Católica de Chile

GONZÁLEZ, Juan Pablo 2013 *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

GONZÁLEZ, Juan Pablo 2005 *Reconstrucción performativa de fuentes musicales para una historia social de la música popular*. Buenos Aires.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”, *RMCH*, N°194, 2000

GONZÁLEZ, Juan Pablo 2001 “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *RMCH*, (LV, Enero-Junio, 2001), N°195, pp. 38-64.

GRUMANN Sölter, Andrés 2009 “Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales”. En *Revista Apuntes* (130, Otoño 2009). Facultad de Artes. PUC de Chile.

HABERMAS, Jürgen 2006 *Entre naturalismo y religión* (Trasucción de Pere Fabra, Daniel Gamper, et al.), Barcelona: Paidós.

HABERMAS, Jürgen 1999 *La inclusión del otro. Estudios de teoría política* (Traducción de Juan Carlos Velasco et al). Barcelona: Paidós.

HABERMAS, Jürgen 2000 *La constelación posnacional. Ensayos políticos* (Traducción de Per Fabra Abat et al). Barcelona: Paidós.

HEGEL, G.W.F. 1990 *Introducción a la estética* (Traducción: Ricardo Mazo). Barcelona: Península.

HEIDEGGER, Martín 1992 *Arte y Poesía* (Traducción de Samuel Ramos). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

HEIDEGGER, Martin 2009 *Carta sobre el Humanismo* (Traducción: Helena Cortés) Madrid: Alianza.

- HEIDEGGER, Martin 1977 *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (Traducción de Manuel García Morente). Madrid: Espasa Calpe
- HERRERA Ortega, Silvia 2003 “Eduardo Maturana: un compositor del siglo XX”. *Revista Musical Chilena* N° 199 (Año LVII, Enero-Junio), pp.7-38.
- HERRERA Ortega, Silvia 2005 Gabriel Brncic. Un primer acercamiento hacia el compositor y maestro chileno en el exilio”. *Revista Musical Chilena* (LIX, Julio-Diciembre), N°204, pp.26-59.
- HERRERA Ortega, Silvia 2011. “Una aproximación a la relación música-política a través de la Cantata *La Fragua* del compositor Sergio Ortega (1938-2003)”. *Revista Neuma*. Año 4, vol.1, 2011- Talca, Chile, pp.10-42.
- HERRERA Ortega, Silvia 2010. “*Marta Ugarte se queda, Lonquén, Quiriván*, tres ‘crónicas de época’ del compositor Sergio Ortega: a propósito del arte como fuente epistemológica” *Revista Cátedra de Artes*, 8/10. Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 48-78.
- HERRERA Ortega, Silvia 2011. “Un acercamiento al estudio y análisis de la relación música-política”. *Revista Folios*, Año IV-Num.23-Verano 2011, pp.46-53.
- INTI-ILLIMANI. Antología en vivo, 2001. Warner Music Chile (Bajo licencia de Inti Illimani). 8573 89066-2.
- JAEGER, Werner 1971 *Paideia: los ideales de la cultura griega* (Traducción: Joaquín Xirau). México: Fondo de Cultura Económica.
- JORDAN, Laura 2009. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino” En *Revista Musical Chilena* (Año LXIII, Julio-Diciembre), N°212, pp.77-102.
- JOUDHEUIL, Jean 1976 *L’artiste, la politique, la production*. Paris, Union Générale D’Editions. Inédit. [10][18]
- KANT, M. 1977 *Fundamentación de la Metafísica de las Costumbres* (Traducción de Manuel García Morente). Madrid: Espasa-Calpe.
- KANT, M. 1968 *Crítica del Juicio* (Traducción: José Rovira A.). Buenos Aires: Losada.
- KELLE, V y M. Kovalson 1973 “Particularidades del arte como forma de la conciencia social”. En Honor Arundel *La libertad en el arte*. México: Grijalbo.
- LARRAIN, Jorge 2014 *El concepto de ideología*.vol.1-2 Santiago: LOM
- LARRAIN, Jorge 2001 *Identidad chilena* Santiago: LOM

- LIZANA, Desiderio 1912 *¿Cómo se Canta la Poesía Popular?* Santiago: Imprenta Universitaria.
- LOTMAN, Iuri 1993 “La Semiótica de la cultura y el concepto de texto”. En *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje* 9 (Puebla, México, pp.15-20. Traducción: Desiderio Navarro)
- LOYOLA, Margot 2007. *La Tonada: Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
- LUKACS, Georg 1972 *Estética I La peculiaridad de lo Estético* (Trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- MADSEN, Jessica Lynne 2003 Music as Metaphor: A Study of the Political Inspiration Behind Frederic Rzewski’s 36 Variations on “¡El pueblo unido jamás será vencido!” (The People United Will Never Be Defeated!), a Chilean Nueva Canción by Sergio Ortega and Quilapayún. Tesis doctoral en Artes Musicales. Universidad de Cincinnati.
- MANN, Thomas 1975 *El artista y la sociedad* (Traducción de María José Soberano). Madrid: Guadarrama
- MANNS, Patricio 2005 *Cantología*. Santiago: Catalonia
- MARTINET, Marcel 1976 *Culture Prolétarienne*. Paris: Francois Mspéro.
- MARX, Carlos y F. Engels 2006 *Manifiesto Comunista* (Traducción: Mauricio Amster). Santiago: LOM.
- MERINO, Luis 2003 “1973-2003: Treinta años” En *Revista Musical Chilena*, (LVII, Enero-Junio), N°199, pp.-39-56;
- MOLINO, Jean 1990 “El hecho musical y la semiología de la música”, publicado en inglés como “Musical fact and the semiology of music”, *Music analysis*, vol. 9, no. 2 (1990); pp. 105–156
- NATTIEZ, Jean-Jaques 1994 “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico” (A propósito del tema de la sinfonía en sol menor K.550. de Mozart) [traducción de Laura Ceriotto]. *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.* Mendoza: Instituto de Musicología Carlos Vega, pp.17-77
- NAVARRETE, Micaela 1998 *Aunque no soy Literaria. Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.
- NAVARRETE, Micaela y Tomás Cornejo 2006 *Por Historia y Literatura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile.
- NAVARRETE, Micaela y Karen Donoso (Compiladoras) *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago: LOM.

NEGUS, Keith 2005 *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós Ibéricas

NKETIA, Kwabena 1981

ORTEGA, Sergio 1977 “Hemos roto un cerco” En, *Boletín Música Casa de las Américas*, N° 63, pp.22-25.

ORTEGA, Sergio 1980 “Algunas experiencias marginales en torno al aprendizaje de la música” En *Boletín Música Casa de las Américas* N°81-82, pp.33-50

PADILLA, Alfonso 1995 *Dialéctica y Música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*. Acta Musicológica Fennica 20.

PELINSKI, Ramón 2000. *Invitación a la Etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal

PEREIRA Salas, Eugenio 1941 *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

PINTO, Julio 2007 *Desgarros y utopías en la pampa salitrera. La consolidación de la Identidad obrera en tiempos de la cuestión social (1890-1923)*. Santiago: LOM.

PLATON, 1974 *La República*. Santiago: Editorial Gabriela Mistral

PONCE Durán, Pedro 1994 Oscar Schnake Vergara. *El comienzo del socialismo chileno (1933-1942)*. Santiago: Instituto de Ciencia Política. Universidad de Chile.

PREVOST, Claude 1973 *Littérature, Politique, Idéologie*. Paris: Editions Sociales

RECABARREN, Luis Emilio 2010 *Ricos y pobres*. Santaigo: LOM.

RICHARD, Nelly 2007 *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo veintiuno

ROLLE, Claudio 2002 “‘Del Cielito Lindo’ a ‘Gana la Gente’: música popular, campañas Electorales y uso político de la música popular en Chile”. México: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*

ROJAS Sotoconil, Araucaria 2009. “Las cuecas como representación estético-políticas de la chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989” En *Revista Musical Chilena* (Año LXIII, Julio-Diciembre), N°212, pp.51-76.

ROJO, Grinor 2006 *Globalización e identidades nacionales y postnacionales...¿de qué estamos hablando?* Santiago: LOM

RUIZ, Agustín 2006 “Cubanidad en el discurso musical del canto progresista chileno”.

I Parte: Lo cubano en la Nueva Canción Chilena 1967-1973. VII Congreso IASPM-AL, 19-24 de junio de 2006. Casa de las Américas, La Habana. Cuba.

SALAZAR, G. y J. Pinto 1999 *Historia contemporánea de Chile*. Vols.1-V. Santiago: LOM.

SALINAS, Maximiliano 1991 *Canto a lo Divino y religión del oprimido en Chile*. Instituto de Cooperación Iberoamericana: Rehue.

SALINAS, Maximiliano 2010 “La cueca siempre vuelve y la revuelve!”. En NAVARRETE, Micaela y Karen Donoso (Compiladoras) *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago: LOM.

SANCHEZ-VASQUEZ, Adolfo 1996. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica

SARLO, Beatriz 2006 *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SARTRE, Jean-Paul 2008 *¿Qué es la literatura? Situations, II* (Traducción de Aurora Bernárdez). Buenos Aires: Losada.

SERGE, Victor 1976 *Littérature et revolution*. París: Francois Maspero

STRASSER, Carlos 2003 *La Vida en la Sociedad Contemporánea. Una mirada Política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

STRAWINSKY, Igor 1977 *Poética Musical*. (Traducción de Eduardo Grau) Madrid: Taurus

TARASTI, Eero 2002 ¿“Es la Música un Signo?” En *Los Últimos Diez Años de la Investigación Musical*. Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (Coordinadores), (Traducción: Rubén López Cano), pp.37-62. Universidad de Valladolid

TODOROV, Tzvetan 1974 “Las categorías del relato literario” en *Comunicaciones y análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo; pp.155–192. (Traducción de *Les catégories du récit littéraire*, 1966)

TOMLINSON, Gary 2002 “Musicología, Antropología, Historia”. *Los últimos diez años de la investigación musical*. Jesús Martín Galán y Carlos Villar-Taboada (Coordinadores), (Traducción: Carlos Villar-Taboada), Universidad de Valladolid, pp.137-164

TORRES, Rodrigo (editor) 1999. *Música Popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM (International Association for the Study of Popular Music). Santiago: Fondo del Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación de Chile.

TROTTA, Felipe 1985 “Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña”. En *Música Popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Clección Celarg.

URIBE Echeverría, Juan 1962 *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago: Editorial Universitaria.

VALDIVIA, Verónica, Rolando Álvarez y Julio Pinto 2006 *Su revolución contra nuestra revolución. Izquierdas y derechas en el Chile de Pinochet (1973-1981)*. Santiago: LOM.

VALDIVIA, Verónica 2008 *Nacionales y gremialistas. El “parto” de la nueva derecha política chilena, 1964-1973*. Santiago: LOM.

VARAS, José Miguel y Juan Pablo González 2005 *En Busca de la Música Chilena. Crónica y Antología de una historia sonora*. Santiago: Cuadernos Bicentenario.

VARIOS AUTORES Tribuna: “Música en el exilio” En *Revista Musical Chilena* (LVII, Julio-Diciembre 2003), N°200. II, pp.88-113.

VILA, Pablo 1996 “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. *TRANS: Revista Transcultural de Música (Transcultural Music Review)*, no. 2.

YOCELEVZKY, Ricardo 2002 *Chile: partidos políticos, democracia y dictadura 1970-1990*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

MANUSCRITOS

FALABELLA, Roberto Cuadernos de notas s/ed., s/f.: “Cuaderno Amarillo”

ORTEGA, Sergio Documentos manuscritos: 1-2-3-4-6-7-8-9-10

ORTEGA, Sergio Canciones políticas en partituras, copia de manuscritos.

ORTEGA, Sergio 1971 *La Fragua* (Crónicas populares) Cantos para chilenos. Partitura manuscrita.

CONSULTA ON LINE

GASMURI 2000 En <http://www.hist.puc.cl/historia/cinfo/Articulos/gasmuri20>. (Acceso: 20-VI-2013)

LEIBOWITZ, René and Lionel Abel 1949 “The Musician’s Commitment”. En *The Kenyon Review*, Vol.11, N° 4, pp.675-68. <http://www.jstor.org/stable/4333101> (Acceso: 10-III-2014).

LOTMAN, Iuri 2003 “Sobre el concepto contemporáneo de texto”. En *Entretextos, Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, N°2. <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre2/lotman.pdf> (Acceso: 12-II-2015)

Acario Cotapos, véase en: <http://www.youtube.com/watch?v=1m-0AUlRhZU> [Acceso: 20-III-2013]

Música-política:

<http://www.iaspmal.net/es/actas/actas-del-iii-congreso-latinoamericano-iaspm-al-colombia-2000/>, [Acceso: 4-IV-2013];

AHARONIAN, Coriún “Música popular y educación”, en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Aharonian.pdf>. [Acceso:4-IV-2013]

CORRADO, Omar 2004 <http://www.latinoamerica-musica.net/pdf/sitio-omar-canon.pdf> (Acceso: 23-III-2015)

DONAS, Ernesto 2011 *Problematizando la canción popular: Un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960*. <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ErnestoDonas.pdf> (Acceso: 12-II-2014)

ROLLE, Claudio La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”, en: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Rolle.pdf>. [Acceso: 4-IV-2013]

ALBORNOZ, César “Posibilidades metodológicas del estudio de la música popular contemporánea en Chile, desde el ámbito historiográfico” <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Albornoz.pdf>, [Acceso: 4-IV-2013]

DONAS, Ernesto “Problematizando la canción popular: Un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción Latinoamericana ‘comprometida’ desde los años 1960” <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/ErnestoDonas.pdf>, [Acceso: 6-IV-2013]

DONAS, Ernesto “Problematizando la canción popular: Un abordaje comparativo (y sonoro) de la Canción Latinoamericana “Comprometida” desde los años 1960”. Artículo para el V Congreso Latinoamericano de Asociación para Estudios de Música Popular, Brasil. <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> (Acceso: 6-IV-2013)

GONZÁLEZ, Juan Pablo “Musicología y América Latina: una relación posible”, en: http://www.aamusicologia.com.ar/revistas/10/10_art_02.pdf [Acceso: 6-IV-2013]

GONZÁLEZ, Juan Pablo 2015 “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”. *El oído pensante* 3 (1).
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Acceso: 21-III-2015).

VI Congreso, IASPM Latinoamericano, Buenos Aires, 2005:
<http://www.iaspmal.net/anais/buenosaires2005/pdfs/>. [Acceso: 6-IV-2013]

IX Congreso, IASPM Latinoamericano, Caracas, 2010:
<http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>. [Acceso: 7-IV-2013]

JORDÁN, Laura, en
http://www.academia.edu/1870006/Cantando_al_MIR_y_al_Frente_Cita_y_version_en_dos_canciones_militantes_de_Patricio_Manns. [Acceso: 7-IV-2013]

COSTA, Neusa Meirelles “Formación social brasilera e identidad en las letras de la música popular (1958-2008), pp.130-146. <http://iaspmal.net/ActasIASPMAL2010.pdf>. [Acceso: 7-IV-2013]

ESTRADA, Julio 1990. “La obra política de Silvestre Revueltas”. (Extracto de documento web, disponible en www.prodigyweb.net.mx/ejulio/revupoli.htm [Acceso: 7-IV-2013]

FARÍAS, Martín 2014 La belleza también es política: Sergio Ortega en la música popular chilena En musicateatral@gmail.com (Acceso: 9-II-2015).

WANG, Patricio “Música y política” <http://www.amsterdamsur.nl/patricio%20wang.html>. [Acceso: 7-IV-2013]

JELIN, Elizabeth 2002. *Los trabajos de la memoria*. (Capítulo 4, pp.63-78) España, Siglo 21. También en: www.cholonautas.edu.pe (Acceso: 30-enero- 2015).

GASMURI 2000 En <http://www.hist.puc.cl/historia/cinfo/Articulos/gasmuri20>. (Acceso: 2-VII-2013)

Prensa popular:

<http://test.memoriachilena.cl/arcivo2/pdfs/MC0000119.pdf>

http://elboletinrojo.blogspot.com/2012/07/recabarren-y-la-prensa-obrera_09.html y

<http://elboletinrojo.blogspot.com/2012/07/elias-laferte-una-vida-revolucionaria.html>

(Acceso: 2-febrero-2015).

<http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf> (Acceso: 23-septiembre- 2010)

<http://memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>) (Acceso: 20 – julio- 2011)
<http://test.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>). (Acceso: 20 julio- 2011)
<http://test.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000119.pdf>) (Acceso: 20-julio-2011)

Canto a lo poeta en

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/17905/18699> y
<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3320.html> (Acceso:2 - febrero-2015)

VERA-PINTO Soto, Iván “Análisis del contenido político-social del teatro de Luis Emilio Recabarren”. En <http://piensachile.com/2014/08/analisis-del-contenido-politico-social-del-teatro-de-luis-emilio-recabarren/> (Acceso:3-febrero-2015).

KARMY, Eileen et al. *El trencito rebelde: sobre cómo la cumbia se tomó las calles e hizo bailar a los serios intelectuales de la Unidad Popular*. En www.tiesosperocumbiancheros.cl (Acceso: 7-II-2015)

ROLLE, Claudio La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende En:
http://www.pensamientocritico.cl/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=36 (Acceso: 7-II-2015)

CLAROS Vigil, Nora *Militarismo y Masacres en El Salvador. 1980-1992*.
www.fmoues.edu.sv/archivos/presenta.pdf

<http://basehumanidades.blogspot.com/2007/06quien-es-marta-ugarte-1934-1976htm>)

ENTREVISTAS

Sophie Geoffroy- Dechaume 2004

Chañaral Ortega 2004

Agustín Ruiz 2008

Patricio Manns 2009

Margot Loyola 2007

Fernando García 2009

ANEXOS

I Manuscrito Nada para Pinochet

NADA PARA PINOCHET
(CANCIÓN DEL BOYCOT)

COMUESTA TEXTO Y MUSICA
SERGIO ORTEGA

1. OUR BROTHERS SUFFER THEREIN CHI-LE
2. AU CHI-LE ONT MES FRÈRES DE CLASSE
3. KLACHTEN WIR DORT AN DER VOR HUNGER
4. MUEREN VIELLE MITHERRMANO DE CLASSE

UN- TORTURE AND TER- ROR!
PAR- FAINE LA TER- ROR!
TER- ROR GEGEN CHI-LES VOLK!
BA- DEL HAMMER EL TER- ROR!

WE WILL STRIKE AND PUNISH HARD THE GUILTY
A- SENNOR DES CONSCIENTE FAS- CIS- ME
WERDEN WIR DICH DIE FASCISTEN SCHLAGEN
GOLPEAREMOS DURA LOS FA- CIS- TIS

WITH THE BOYCOT OF THE WORLD!
A- VEC L'ARME DU BOY- COT!
MIT DER WAFE DES BOY- KOTTS
CON EL ARMA DEL BOY- COT!

NO MORE HELP FOR THE GO- RILLAS

RIENDUTOUT POURLESGES-LIERS! BOYKOTTIERT DIEMÖRDER CHI-LES!

NA-DA PARA PI-NO-CHET! CHET!

II Correspondencia a Matilde Neruda

Wan-tame 25.8.80

Sra. Matilde Neruda
Fernando Márquez de la Plata 0192
Santiago, Chile.

Querida Matilde:

Espero que estés ya mucho mejor de tu doloroso accidente. Se lo valerosa que eras y creo que has encarado con la decisión y el coraje de siempre esta circunstancia.

Estos últimos meses los he dedicado al Murieta de Tübingen, RFA, y a la Ópera, ya completamente terminada y en el comienzo de la temporada de ensayos. Hubo una muy buena acogida para la partitura, escrita por cierto en el nivel de desarrollo que el género exige hoy en día, empleándose en ella las mejores adquisiciones de la música contemporánea, enraizadas en nuestra cultura y en la gran tradición de la Ópera. El estreno está fijado para el 6 de Diciembre en Berlín. Siento que el Teatro de la Ópera del Estado te hará llegar las invitaciones correspondientes. Tomaré las medidas para que tal cosa ocurra a tiempo.

Sobre Tübingen y Murieta.

La obra fue muy bien acogida no sólo en Tübingen, sino en todo el distrito de Wurtemberg-Hohenzollern, que el Landestheater cubre con su acción. Y no sólo en relación con la obra, sino en todo el trabajo preparatorio, demesas redondas, entrevistas, en que, como te lo dije por teléfono, Pablo y tú estuvieron permanentemente presentes a través de los testimonios que Guillermo Núñez y yo pudimos entregar sobre el primer Murieta, y la experiencia maravillosa del trabajo con Pablo.

(Yo conté, entre muchas otras cosas, que la primera canción que surgió en el primer encuentro de trabajo fue "Con el postro enardventido", y que tú la habías apren-

dido rapidamente con tu guitarra).

Recibí los "Addendum" (me imagino que el plural latino será addenda, o algo así), de los contratos sobre las canciones que he compuesto sobre poemas de Pablo. (Canciones, cantata, y Murieta). Los estoy enviando firmados, pero tengo que pedirte algo en relación a la cláusula tercera, en la que se exige que cada vez que se canta en público cualquiera de estas obras debe solicitarse previamente una autorización escrita de Carmen B. Balcells.

Por cierto que yo estoy firmemente de acuerdo con la medida, y es exactamente lo que yo hago con mi música. El problema es que por la dinámica de actuaciones de los dos grandes conjuntos de muchachos que tu conoces, y por las exigencias del trabajo que yo realizo con mi grupo de músicos y la cantata, nos resulta muy complicado desde el punto de vista práctico ~~pedir~~ expedir autorizaciones para cada vez que cantamos ya parte el galgo terrible, o cualquiera otra de las canciones. (Yo por ejemplo pongo 7 u 8 canciones con Pablo en cada programa, y muchas veces debemos cantar alguna como "bis"). Y por cierto todos los conjuntos y yo, cuando trabajamos en coros, llenamos las planillas de derechos de autor al final del concierto. Es obligatorio.

Te propongo y ruego que veas con la Sra. Carmen un pequeño agregado que nos ~~excluye~~ ^{excluye} (a los dos conjuntos grandes, por ejemplo, y a mí), de dicha exigencia. (También a los Parra). Si puedes, escríbeme dándome tu opinión al respecto. Te lo agradezco por adelantado.

Quisiera pedirte que si encuentras alguna foto talvés del tiempo de Murieta en que estemos tu, Pablo y yo, solos o en algún grupo me la mandes, si puedes. Estoy pensando en los materiales de propaganda de la Ópera. Creo que sería muy bueno, y totalmente dentro de la relevancia que está adquiriendo ese trabajo. Ya hay algunos artículos de prensa.

III Correspondencia a "Queridos Amigos"

Pantin, 29 de Julio de 1994.

Queridos amigos:

El silencio se debe a que los dos últimos meses han sido de los peores que he conocido en mi vida.

A mediados de Mayo se me declaró una hernia discal lumbar que me tuvo en el infierno hasta el 12 de Julio, día en que fui operado con gran éxito en la Clínica de Deportes de Francia, instituto de merecido prestigio en que pululan los mejores especialistas de este país.

Estoy afortunadamente muy bien. He aprendido a trabajar de pie, porque la única restricción que tengo es el sentarme en lapsos no mayores de 5 minutos, y sólo media hora diaria. Esto por tres semanas.

Van varias partituras y cassettes. Hay obras nuevas, aún no tocadas.

1. los Cantos del Capitán, para Soprano y piano.

Uno de los raros ciclos de cantos de amor- dentro de la tradición del recital de cámara- de nuestros días.

Trece cantos, que pueden cantarse por partes, ya que están divididos en movimientos, o bien por separado.

Faltan cantos melódicos de fuerza latina en el repertorio del canto de concierto.

Ante "gran público" tienen éxito, justamente porque son muy comprensibles. Vi tal cosa en Brasil, en una de las tantas ejecuciones que ha habido en ese país. Se ha tocado bastante porque algún día le regalé una partitura a un colega de por allá.).

Está dedicada a mi mujer, que la estrenó al piano en el "Otoño en Estiria" Festival de Graz, Austria, en 1982, cuando ella era pianista. Ahora ella es soprano lírica y lo está preparando para cantarlo.

Si se toca para un público vanguardista también será un éxito, porque hay un escándalo asegurado, ya que es sabido que una cierta categoría futuristas amargos y desenfrenados son alérgicos a las melodías, a la alegría, al amor y otras calidades aún presentes en el ser humano, aunque a veces hay que buscarlas mucho.

2. El Monte y el Río, un movimiento para Violín, Vc. y Piano, 1986, escrito por encargo del Festival de Patras, cuyo director, mi amigo Thanos Mikroutsikus (ort. aprox.) es ahora Ministro de Cultura de Grecia. Fue estrenado en esa oportunidad pero no hubo grabación "razonable". Se trata de una pieza bastante exigente en cuanto a la articulación instrumental. Es una suerte de "re-escritura" (y no citación ni variación) de uno de los "Cantos del Capitán". Esto significa una indagación analítica del material, que, dispuesto en nuevas formas conduce a otros niveles de expresión. En un momento el pianista hace percusión "digital" en las cuerdas (toca con las manos), y en otro, canta (o entona) una parte de la canción.

3. "Ayes y Lamentos por Alejo Carpentier" (Varias guajiras todas originales, tocadas a la Chacón). Para Clavecín Solo. 1983.
(La grabación la enviaré en Septiembre. La presté a alguien que no está por el momento)

Es una base armónico-ritmica como de son afro-cubano, dispuesta como chacona (...a la Chacón), sobre la cual desfilan y se acumulan varias guajiras en una escritura extremadamente virtuosa en la cual no hay ni ayes ni lamentos en el sentido tradicional que toma un homenaje a un hombre muerto, sino un ritual de saludo al que partió, a las alegrías y penas que conoció. Es música soleada.

2.

El repertorio de clavecín no barroco es bastante limitado. En general la música que se escribe hoy para el instrumento es bastante "percusiva", analogía curiosa con el mismo carácter que cubre buena parte del repertorio del piano. Parece haberse olvidado que el centro expresivo del instrumento proviene de la cuerda "tañida", que es su naturaleza íntima. En esta pieza se escribe "hacia adentro de la palma de la mano": no se percute como si fuera piano.

4. "Quiriván". Partita para Vc. solo.

A la información de la primera página de la partitura, debo agregar que la pieza ha sido tocada numerosas veces por mi compatriota Eduardo Valenzuela y por Ghislaine Elie, joven violoncellista que murió el año pasado. En torno a esto último escribiré una versión de "Quiriván" para Vc. y orquesta de cuerdas, como un "último canto" por la joven música.

La partitura es muy exigente en técnica y expresión.

(En la grabación que les mando el final del tercer movimiento es más largo que en la partitura: es una de las primeras versiones);

5. "La vasija de barro". Para sorano, Mezzo y doce instrumentos. 1986.

Yo puse en la partitura "re-escritura de un canto tradicional ecuatoriano". No sé si la dicha canción tiene autor conocido o no.

Si hay autor, habría que modificar el título. Ej. "Sobre una Vasija de barro". Escúchenla y verán por qué llamo a este procedimiento "re-escritura". Es un proceso analítico que conduce a una creación mas allá del tema. En ese sentido no es una variación ni mucho menos un "arreglo". En este ejemplo las voces y la percusión crean una sensación de tiempo detenido, como es el de las viejas piedras.

6. "Tan chiquitito y tan pobre" para coro de niños y orquesta de alumnos. Es una nueva versión de una canción de Nochebuena, que viene del "Evangelio según San Jaime", texto de Jaime Silva

7. "Tacuabé", para viola y violista que lee un texto de Eduardo Galeano. El texto puede también ser leído por un actor, como es el caso de la grabación que les mando (que está en francés, comprensión obliga!).

Muy difícil. Hay muy poco repertorio para viola, y muy pocos violistas.

8. "Santiago pensando estás". Una re-escritura sobre un canto de Violeta Parra, para soprano, 2 flautas, Zampona (Sikus), Archilaúd, Percusión y Ch. Yo he dirigido varias veces esta pieza, llena de sonoridades inesperadas, con una presencia poética bastante emocionante.

No hay una buena grabación.

9. "Acoso y Muerte de un hombre". Siete movimientos para cuarteto de cuerdas.

Esta obra fué premiada en Torino.

Una parte del premio consistió en la edición por Salabert de la pieza. No tengo partitura de la edición, porque está para arriendo.

Creo que Uds. representan esa editorial en España. Si Uds se interesan podría haber algo que hacer para que el cuarteto circule.

3.

Dos partituras de obras no tocadas aún :

"...Mi Canto Yoruba." Para Flauta sola, (En Do, o en Sol.), 1985.

Es un estudio en ritmo afro-cubano de las infinitas posibilidades de la percusión de las llaves del instrumento.

Todo es posible, aunque muy difícil. Me basé en el tratado "Las flautas en el Presente", de Pierre-Yves Artaud, sin duda la gran personalidad de la Flauta contemporánea francesa.

Suena-al menos en mi cabeza- como una suerte de son, tocado casi exclusivamente por percusiones. Lleno de humor. El final es una buena demostración: el músico lanza la flauta al aire golpeandola por abajo, y luego la atrapa sobre las llaves, produciendo así un efecto de cadencia final. Alegre y nunca visto.

"...Corrientes aguas, puras, cristalinas". Nueve micro-madrigales compuestos sobre las sílabas de ese verso de Garcilaso.

Escritos para 8 voces con una gran libertad de procedimientos, esta obra es una búsqueda de raíces poéticas presentes en la profundidad de la sílaba, concebida como un todo-(parte?) portador de sentido (o de una parte de él), y a la vez de otros sentidos diferentes, y a veces de no-sentidos, como la palabra "RASCRISTA", descubierta en el proceso de acumulaciones de sílabas que regula la estructura de la pieza.

Esta lista de piezas se interrumpe aquí y será continuada en Septiembre.

Van dos canciones, provisoriamente:

1. "Paz para los crepúsculos que vienen", un Himno de la Paz, texto de Neruda (Es parte del Poema 5 de "Que despierte el Leñador, del Canto General, por el cual tengo autorización. He escrito este canto y El "Poema 5" para dos Sopranos y Piano.

La grabación fué financiada por las organizaciones pacifistas francesas. En ella las voces femeninas del coro se cantadas por mi mujer, Sophie, y un colega Jaime Miqueles.

Este himno debería circular mucho más.

La idea del disco es que se pudiera traducir a muchas lenguas diferentes. Hay orquestación sinfónica, con la cual lo toqué en Hamburgo, en un estadio, en medio de un Concierto por la paz.

Tengo el master del disco listo para re-editarlo. Estúdienlo.

En el mundo actual un himno por la paz tiene clientela asegurada en medio de los cañonazos y masacres en que nos debatimos.

2. "Ya no volveré al cuartel", con texto de Nicolás Guillén, sobre cuyos textos tengo por lo menos 7 canciones, que podrían constituir un ciclo. Un baritono me lo ha pedido, y lo constituiré. Son canciones que pueden ser de cámara, o populares, como "El banderón americano, por ejemplo.

Para aquí este envío provisorio de cosas nuevas, y lo completo con otras (1962-1970) que figuran en nuestros documentos, pero que uds. no han visto ni escuchado.

1. "Quinteto para Fl. grave y 4 cuerdas". 2° Premio 1966, Casa de las Américas. (Tengo las partes) Festival de Música Chilena 1966
2. "Sexteto para Piano y vientos" 1° premio de Concurso Internacional de Composición del S.O.D.R.E. 1966, Montevideo, Uruguay.
3. "Primeras Noticias de mi Muerte" para Tenor y cuerdas. Festival de Música Chilena 1962.
4. "Vals peruano y Bossa Nova" para Ch. y Piano. 1963.
5. "Suite Marionetas" para Clavecín solo. 1963.
6. "Tres Arboles" para Soprano y Cuerdas. Festival de Música Chilena 1969
7. "Responso por el Guerrillero Muerto" Festival de Música Chilena 1969, y Premio Casa de las Américas 1968. *(La partitura va en Septiembre. Está en muy mal estado.)*
8. "Nocturno" para Fl, Viola Guitarra y Vc. 1970.
9. "Maula" para Voz y piano. Cuatro canciones. 1963.

Pongo fin a esta carta, anunciando que el año 1995 pondremos en escena aquí en Pantin "Joaquín Murieta", como una Opera, basada en la música de la Cantata dramática de 1967, escrita a petición del poeta, a la cual se le han ido agregando trozos que he ido componiendo durante todos estos años. En Septiembre veremos más claro.

Des preguntas:

- 1; Creen que sería necesario pedir autorización para escribir sobre una obra para la cual tuve autorización total en 1967?
 2. Se interesan Uds. en ser editores de la Opera?
- Si es así, cómo podrían Uds ayudarme en su publicación y difusión.

Estoy en Córsega en Agosto , pero allá recibo el correo enviado a mi dirección?

Muchos saludos y buenas vacaciones.

Sergio Ortega