



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA



**"PUESTA EN VALOR AL PATRIMONIO ATRAVÉS DE ARREGLOS
CORALES DEL CANTAUTOR OSVALDO *GITANO* RODRÍGUEZ"**

Proyecto de tesis para optar al título profesional de Músico con
Mención en Ejecución Instrumental o Canto y al grado académico de
Licenciado en Arte, Tecnología y Gestión musical.

LICARAYÉN AROS ANDRADE

Profesora Guía: Ximena Soto Lagos

Valparaíso, Chile

2016

Resumen

En este trabajo se presenta una investigación sobre el cantautor Osvaldo "Gitano" Rodríguez y su obra, enfatizando en el contexto histórico general y su vinculación con el movimiento socio-cultural de La Nueva Canción Chilena, desde la década del 60 hasta mediados de los 70, además de un análisis armónico y posterior adaptación coral para coro mixto de cuatro de sus obras.

Para la investigación histórica se utilizaron diversas fuentes, incluyendo libros, artículos académicos, entrevistas publicadas en diversos medios, así como entrevistas y conversaciones realizadas por la misma autora de este proyecto a diversos protagonistas culturales como Jorge Coulon, Francisco Sazo y Juan Cámeron, Enrique Aros, Luis Fernando López (*Flopy*), entre otros.

Para la puesta en valor de la obra y legado del "Gitano", a través del análisis armónico y adaptación coral de cuatro de sus obras, se trabajó en base a tres (obras) de autoría del "Gitano Rodríguez" y una de autoría de Gonzalo "Payo" Grondona, que fue interpretada y difundida por el Gitano. Las obras que se mencionan son: "Valparaíso", "Caleta el Membrillo", "El Duende" y "Ascensores", respectivamente.

Contenido

INTRODUCCIÓN	1
MARCO TEORICO	3
CAPÍTULO 1 – MÚSICA CORAL	3
1.1 EL CORO.....	3
1.2 MÚSICA CORAL EN CHILE.....	4
CAPÍTULO 2 – LA NUEVA CANCIÓN CHILENA:	7
DE LO SOCIAL, LO MUSICAL Y LO POLÍTICO	7
2.1 PROCESOS SOCIALES.....	7
2.2 LUCHA SOCIAL EN CHILE Y LOS MOVIMIENTOS SOCIO-MUSICALES.	8
2.3 ORIGEN DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA.....	10
2.4 LAS PEÑAS COMO PLATAFORMA PARA LA NUEVA CANCIÓN CHILENA	11
2.5 MÚSICA FOLCLÓRICA Y MÚSICA DOCTA “SE UNEN POR REVELAR EL DISCURSO”	14
2.6 PRIMER FESTIVAL DE LA CANCIÓN COMPROMETIDA	15
2.7 PRIMER FESTIVAL DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA.....	15
2.8 LA NUEVA CANCIÓN CHILENA SE HACE PARTE DE LA POLÍTICA	16
2.9 LA NUEVA CANCIÓN CHILENA DURANTE LA DICTADURA	16
2.10 LA NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA	19
2.11 CANTO NUEVO	20
CAPÍTULO 3 – OSVALDO “GITANO” RODRÍGUEZ:	23
3.1 EL GITANO RODRÍGUEZ.....	23
3.2 ÁMBITO PROFESIONAL	24
3.3 OSVALDO Y LA MÚSICA.....	24
3.4 DICTADURA Y EXILIO	25
3.5 LA NUEVA CANCIÓN CHILENA Y OSVALDO “GITANO” RODRÍGUEZ.....	27
3.6 EL GITANO REGRESA A CHILE.....	28
3.7 JORGE COULON (INTEGRANTE DE INTI ILLIMANI) SOBRE OSVALDO RODRÍGUEZ:.....	29
3.8 EL IMAGINARIO DE VALPARAÍSO Y SU RECREACIÓN EN LAS COMPOSICIONES	29
DESARROLLO	31
CAPÍTULO 4 – ANÁLISIS	31
4.1 ANÁLISIS CANCIÓN VALPARAÍSO	32
4.2 ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA VALPARAÍSO	36
4.3 ANÁLISIS VALPARAÍSO EN F MAYOR	38
4.4 ANÁLISIS MUSICAL DE “VALPARAÍSO”, PROPUESTA CORAL.....	40
4.5 ANÁLISIS CANCIÓN CALETA EL MEMBRILLO.....	54
4.6 ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA CALETA EL MEMBRILLO	58
4.7 ANÁLISIS MUSICAL DE “CALETA EL MEMBRILLO”, PROPUESTA CORAL	60
4.8 ANÁLISIS CANCIÓN “EL DUENDE”	75
4.9 ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA EL DUENDE	85
4.10 ANÁLISIS MUSICAL “EL DUENDE”, PROPUESTA CORAL.....	91
4.11 ANÁLISIS CANCIÓN ASCENSORES.....	106
4.12 ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA ASCENSORES.....	110
4.13 ANÁLISIS MUSICAL PROPUESTA CORAL “ASCENSORES”	111
CONCLUSIÓN	118

BIBLIOGRAFÍA..... 119

WEBGRAFÍA 121

ANEXOS..... 122

Introducción

La Nueva Canción Chilena fue uno de los movimientos sociales y culturales más importantes de la historia de Chile, al ser el responsable de unir en un mismo discurso la música con la política. En este movimiento, lo esencial era el texto que denunciaba en su relato las diferencias e injusticias sociales a las que se enfrentaba el pueblo chileno. Se optaba por utilizar melodías y armonías sencillas, para poder llegar a transmitir correctamente este importante mensaje. Lo que no quiere decir que no participaran de este movimiento músicos virtuosos –de hecho podemos encontrar bastantes músicos de “academia” que fueron parte de la Nueva Canción Chilena-.

En la Nueva Canción Chilena podemos encontrar muchos cantautores importantes, como Víctor Jara, los hermanos Parra, Patricio Manns, Gonzalo Payo Grondona, entre otros. La problemática que enfrenta esta investigación dice relación con el legado musical y artístico de Osvaldo Gitano Rodríguez –oriundo de Valparaíso - el cual no ha sido totalmente reconocido a nivel local y nacional.

La herramienta utilizada para generar la puesta en valor del artista se basó en la creación de adaptaciones corales de sus obras dedicadas a Valparaíso, de tal manera que estas puedan ser difundidas e interpretadas por las diversas agrupaciones vocales, sean éstas coros mixtos escolares, universitarios o adultos.

A modo de encuadre se presentan los objetivos que orientan la presente investigación:

Objetivo General:

Re-significar la obra musical de Osvaldo “Gitano” Rodríguez a través de la creación de 4 adaptaciones corales de sus obras, con el fin de re-valorizar su obra y legado en el contexto actual.

Objetivos Específicos:

- Investigar la obra de Osvaldo “Gitano” Rodríguez en el contexto histórico, social, cultural y político de su producción y desarrollo.
- Transcribir las obras “ El Duende”, “Caleta el Membrillo” y “Ascensores”
- Realizar un análisis armónico y la creación de adaptaciones corales de cuatro obras de Osvaldo Rodríguez dedicadas a la ciudad de Valparaíso.

Para poder llevar a cabo la investigación sobre La Nueva Canción Chilena y la Biografía de Osvaldo “Gitano” Rodríguez, se optó en primer lugar por recopilar

material bibliográfico en libros, tesis universitarias, e internet. Luego se realizaron diversas entrevistas y comunicaciones personales con Silvia Rülh - viuda de Osvaldo "Gitano" Rodríguez- , Jorge Coulon – integrante de Inti Illimani- , Francisco Sazo – integrante de Congreso, Enrique Aros – ex trabajador de la radio Cooperativa 1985, Flopy – cantautor exponente del Canto Nuevo, entre otros.

Para realizar las adaptaciones corales de las obras, primero se debieron transcribir tres de ellas, ya que no se encuentran en partituras, no así la obra Valparaíso. Luego de transcribir las obras, se le realizó un análisis armónico a cada una de ellas, donde se fueron definiendo los grados de las progresiones armónicas. También se hizo de suma importancia realizar un análisis a la lírica de cada obra. A continuación se realizó la propuesta coral de cada obra, la cual también se analiza armónicamente y es comparada con la original.

Para desarrollar cada obra coral fue necesario complementar el análisis armónico de la obra original y su discurso melódico.

Las herramientas a utilizar en cada arreglo coral fueron, funciones transitorias, voicing, sustitución de acordes entre otros.

MARCO TEORICO

Capítulo 1 - MÚSICA CORAL-

Es de suma importancia abordar dentro de esta tesis un capítulo que se refiera a la música coral, en sus orígenes y el desarrollo que presenta en Chile. Esto debido que ésta actividad multidisciplinaria forma parte del desarrollo de este estudio, convirtiéndose en uno de los puntos clave debido a la creación de cuatro arreglos corales que forma parte del objetivo general de esta tesis.

1.1 El Coro

El concepto de Coro proviene del griego "ronda" y es una agrupación de personas que cantan una misma obra, dirigida por un director.

En Grecia estas agrupaciones corales eran utilizadas para adorar dioses, en la cultura hindú también lo usaban para adorar a sus deidades, y en el imperio romano los coros participaban en actos sociales.

Al comienzo del desarrollo de esta actividad artística, los coros solo incluían a los hombres, que además cantaban de forma monódica, es decir, una sola voz. Luego en el Siglo X y como consecuencia del desarrollo musical, nace la polifonía, donde el coro adquirió esta técnica de cantar a dos o más voces.

El coro está conformado por diferentes voces, y estas se agrupan por registro o cuerda. Puede que sea coro femenino, masculino, coro de niños o voces blancas y también encontramos el coro mixto. Las adaptaciones corales realizadas en esta tesis son precisamente para coro mixto, y su tesitura se divide de la siguiente forma: En las mujeres la cuerda más aguda es la soprano y la más grave es la contralto, y entre éstas está la mezzo-soprano, mientras que en los hombres la voz más aguda es el tenor y la más grave los bajos, y entre estas dos está el barítono.

Registro:

Soprano: Do4 a un La6

Mezzo-soprano: La 3 a un Fa5

Contralto: Fa3 a un Re5

Tenor: Si2 a Sol4

Barítono: Sol2 a Mi4

Bajo: Mi2 a Do4



1.2 Música coral en Chile

La música coral que llega a América, es la música europea en el siglo XVI. Principalmente el estilo que llega es eclesiástico, y lo que se cantaba era el canto gregoriano. Se formaron coros en los que también participaban los indígenas puesto que se le enseñó a cantar y a leer música. El repertorio que se cantaba provenía de la catedral de España, esta llegaba a México y luego ahí se difundía hacia Lima, Cuzco, Quito, Bogotá, La Plata, entre otros.

En Chile, al igual que en otros países, también se cultivó la música coral, la que se agrupaba principalmente en la Catedral de Santiago y Concepción. El repertorio que se cantaba, provenía principalmente de la Catedral de Lima, pero también se cantaban obras de compositores europeos y de maestros de capillas.

El coro no solo era eclesiástico, puesto que en el periodo colonial también era participe de las obras teatrales a modo de entretención.

En 1830 se hacen las primeras presentaciones de la ópera italiana y en 1944 se vuelven a hacer presentaciones de ópera. Es en este periodo cuando en Chile alcanzó su máxima expresión y tenían la atención de todos. (Minoletti ,2000)¹

Todo esto era ejecutado por músicos profesionales, el género coral para aficionados aparece cautelosamente en el siglo XIX. Éste aparece ya que en Francia ocurrió lo mismo, posterior a la Revolución Francesa, el género coral fue vinculado a las masas y ya no solo los músicos profesionales sino todo aquel que quisiera cantar. (Minoletti ,2000)

En el año 1915 hubo un hombre que impulsó el movimiento coral en nuestro país, su nombre era Ismael Parraguez, (1883 – 1917) músico, poeta y profesor. Ismael tenía la idea de formar un Orfeón Coral Chileno, pero no se pudo llevar a cabo.

La familia Canales Pizarro crea la Sociedad Coral Santa Cecilia y después en el año 1924 se forma la sociedad de Bach. Esta sociedad contaba con un pequeño coro de estudiantes universitarios, y luego se formó en un conservatorio. Una de las actividades más importantes que tuvo esta sociedad fue un coro formado por socios y dirigido por Domingo Santa Cruz. Se dice que este coro cantó obras no conocidas del Renacimiento y las fue difundiendo a lo largo del país, también fue el que promovió la actividad coral en Chile, e impulsó a que se formaran más coros a nivel nacional. En el año 1934 en Concepción se crea una institución muy importante para la región, ya que esta difundió gran parte de la

¹ Minoletti S, Guido. (2000). Una visión de la vida coral en Chile. *Revista musical chilena*, 54(194), 87-94. Recuperado en 28 de febrero de 2016, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019400012&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0716-27902000019400012

actividad coral dentro del lugar. Esta institución tiene el nombre de Coros Polifónicos de Concepción y Sinfónica de Concepción, dirigido por Arturo Medina.

La aparición de la música coral en Chile en la década de los 40, está muy ligada a la época de la **Neofolclor**, ya que este género coral se cruza cuando se estaba formando un nuevo estilo musical. Se dice que los jóvenes que vivían en la ciudad estaban muy desapegados de las raíces folclóricas por lo tanto cambiaron la forma de componer e interpretar canciones, estas eran de estilo más criollo, de tipo argentino, chilote andino u otros y no necesariamente cuecas y tonadas.

Muchos de estos exponentes del Neofolclor, tenían un buen estudio de técnica vocal, y habían pertenecido a coros. Cantaban a 3 o 4 voces, sabían de dinámicas musicales, por lo tanto esto permitía que hicieran arreglos de voces mucho más enriquecedora. Todo esto cambió el estilo musical, y esta mutación del folclor de campo se le llamó **Neofolclor** (Minoletti.2000).

En 1945 Mario Baeza funda el Coro de la Universidad de Chile y realiza una gira a lo largo de Chile con el lema "*para que todo Chile cante*". El repertorio era muy variado, contaba con música clásica, música popular chilena, y latinoamericana. En su gira por Chile Mario Baeza, iba repartiendo cancioneros y partituras para así incentivar que se formaran más agrupaciones corales, y así se fueron creando más coros a nivel nacional.

En el año 1949 se inicia una nueva etapa con el coro, ya que por primera vez se realiza un concierto junto a la orquesta sinfónica de la Universidad de Chile, e interpretaron la obra "*El Mesías de Händel*". Y desde ahí que dio muchos conciertos y se dieron a conocer todo tipo de obras corales que se pueden hacer, misas, oratorios, y otros géneros orquestales.

Este género llegó a influir en el estilo interpretativo y de composición del Neofolclor, ya que se quiso diferenciar de la música típica chilena imponiendo "*voces bien matizadas*".

Mario Baeza también funda el coro Lex de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile. Este fue el primer coro de carácter universitario a nivel latinoamericano. (Merino, 1998).²

Los coros universitarios han jugado un rol muy importante dentro del movimiento coral chileno, muchos de ellos son de excelente calidad y han representado al país es distintos festivales y encuentros fuera del país. Estos coros han estado encargados de difundir la actividad coral dentro del país. Los coros universitarios se pueden encontrar dentro todo Chile, por ejemplo en Arica,

² Merino Montero, Luis.(1998). Mario Baeza Gajardo (1916 -1998). *Revista musical chilena*, 52(190), 125-126. Recuperado en 17 de diciembre de 2014.

dirigido por Gustavo Morales, Iquique por Carlos Morales, La Serena por Eduardo Gajardo, en la zona de la V región, Valparaíso encontramos a directores como, Marco Dusi, Belfort Ruz, Carlos Hernández, Eduardo Silva.

No se puede dejar de mencionar a la FEDECOR (Federación de Coros de Chile), fundada en el año 1957 por Mario Baeza, Waldo Aránguiz entre otros. Esta federación ha ayudado mucho a la difusión coral en Chile ya que han realizado diversos festivales nacionales e internacionales, han realizado cursos y seminarios y también la publicación de una revista coral llamada "Voces".

También se encuentra la Sociedad Coral de Profesores de Chile, fundada en el año 1958. Esta sociedad agrupa a más de cuarenta coros dentro del país, y organizan festivales todos los años, y la Corporación Coral Universitaria de Chile, fundada en Antofagasta el día en 9 de octubre del año 1986, hito que ocurre durante la realización del Festival Nacional de Coros Universitarios, organizado por la Universidad de Antofagasta.

Los objetivos de esta corporación son: asociar, difundir promover y estimular la creación de coros universitarios dentro del país, estimular y fomentar la interpretación de repertorio coral de máximo nivel universal y nacional, estimular la creación de obras corales nacionales mediante concursos u otras actividades, realizar festivales corales zonales y nacionales, destacar la labor coral universitaria, significa el máximo aporte espiritual cultural y recreativo que le cabe a la universidades como deber ineludible de ellas para cautelar fomentar y acrecentar el patrimonio musical de la patria.³

Cabe destacar la participación de coros de niños, juveniles, adultos mayores, coros de iglesia de padres y apoderados, coros laborales, que han contribuido enormemente a la difusión de esta actividad musical. También se hace necesario mencionar al programa Crecer cantando fundado en el año 1984 a cargo del maestro Eduardo Vila, este programa consiste en fomentar y difundir la actividad coral escolar (Minoletti ,2000)

³ <http://ccach.cl/institucion/EstatutosCorporacionCoralUniversitariaDeChile.pdf>

Capítulo 2 – LA NUEVA CANCIÓN CHILENA:

De lo social, lo musical y lo político.

2.1 Procesos Sociales

Durante el siglo XX se comienza a generar un fuerte cambio de conciencia social, donde se consideraba a los jóvenes los actores principales de dicha transformación. Como sector social de importancia, los jóvenes, empiezan a tener presencia y a generar una serie de protestas contra la rigidez y el autoritarismo, que hallaron su expresión a través de la lucha contra los responsables de las políticas educativas, especialmente desde las universidades y contra la rigidez de la autoridad de los padres. En este escenario hay que destacar el movimiento estudiantil de 1918 en la Universidad de Córdoba -Argentina- que promovió una movilización estudiantil que no sólo logró modificar las anquilosadas estructuras de la Universidad, sino que inspiró a buena parte de las reformas universitarias que se produjeron luego en todo el continente latinoamericano y que en Europa y Estados Unidos fueron banderas de lucha en los años 60.

La Reforma Universitaria, estuvo dominada por la lógica histórica de un mundo polarizado en el que se despliega la Guerra Fría. La desarticulación de los aliados, tras la segunda Guerra Mundial, dio origen a la denominada Cortina de Hierro. El mundo estaba dividido en bloques ideológicos -Capitalismo y Socialismo- generándose entre ellos una carrera armamentista expresada en estructuras estratégicas antagónicas, los poderes políticos e ideológicos se equilibraron precariamente en el mundo generándose la coexistencia pacífica entre las superpotencias (Fuentes, 2011).⁴

A mediados de los años 60, gran parte de las universidades del mundo están inmersas en situaciones de profunda agitación. La rebelión se inicia en Berkeley en 1964, con expresiones similares en Berlín en 1965, hasta alcanzar su punto máximo en Francia el año 1968. Cosa similar sucedió en Italia, Suecia, Inglaterra, Japón, México, razón por la cual 1968 fue llamado el "año de la rebelión estudiantil". Las Naciones Unidas registraron la constancia de manifestaciones estudiantiles en cincuenta países durante todo el año de 1968. Es entonces cuando las rebeliones estudiantiles alcanzan proporciones de fenómeno mundial. El punto culminante de este proceso fue el movimiento del "Mayo Francés". Sin embargo no en todos los continentes y países los estudiantes se rebelaron por las mismas causas. En unas sociedades los estudiantes se rebelaron ante el agobio y

⁴ Fuentes, Aldo. Reforma Universitaria en Chile 1967-1973. Pre- balance histórico de una experiencia frustrada. *Intus – legere: historia*, 5(1). 81 – 102. (2011).

el aburrimiento de la opulencia; en otras la rebelión fue respuesta a situaciones de subdesarrollo y dependencia. (Romero, 2006)⁵.

Lo más importante de la rebelión estudiantil de los años 60, fue que los estudiantes lograron mostrar hasta qué punto el movimiento juvenil es capaz de contribuir a la creación de una nueva conciencia en la sociedad. Los movimientos juveniles han sido realistas, en términos de sus luchas, pues siempre estuvieron vinculados a la conciencia social, a la política y a los derechos de la clase trabajadora.

Un claro ejemplo del nacimiento de estas nuevas miradas hacia la conciencia social, es el expuesto por el movimiento de los *hippies*⁶, que fue gestado e iniciado en las ciudades norteamericanas de San Francisco y Nueva York, nacido precisamente en el país más beneficiado en bienestar material. El origen del inconformismo *hippie* estaba en el rechazo del estilo de vida americano y del sistema de valores de la sociedad burguesa. Precisamente el vivir en la abundancia fue rechazado por cientos de jóvenes norteamericanos quienes buscaron un estilo de vida que diera contenido a su existencia. Rechazaron el estilo de vida de sus padres y se escaparon hacia un mundo de aventura.

A mediados de los 60', millares de jóvenes norteamericanos abandonaron la comodidad material de sus hogares y dejaron la sociedad del despilfarro. Planteaban la no violencia, el pacifismo, la música, la sexualidad libre y el rechazo de la moral del trabajo. Por ello se dice que su ideología se orientaba bajo la consigna: "amor, paz y libertad" (Romero, 2006)⁷.

Este movimiento social, unificaba a jóvenes provenientes de distintos sectores sociales, rompiendo las barreras de clase imperantes en América Latina.

2.2 Lucha Social en Chile y los movimientos socio-musicales.

En el Chile de esa época, la sociedad era especialmente clasista, dicha problemática, tardó mucho tiempo en situarse en la agenda política y educacional del país. Sin embargo, el *Hipismo* que si bien era un movimiento que imperaba entre los sectores medios y medios-altos, más conectados con la música y la cultura juvenil norteamericana, también alcanzó a sectores obreros y tenía una

⁵ ROMERO GUAYASAMÍN, Pablo, Juventud, participación y ciudadanía, Quito: CAAP, 2006.

⁶ *Hippies*: Derivado de "hipster", procede del término "hip" o "hep", que significa "consiente", "enterado", alguien que sabe que está en contacto, conectado con algo. Naturalmente estar conectado con algo significa estar desconectado de la sociedad fraudulenta y conectada con una verdad espiritual. (Randall, Margaret, Los "Hippies": un fenómeno social norteamericano, 1969.

⁷ ROMERO GUAYASAMÍN, Pablo, Juventud, participación y ciudadanía, Quito: CAAP, 2006.

considerable cobertura de prensa, lo que le otorgaba cierta transversalidad y relevancia en la opinión pública (González, 2012)⁸.

El periodo entre 1967 y 1973 representa, en la historia reciente de la Educación Superior en nuestro país, uno de los más relevantes, por los significativos cambios y transformaciones estructurales que se introdujeron en el sistema universitario a escala nacional. En efecto, fueron los procesos vertiginosos que nuestra sociedad vivía, acompañados de una gran movilización estudiantil, en la búsqueda de la modificación de las anquilosadas formas de organización tradicional de las universidades y la vida nacional por aquellos años, los que catalizaron estas transformaciones.

Estos procesos hicieron surgir en Chile una dicotomía entre los denominados «rebeldes y conformistas». El retrato de la época habla de una heterogeneidad juvenil en sus formas de *estar juntos*, de *proyectar el futuro* y posicionarse en el presente. Esta fue una época de fuerte presencia estudiantil y juvenil en los procesos sociales, pero también de la emergencia de incipientes agrupaciones juveniles vinculada a la industria cultural.

Esta dicotomía se ve reflejada, por un lado, en la reforma universitaria iniciada en la Universidad Católica de Valparaíso en 1967 y que se extiende hacia Santiago en 1968, y por otro lado, en la difusión del movimiento musical de la «*nueva ola*» y su expresión mediática en la revista *Ritmo* que se ocupa fundamentalmente de difundir la versión local y edulcorada en español del *Rock and Roll* (Aguilera, 2009)⁹.

Dentro de esta división entre *rebeldes y conformistas* estaba la Nueva Ola, que era un movimiento musical juvenil, cuyos exponentes se mostraban como modelos positivos para la juventud de la época – lo que era permanentemente destacado por los medios-. La Nueva Ola se mostró como un movimiento optimista y de sana diversión contrastando a la rebeldía original del *Rock and Roll*.

Camilo Fernández, director musical de la radio Portales (1960 – 1963) fue el principal impulsor de este movimiento. Tenía un programa radial llamado “*El Show de la Nueva Ola*”, que contaba con la participación de la orquesta de Roberto Inglés¹⁰, y fue capaz de detectar talentos y anticiparse a las cambiantes tendencias de la moda. El período de la Nueva Ola (1960 -1966) fue bastante autónomo, ya que si bien se realizaban *covers*¹¹ de repertorio norteamericano e

⁸ GONZALEZ, Juan Pablo, Vanguardia primitiva en el rock chileno de los años setenta: música, intelectuales y contracultura. *Música Popular en Revista*, 1. (2012)

⁹ AGUILERA RUIZ, Oscar. “Los estudios sobre juventud en Chile: coordinada para un estado del arte. Última década, Santiago 17(31), 109-127. (2009)

¹⁰ Roberto Inglés: Escocés que llegó a Chile y fue uno de los mejores arregladores de orquesta.

¹¹ Covers: Interpretar o grabar una canción de otro compositor, cantante o banda de otra época o estilo musical. Cano, R. L. (2013). Lo original es la versión: covers, versiones y originales en la música popular urbana. *Artcultura*, 14(24).

italiano, también hubo bastante creación propia. La radio Portales y radio Minería tenían un semillero de estos exponentes (González et al, 2009)¹².

2.3 Origen de la Nueva Canción Chilena

La Nueva Canción Chilena es una corriente cultural de música popular, que se desarrolla desde el año 1960 hasta mediados de 1970. Este género estaba basado en recuperar la raíz folclórica chilena y también comprendía en su desarrollo influencias de la música occidental.

Antes de llamarse Nueva Canción, se le llamaba **Neo-folclor**, corriente musical que mezcla la música tradicional chilena, con distintas técnicas musicales contemporáneas, como arreglos vocales, distintas armonías, instrumentos, estilos, etc. Este género nace a partir de jóvenes hijos de campesinos que nacieron y crecieron en la ciudad y que por lo tanto, se encontraban cada vez más lejos de la raíz folclórica tradicional.

En los años sesenta, quedando atrás el Neo-folclor, o también llamada la Nueva Ola Folclórica, los cantantes dejan de referirse a sí mismos en sus narraciones musicales, dado que los textos de las canciones comienzan a referirse a un "otro". Este "otro" comienza a ser visibilizado y da cuenta de las condiciones, realidades, diferencias de vida de nuestro entorno social. Esta *otredad* (Advis y González, 1998) podía ser representada en el relato, a través de la figura de un campesino, trabajador, obrero o estudiante, lo que da inicio a la narración de una realidad que no había sido planteada anteriormente en la música chilena.

La Nueva Canción Chilena hace propio el relato de reivindicación social e incluye elementos representativos propios del folclor latinoamericano, tal como es la música andina, de modo que *"fue ampliando su sentido de pertenencia a la patria grande latinoamericana"*¹³.

La Nueva Canción Chilena estaba influenciada por el movimiento estudiantil universitario, que estaba a puertas de una gran reforma universitaria. Pero estas ansias de cambiar Chile es una consecuencia del movimiento social a nivel mundial.

En la Universidad Técnica del Estado, durante la reforma universitaria, nace el grupo *Inti Illimani* y adquiere notoriedad el cantautor Víctor Jara, quien le dedica canciones a la reivindicación universitaria. De este modo, este movimiento musical adquiere principalmente una función social, en tanto se transforma en algo más

¹² GONZALEZ.J; OHLSEN.O; Y ROLLE.C. "Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970. Ediciones Universidad Católica de Chile, 799 pp (2009)

¹³ Advis, Luis y González Juan Pablo. Clásicos de la música popular chilena, Vol. II 1970-1973, Raíz folclórica. Ed. Ediciones Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, Marzo de 1998. Pág. 19.

político e ideológico que en un tipo de música para ser bailada o escuchada sin atención.

2.4 Las peñas como plataforma para la Nueva Canción Chilena

Antes de hablar de la actividad socio musical denominadas "peñas", es preciso hacer mención sobre sus antecesoras, las chinganas. Estas aparecen alrededor de 1820 y se realizaban en lugares alejados de la ciudad, eran instancias de recreación popular, fuertemente criticados por la élite, ya que para ellos los asistentes tenía conductas "inmorales", de acuerdo a los parámetros establecidos a la época. Pero a pesar de las críticas el ambiente chinganero logró hacerse parte de la ciudad, junto a su baile: la zamacueca¹⁴, se fueron popularizando de tal manera, que se integraron como parte importante de la cultura nacional y las fiestas cívicas.

En las chinganas se tomaba vino, chicha, agua ardiente, y se acompañaba el festejo con buñuelos fritos en aceite. Todo esto es amenizado por música en vivo. Principalmente eran las mujeres las que interpretaban las canciones de los diversos bailes populares. Las cantoras se acompañan de la guitarra, arpa o en ocasiones la vihuela, además de un instrumento de percusión (Donoso, 2011).

Como una sucesión natural a las mencionadas chinganas, nacen las "peñas" folclóricas, que fueron un fenómeno que hizo explosión en las principales ciudades chilenas a mediados de la década del '60. Funcionaron en locales donde se presentaban números musicales en vivo y representaron un importante ámbito de socialización, con la asistencia de un público numeroso pero no masivo. Las actividades desarrolladas se vincularon al ámbito musical pero sin cerrarse a otras manifestaciones artísticas que encontraron también allí su sitio. Estos espacios eran precarios en cuanto a su producción e infraestructura. Contaban con poca iluminación, ventilación, u otras comodidades, sin embargo albergaron a una amplia gama de cantautores de la *canción protesta* y música folclórica tradicional. Asistir a las peñas en estos lugares era casi un acto militar en sí mismo. La discusión política e ideológica también se dio cita en las peñas y junto a la música fueron un elemento central que dotó de identidad cultural a gran parte de los concurrentes. Las peñas resultaron ser los primeros ámbitos en dar acogida a un movimiento musical que alcanzó relevancia mundial. (Mamani, 2013)¹⁵.

En resumen, se puede decir que las peñas eran un lugar íntimo e informal, donde los artistas presentaban sus obras, formando un estrecho vínculo entre el cantautor y el público, y con este ambiente cálido que existía, los artistas iban

¹⁴ Zamacueca: antiguo estilo musical y baile de Perú, que fue madre de la zamba, la cueca y la marinera.

¹⁵ MAMANI, A. H. (2013). Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965). *Cosmopolitismo e worldmusic no Rio de Janeiro na passagem*, 121.

probando sus nuevas canciones. Las peñas eran dirigidas por los mismos músicos y contaban con gran difusión y aceptación en el ambiente universitario.

La cantautora Violeta Parra es una figura predominante al momento de analizar la música de reivindicación social desarrollada anteriormente a la Nueva Canción Chilena. Tanto ella como sus hijos Ángel e Isabel ofrecían tertulias a la comunidad en las que presentaban su música. Este fenómeno socio-musical se desarrolló principalmente en las llamadas peñas folclóricas, que nacieron en un contexto histórico mundial muy importante, hubo varios sucesos que inspiraron la creación de estas, por ejemplo: la reforma universitaria, la guerra de Vietnam, el triunfo de la revolución cubana, etc.

A mediados de 1965 Ángel Parra quedó al cuidado de la casa del cantautor y artista plástico Juan Capra, quien se había trasladado a Europa y junto a su hermana Isabel inauguraron "**La Peña de los Parra**" ubicada en calle Carmen N°340, en el sector central de la ciudad de Santiago de Chile. Ésta era una casona que acogía a todos quienes querían tocar y escuchar música folclórica, de ahí surgieron muchos músicos importantes como Patricio Manns, Rolando Alarcón y Víctor Jara entre otros. Muchos artistas latinoamericanos vinculados a la *canción protesta* se acercaron a actuar en La peña de los Parra, como Atahualpa Yupanqui (Argentina), Mercedes Sosa (Argentina), Paco Ibañez (España), Silvio Rodríguez (Cuba), Pablo Milanés (Cuba) y Daniel Viglietti (Uruguay) (Rodríguez, 1984).¹⁶

Entre los años 1965 y 1971 Ángel e Isabel Parra editaron cuatro LPs denominados "La Peña de los Parra". En estos participaron Patricio Manns, Rolando Alarcón y el cantautor uruguayo Daniel Viglietti. Gracias a estas grabaciones se difundió "La Peña de los Parra", y específicamente la canción "*Arriba en la cordillera*" del cantautor Patricio Manns alcanzó los primeros lugares de popularidad.

Otras de las peñas importantes eran "**Las Peñas Estudiantiles**". En agosto de 1965 se inauguró la Peña de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile en Valparaíso y al año siguiente nacieron las Peñas de la Universidad Técnica del Estado (UTE) en Santiago, la que fue organizada por el Centro de Alumnos de la Escuela de Artes y Oficios. Cabe destacar que uno de los que estuvo a cargo de esta peña fue Horacio Durán, integrante de Inti Illimani.

Al igual que en Santiago, se organizaron peñas de la UTE en otras sedes a lo largo del país, las más importantes fueron las de Antofagasta y Valdivia. En estas peñas se presentaban varios números artísticos, entre ellos se destaca la poesía, coreografías y música. La Peña de Valdivia contó, además, con un

¹⁶ RODRIGUEZ, Osvaldo, "Cantores que reflexionan" Notas para una historia personal de la Nueva Canción Chilena. Santiago: LAR, (1984)

espacio radial en la programación de la emisora de la Universidad (Mamani, 2013). También se organizaron en otros lugares, como en juntas de vecinos, locales comerciales, etc. Solo en 1966 surgieron entre 15 y 20 peñas nuevas, - señala Isabel Parra- sumando unas 30 a lo largo del país (González et al. 2009).

La Peña de la escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile en Valparaíso funcionaba en el altillo del restaurante "La Porteñita" en la calle Ecuador N°31 en la ciudad de Valparaíso. Los gestores más importantes de esta Peña fueron Osvaldo Rodríguez, más conocido como el Gitano Rodríguez, y Gonzalo Grondona, conocido como el Payo Grondona.

En el año 1966 un grupo de artistas que participaban en la Peña de Valparaíso inauguraron la Peña del Mar, en el restaurant, llamado Cap Ducal de Viña de Mar. En 1967 esta peña se cambió de ubicación y se instaló en el Hotel Francia, frente a la actual estación de metro "Viña del Mar".

La Nueva Canción Chilena fue demasiado radical y revolucionaria en sus textos, principalmente para la industria musical chilena de ese entonces. Por ello, no tuvo cabida en los medios de comunicación, aunque existió una revista llamada "El músico"- especializada en folclor- la cual le otorgó una mayor cobertura desde el año 1971. La Nueva Canción Chilena, justamente por su compromiso político, no sólo desagradó a los guardianes de la tradición, sino que tampoco llegó a popularizarse en los medios de comunicación con la misma intensidad que el Neofolclore o el Rock chileno. Esto no impidió que "*Arriba en la cordillera*", de Patricio Manns, alcanzase un éxito absoluto de ventas y que las canciones de Víctor Jara se tomaran populares y que Rolando Alarcón tuviese canciones premiadas en el Festival de Viña del Mar (Da Costa García, 2009)¹⁷

Este movimiento musical-social buscó nuevas formas de difusión y autogestión, obteniendo financiamiento de las Universidades y del Estado. De esta manera se fueron promoviendo festivales organizados por Ricardo García y a la vez se abrieron más peñas para que los artistas se hicieran más conocidos. También en el 1968 las juventudes comunistas crearon la "Discoteca del Cantar Popular" (DICAP), que era un lugar para que los músicos pudieran grabar y difundir su música.

Las peñas fueron una plataforma importante para que los artistas se hicieran conocidos. Eran espacios cálidos y familiares,

¹⁷ Da Costa García, T. (2009). Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista musical chilena*, 63(212), 11-28.

2.5 Música folclórica y música docta "se unen por revelar el discurso"

La sensibilidad que tenían los músicos por los problemas sociales los impulsó a la acción política y así también este movimiento musical – social fue llamado "canción social" y "canción protesta". La Nueva Canción contaba el apoyo de los partidos políticos de Izquierda (MAPU, Izquierda Cristiana, Partido Comunista, Partido Socialista, etc.) y del movimiento universitario. Más tarde, en los años setenta, el público se amplía hacia el mundo obrero.

En el año 1965 nace el grupo Quilapayún – palabra que en mapudungun significa tres barbas - integrado por Eduardo Carrasco, su hermano Julio, y Julio Numhauser, y dirigido en sus inicios por Ángel Parra y después por Víctor Jara. Este grupo de artistas fue un gran aporte a la música chilena, ya que utilizaban elementos muy ligados a lo teatral, juego de luces, vestimenta etc.

Otro grupo importante, nacido en 1967, fue Inti Illimani – que en quechua significa cóndores del sol – cuya música estaba muy ligada a elementos propios de la música andina, incorporando instrumentos, como zampoñas, queñas, charangos, cuatro, etc. y a la vez fueron desarrollando elementos del folclor latinoamericano en general y también canciones con temáticas sociales y locales en particular.

Resulta interesante mencionar la retroalimentación originada entre los músicos del ámbito popular y los músicos de la academia. Pues los primeros se acercan a la música docta para enriquecer su nivel interpretativo, a través de la solución de problemas técnicos, y los compositores doctos se acercan a la música popular, en busca de una mayor riqueza musical, para que sus obras tuviesen un carácter más representativo del folclor chileno.

Es así como los grupos mencionados anteriormente -Quilapayún e Inti Illimani- obtienen el conocimiento de los conceptos musicales tradicionales, al montar las obras realizadas por sus compositores como por ejemplo: "La Cantata Santa María de Iquique" (1970), "Canto para una semilla" (1972) de Luis Advis y "La Fragua" de Sergio Ortega. Con este conocimiento ya adquirido, se logra dar al proceso creativo un estilo propio que dará cuenta de la conjunción de ambos mundos, el académico y el popular.

Este impulso artístico de los integrantes de la Nueva Canción Chilena llevó a generar una estrecha interacción entre la música popular y la música docta, y así lograr una mejor difusión de su arte utilizando lugares tradicionales como los teatros.

2.6 Primer festival de la Canción Comprometida

En el año 1968 el Instituto Chileno – Cubano de Cultura y La Peña de los Parra organizaron en la Universidad de Chile de Valparaíso¹⁸ - en ese entonces tomada¹⁹ por los estudiantes - el Primer Festival de la Canción Comprometida. Participaron Quilapayún, Inti-Illimani, Tiempo Nuevo, Isabel y Ángel Parra, Payo Grondona, Osvaldo Rodríguez y Marta Contreras. Al año siguiente, se realizó la segunda versión de este festival, pero ahora en el Teatro Municipal de Viña del Mar con los mismos integrantes a los que se sumó Víctor Jara, Patricio Manns, Daniel Viglietti y Los Olimareños.

2.7 Primer Festival de la Nueva Canción Chilena

Ricardo García²⁰ en el año 1969 impulsó la realización del Festival de la Nueva Canción Chilena en Iquique, pero por inconvenientes de la organización con la municipalidad no se concretó. Dentro del mismo año Ricardo García viajó a Santiago y logró conseguir el apoyo de la Vicerrectoría de comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile y es así como organizó el **“Primer Festival de la Nueva Canción Chilena”**. Este festival se realizó en dos locaciones, el gimnasio de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Estadio Chile. A partir de ese momento este estilo de música comenzó a denominarse “Nueva Canción Chilena”.

Este festival tuvo un carácter de concurso en el cual el primer lugar lo obtiene el cantautor Víctor Jara con la canción *“Plegaria para un labrador”*. En las canciones de Víctor Jara se representaba un paisaje rural, se mezcla lo campesino con lo urbano y es así que este cantautor incluye al “otro” mencionado anteriormente. Él le cantaba al campesino pobre en “El Cigarrito” (1965), al campesino disconforme en el “El Arado”, al niño pobre y marginal de Santiago en “Luchín” (González et al., 2009).

El Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena se realizó el 14 y 15 de Agosto del año 1970 en la casa central de la Pontificia Universidad Católica de Chile y en el Estadio de Chile. Este festival no era de carácter competitivo. Se eligieron 16 canciones, entre ella se encontraba la Cantata “Santa María de Iquique” (Quilapayún), “El Bosco” de Payo Grondona, “La Ventana” de Patricio Manns, “El alma llena de banderas” de Víctor Jara, “Un día el pueblo” de Rolando Alarcón entre otras.

¹⁸ Actual Universidad de Valparaíso
¹⁹ Ocupación de un lugar público a la fuerza
²⁰ Ricardo García: Animador del Festival de la Canción de viña del mar en el año 1960.

2.8 La Nueva Canción Chilena se hace parte de la política

La Nueva Canción se hace parte de la campaña de Salvador Allende en 1970 y el lema era "No hay revolución sin canciones". La agrupación Quilapayún compuso el himno a la Unidad Popular, que tenía como estribillo: "Venceremos, venceremos, mil cadenas habrá que romper, venceremos, venceremos, con Allende en Septiembre al poder".

Los hermanos Parra también fueron un gran aporte -ya habían participado para la campaña de Allende en 1964- y para la campaña de 1970 compusieron canciones electorales, como la que hizo Isabel llamada "En Septiembre Canta el Gallo".

Pero el candidato a la presidencia salvado Allende no era el único que tenía apoyo de artistas para su campaña, también lo tenían los otros dos candidatos:

"En el último programa de A ocho columnas, del Canal 9, antes de las elecciones presidenciales de 1970, en lugar de la participación de los políticos, como era habitual, estuvieron tres figuras de la canción, cada una de ellas representando a los tres candidatos en contienda. Por Salvador Allende estuvo Patricio Manns; por Jorge Alessandri, Luis "Chino" Urquidi, y por Radomiro Tomic, Arturo Gatica".²¹

En cuanto asume la presidencia Salvador Allende el día 4 de Noviembre de 1970, los músicos pertenecientes a la Nueva Canción Chilena, que fueron parte de la campaña presidencial, formaron parte activa del desarrollo del programa de gobierno buscando preparar a través de sus narraciones musicales, lo que sería una posterior vía hacia el socialismo. Desde esa mirada, a través de la música, se invitó a todo el pueblo chileno a tomar conciencia política, en busca de trabajar por un Chile mejor y más justo para todos.

Entre las canciones más destacadas encontramos "La Marcha" de Sergio Ortega, "Que lindo es ser voluntario" de Víctor Jara, "La hormiga vecina" de Isabel Parra, "El canto al trabajo voluntario" de Osvaldo "Gitano" Rodríguez muchos folcloristas más tales como Ángel Parra, Inti Illimani, Richard Rojas, Payo Grondona entre otros.

2.9 La Nueva Canción Chilena durante la dictadura

El 11 de septiembre del año 1973, durante el gobierno de presidente electo Salvador Allende ocurre un golpe de estado protagonizado por Augusto Pinochet,

²¹ González, J., Ohlsen, O. y Rolle, C. 2009. Historia Social de la Música popular en Chile, 1950-1970. Ediciones Universidad Católica de Chile, 799 pp.

quien en ese entonces era comandante jefe del ejército. Donde el Palacio de la Moneda es bombardeado y muere el Presidente Salvador Allende. Comienza la represión en universidades, fábricas, poblaciones, etc. contra quienes no compartían la nueva ideología imperante. Muchos son detenidos, torturados y asesinados y varios edificios institucionales fueron utilizados y convertidos en campo de concentración.

En toda esta represión y persecución ideológica los artistas fueron duramente castigados, pues representaban la identidad del pueblo descontento en un sistema lleno de desigualdades. Muchos de los precursores y representantes de este movimiento sociocultural fueron violentamente torturados y luego asesinados o exiliados. Víctor Jara fue detenido en la Universidad Técnica del Estado, y luego llevado al Estadio Nacional, donde fue lo torturado y asesinado. Ángel Parra, otro cantautor destacado de esta corriente artística, estuvo alrededor de un año en el campo de concentración de Chacabuco (mina salitrera abandonada), posteriormente partió al exilio.

No solo se vio afectada la música, sino también toda la cultura chilena. Hubo una "operación de limpieza" que se encargó de eliminar todos los murales que estaba ligados a la Unidad Popular: *"el arte no podrá estar comprometido con ideologías políticas"* ²²; se quemaron y censuraron libros, destruyeron monumentos, e incluso se vio afectada la vestimenta de cada uno (por ejemplo, no se podía usar barba, pelo largo o vestir de rojo y/o negro), es decir eliminaron toda posibilidad de representación que estuviera relacionada a la iconografía de las ideologías contrarias al régimen militar impuesto.

*"El golpe de estado fue tremendo en todo sentido, para todo lo que era la Nueva Canción Chilena, ya sea Por la muerte de Víctor, Ángel como un año en Chacabuco, el grupo Quilapayún exiliados, nosotros también, y a la vez hubo un decreto que prohibía todo lo que oliera a quena y charango...ya que eran extranjeros, entonces era una infiltración peligrosa para la mente" – señala Jorge Coulon*²³

En el ámbito musical, la Junta Militar defendía el Nacionalismo, por lo tanto solo aceptaba música netamente chilena y de origen chileno tradicional, la música con contenido político estaba fuera de esto. "Los Huasos Quincheros" fueron uno de los grupos musicales que apoyaron activamente esta moción de limpieza musical, hicieron eventos, promociones para rescatar *la chilenidad* y es así como

²² Jordán, Laura. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista musical chilena*, 63(212)

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000200006&script=sci_arttext

²³ Entrevista realizada a Jorge Coulon 25 de Agosto en Valparaíso. (ver anexos)

transformaron en los embajadores a nivel internacional del llamado "verdadero folclor chileno".

Una de las mayores censuras a la música chilena fue dirigida hacia la instrumentación andina; estaba prohibido tocar zampoña, quena, charango, bombo, etc., ya que eran instrumentos "subversivos" o que "incitaban a la Revolución".

En el año 1973, entre el mes de octubre y noviembre, hubo una reunión citada por Rubén Nouzeilles -ejecutivo del sello Odeón-, donde se encontraron las autoridades de la dictadura militar y los representantes de los folcloristas chilenos en el edificio Diego Portales. En esta reunión se encontraba el Secretario General de Gobierno, Coronel Pedro Ewing, y Benjamín Mackena -integrante de Los Huasos Quincheros-, encargado del departamento Cultural, además de militares armados. De parte de los folcloristas fueron Héctor Pavez,- presidente del sindicato de folcloristas- Raquel Pavez, Hilda Parra, Homero Caro, "los Cuncumenes" y Julián del Valle como representante del Sindicato de Folcloristas. En esta reunión se les informó el futuro laboral que les esperaba. El coronel Ewing les comunicó que serían vigilados, "*que nada de flauta, ni quena, ni charango, porque eran instrumentos identificados con la canción social*"²⁴

La persecución y censura solo apuntaba al folclor andino y canciones de crítica social, en cambio al conjunto Cuncumen y Héctor Pavez les dijeron que podían continuar haciendo su música.

Luego de esta reunión Héctor Pavez se junta con su gente y les dice que desaparezcan y es así como él y muchas otras personas partieron al exilio, otros decidieron quedarse en la clandestinidad. Esta reunión fue escrita en una carta que envió Héctor Pavez a René Largo Farías, quien se encontraba exiliado en México (Jordán. 2009).

En el año 1974 esto comienza a superarse, ya que Jaime Soto, alumno de Luis Advis, comenzó a convocar a distintos músicos y formó un grupo llamado Barroco Andino, este grupo empieza a tocar música de Bach, Vivaldi, Haendel con instrumentos andinos, como el sikus, charango, quena, tiple, etc. Esto fue muy importante, ya que con este grupo música se legalizó nuevamente este tipo de instrumentos y así varios músicos comenzaron a unirse a esta práctica²⁵.

La Nueva Canción Chilena al igual que ocurrió con todos los exiliados de los regímenes militares de Latinoamérica provocó que esta corriente artística traspasara la frontera y se validara desde el exterior, de las agrupaciones chilenas

²⁴ Jordán, Laura. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista musical chilena*, 63(212)

²⁵ Entrevista a Jorge Coulon 25 de Agosto 2012 Valparaíso

que fueron exiliadas: Inti Illimani, Quilapayún, Payo Grondona y Osvaldo "Gitano" Rodríguez de Valparaíso.

Entonces se puede decir que en el 11 de septiembre de 1973 con el comienzo de la dictadura, el movimiento de la Nueva Canción Chilena decanta, y comienza a desarrollarse desde el exilio y en Chile sólo hay algunas luces que demuestran su vigencia.

En el año 1975 Ricardo García fundó el Sello Alerce, que recopiló álbumes, canciones, grabaciones originales de los exponentes de la Nueva Canción Chilena que fueron prohibidas en el Régimen Militar.

2.10 La Nueva Canción Latinoamericana

Cabe destacar que este movimiento socio-cultural, no solo se generó en Chile, sino que en toda América latina²⁶, por ejemplo en Cuba podemos encontrar "La Nueva Trova", donde sus máximos exponentes fueron Carlos Puebla, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés,

En Argentina se crea "El Nuevo Cancionero", este movimiento fue incentivado por el grupo de Peronistas en los años cincuenta. Su cantautor más reconocido fue Atahualpa Yupanqui, el grupo los Fronterizos y los Chalchaleros entre otros. Luego, en el año 1958 el poeta Armando Tejada Gómez escribe un manifiesto que decía "Acostúmbrese a cantar con fundamento". En ese mismo año se constituye El Nuevo Cancionero Argentino y es en este momento donde Mercedes Sosa, Cesar Isella, Facundo Cabral entre otros, se convierten en sus representantes.

En Uruguay, se la llamo el "Nuevo Canto" y entre sus cantautores podemos encontrar Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, y el grupo los Olimareños.

En México, nos encontramos con cantautores como Amparo Ochoa, Oscar Chávez y en Venezuela con Soledad Bravo, Gloria Martín y los grupos Alí Primavera, Ahora. En Brasil tenemos el movimiento llamado el tropicalismo, y sus representantes son Tom Jobim, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento

En el año 1967 es donde se le define a este movimiento musical como La Nueva Canción Latinoamericana, en un Festival de la canción protesta, organizado por Casa de las América, en Varadero, Cuba. Aquí se establecieron ciertas características del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana o también llamada Canción Protesta.

La característica principal era que la canción debía tener una función social, esta era un arma para combatir el sistema político-económico y cultural

26 <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-95422.html>

dominante. Por lo tanto tenía que estar a favor de los procesos revolucionarios políticamente de izquierda y así tener un mismo objetivo (Velasco, 2007)²⁷

2.11 Canto Nuevo

Dentro de la Dictadura militar, a pesar de todo, se trató de mantener el movimiento de la Nueva Canción Chilena y es así como a fines de los setenta surge el Canto Nuevo, heredero de la Nueva Canción Chilena. Este movimiento fue el primero en expresar musicalmente lo que se estaba viviendo en dictadura, la represión, ya sea social y musical, los detenidos desaparecidos, los asesinados, torturados y exiliados.

Estos músicos fueron dando cuenta de todos los hechos que se vivieron y se vivían en el presente. Al igual que en la Nueva Canción Chilena, a fines de 1976 aparecen las primeras peñas en dictadura, las que se realizaban en forma clandestina, por lo tanto corrían un mayor riesgo si eran descubiertas. Entre ellas se pueden nombrar La Casa del Cantor, Javiera Carrera, La Fragua y la Casona de San Isidro en Santiago, la Peña del Francés, La Calahuala en Valparaíso. A partir de 1980 surgen las peñas en distintas universidades, tanto en Valparaíso, Santiago, Concepción, Valdivia entre otros.

Los exponentes de este movimiento incorporaron canciones de los cantautores que estaban exiliados, y también resignificaron los elementos musicales latinoamericanos que estaban prohibidos en dictadura. Al igual que la nueva canción chilena, El Canto Nuevo, representaba una ideología política opositora al Gobierno Militar de Augusto Pinochet.

Los expositores de este movimiento, fueron Santiago del Nuevo Extremo, Shwenke y Nilo, Abril, Aquelarre, Ortiga, y trovadores como Eduardo Peralta, Luis Fernando López, más conocido como el *Flopy*, Hugo Moraga, Isabel Aldunate, Cristina González, Rebeca Godoy, Nano Acevedo el grupo Wampar, entre otros.

El Canto Nuevo no tuvo espacio en los medios de comunicación, pues estos estaban bajo el control de los operadores del gobierno militar. Enrique Aros trabajó en la Radio Cooperativa de Valparaíso, a cargo de la programación de esta y menciona: *"yo trabaja en la radio y me llegaban cartas de presos políticos con canciones que me pedían, y les decía que no podía poner todos los temas que me solicitaban, ya que algunos eran considerado subversivos, y si las canciones salían al aire me costaba el puesto de trabajo, a pesar que era una radio opositora al gobierno"*²⁸

²⁷ Velasco, F. (2007). La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y pasado. Revista de Historia*, 12(23), 139-153.

²⁸ Comunicación personal con Enrique Aros – 9 de sept. 2012

A pesar de ello, los artistas representantes de este movimiento se las ingeniaron para difundir su música en las peñas universitarias, en sindicatos o poblaciones.

El 25 de julio del año 1975 en Santiago se inaugura la Peña Javiera Carrera. Es aquí donde nuevamente renace el concepto. En Valparaíso existían dos peñas "oficiales" una era la Peña "Guardilla" ubicada en Avenida Pedro Montt en el centro de la ciudad y la otra la Peña que se realizaba en el Instituto Chileno Francés de Cultura, ubicada en Avenida Esmeralda, la cual era dirigida por Thelmo Aguilar – señala Flopy-. También se fueron realizando peñas en las poblaciones, sindicatos y Universidades, el público principalmente universitario, sindicalistas, trabajadores etc.

"El público se sentía protegido, ya que era una especie de embajada, entonces no entraban muchos los sapos"²⁹

A estas peñas llegaban artistas como Fernando Saavedra, Guayo, Zamora, Gorrion, Latino Esperanza, estos grupos mencionados le hacían homenaje a Inti Illimani interpretando sus canciones. También llegaba a cantar la cantautora Rebeca Arbulú, que tenía la Peña del Magisterio en Villa Alemana.

Pero no todo era música, a la vez se hacía encuentros de teatros y poesía, donde participaban Lito Méndez, Enrique Moro, Juan Cameron entre otros. En estos espacios de fusionaban todas las artes.

También se comenzó a abrir espacios en las radios, por ejemplo Sergio "Pirincho" Cárcamo dirigió un programa radial de música llamado "Hecho en Chile" y Miguel Davagnino conducía "Nuestro Canto", estos dos programas fueron muy importantes, ya que fue una plataforma para la difusión del movimiento "Canto Nuevo" (Flopy, 2012).

Ricardo García con el sello Alerce ya creado, también acogió a los artistas del canto nuevo y en el 1978 se produjo un disco "Canto Nuevo", y en ese momento fue cuando se le dio nombre a este movimiento.

Dentro del Movimiento Canto Nuevo se encuentran dos corrientes, que principalmente se desarrollan en Santiago. Uno es el que se conoce actualmente que fue difundido y este se fue desarrollando en el "Café del Cerro", aquí participaban Eduardo Peralta, Eduardo Gatti, Pablo Herrera, Hugo Moraga entre otros. Según refiere uno de los entrevistados, "estos artistas querían hacer del oficio una profesión para vivir"³⁰.

La segunda corriente fue llamada "Canto Panfletario", se desarrolló en la "Peña Chile Ríe y Canta" que estaba en la calle San Isidro. Esta fue creada por

²⁹ Comunicación personal Luis Fernando López- el Flopy - 9 sept 2012

³⁰ Comunicación personal Luis Fernando López- el Flopy - 9 sept 2012

René Largo Farías, y no era generada para ganar dinero, sino para crear conciencia política. Los exponentes fueron: Transporte Urbano, Raúl Acevedo, Rebeca Godoy, Jorge Venegas entre otros, "*Sus textos eran más al hueso*"-*Señala Flopy*.

Su instrumentación era muchos más precaria, porque lo esencial para canto panfletario era mover masas por medio del texto. Estos cantautores iban a cantar a poblaciones, viajaban, se costeaban los pasajes entre todos, y a la vez este espacio funcionaba como oficina ya que se juntaban todos y los derivaban a distintos lugares a cantar para concientizar a la gente, ya que sus letras eran muchos más "fuertes". Este movimiento no era difundido por ningún medio de comunicación.

Cabe mencionar un medio que fue muy importante para la difusión, no sólo del Canto Nuevo, sino también de los artistas exiliados, fue la Revista Bicicleta, creada en 1979 y dirigida por Eduardo Yentzen, esta revista daba cuenta sobre artistas extranjeros vinculados con la Nueva Canción Latinoamericana, también con artistas exiliados como Inti Illimani, Quilapayún, Illapu, y Osvaldo Gitano Rodríguez y Gonzalo Payo Grondona, entre otros.

Capítulo 3 – OSVALDO “GITANO” RODRÍGUEZ:

Creador Porteño

3.1 El Gitano Rodríguez

Oswaldo “Gitano” Rodríguez Musso, Poeta de Valparaíso, Trovador, Ensayista, Artista.

Oswaldo Rodríguez nació el 26 de Junio de 1943 en Valparaíso, creció en el Cerro Artillería, Playa Ancha.

Pertenecía a una familia de clase media alta, el padre de Oswaldo trabajaba como contador auditor y su madre era dueña de casa.

Estudió en el Colegio Mackay (The Mackay School) pero no completó sus estudios ahí, pues una fuerte desilusión amorosa lo hizo repetir de curso. Cuando repitió por segunda vez, el padre decidió cambiarlo al colegio Rubén Castro en horario nocturno, y luego se cambia al Liceo Co-Educacional de Quilpué.

Es este momento de adolescencia, el “Gitano” comienza a relacionarse cada vez más fuerte con la música y los problemas sociales. Todo esto dará paso a una constante relación con la vida bohemia.

Los hermanos Rodríguez viajaban a veranear a Tunquén en Casablanca, lugar donde tenían una relación cercana y directa con los campesinos. Es ahí donde nace la inquietud y preocupación de Oswaldo por lo social.

“Un grupo de desarrapados estudiantes de cualquier cosa nos reuníamos en torno de nuestro anfitrión y mecenas- dice Oswaldo refiriéndose a Eduardo Mabán, a quien define como vagamente ingeniero. En su hogar escuchó a Atahualpa Yupanqui, discutió poemas de Rabindranath Tagore y leyó a Hermann Hesse. Huíamos de nuestras casas a las cuales llegábamos sólo de noche a dormir en los altillos que antes pertenecieron a las empleadas. Lo hacían copiando a la vanguardia o bohemia parisina que vivía en las “piezas de servicio”.³¹

En el ámbito musical, no tenía fuertes influencias de su núcleo familiar, lo que escuchaba cuando niño eran tangos, valeses y corridos mexicanos junto a las empleadas de la casa. Pero hubo alguien que lo marcó fuertemente en lo musical. Oswaldo Rodríguez decía: *“Tuve que pasar la adolescencia para enterarme que existía música chilena. Me lo enseñó uno de mis tíos: germen de amistad, torbellino de música, capaz de hacer reír a las estatuas, pero que llevaba prendida*

31

http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle.php?d=1&id_categoria=2&id_subcategoria=44

*en sí la medalla de silencio a que nos condenaron. Un día no pudo más con tanta vida y se mató con su fusil de caza; entonces otra vez estuve solo”.*³²

La historia con la guitarra comienza a los 16 años de edad, Osvaldo acompañó a su madre a clases particulares de guitarra, y él ya sabiendo los acordes, aquella profesora lo escuchó, e impresionada por su destreza le ofreció clases gratuitas y él las aceptó. (Entrevista Alejandro Rodríguez – Hermano de Osvaldo Rodríguez)

3.2 Ámbito profesional

Sus estudios superiores se inclinaron hacia el área humanista y artística, estudió diseño y arquitectura en la Escuela de Bellas Artes en Viña del Mar.

Estudia Arquitectura en la Universidad de Chile, (actualmente Universidad de Valparaíso) y luego interrumpe sus estudios, y junto a su primera esposa Chantal De Rementería viaja a Brasil. Ahí conoció los exponentes del Bossa nova, y cuando regresa a Chile, comienza a difundir este estilo musical en peñas, recitales y entre amigos.

Luego obtuvo un bachillerato en Letras en la Universidad de Chile y trabajó como asistente del taller de diseño gráfico en la Universidad de Valparaíso y en el año 1970 es nombrado jefe de carrera de Arte y Tecnología de la Universidad de Valparaíso. En 1964 se hace partícipe de la Sociedad de Escritores de Chile. (Zourek 2008).

3.3 Osvaldo y la música

Mientras estaba estudiando, con sus compañeros, se les ocurrió hacer una peña, y la realizaron en una bodega abandonada en calle Blanco en Valparaíso. En esta peña tocó el trío Lonqui, el Conjunto Millaray, Patricia Guzmán, etc. Lo que hacía diferente esta peña de las otras, era que en éstas se bailaba, como por ejemplo, vals chilote, baile pascuense y la cueca.

En 1965 gana el segundo lugar en el “Cuarto Festival de la Canción Universitaria” en la Universidad Católica. Este premio lo gana con una obra de la reconocida folclorista Violeta Parra, “*La pericona se ha muerto*”. Y gracias a esto Osvaldo se da a conocer dando recitales dentro y fuera de la región de Valparaíso.

Se integra al movimiento de la Nueva Canción Chilena, junto a su amigo Payo Grondona fueron impulsores de la Peña de Valparaíso (1965).

32

http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle.php?d=1&id_categoria=2&id_subcategoria=44

En este mismo año, el "Gitano" conoce a su máxima influencia musical más potente; Violeta Parra:

El "Gitano" se acuerda perfectamente cómo conoció a Violeta, "*El 22 de octubre de 1965 a eso de las siete de la tarde conocí a Violeta Parra en persona*".³³

Él cuenta que tenía una presentación en la carpa de la Feria Internacional del Parque los Cerillos, ella lo presentó y él sólo alcanzó a decirle que era de Valparaíso. Subió al escenario a cantar con miedo, ya que iba a cantar canciones de ella. Y es en ese momento que comienza una gran amistad con Violeta.

El momento más álgido de su carrera se percibe cuatro años más tarde (1969) con la creación de su obra "*Valparaíso*".

Su primer disco "*Tiempo de Vivir*" fue realizado en el año 1972 por el Sello DICAP (Discoteca del Cantar Popular), este fue el único disco que lanzó antes de irse al exilio.

En 1973 publica un Libro de poesía que se llama "*Estado de Emergencia*", la edición fue hecha en los talleres del Departamento de Diseño Industrial de la Universidad de Chile de Valparaíso en 1972. El diseño fue realizado por Alejandro Rodríguez y las fotografías que se encuentran dentro del libro fueron recolectadas de la revista *Ramona* y del *pool* fotográfico de la editorial Quimantú.

3.4 Dictadura y exilio

En ese mismo año (1973), es cuando Osvaldo Rodríguez fue exiliado del país por pertenecer al Partido Comunista. Durante el golpe militar, Osvaldo era buscado por los militares por la publicación de su libro, y tuvo que esconderse varios días antes de irse exiliado. Estuvo unos días en Buenos Aires y después se fue a Praga.

En este mismo año, Osvaldo Rodríguez estando preso en Argentina junto a otros compatriotas en el aeropuerto de Ezeiza, se entera que Víctor Jara fue asesinado, y le hace un homenaje a través de una canción llamada "*Canción de muerte y esperanza por Víctor Jara*". Es ahí donde comienza para el "Gitano" Rodríguez el largo camino del exilio.

"En Chile estaba prohibido cantar y el pueblo canta en secreto las canciones de Víctor, cuya figura se agradece por la fuerza de los acontecimientos y se transforma en un símbolo. Un ser sobrenatural y redentor que resucitará algún día y cuyo espíritu viven en su canción, que ayuda a aguardar la llegada de

³³

http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle.php?d=1&id_categoria=2&id_subcategoria=44

la mañana, del amanecer, que simboliza la lucha final, el triunfo de los trabajadores, cuya llegada es inexorable, la llegada del amanecer, cuya luz nadie puede detener” (Zourek, 2008).³⁴

En estos años, Osvaldo Rodríguez viajó y vivió en muchos países y en 1974 le dieron la insignia de plata del Teatro Rostock, en la República Democrática de Alemania, que fue otorgada por la composición de la música para la obra de teatro “Margarita Naranjo”, obra basada en poema de Pablo Neruda.

En 1975 Osvaldo se hizo parte de la “Sociedad de Autores y Compositores de Música” en Francia. En esta misma fecha se casó con la “checa vera” y con ella vivió en Praga. Luego se separa de ella y en 1981 conoce a Silvia, una alemana que había estado viviendo un tiempo en Chile.

En 1976 editó un disco que se llama “*Los pájaros sin mar*, y en este mismo año comienza sus estudios en el “Ecole des haute Etudes” de París, donde realizó un seminario de sociología de la literatura, con una tesis llamada “Coronación” de José Donoso. También ejerce un cargo de “Consejero Cultural” del Centro Francés-Latinoamericano de Francia.

En 1979 entró a estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras en la Universidad Carolina de Praga.

En el año 1981 obtuvo el título de Licenciado en Letras y en 1986 el título de Doctor en esta misma, con sus tesis “La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo”. Gracias a esta tesis además recibió el premio de la Casa de las Américas por musicología. También sigue cursos de Literatura y Sociología en la Escuela de Altos Estudio de París.

En 1984 fue distinguido con el premio “Charles Cross” por el mejor disco del año “*La memoire chante’s*” de Regine Mellac, y está basado en un registro que fue grabado en vivo en el casino de Paris el 10 de octubre de 1983.

Durante las dos décadas que estuvo fuera de Chile se convierte en embajador cultural itinerante, da conciertos, publica, expone y hace cátedras en Universidades Europeas. (Zourek, 2008)

Su gran inspiración para seguir produciendo fue su ciudad natal Valparaíso. “*Sigo siendo el viajero inasible... o como mi propia sombra acaso que sigue en la inútil búsqueda del Valparaíso perdido de mi adolescencia y cuando cree haberlo*

³⁴ Premio Iberoamericano 2008 – Michal Zourek – Osvaldo “Gitano” Rodríguez y la Nueva Canción Chilena.

*encontrado, no es más que una acuarela o una fotografía añeja proyectada sobre un telón de neblina o camanchaca.*³⁵

En cada lugar que estuvo Osvaldo, (Alemania, Inglaterra, Italia, África, etc.) encontró un trozo de Valparaíso, y así fue que llegando a su puerto, Osvaldo comienza a trabajar en un proyecto llamado "Valparaíso".

3.5 La Nueva Canción Chilena y Osvaldo "Gitano" Rodríguez

La Nueva Canción Chilena como hemos visto tiene muchos exponentes, pero uno de los que más se dedicó a investigar y analizar este fenómeno socio-musical fue él "Gitano" Rodríguez, ya que era un trovador, poeta y ensayista.

En el mismo periodo que Osvaldo comienza sus estudios superiores, en varios países latinoamericanos se estaba formando una fuerte corriente de izquierda que era motivada por la Revolución Cubana (1959). Esta revolución jugó un papel muy importante en Chile en los años setenta, ya que se comenzó a ocupar la canción como medio de expresión, y esto era un "Accionar Revolucionario". En Cuba, este medio de expresión ya estaba presente, y la canción era un apoyo a la revolución, y así los demás países latino americanos comenzaron a copiar ese modelo, y fue denominada "canción de protesta".

Este ambiente que se estaba comenzando a vivir en Chile, le produjo un quiebre en la vida académica, ya que su pasión era el folclor. El "Gitano" concursó y ganó en el "Primer Festival de la Canción Universitaria" de la Universidad de Chile en Valparaíso, con canciones enfocadas netamente en lo social.

Se podría decir que Osvaldo Rodríguez fue el único que dejó documentado el movimiento social y musical que se vivió fuertemente en la década de los 60 y 70.

Los dos ensayos que hizo fueron escritos en su exilio en Europa, se llamaban "*Cantores que reflexionan*" (Madrid 1984) y "*La Nueva Canción Chilena, continuidad y reflejo*" (La Habana 1988).

En Valparaíso la Nueva Canción Chilena se da a conocer gracias a Osvaldo Rodríguez y su gran amigo Payo Grondona, ésta se desarrolló más que nada en las peñas de Valparaíso, pero también iban a tocar a importantes lugares en Santiago como "La Carpa de la Reina" y "La Peña de los Parra"

Durante el exilio, Osvaldo Rodríguez comenzó a hacer recitales en Europa, y se instala La Nueva Canción Chilena.

35

http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle.php?d=1&id_categoria=2&id_subcategoria=44

Los chilenos exiliados se encuentran con otros exiliados de otras partes de Latino América, Argentina y Uruguay principalmente. Entonces ya la Nueva Canción Chilena se transforma en:³⁶ *“La Nueva Canción Latinoamericana, que representa los ideales de un continente que lucha contra la dictadura”*.

Entonces podemos decir que La Nueva Canción Chilena, no solo representaba a los chilenos exiliados, sino a muchas personas de países latinoamericanos que también fueron castigados por pensar distinto al régimen militar.

3.6 El Gitano regresa a Chile

Osvaldo regresa a Valparaíso en 1989, al momento de dirigirse a su casa en micro, pero le pide al chofer que haga el recorrido más largo para así contemplar cómo estaba el puerto después de tantos años sin verlo, entonces la micro comienza su recorrido y se dirige a la Avenida Altamirano, pasando por Caleta el Membrillo, el paseo Rubén Darío, Las Torpederas, y luego sube al Parque Alejo Barrios y así sigue el recorrido por la Avenida Gran Bretaña, hasta llegar a su casa. Esa misma noche fue al paseo 21 de Mayo a contemplar la noche del puerto que estaba completamente iluminada y después realizó un reencuentro con Valparaíso junto a su amigo Payo Grondona en un local de Pedro Montt llamado “La Puerta del Sol” y antes de comenzar a celebrar dice unas palabras: *“El ser humano no puede recorrer solo los paisajes de sus recuerdos o las llamadas de su nostalgia. El viajero perdido necesitará siempre un lugar donde reposar su cabeza, saciar su sed y su hambre, pero antes del viaje mismo hubo quienes, sin saberlo y sin que ellos mismos lo sospecharan, me estaban preparando para esta búsqueda y su peregrinaje”*.³⁷

En este tiempo trabaja en un proyecto llamado “Valparaíso”, que trataba de conservar y restaurar Valparaíso y este proyecto tenía la ayuda de la Organización de las Naciones Unidas (UNESCO).

Durante el exilio mientras recorría ciudades encontró muchos “pedacitos de Valparaíso” por ejemplo Osvaldo decía: *“En el costado oriental de la ciudad etrusca de Volterra, en medio de la Toscana, hay escaleras de piedra que, como en la playa Las Torpederas, no llevan a parte alguna. El ascensor Polanco, que muchos porteños creen único, tiene un primo hermano en Estocolmo y otro en Lisboa. La calle de Jan Neruda, en Praga, podría perfectamente descender del Cerro Alegre... Hay palacios en Milán que no desentonarían en un barrio viñamarino; casa en Londres, especialmente en los alrededores de Canning*

³⁶ Premio Iberoamericano 2008 - MichalZourek – Osvaldo “Gitano” Rodríguez y la Nueva Canción Chilena. Pag 9.

³⁷ https://www.intercuba.net/wiki/articles/o/s/v/Osvaldo_Rodríguez_cb44.html

House, que tienen su réplica de la plazuela Eleuterio Ramírez, sólo que en Valparaíso no son de piedra, sino de madera e irremediablemente se las está llevando el viento y la desidia".³⁸

Otro proyecto que realiza Osvaldo Rodríguez era la casa transparente, este era un proyecto poético materializado que tiene alrededor de 300 cuadros que son dibujos sobre papel con punta seca y luego pinta con lápiz pastel y tinta, estos cuadros tienen unos textos pequeños, estos reflejan los distintos sueños del "habitante de la casa transparente".

3.7 Jorge Coulon (Integrante de Inti Illimani) sobre Osvaldo Rodríguez:

Jorge tuvo una muy amistad muy linda y personal con Osvaldo, ya que los dos eran aficionados a la lectura además de la música. Jorge cuenta que a él le gustaba el Gitano porque era un personaje muy particular, era bien especial en su forma de ser, siempre se vestía elegante, impecable, un sombrero, un pañuelo, muy pretencioso, él era un artista, y esto para la mentalidad de los chilenos a algunos le caía mal, de hecho lo encontraban pinta mono, pero a Jorge que le caía bien porque le gusta los personajes que "se la creen".³⁹

En el exilio tocaron algunas veces juntos, pero vivían en países distintos, "era muy difícil juntarse" –señala Jorge

Al Gitano fue al primero que le escuche decir que Valparaíso tenía que ser patrimonio de la humanidad

Bueno, él hizo la canción tan importante que les hizo sombra a los demás cantautores, pero él era un gran poeta, buen escritor, no era gran músico ni gran instrumentista pero él era un personaje de Valparaíso, y ha compuesto una de las canciones más importantes de la historia de Chile. Él era un muy buen pintor, no cabe ni ninguna duda que era un artista de la mañana a la noche".⁴⁰

3.8 El imaginario de Valparaíso y su recreación en las composiciones

Su gran inspiración para seguir produciendo fue su ciudad natal Valparaíso. *"Sigo siendo el viajero inasible... o como mi propia sombra acaso que sigue en la inútil búsqueda del Valparaíso perdido de mi adolescencia y cuando cree haberlo*

³⁸ <http://patrimonioculturaldechile.cl/nuestro/notas/rescate/gitano1.htm>

³⁹ "Que se la creen", "Pinta monos", Persona que trata de sobre salir y destacarse a toda costa (florerito de mesa)

⁴⁰ Entrevista a Jorge Coulon, 25 de agosto - Valparaíso

*encontrado, no es más que una acuarela o una fotografía añeja proyectada sobre un telón de neblina o camanchaca.*⁴¹

Según comenta el "Gitano" parte de su inspiración nace cuando estudiaba en la Escuela de Bellas Artes *"yo andaba dibujando las calles y las casas de los cerros con la intención de meterlas en grabados a punta seca sobre planchas de cobre"*. (Quiñones, 1986)⁴²

Aurelio Aguirre, porteño y periodista de Oslo, analizo y descubrió que todas las canciones de dicho cantautor, contienen un orden arquitectónico, y es probable que tenga toda la razón. Si bien Osvaldo no llegó a terminar la carrera de arquitectura, quedó arraigada la deformación estudiantil de dibujarlo todo.

Pese a crecer en un entorno burgués, en sus creaciones era capaz de plasmar y describir a cabalidad de la miseria de los cerros, su entorno cotidiano y sus vivencias según su propio relato en su canción "Valparaíso".

"La muerte que atraviesa esa canción, no es sólo la premonición de mis amigos asesinados y desaparecidos, sino también aquella que marcó mi infancia: un pariente suicida, los ahogados de los temporales y esas procesiones nocturnas con antorchas y tambores ceremoniales con los que los bomberos de Valparaíso entierran a sus mártires". (Quiñones, 1986)

Rituales y procesiones que visten de un carácter melancólico y a su vez crean esa personalidad única y cosmopolita que caracteriza al puerto de Valparaíso.

"Hasta hoy no me libero de una profunda nostalgia como una neblina porfiada y querendona y a la cual ya le tengo cierto cariño".

«Lo único que puede limpiar tanta tristeza es el viento». Es el viento que yo he andado persiguiendo por el mundo. El viento que me devuelva el olor de la brea y el color de los volantines. (Quiñones, 1986)

⁴¹http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle

⁴²<http://www.blest.eu/cultura/musso.html>

DESARROLLO

Capítulo 4 – ANÁLISIS

Obras originales y adaptaciones corales

En este capítulo se expondrán las transcripciones realizadas de las obras de Osvaldo “Gitano” Rodríguez y de la obra de Gonzalo “Payo” Grondona. También se presentaran los análisis del texto y el análisis armónico de las obras correspondientes

Luego se dará a conocer en análisis musical de cada adaptación y coral y finalmente se expondrán los arreglos corales.

4.1 Análisis canción Valparaíso

Valparaíso

*Yo no he sabido de su historia,
un día nací aquí, sencillamente.
El viejo puerto vigiló mi infancia
con rostro de fría indiferencia.
Porque no nací pobre y siempre tuve
un miedo inconcebible a la pobreza.*

*Yo les quiero contar lo que he observado
para que nos vayamos conociendo.
El habitante encadenó las calles
la lluvia destiñó las escaleras
y un manto de tristeza fue cubriendo
las casas con sus calles y sus niños.*

*Y vino el temporal y la llovizna
con su carga de arena y desperdicios.
Por ahí paso la muerte tantas veces
la muerte que entutó a Valparaíso
y una vez más el viento como siempre
limpió la cara de este puerto herido.*

*Pero este puerto amarra como el hambre,
no se puede vivir sin conocerlo,
no se puede mirar sin que nos falte,
la brea, el viento sur, los volantines,
y el pescador de jaibas que entristece
nuestro paisaje de la costanera.*

Obra: Valparaíso

Autor: Osvaldo Rodríguez

Año: 1976

Disco: Los pájaros sin mar

Sello: Le Chant du Monde

Intérprete: Osvaldo Rodríguez

La obra Valparaíso antes de ser canción fue un poema escrito en el año 1961 para una muestra de arte sobre el puerto llamada diez poetas y diez pintores. Hans Sholbach pintó el cuadro y versos del poema fueron escritos sobre esta pintura. Luego de 10 años de haber estado colgada la pintura en la casa del Gitano, un amigo se acerca y le dice *¿Qué es eso?, ¿es una canción?* Fue ahí que este poema se convirtió en canción y a la vez en el himno de Valparaíso.

“La historia no termina ahí, la célebre estrofa: - *Porque no nací pobre y siempre tuve un miedo inconcebible a la pobreza*, originalmente decía: - *Porque yo nací pobre...*, hasta que un agudo auditor, su mentor Nelson Osorio, le dijo: - *Mira, en primer lugar tú no naciste pobre; en segundo lugar, los pobres no le tienen miedo a la pobreza, le tiene rabia, cosa harto diferente*. Así lo cuenta el mismo Gitano, quien entonces asumió su condición de modesto burgués aunque en su alma tuviera tatuada la revolución de los desposeídos.”⁴³

⁴³ http://www.ciudaddevalparaiso.cl/inicio/patrim_expres_arte_detalle.php?id_categoria=2&id_subcategoria=44

Valparaíso

Transcripción:
Fernando Carrasco
Juan Antonio Sanchez

Oswaldo Rodríguez

Alto

Guitarra acústica

6

A.

Guit. ac.

12

A.

Guit. ac.

17

A.

Guit. ac.

22

A.

Guit. ac.

F *A* *A7* *Dm*

A7 *F* *C*

C/Bb *Dm* *A7* *Dm* *Dm*

F *F/C* **M1** *A7* *F*

F/C **M2** *C* *C/B* *Bb* *D7* *F#* *Gm*

yo

no_hesa-bi-do nun-ca de su_his - to - ria un di - a na ce_a

lli sen-ci-lla-men - te el vie -jopuer- to vi-gi-ló mi in - fan - cia

28 *C C/Bb F A7*

A. — con ros - tro - de fri - a in - di - fe - ren - cia — por

Guit. ac.

33 *Bb D F# A Gm C*

A. que no na - cí po - bre y siem - pre tu - ve un mie - do in - con - ce

Guit. ac.

38 *C/Bb F A7 Dm*

A. bi - ble a la po - bre - za —

Guit. ac.

43 *A A7 Dm A7*

A.

Guit. ac.

47 *1,2,3,4 Dm 5. Dm*

A.

Guit. ac.

4.2 Análisis musical de la obra Valparaíso

Tonalidad: D menor

Duración: 3:17"

Instrumentación: Voz y Guitarra

Métrica: 3/4 - Vals

Forma: estrófica

La obra Valparaíso tiene 50 compases, en donde los primeros 16 corresponden a una introducción instrumental. El planteamiento armónico se desarrolla en base a la tonalidad de Dm.

La obra comienza con el acorde de F Mayor que corresponde al III grado, lo cual anticipa la constante alternancia entre Dm y su relativa mayor. Esa alternancia es tratada con amplia equivalencia sintáctica entre los acordes, de modo que inmediatamente después del acorde de F Mayor se conduce a un V grado (A Mayor), reforzado al compás siguiente con la séptima. Esta equivalencia se comprueba en la dirección inversa en los compases 8-9, en donde el acorde A7 es seguido de un F Mayor. Luego, en el compás 10, aparece el acorde de C Mayor (VII en Dm natural y dominante de F), reafirmando la relevancia de la tonalidad de F Mayor como "reverso" de Dm natural. La sección introductoria termina con el acorde de Dm.

El discurso melódico comienza en el compás 17, reutilizando la progresión armónica de la introducción. Además, en el compás 20 se indica un cambio de cifra métrica a 6/8 volviendo a 3/4 en el compás siguiente; lo que denominamos **hemiola**.

22 F/C C C/B Bb D7 F# Gm

lí sen-ci lla-men - te el vie -jopuer- to vi-gi-ló mi in - fan - cia

También se presenta un acorde no perteneciente a D menor (D7), que al ser mayor se convierte en dominante de un grado secundario (IV). Esto es denominado **función transitoria**. Esto significa que D7 constituye un acorde dominante sobre Gm, que es el cuarto grado de D menor (se puede sintetizar

como V/IV). La melodía refuerza la sensación tonal del pasaje al pasar por una nota Eb, perteneciente a la armadura de Gm.

La obra utiliza la misma progresión y en el compás 34 encontramos la misma situación de la función transitoria y retorno a los acordes de la tonalidad. La canción repite la misma estructura musical cinco veces, con sus variaciones las estrofas.

4.3 Análisis Valparaíso en F Mayor

Si bien el análisis de la obra nos indica que no hay una mayor complejidad armónica, se tomó como elemento llamativo la forma de reemplazar sintácticamente los acordes de F Mayor y D Menor en la canción, en donde muchas veces acordes que cumplen una función en una tonalidad (ej. A7 como dominante de Dm) son seguidos de un acorde no esperado, pero que cumple una función equivalente (relación I – VI). Así, y respetando las apariciones de la armonía de A Mayor como dominante de Dm, la propuesta coral realizada toma como núcleo la tonalidad de F Mayor, de modo que la rearmónización contenida en el arreglo destaca en amplias secciones la sonoridad diatónica de dicha escala, lo que se traduce en una mayor aparición de la nota Do natural (en contraste a Do sostenido de la escala de Dm armónica), tanto como nota armónica de un acorde y/o como nota agregada. Las conducciones de cada voz hacen eco de esta mayor importancia dada a la sonoridad diatónica de F Mayor.

La obra “Valparaíso” tiene 50 compases y una introducción instrumental de 16 de compases. El planteamiento armónico se conduce desde el I grado de la tonalidad al V. En el compás 13 se realiza función transitoria de V/VI, VI grado, V grado. Luego ocurre una **modulación**⁴⁴ a la relativa menor (Dm), que al igual que al comienzo de la obra se mueve entre el I grado y el V grado.

12 C/Bb Dm A7 Dm Dm

yo

El discurso melódico comienza en el compás 17, reutilizando la progresión armónica de la introducción, además en el compás 20 cambia el metro a 6/8, volviendo a 3/4 en el compás siguiente.

⁴⁴La acción por la cual se puede pasar de una tonalidad a otra se le denomina modulación – pag 75 tratado práctico de armonía N Rimsky - Korsakov

En el compás 26 hay nuevamente una variación métrica y se presenta un acorde no perteneciente a Fa Mayor (D7), un V grado de "un algo". Esto es denominado **función transitoria**. Esto significa que el V grado de Gm armónico, que es el segundo grado de F Mayor (V/II) o D7 actúa como dominante con la 9 bemol para luego volver al II grado y retomar la métrica original.

22 *F/C* *C* *C/B* *Bb* *D7* *F#* *Gm*

llí sen-ci lla-men - te el vie -jopuer- to vi-gi-ló mi in - fan - cia

4.4 Análisis musical de “Valparaíso”, propuesta coral

Tonalidad: F Mayor

Duración: 3:37”

4 voces: Soprano, contralto, tenor, Bajo

Métrica: 3/4

Forma: estrófica

Las técnicas utilizadas fueron sustituciones de acordes, agregar **tensiones**⁴⁵ en algunos acordes, como 7ma, o 9na, además se moduló para enriquecer el desarrollo armónico.

Introducción

La introducción tiene 10 compases. La voz del bajo marca el primer pulso y las otras voces responden en el segundo y tercero. Armónicamente se mantiene la misma estructura, a excepción de la modulación donde se agrega un II grado, que va un I grado (Dm) más tensiones de 7ma y 9na.

Introducción

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAJO

⁴⁵Tensión: estado de un cuerpo estirado por la acción de determinadas fuerzas. En armonía se llama tensiones a los sonidos de pueden agregarse a un acorde para añadirle colorido, densidad, o –precisamente- tensión. de alguna forma, las tensiones son la vestimenta de los acordes y según como se les use, sirven para confirmar y realzar su naturaleza, o para contradecirla y desdibujarla. El estudio de su origen y de los mecanismos que determinan su aplicación, es fundamental para comprender y manejar mejor los criterios armónicos que caracterizan a cada estilo actual, desde el más sencillo hasta el más sofisticado.

8 *Emb5 Dm7/E F/A Am A7 Am A7 F/A*

nun-ca de su his - to - ria

nun-ca de su his - to - ria un

yo no he sa-bi-do nun-ca de su his - to - ria

nun - ca his - to - ria

Al comenzar la primera frase, la melodía es interpretada por la voz del tenor durante 5 compases. En el compás 13 se utilizó un III grado como sustitución del I grado, después se realiza la función transitoria A7, V / VI, que resuelve en Am.

En la segunda frase la melodía es interpretada por la contralto hasta el compás 23, acompañada por el tenor. Luego en el compás 19 por la voz de la soprano. En esta sección se realizaron sustituciones del I grado por el III, y en el compás 18 se realizó una sustitución al V grado por el VII que va a un V7.

16 *Am/G Am/C Em7b5 C7 C Gm Gm D7 Gm Bb*

un di - a sen-ci-lla-men - te el vic-jo puer-to vi-gi-ló mi in - fan - cia

di - a na-ce a - lli sen-ci-lla-men - te el vic-jo puer-to vi-gi-ló mi in - fan - cia

di - a na-ce a - lli sen-ci-lla-men - te el vic-jo puer - to mi in - fan - cia

un di - a sen-ci-lla-men - te el puer - to mi in - fan - cia

23

Bb C Gm Am7 Bb7 A7

ros - tro in - di - fe - ren - cia dm dm

ros - tro - in - di - fe - ren - cia por que no na - ci mp

con ros - tro de fri - a in - di - fe ren - cia por que no na - ci mp

con ros - tro fri - a in - di - fe ren - cia dm p

En el compás 18 tenemos una variación rítmica, melódica y armónica, ya que se sustituyó en C mayor (V) por el Em7b7 (VII).

Original:

22

F/C C C/B

lli sen - ci lla - men - te

Propuesta:

Am Em7b5 C7 C

a sen - ci lla - men - te

- lli sen - ci lla - men - te

- lli sen - ci lla - men - te

a sen - ci lla - men - te

Modulación

Después de la segunda estrofa se realiza una modulación al V grado, de F Mayor a C Mayor.

El proceso de modulación comienza en el compás 61. Se realizaron progresiones de acordes basados en la tonalidad de F Mayor y en el compás 65 se toma el Dm como acorde común, modulación pivote. Se utiliza un Bm7b5, VII grado de C como función transitoria para generar tensión y finalmente se establece en C mayor

La sección de modulación se construye rítmicamente en base a la introducción, conduciéndose a una breve melodía entre la soprano, contralto y tenor.

61 *Fmaj7 A7 A7 A7 Dm G7 E7*

mp Dm dm dm dm

mp Dm dm dm dm dm dm

mf Dm dm dm dm

mf Dm dm dm...

68 *E7 Am E7 Am Bm7b5 Am C*

mf u u

mf Y vi-no el tem-po

u u

du

Comienza la tercera frase y en el caso de la armonía se realizan los mismos acordes expuestos desde el comienzo pero en la nueva tonalidad. Además varía la melodía desde el compás 74 hasta el 82 entre la contralto, el tenor y la soprano.

76 *sfz p* *mf*

u y la llo - viz-na a re-na y des-per - di - cio por

sfz p *mf* *mf*

ral y la llo - viz-na con su car-ga de a - re-na y des-per - di - cio por

sfz p *mf* *mf* *revisar 4tas*

u y la llo - viz-na su car-ga de a - re-na y des-per - di - cio

sfz p

ru du a su a - re-na y des-per - di - cio

83 *mp*

ahi pa-so la muer-te mu-chas ve - ces u u

ahi pa-so la muer-te mu-chas ve - ces muer - te que en - lu-to a Val-pa-ra

mp

u u mu - u - chas ve - ces la muer - te que en - lu-to a Val-pa-ra

mp

u u mu - chas ve - ces la muer - te que en - lu-to a Val-pa-ra

En el compás 124 comienza la segunda modulación para retornar a F Mayor. Se dirige desde el I Grado hacia el III grado (Em). Se utiliza E7 como función transitoria (V/VI) que se enlaza a Dm acorde pivote⁴⁶, luego Em7b5, VII grado de Fa Mayor, concluyendo en Dm7add, para finalizar en el I grado.

121

C Em/B E7/B Dm Em7b5 Dm79

de la cos-ta ne ra. dm dm

u u u dm

mf

u

⁴⁶ Es de la tonalidad original pero que cambia de funcionalidad y para a formar parte de otro centro tonal.

129

F/A Fmaj7/E Am A7 Am A7 Am

yo no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria un di-a na-ció a

yo no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria un di-a na-ció a

yo no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria di-a na-ció a

yo no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria un di-

Esta es la última frase de la canción, la melodía la interpreta el tenor y las otras 3 voces acompañan con voicing⁴⁷. Las 4 voces, en el final “un miedo inconcebible a la pobreza” el tenor y contralto entran juntas y luego se suma soprano y bajo. La progresión armónica es V, IV, I, V/VI y termina con un VI.

149

du ru ru ru ru ru ru ru ru

tu - ve un mie-do in - con - ce -

tu - ve un mie-do in - con - ce -

du ru ru ru ru ru ru ru ru

152

C Bb Fmaj7 A7 Dm

a la po-bre za

bi-nle a la po-bre za

bi-nle a la po-bre za

a la po-bre za

⁴⁷ Se denomina voicing a determinada estructura, a cierta elección de notas, al momento de interpretar un determinado acorde. Una de las formas más básicas de interpretar la armonía es utilizar las notas que definen el acorde: la fundamental, la tercera y la séptima, cuyo resultado es una sonoridad clara de la armonía, sustentando a demás por un movimiento muy sutil de las voces.

Valparaíso

Arreglo: Licarayén Aros

Oswaldo "Gitano" Rodríguez

♩ = 130

mp

SOPRANO
Dm dm dm dm dm dm dm dm u

mp

ALTO
Dm dm dm dm dm dm dm dm u

mp

TENOR
Dm dm dm dm dm dm dm dm u

mf

BASS
Dm dm dm... dm dm dm u

7

fp *mp*

u u u u nun-ca de su his - to - ria

fp *mp* *f*

u u u u nun-ca de su his - to un

fp *f*

u u yo no he sa-bi - do nun-ca de su his - to - ria

fp *mp*

u u u nun - ca his - to - ria

15

Am *Em7b5 C7 C*

un dí - a sen-ci-lla- men - te el vic-jo puer-to vi-gi-ló mi in - fan - cia

di - a na-ce a - lli sen-ci-lla- men - te el vic-jo puer-to vi-gi-ló mi in - fan - cia

mf *mp*

di - a na-ce a - lli sen-ci-lla- men - te el vic-jo puer - to mi in - fan - cia

mp

un dí - a sen-ci-lla-men - te el puer - to mi in - fan - cia

22

ros - tro in - di - fe - ren - cia dm dm
 ros - tro - in - di - fe - ren - cia por que no na - ci mp
 con ros - tro de fri-a in-di - fe ren - cia por que no na - ci mp
 con ros - tro fri-a in-di - fe ren - cia dm

28

dm dm du ru du ru ru ru ru ru a la po bre mf
 po-bre y siem - pre tu - ve un mic-do in-con - ce - bi-ble a la po bre mf
 po-bre y siem - pre tu - ve un mic-do in-con - ce - bi-ble a la po bre mf
 dm du ru du ru ru ru ru ru a la po bre mf

33

za u u u du ru ru mp
 za u u u du ru ru pa- mf
 za u u u du ru ru pa- mf
 za yo les quie-ro con - tar lo que ob-ser - va - do mf

40 *mp* *f*

pa-ra a co-no-cien-do el ha-bi-tan-te en ca-de-no las ca-lles

mp

ra que lo va-ya-mos co-no-cien-do ha-bi-tan-te las ca-lles.

f

ra que lo va-ya-mos cien-do el ha-bi-tan-te en ca-de-no las ca-lles

mp

ra que lo va-ya-mos co-no-cien-do el ha-bi-tan-te las ca-lles.

47 *mf*

llu-via es-ca-le-e-ras un man-to de tris-te-zas fue cu-

mf

llu-via es-ca-le-e-ras un man-to de tris-te-zas fue cu-

la llu-via-des-ti-ño las es-ca-le-ras u u u u

la llu-via-des-ti-ño las es-ca-le-ras u u u

54 *mf* *mp*

brien-do los ce-rros con sus ca-lles y sus ni-ños. Dm dm

mf *mp*

brien-do los ce-rros con sus ca-lles y sus ni-ños. Dm dm

mf *mp*

du ru du ru ru ru ru ru ca-lles y sus ni-ños. Dm dm

mf *mf*

du ru du ru ru ru ru ru ca-lles y sus ni-ños. Dm

61

dm dm dm dm du ru ru ru ru ru
 dm dm du ru ru ru dm dm u du ru du ru
 dm dm dm dm du ru u u u du ru
 dm dm dm u u u u

68

dm dm du ru u u u u u y la llo-
 dm dm du ru u u u Y vi-no el tem-po - ral y la llo-
 du ru ru du ru u u u u u y la llo-
 u u u u u u u

76

viz-na a re-na y des-per - di - cio por ahi pa-so la
 viz-na con su car-ga de a - re-na y des-per - di - cio por ahi pa-so la
 viz-na su car-ga de a - re-na y des-per - di - cio u u u
 u a su a - re-na y des-per - di - cio u u

muer-te tan-tas ve - ces _____ u u i -
 muer-te tan-tas ve - ces _____ muer - te que en - lu-to a Val-pa-ra - i -
 tan - tas ve - ces _____ la muer - te que en - lu-to a Val-pa-ra - i -
 tan - tas ve - ces _____ la muer - te que en - lu-to a Val-pa-ra - i -

mp

-so y u - na vez mas el vien - to co-mo du ru du ru ru ru ru ru ru
 -so y u - na vez mas el vien - to co-mo siem-pre u
 -so y u - na vez mas el vien-to sic - em - pre lim - pio la ca - ra
 -so du ru du ru ru ru ru ru ru

mp *mf* *mp*

du ru ru ru _____ Dm dm dm dm
 u _____ Dm dm dmd dm
 de es-te puer-to he - ri - do. Dm dm
 Pe-ro es-te puer-to a - ma-rra co-mo el

p *p* *mp* *f*

101

dm u _____ dm dm co - no - cer - lo _____ no se pue-de de-
 cer - lo _____ no se pue-de de-
 No se pue-de vi - vir sin co-no-cer - lo _____ no se pue-de de-
 ham- bre _____ No se pue-de vi - vir sin co-no-cer - lo _____ no se pue-de de-

108

jar sin que nos fal - te vo - lan - ti - nes y el
 jar sin que nos fal - te la brea el vien-to sur los vo-lan ti - nes
 jar sin que nos fal - te vo - lan - ti - nes y el
 jar sin que nos fal - te la brea el vien-to sur los vo-lan ti - nes

115

pes-ca-dor de jai-vas se en-tris - te - ce u _____
 Nues - tro pai sa - je de la cos-ta-ne
 pes-ca-dor de jai-va - as du ru ru ru ru ru ru ru u
 du ru ru ru ru ru ru ru ru u

121

du ra u u u yo

ra. dm dm dm dm u u u yo

u u dm dm dm u u u yo

Dm dm u u u yo

129

no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria un dí-a na-ció a lli sen-ci-lla

no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria un dí-a na-ció a lli sen-ci-lla

no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria dí-a na-ció a lli sen-ci-lla

no he sa-bi-do nun-ca de su his-to-ria un dí-a sen-ci-lla

136

men-te el vie-jo puer-to vi-gi-ló mi in-fan-cia con ros-tro de

men-te el vie-jo puer-to vi-gi-ló mi in-fan-cia con ros-tro de

men-te el vie-jo puer-to mi in-fan-cia con ros-tro de

men-te vie-jo in-fan-ci-a con ros-tro de

143

fri-a in-di - fe ren - cia dm dm dm dm du ru

fri-a in-di - fe ren - cia por que no na - cí po-bre y siem-pre tu - ve

fri-a in-di - fe ren - cia por que no na - cí po-bre y siem-pre tu - ve

fri-a in-di - fe ren - cia Dm dm du ru

149

ru ru ru ru ru ru ru a la po bre - - za

un mic-do in-con-ce - bi-ble a la po bre - - za

un mic-do in-con-ce - bi-ble a la po bre - - za

ru ru ru ru ru ru ru a la po bre - - za

4.5 Análisis canción Caleta el Membrillo

Caleta el Membrillo

*Muelle de un mar que quiere tragarse hasta el verano,
tierra robada al propio mar que la reclama,
Trozo que bien pagaron tus hombres en invierno,
Playa de vientos y de piedras olvidadas.*

*No hay ceremonias ni palabras siquiera,
Para cantarle a esa caleta encerrada
Porque nosotros amarrados a tierra
Solo oiremos en la noche*

*La barca que sale hacia la condena del invierno,
Hacia el eterno temporal de madrugada
Barca que lucha contra el viento siempre eterno
Botes que buscan descifrar una mañana*

*No hay ceremonias ni palabras siquiera,
Para cantarle a esa caleta encerrada
Porque nosotros amarrados a tierra
Solo oiremos en la noche*

*Las voces que llevan hacia el mar de la neblina
La voluntad detrás del pez de cada día
Cantan tus hombres una vida que camina
Para pescar una esperanza endurecida*

Obra: Caleta el Membrillo

Autor: Osvaldo Rodríguez

Año: 1972

Disco: Tiempo de vivir

Sello: DICAP

Intérprete: Osvaldo Rodríguez

En la obra "Caleta el Membrillo", el autor refleja las raíces de uno de los trabajos más antiguos: el trabajo en el mar, la dureza con la cual los hombres y mujeres luchan a diario por el sustento de sus hogares.

La canción describe de una forma un poco cruda pero a la vez sutil, los días de tormenta en el mar. Si bien el mar les da vida y el sustento diario, también pide con la entrega de sus riquezas llevándose a las profundidades hasta el último suspiro de quienes modestamente hacen usufructo de su grandeza sin matices y arriesgando su vida.

Caleta el membrillo

Transcripción: Licarayén Aros

Ossvaldo Rodríguez

TENOR LEAD $\text{♩} = 65$

muc - lle de un mar que qui - re tra -
 gar se has - tal ve - ra - no tie - rra ro - ba da al pro - pio mar que la re - cla -
 ma Tro - zo que bien pa - ga - ron sus hom - bres en in vier - no Pla - ya de
 vien - tos y de pie - dras ol - vi - da - das No hay ce - re mo - nias ni pa - la - bras si
 qui - ra pa - ra can - tar - le ae - sa ca - le - ta eite - rra - a - da Por que no - so
 tros a - ma - rra dos a tie - rra so - lo i - re - mos en la no - che
 La bar - ca que sa - le ha - cia la con - de - na del in - vier - no ha - cia el e -
 ter - no tem - po - ral de ma - dru - ga - da bar - ca que lu - cha con tra el vien - to siem pre e -
 ter - no bo - tes que bus - can de - ci - frar u - na ma - ña - na No hay ce - re mo
 nia ni pa - la - bras si - quie - ra pa ra can - tar - le ae sa ca - le - ta en - ce
 rra da Por que so - a - ma - rra dos a tie - rra so - lo i - re

65 *B7 E B7 G# C#m*
- mos en la no - che las vo - ces que lle - van ha - cia el mar de la ne - bli - na

71 *A E D G# E*
la vo - lun - tad de - trás del pez de ca - da dí - a can - tan tus hom

76 *B7 G# C#m A E D*
- bres u - na vi - da que ca - mi - na pa - ra pes - car u na es - pe - ran

81 *G# A B7 C#m*
- za en - du - re - ci - da la rai la rai ra la ra rai.....

87 *A B7 C#m A B7*

93 *C#m A B7 E*

99 *B7 G# C#m A E*

104 *D G# E B7 G#*

109 *C#m A E D G#*

4.6 Análisis musical de la obra Caleta el membrillo

Tonalidad: E Mayor

Duración: 3:8"

Instrumentación: Voz y Guitarra

Métrica: 2/2

Forma: A – B

La obra "Caleta el Membrillo" tiene una cantidad de 113 compases. Los 4 primeros pertenecen a una breve introducción instrumental en E mayor.

En la primera frase de la parte A, comienza E que se enlaza al V grado B7 para conducirse a una función transitoria G# que actúa como V grado de C#m, (V/Vi) y resolver en VI.

E B7 G# C#m

mue - lle de un mar que qui - re tra - gar se has - tal ve - ra - no

En la segunda frase ocurren dos acontecimientos armónicos relevantes. El primero es la aparición del acorde de D Mayor, el cual puede ser interpretado como **intercambio modal**⁴⁸ perteneciente al modo mixolidio desde E. Este modo se construye desde el V grado de la escala de A Mayor. La otra interpretación posible es que este acorde aparezca como un **acorde napolitano**⁴⁹ respecto de la relativa menor de E Mayor (C# menor). Esta tesis podría cobrar más sentido considerando que en la progresión armónica el acorde de D Mayor es seguido de un G# Mayor, adquiriendo lógica cadencial sobre C# menor del tipo II – V.

A E D

tic - rra ro - ba da al pro - pio mar__

El otro acontecimiento importante, es la aparición de G# (V/Vi) esté acorde no resuelve en su VI grado si no en la tónica E, ambos grados (VI y I)

⁴⁸ El intercambio modal es un recurso que permite canjear entre diferentes modos paralelos (modos que tienen el mismo centro tonal, pero diferentes notas) los respectivos materiales melódicos y acordes que cada uno de ellos genera. Por medio de su mecanismo de préstamo es posible expandir las diferentes familias armónicas y explotar todos los lazos de parentesco que vinculan a sus miembros.

⁴⁹ La triada mayor cuya fundamental es el segundo grado de la escala rebajado cromáticamente se conoce como *sexta napolitana*.

cumplen la misma función tonal. A este acontecimiento se le puede llamar **cadencia rota**⁵⁰.

Antes de comenzar el coro ocurre algo similar, termina la frase en G# y luego continua un A.

La sección del coro comienza en el compás 21, y armónicamente se mueve entre IV – V – VI grado.

Se mantiene la progresión armónica pero con variaciones en la estrofa

Cabe destacar que Osvaldo Rodríguez no utiliza los acordes de D y G# cumpliendo las reglas de la armonía tradicional, dado que estos dos acordes no contemplan ningún grado de parentesco considerable en el contexto armónico que se está trabajando y podemos explicarnos la inserción de estos elementos armónicos externos por la inclusión en la música popular de la mirada más bien sensorial “componiendo desde el oído y el corazón”, guiados por la intuición de lo que representaba de mejor manera la idea musical que buscaba desarrollar.

⁵⁰ Cadencia rota efectuada por dominantes secundarios o sustitutos: normalmente un acorde dominante resuelve, directa o indirectamente sobre otro acorde cuya fundamental se encuentra a una distancia de quinta justa encima o un semitono debajo de la suya.

4.7 Análisis musical de “Caleta el Membrillo”, propuesta coral

Tonalidad: E Mayor

Duración: 3:15”

4 voces: Soprano, contralto, tenor, Bajo

Métrica: 2/2

Forma: Binaria

Las técnicas utilizadas para realizar esta propuesta coral fueron **voicing**, sustituciones armónicas y distribución del discurso melódico en las distintas voces.

Al comienzo de la obra el discurso melódico lo interpreta el tenor, el resto de la voces cumplen función de acompañamiento. Lo que se quiere representar con el acompañamiento, es el olaje del mar, descrito en las dinámicas. En el plano armónico se respeta la misma progresión que en la obra original.

E B7 G#7 C#m
mp
u u u ve - ra - no
mp
u u u ve - ra - no
f
mue - lle de un mar que quic - re tra - gar se has - ta el ve - ra - no
mp
u u u u ve - ra - no

La melodía es conducida por un voicing entre soprano y tenor, mientras las otras voces van acompañando armónicamente a C#madd11. El acorde anterior corresponde a una sustitución armónica del I grado por el VI grado.

Original:

A E D G#
tie-rra ro - ba da al pro - pio mar que la re - cla - ma

Propuesta:

f *C#m add11* *D/F* *G#*

tie-rra ro - ba da al pro-pio mar que la re - cla ma

mp

u u u u

mf

tie-rra ro - ba da al pro-pio mar que la re - cla ma

mp

u u u u

La melodía continúa en la contralto, mientras el bajo y tenor conducen un voicing

E *B7/F* *G#/D* *C#m/E*

Tro - zo que bien pa-ga-ron sus hom-bres en in vier no

mf

Tro - zo que bien pa-ga-ron sus hom-bres en in vier no

mf

Tro - que bien pa-ga-ron sus hom-bres en in vier no

mf

La soprano toma el protagonismo de la melodía principal y se acelera el pulso a blanca igual a 70. Alternadamente entran las voces de contralto, tenor ,bajo y soprano respectivamente, formando un G#.

f $\text{♩} = 70$ *G#m/D#* *A/E* *B7/D* *C#m7* *mp* *Aadd11/E* *B7/D*

No No hay ce-re mo - nias ni pa - la-bras si quie - e-ra pa-ra can-tar - le ae - sa_ca - le-ta en - ce-

f *sfz* *mp* *mf*

No No hay ce-re mo - nias ni pa - la-bras si quie - e-ra pa-ra can-tar - le ae - sa_ca - le-ta en - ce-

f *sfz* *mp* *mf*

No No hay ce-re mo - nias ni pa - la-bras si quie - e-ra pa-ra can-tar - le ae - sa_ca - le-ta en - ce-

f *sfz* *mp* *mf*

No No hay ce-re mo - nias ni pa - la-bras si quie - e-ra pa-ra can-tar - le ae - sa_ca - le-ta en - ce-

Al final del coro, continúa la segunda estrofa en el tempo inicial. Al finalizar la estrofa, se creó un interludio en base a la melodía. En la primera sección la melodía es interpretada por la soprano, y las 3 voces van acompañando como base armónica, luego la melodía se distribuye en las 4 voces y finalmente vuelve al coro. La secuencia armónica utilizada es muy similar a la original, la diferencia es que se agrega el G#m III grado de E y el II grado, F#m.

Original:

36 *E* *B7* *G#* *C#m* *A*

La bar - ca que sa-le ha-cia la con - de - na del in - vier-no ha-cia el e-

41 *E* *D* *G#* *E* *B7* *G#*

ter-no tem-po ral de ma-dru-ga - da bar - ca que lu-cha con tra el vien-to siem-pre e-

47 *C#m* *A* *E* *D* *G#* *A*

ter - no bo-tes que bus-can de-ci frar u-na ma-ña - na No hay ce-re mo

Propuesta:

46 *A/C* *D* *A/E* *G#/D* *E* $\text{♩} = 55$

bo-tes que bus-can de-ci-frar u-na ma-ña - na du ru ru

bo-tes que bus-can de-ci-frar u-na ma-ña - na u

bo-tes que bus-can de-ci-frar u-na ma-ña - na u

bo-tes que bus-can de-ci-frar u-na ma-ña - na u

51 *B/D* *C#m* *G#m/D* *F#m* *E* *D* *E*

ru ru du ru ru ru du ru ru

u u u u u u u

u u u u u u du ru ru

u u u u u u u

57 *B/D C#m G#m/D F#m/C E Dmaj7 G#* $\text{♩} = 70$

ru du ru ru u u u du No

du ru ru ru ru u u du ru ru u du No

du du ru ru u u du ru du du ru u u No

u u du ru ru du du ru u u u No

62 *A/C B7/D C#m7 mp A/E*

hay ce-re-mo nias ni pa-la - bras si quie - ra pa - ra can-tar- le ae

hay ce re-mo nias ni pa-la - bras si quie - ra pa - ra can-tar- le ae

hay ce-re-mo.nias ni pa-la - bras si quie - ra pa - ra can-tar- le ae

hay ce-re-mo nias ni pa-la - bras si quie - ra pa - ra can-tar- le ae

A continuación viene la tercera estrofa de la obra, el discurso melódico se fue distribuyendo por las distintas voces y las otras acompañaban dentro de la armonía correspondiente. En el coro se distribuyó la melodía entre las cuatro voces. Comenzando la voz de soprano, luego la contralto y finalmente el tenor. La propuesta final es la conclusión de las cuatro voces juntas en la frase "solo iremos en la noche"

Original:

81 *G#* *A* *B7* *C#m*
- za en-du-re - ci - da la rai la rai ra la ra rai.....

87 *A* *B7* *C#m* *A* *B7*

93 *C#m* *A* *B7* *E*

99 *B7* *G#* *C#m* *A* *E*

104 *D* *G#* *E* *B7* *G#*

109 *C#m* *A* *E* *D* *G#*

Propuesta:

93

A B7 C#m A/E

la rai ra rai ra rai ra lai rai
la rai rai ra lai ra ra rai lai rai
la rai ra ra la rai rai rai ra
u a a lai la

98

B7/D# C#m/E

rai rai rai ra so -
rai rai rai ra so -
la ra rai la rai rai ra so -
rai la rai ra so -

8

101

A C#m A B E

- lo i - re - mos en no - - che
- lo i - re - mos en no - - che
- lo i - re - mos en la no - - che
- lo i - re - mos en la no - - che

Caleta el membrillo

Arreglo: Licarayén Aros

Oswaldo Rodríguez

$\text{♩} = 65$

SOPRANO *mp*
u u u ve - ra - no

CONTRALTO *mp*
u u u ve - ra - no

TENOR *f*
mue - lle de un mar que quie - re tra - gar se has - ta el ve - ra - no

BAJO *mp*
u u u u ve - ra - no

6 *f*
— tie - rra ro - ba da al pro - pio mar que la re - cla — ma —

mp *mf*
u u u u Tro - zo que

mf *mf*
tie - rra ro - ba da al pro - pio mar que la re - cla — ma — Tro - zo que

mp *mf*
u u u u Tro - que

bien pa-ga-ron sus hom-bres en in vier__ no__ Pla-ya de vien-tos y de pie

bien pa-ga-ron sus hom-bres en in vier__ no__ Pla-ya de vien-tos y de pie

bien pa-ga-ron sus hom-bres en in vier__ no__ Pla-ya de vien-tos y de pie

f < $\text{♩} = 70$ *f* <

No No hay ce-re mo

- dras ol - vi - da - das__ No No hay ce-re mo

- dras ol - vi - da - das__ No No hay ce-re mo

- - dra - as No No hay ce-re mo

- nias ni pa - la - bras si quie - e - ra pa - ra can - tar - le ae - sa - ca - le - ta en - ce -

- nias ni pa - la - bras si quie - e - ra pa - ra can - tar - le ae - sa - ca - le - ta en - ce -

- nias ni pa - la - bras si quie - e - ra pa - ra can - tar - le ae - sa - ca - le - ta en - ce -

- nias ni pa - la - bras si quie - e - ra pa - ra can - tar - le ae - sa - ca - le - ta en - ce -

27 *mf*

rra - a-da Por que no-so - tros a - ma - rra dos a tie - rra

rra - a-da Por que no-so - tros a - ma - rra dos a tie - rra

rra - a-da Por que no-so - tros a - ma - rra dos a tie - rra

rra - a-da Por que no-so - tros a - ma - rra dos a tie - rra

32 *rit.* $\text{♩} = 65$

La bar - ca que sa-le ha-cia la con-

La bar - ca que sa-le ha-cia la con-

so-lo i - re - mos en la no - che bar - ca u u u

so-lo i - re - mos en la no - che u u u

37 *mp*

- de-na del in - vier-no ma - dru - ga

- de-na del in - vier-no ha-cia el e - ter-no tem-po-ral de ma-dru-ga -

del in - vier-no ha-cia el e - ter-no tem-po-ral de ma-dru-ga -

del in - vier-no ma - dru - ga

42

- da u u u u

da bar - ca que lu-cha con tra el vien-to siem pre e - ter - no

da u u con - tra el e - ter - no

- da bar - ca que lu-cha con tra el vien-to siem pre e - ter - no

47 ♩ = 55

bo-tes que bus-can de-sci -frar u - na ma - ña - na du ru ru

bo-tes que bus-can de-sci -frar u - na ma - ña - na u

bo-tes que bus-can de-sci -frar u - na ma - ña - na u

bo-tes que bus-can de-sci -frar u - na ma - ña - na u

52

ru ru du ru ru ru du ru ru

u u u u u u

u u u u u du ru ru

u u u u u u

♩ = 70

ru du ru ru u u u du No

du ru ru ru ru u u du ru ru u du No

du du ru ru u u du ru du du ru u u No

u u du ru ru du du ru u u u No

hay ce-re-mo-nias ni pa-la-bras si quie-ra pa-ra can-tar-le ae

hay ce-re-mo-nias ni pa-la-bras si quie-ra pa-ra can-tar-le ae

hay ce-re-mo-nias ni pa-la-bras si quie-ra pa-ra can-tar-le ae

hay ce-re-mo-nias ni pa-la-bras si quie-ra pa-ra can-tar-le ae

— sa-ca-le-ta en-ce-rra-da por-que no-so tros a-ma-rra dos a tie-

— sa-ca-le-ta en-ce-rra-da Por que no-so tros a-ma-rra dos a tie-

— sa-ca-le-ta en-ce-rra-da Por que no-so tros a-ma-rra dos a tie-

— sa-ca-le-ta en-ce-rra-da por-que no-so tros a-ma-rra dos tie-

74

rit.

♩=65

rra Las vo - ces que lle - van

rra Las vo - ces que lle - van

rra so - lo i - re mos en la no - che Las vo - ces que lle -

rra so - lo i - re mos en la no - che Las vo - ces que lle - van

79

ha-cia el de ne - bli - i - na la vo-lun-tad de-trás del pez

de ne - bli - i - na u u de

mar de la ne-bli - i - na u del pez de

ne - bli - i - na u u

84

dí - a u u u ca - mí -

ca - da dí - a u u que ca-mi-i-

ca - da dí - a can - tan tus hom - bres u - na vi - da ca - mí -

u a u u u ca -

na pa-ra-pes-car u-na es pe - ran - za u a
 na pes- car es - pe-ran - za en du -re-ci - da
 na pa-ra pes- car u u lai ra
 mi-i - na pa-ra pes- car u u

la rai ra rai ra rai ra lai rai
 la rai rai ra lai ra ra rai lai rai
 la rai ra ra la rai rai rai ra
 u a a lai la

rai rai rai ra so -
 rai rai rai ra so -
 la ra rai la rai rai ra so -
 rai la rai ra so -



- lo i - re - mos_ en no - - che

- lo i - re - mos_ en no - - che

- lo i - re - mos_ en la no - - che

- lo i - re - mos_ en la no - - che

Detailed description: This is a musical score for four voices, arranged in four staves. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: '- lo i - re - mos_ en no - - che' for the first two staves, and '- lo i - re - mos_ en la no - - che' for the last two staves. The first two staves use a soprano and alto clef, while the last two use a tenor and bass clef. The lyrics are written below each staff, with hyphens indicating syllables across notes.

4.8 Análisis Canción "El Duende"

El duende

*Un paisaje en la ventana,
Una brisa muy temprana,
Una flor que crece siempre
Hacia la noche allá en el sur,
Frente a un árbol y una plaza
Se sentó la madrugada
A llorar con la neblina un canto dulce.*

*Siempre vuelve la mañana
Con su voz descascarada,
Trae lluvia, acaso sol
Desde las cumbres hacia sur,
Pasa el tiempo y su semana,
Otro otoño y la mañana
Crece al ritmo de un murmullo que renace.*

*Hay duende que camina por tus calles,
Un travieso caballero transparente,
Mira el paisaje y la gente
Y se duerme dulcemente
Arrullado por un bote y su remar.*

*Muchos siglos descendieron
Por la boca de los cerros
Y la arena de sus venas fue corriendo hacia la mar,
Pero el viento juguetero
Con las ropas y el sombrero
Trajo al aire una alegría soberana*

Otras veces neblina:

Un fantasma que camina

se enredó en la madrugada y en los postes de la luz;

el rocío y su cortina

quieren robarse una esquina

antes que los sorprendiera el nuevo día.

Obra: El Duende

Autor: Osvaldo Rodríguez

Año: 1981

Disco: Osvaldo Gitano Rodríguez en vivo

Sello: Alerce

Intérprete: Osvaldo Rodríguez

Esta canción fue escrita en Praga en el año 1981, según lo identificado en algunos escritos, el autor declara que esta canción está inspirada en una obra de Wolfgang Amadeus Mozart.

Osvaldo Rodríguez a través de esta canción inventa una forma de regresar a Chile, como un duende transparente que no puede ser visto por cualquiera. El propósito del duende es volver a recorrer las calles de Valparaíso, pero sin ser visto por la policía.

El duende

Transcripción: Licarayén Aros

Oswaldo Rodríguez

$\text{♩} = 110$

Musical score for "El duende" featuring Tenor, Acoustic Guitar, and Acoustic Guitar. The score is in 4/4 time with a tempo of 110. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score is divided into three systems, each with four measures.

System 1 (Measures 1-4):

- TENOR:** Intro, Am, E, Am, E
- Guitarra acústica (top):** Rest, Rest, Rest, Rest
- Guitarra acústica (bottom):** Rest, quarter notes (A2, G2), quarter notes (F2, E2), quarter notes (D2, C2), quarter notes (B1, A1)

System 2 (Measures 5-8):

- TENOR:** Am, E, Am, E
- Guitarra acústica (top):** Chords: Am, E, Am, E
- Guitarra acústica (bottom):** Quarter notes (A2, G2), quarter notes (F2, E2), quarter notes (D2, C2), quarter notes (B1, A1)

System 3 (Measures 9-12):

- TENOR:** Am, E, Am, E, Am, E, Am, Am
- Guitarra acústica (top):** Chords: Am, E, Am, E, Am, E, Am, Am
- Guitarra acústica (bottom):** Quarter notes (A2, G2), quarter notes (F2, E2), quarter notes (D2, C2), quarter notes (B1, A1)

12 *Dm* *E* *Am* *Am*

16 *Am* *E* *Am* *E* *Am* *E* *Am* *Am* *E*

un pai sa-je en la ven-ta-na u-na

20 *Am* *E* *Am* *F* *E* *Dm* *G*

bri - sa muy tem-pra - na un - na flor que cre - ce siem pre ha - cia la

22 *E* *2* *Dm* *G* *C* *Dm* *Dm*

no-che a-llá en el sur fren te aun ár-bol y u-na pla-za se sen - to la ma-dru ga-da a llo-

25 *Dm* *G C* *Am* *E*

rar con la ne-bli-na un can - to dul - ce Siem-pre vuel-ve la ma-ña-na, con su

28 *Am* *E* *Am* *F* *E* *E* 2

voz des-cas-ca-ra-da tra-e llu-via a-ca-so sol des - de las cum-bres ha-cia el sur pa-sa el

31 *Dm* *G* *C* *Dm* *Dm*

tiem-po y su se-ma-na o-tro o - to-ño y la ma-ña-na cre-ce al rit-mo de un mur-mu-llo que re

Coro

34 *C* *Am* *Am* *Dm*

na - ce hay un duen-de que ca-mi-na por tus ca - lles un tra-

consultar

37 *E7* *Am* *Am* *E*

vie-so ca-ba-lle-ro trans-pa - re - nte mi-ra el pai-sa-je y la gen - te y se

40 *Am* *E* *Am* *E* *A* Instrumental

duer-me dul-ce-men - te a - rru - lla-do por su bo-te y su re-mar

43 *Am* *E* *Am* *E* *Am*

46 *E* *E* *Am* *E* *Am* *E*

50 *Am E Am E Am Am Dm*

54 *E Am Am E Am E*

58 *Am E Am E*

Mu-chos si-glos desc-en-die-ron por la

61

bo-ca de los ce-rros y a-re-na de sus ve-nas fue co-rrien-do ha-cia la mar por el

6
64

vien-to ju-gue-te-ro con las ro-pas y el som-bre-ro tra-jo ai-re u-na a-le-gri-a so-be

67

ra-na o-tras ve-ces la ne-bli-na un fan-tas-ma que ca-mi-na se en-rre-

70

do en la ma-dru-ga-da y en los pos-tes de la luz el ro-cio y su cor-ti-na quie-ren ro-

73

bar ce u-na es qui-na an-tes que los sor-pren-die ra un nue-vo dí-a hay un

76

duende que ca-mi-na por tus ca- lles un tra - vie-so ca-ba-lle-ro transpa -

79

re - nte mi-ra el pai-sa-je y la gen - te y se duer-me dul-ce men - te a-rru -

82

lla-do por su bo- tey su re- mar

85

rit.

4.9 Análisis musical de la obra El Duende

Tonalidad: A menor armónica

Duración: 3:00"

Instrumentación: Voz y dos Guitarras

Métrica: 4/4

Forma: A - B

La obra se encuentra en la **escala menor armónica**⁵¹.

"El Duende" fue inspirado en una canción de Mozart. Posee 86 compases, con 18 de introducción. Existen versiones con una voz y dos guitarras, y con una sola guitarra. En la introducción se expone toda la obra, la parte A B y el Coro.

La progresión armónica está constituida por Am (I grado) y E7 (V grado).

The image shows a musical score for the piece "El Duende". It consists of three staves. The top staff is for the Tenor voice, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are: Intro (quarter rest), Am (quarter note), E (quarter note), Am (quarter note), and E (quarter note). The middle staff is for the first Acoustic Guitar, with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is for the second Acoustic Guitar, with a bass clef and a key signature of one flat. It contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including some chords. Above the staves, the labels "TENOR", "Guitarra acústica", and "Guitarra acústica" are written. Above the first staff, the word "Intro" is written above the first measure, and the chords "Am", "E", "Am", and "E" are written above the subsequent measures.

⁵¹La escala menor armónica se diferencia de la escala menor natural en una sola nota, la séptima mayor. De hecho, podemos concebirla como una escala menor natural a la cual se le ha elevado medio tono su séptimo grado. Recibió seguramente su nombre por ser capaz de suministrar a la tonalidad menor el acorde dominante V7, dotándola así de funcionalidad armónica.

5 *Am* *E* *Am* *E*

8 *Am* *E* *Am* *E* *Am* *E* *Am* *Am*

12 *Dm* *E* *Am* *Am*

16 *Am* *E* *Am* *E* *Am* *E* *Am*

Al Alzar del compás 19 comienza el discurso melódico y se desarrolla lo expuesto en la introducción. En el compás 21 el Fa es alterado a Fa Sostenido, lo que es propio de la **escala menor melódica**⁵². Esta sección es denominada "A".

Am Am E
un pai sa-je en la ven-ta-na u-na

20 Am E Am F E Dm G
bri-sa muy tem-pra-na un-na flor que cre-ce siem-pre ha-cia la

22 E
no-che a-llá en el sur

La sección B armónicamente es igual a la introducción, pero en el compás 22, alzar del compás 23, la obra modula a su relativa mayor, que es C Mayor y modula a través de un acorde pivote. Dm (IV=II) que luego continúa con el acorde de G Mayor, C, Dm, G, C.

2 Dm G C Dm Dm
fren-te aun ár-bol y u-na pla-za se sen-to la ma-dru ga-da a llo-

⁵²La trilogía de escalas que colaboran para lograr el pleno funcionamiento tonal del modo menor se completa con la escala menor melódica. Su nombre sugiere que, en su momento, esta escala aportó una solución melódica al problema interválico surgido del uso de la escala menor armónica. la escala menor melódica puede concebirse de varias maneras: Como escala menor natural a la cual se le han elevado en VI y VII grado, como una escala menor armónica que se le ha elevado el VI grado, como una escala mayor diatónica a la cual se le ha *menorizado* la tercera mayor.

25 *Dm* *G C*

rar con la ne-bli-na un can - to dul - ce

Después de esta modulación, continúa la misma estructura A y B.

Se expone el coro de 8 compases, y mantiene una base armónica similar a lo expuesto anteriormente.

Am *Am* *Dm*

hay un duen-de que ca-mi-na por tus ca - lles un tra-

consultar

37 *E7* *Am* *Am* *E*

vie-so ca-ba-lle-ro trans-pa - re - nte mi-ra el pai-sa-je y la gen - te y se

40 *Am* *E* *Am* *E* *A* **Instrumental**

duer-me dul-ce-men - te a - rru - lla-do por su bo-te y su re-mar

En el compás 42, alzar del 43 comienza un interludio instrumental hasta el compás 59. Aparecen nuevos elementos en la melodía y también se repiten elementos de la parte A, B y coro.

Instrumental 43 Am E Am E Am

46 E E Am E Am E

50 Am E Am E Am Am Dm

54 E Am Am E Am E

58 Am E Am E

Después del interludio viene la sección final, que sería A, B y Coro, pero con variación instrumental acompañando la melodía.

4.10 Análisis musical "El Duende", Propuesta Coral

Tonalidad: A menor armónica

Duración: 2:33"

Coro mixto: Soprano, contralto, tenor, bajo

Métrica: 4/4

Compases: 67

Forma: A B

El procedimiento en la adaptación coral fue distribuir la melodía y la base de la guitarra por las cuatro voces. En el plano armónico se mantuvo la progresión armónica.

La adaptación coral comienza con la misma introducción de la obra original, pero reducida. El tenor y la contralto guían la melodía, la soprano imita la primera guitarra, y la voz del bajo acompaña con notas largas

The musical score is presented in two systems. The first system includes four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The Soprano part begins with a rest followed by notes for 'du ru ru' with chords Am, E, Am, and E mp. The Contralto part has notes for 'Du ru ru ru ru ru du ru ru' with dynamics mf and mp. The Tenor part has notes for 'Du ru ru ru ru ru ru du ru ru' with dynamic mf. The Bajo part has notes for 'Dm dm dm dm' with dynamic mp. The second system continues the vocal parts. The Soprano part has notes for 'ru du ru ru ru ru u u' with chords Am, Am, E, and E. The Contralto part has notes for 'ru du ru ru ru du ru ru ru ru u u un pai' with dynamic f. The Tenor part has notes for 'ur ru ru ru ru du ru ru ru ru ru ru u'. The Bajo part has notes for 'dm dm dm dm dm dm u u'.

Al comenzar el discurso melódico, la voz principal es conducida por la contralto. Se suma el bajo y en el compás 11, 12 y 13 la melodía es interpretada entre la contralto y la soprano.

Original:

Am Am E

un pai sa-je en la ven-ta-na u-na

20 *Am E Am F E Dm G*

bri - sa muy tem-pra - na un-na flor que cre - ce siem pre ha - cia la

22 *E*

no-che a-llá en el sur

Propuesta:

2 8

Am *E* *Am* *E* *Am*

Duru ru ru du ru ru ru u

distribuir por voces

sa-je en la ven ta-na, u-na bri-sa muy tem-pra-na, u na flor que cre ce siem pre ha-cia la

mp

Duru ru ru du ru ru ru

mp *mf*

dm dm u - na flor que cre ce siem pre ha-cia la

11

E *mf* *C* *Dm*

u fren te aun ár-bol y u-na pla-za

mf

no-che a - llá en el sur, se sen - tó la ma-dru ga-da a llo-

u Ah ah ah du ru ru

mp *mf*

no-che a - llá en el sur, Du ru ru ru a llo-

En el compás 15 la voz de contralto lleva la melodía y las otras dos voces, acompañan imitando la melodía de la guitarra proveniente de la obra original.

14 *Dm* *C* *Am* *mp*

du ru ru du du ru ru du ru ru

f

rar con la ne-bli-na un can-to dul-ce. Siem-pre vuel-ve la ma-ña-na, con su

mp

ru du ru ru du ru ru du ru ru

mf

rar con la ne-bli-na un can-to dul-ce. Siem-pre vuel-ve la ma-ña-na, con su

17 *Am* *Am* *E*

ru ru ru ru du du ru du ru ru u

voz des-cas-ca ra-da tra-e llu-via a-ca-so sol des - de las cum-bres ha-cia el sur,

ru du ru ru ru du du ru ru du du ru du ru ru u

mp

voz des-cas-ca ra-da tra-e llu-via a-ca-so sol des - de las cum-bres ha-cia el sur, pa-sa el

70

En la sección del coro, la melodía es interpretada por soprano y contralto (pregunta- respuesta). La voz del tenor imita la melodía de la guitarra, y el bajo va acompañando las demás voces.

23 *G f Am Dm E*

Hay un duen-de que ca-mi-na un tra-vie-so ca-ba-lle-ro

mf f

du ru ru u por tus ca - lles u trans-pa

mf mp

na-ce. u du ru ru ru ru? du ru ru ru ru ru

mf

na-ce u u u u

27 *Am Am E Am E*

u u du ru ru ru du ru ru

re - nte du ru ru ru a - rru-

f

ru mi-ra el pai-sa-je y la gen-te y se duer-me dul-ce-men-te

u u u du ru ru ru du ru ru

30 *Am E Am*

ru du ru ru ru

lla-do por su bo-te y su re-mar.

u u u

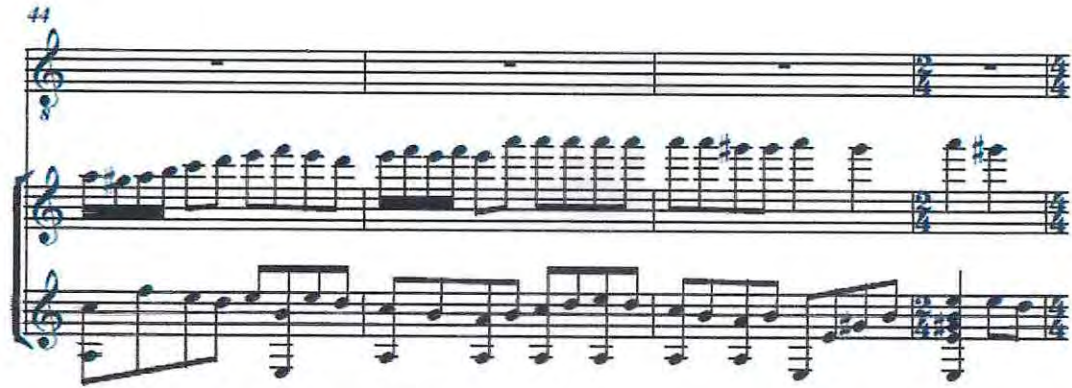
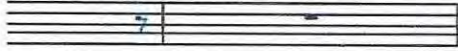
u u u

A continuación del coro sigue el interludio instrumental, en esta sección fue necesario acortar el interludio, para evitar monotoneidad por ello se distribuyó entre las cuatro voces.

El interludio original posee de alrededor de 18 compases y en la propuesta solo 5 compases, más una modulación.

Original:

Interludio Instrumental



52

56

A

Propuesta:

Am

u

du ru ru ru du ru ru ru ru

du ru ru ru

33

Am E Am E E

u u u du ru ru ru ru ru ru du ru u u

du ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru u u u

u u u u u u u u

du ru ru ru u u u du ru ru u

5

37 F Am A7 E7 Em7b5 A7 Dm

u u u u u

u u u u du ru ru

u u u u u u por la

— u u u mu-chos si-glos desc-en die-ron

45

En el compás 36 comienza una modulación que pasa por el V, VI y I grado de la tonalidad, para mayorizar en el compás 39 el Am a A7 (V grado de la tonalidad a modular) y concluyendo en una función transitoria. Luego en dirección a Dm un II-V-I para establecer la tonalidad.

El duende

Arreglo: Licarayén Aros

Oswaldo Rodríguez

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAJO

du ru ru

Du ru ru ru ru ru du ru ru

Du ru ru ru ru ru ru ru du ru ru ru

Dm dm dm dm

4

ru du ru ru ru ru u u

ru du ru ru ru du ru ru ru ru u u un pai-

ur ru ru ru ru du ru ru ru ru ru ru u

dm dm dm dm dm dm u u

2^o

mp Du ru ru ru du ru ru ru u

distribuir por voces
 sa-je en la ven ta-na, u-na bri-sa muy tem-pra-na, u na flor que cre ce siem pre ha-cia la

mp Du ru ru ru du ru ru ru

mp 11 *dm* *dm* u - na *mf* flor que cre ce siem pre ha-cia la

mf u fren te aun ár-bol y u-na pla-za *mf*

no-che a - llá en el sur, se sen - tó la ma-dru-ga-da a llo-

u Ah ah ah du ru ru

14 no-che a - llá en el sur, Du ru ru ru a llo-

mp du ru ru du du ru ru du ru ru

f rar con la ne-bli-na un can - to dul - ce. Siem-pre vuel-ve la ma-ña - na, con su

mp ru du ru ru du ru ru du ru ru

mf rar con la ne-bli-na un can - to dul - ce. Siem-pre vuel-ve la ma-ña - na, con su

ru ru ru ru du du ru du ru ru u
 voz des-cas-ca ra-da tra-e llu via a-ca-so sol des - de las cum-bres ha-cia el sur,
 ru du ru ru ru du du ru ru du du ru du ru ru u
 voz des-cas-ca ra-da tra-e llu via a-ca-so sol des - de las cum-bres ha-cia el sur, pa-sa el

du ru ru du ru ru ru
 du ru ru du ru ru ru du ru ru ru ru ru ru
 o-tro o - to -ño y la ma ña-na que re
 tiem-po y su se-ma na cre-ce al rit mo de un mur-mu-llo que re

Hay un duen-de que ca-mi-na un tra-vie-so ca-ba-lle-ro
 du ru ru u por tus ca - lles u trans-pa
 na-ce. u du ru ru ru ru? du ru ru ru ru ru ru
 na-ce u u u u

27

u u du ru ru ru du ru ru
 re - nte du ru ru ru a - rru -
 ru mi-ra el pai-sa-je y la gen-te y se duer-me dul-ce-men - te
 u u u du ru ru ru du ru ru

30

ru du ru ru ru u
 lla-do por su bo-te y su re-mar. u
 u u u du ru ru ru du ru ru ru ru ru
 u u u dm du ru ru ru

33

u u u du ru ru ru ru ru ru du ru u u
 du ru ru ru ru ru ru ru ru ru ru u u u
 u u u u u u u u
 du ru ru ru u u u du ru ru u

u u u u u u u du ru ru

u u u u u u du ru ru

u u u u u u u por la

u u u u u mu-chos si-glos desc-en die-ron

du ru ru ru ru u por el

ru du ru ru ru u u

bo-ca de los ce-rros y a - re-na de sus ve-nas fue co-rrien-do ha-cia la mar

a - - - re-na de sus ve-nas fue co-rrien-do ha-cia la mar

vien-to ju-gue-te-ro ro-pas y el som-bre-ro tra-jo ai-re u-na a-le-gri-a so-be

con las ro-pas y el som-bre-ro tra-jo al ai-re u-na a-le-gri-a so-be

vien-to u tra-jo al ai-re u-na a-le-gri-a so-be

y du du ru ru ai-re u-na a-le-gri-a so-be

51

f

ra - na O-tras ve-ces la ne - bli-na un fan - tas-ma que ca - mi - na se en-rre

ra - na du ru ru ru du ru ru

ra - na O-tras ve-ces la ne - bli-na un fan - tas-ma que ca - mi - na se en-rre

ra - na du ru ru ru ru ru ru

54

mp

do en la ma-dru-ga-da y en los pos-tes de la luz u u u

mp

du du ru u du ru ru u u u

do en la ma-dru-ga-da y en los pos-tes de la luz el ro - cio y su cor-ti - na

ru du du ru ru du du ru du ru ru u qui-ren ro-

57

— du ru ru ru

que los sor-pren-die-era el nue - vo di - a Hay un

an-tes que los sor-pren-die-era el nue - vo di - a

bar se u-na es-qui-na an-tes que los sor-pren-die-era el nue - vo di - a

60

u du ru ru ru ru ru du ru ru ru ru ru u mi-ra el
 duen-de que ca-mi-na un tra-vie-so ca-ba-lle-ro u u u
 u u u u u u u
 u por tus ca - lles trans-pa - re - nte

64

pai - sa - je y la gen - te y se duer-me dul - ce - men - te
 du ru ru ru
 u du ru ru ru du ru a - rru -
 du ru ru ru du ru ru

66

rit.
 u u re - - - mar
 u u re - - - mar
 lla - do por su bo - te y su re mar.
 ru du ru ru ru re - - - mar

4.11 Análisis canción Ascensores

Ascensores

*Nunca he sabido nada de él
Sólo recuerdo su aparición,
subí creyendo tocar nubes
un primer sueño en ascensor,
el viento lo movía suave
como remolino en primavera,
y en sus ventanas yo niño cerro
soñaba como un niño cualquiera.*

*De repente apareció
todo el puerto en su esplendor
con barcos formados en un muro
que los hombres llaman espibon,
hartos edificios celestes y allá al fondo otra ciudad
también n avenida larga
donde yo me fui a pasear.*

Obra: Ascensores

Autor: Gonzalo Grondona

Año: 1945

Disco: Tiempo de vivir

Sello: DICAP

Intérprete: Gonzalo Grondona

Esta obra fue grabada en el disco "Tiempo de vivir" -1972 de Osvaldo Gitano Rodríguez.

Esta canción fue elegida por la inocencia y magia con la cual un niño describe un viaje en ascensor, el imaginario en su máxima expresión, se refleja cuando el autor habla de "*subir y tocar las nubes*".

Esa es la esencia del relato, la descripción perfecta a través de los ojos puros y receptivos de un niño, el que habla de las sensaciones que produce el puerto de Valparaíso, esa identidad única que envuelve y amarra a quienes lo conocen.

Identidad característica creada a partir de distintas culturas las que finalmente hacen que este puerto sea único, con sus recovecos, plazas, calles únicas hechas de adoquines y casas que parecieran caer de las quebradas, ascensores y escaleras infinitas que en más de alguna oportunidad, nos han hecho creer que podemos llegar al cielo y tocar las nubes.

Ascensores

Transcripción : Licarayén Aros

Gonzalo Grondona

♩ = 67
 Am Gm Am Gm F Bb Am Gm Am Gm F Bb Am

TENOR

Nun-ca_he sa-bi-

10 Am D7 Gm Eb Bb

do na da de_el so-lo re-cuer-do su_a-pa-ri-ción su-bí cre-yen-do to-car nu-bes

15 F Bb Am Am D7

un pri-mer sue-ño en as-cen-sor el vien-to lo mo-vi-a sua-ve co-mo re-mo li-no

20 Gm Eb Bb F Bb

en pri-ma-ve-ray_en su ven-ta-nas yo ni-ño ce-rro so-ña-ba co-mo_un ni-ño cual-queie-ra

25 Am Gm Am Gm F Bb Am Am D7

De re-pen-te a-pa-re-cio to-do_el puer-to

32 Gm Eb Bb F Bb

en su_es-plen-dor con bar-cos for-ma-dos en un mu-ro que los hom-bres lla-man es-pi gón,

37 Am Am D7 Gm Eb

har-tos e - di - fi - cios ce - les - tes y_a-llá al fon-do o-tra-ciudad tam-bién u - na a

42 Bb F Bb Am Gm Am Gm F Bb Am

ve-ni-da lar-ga don-de yo me fui a pa se-ar y em-pe-cé a

50 Am D7 Gm Eb Bb

su-bir se-gui-do nos hi-ci-mos gran-des a-mi-gos con-tan-do ca-da u-no sus sue-ños

55 F Bb Am Am D7

y has-ta las pe - le - as de ni - ño yo e - ra un ni-ño del ce - rro que so-ña-ba ba-

60 *Gm Eb Bb*
jan - do y su - bien - do nun - ca mas su - pe mas_a - cer - ca - de el

63 *F B Am Gm Am Gm F Bb*
que lo quea qui es - toy di - cien - do_

4.12 Análisis musical de la obra Ascensores

Tonalidad: Bb Mayor

Duración: 2:13"

Instrumentación: Voz y Guitarra

Métrica: 6/8

Forma: estrófica

Compases: 68

La introducción posee 8 compases instrumentales.

Esta obra mantiene la misma estructura durante su desarrollo (se repite un período que consta de dos secciones).

El planteamiento armónico de esta obra se desarrolla en Bb Mayor a excepción de los pasajes donde se presenta el acorde de Am. Por la persistencia del acorde de Bb Mayor como resolución de las frases y sus respectivas cadencias, una forma de contextualizar la aparición de Am es como VII grado del modo *lidio* desde Bb (presencia de la nota Mi natural).

La armonía de la primera estrofa (compas 9 al 12) comienza de forma similar a la introducción (Am), pero luego continúa con D7, que constituye una función transitoria V/Vl.

Am Am D7 Gm

Nun-ca he sa-bi-do na da de_el so-lo re-cuer-do su_a-pa-ri-ción

Al finalizar la primera estrofa de la obra (compas 24) hay un interludio interpretado por la guitarra que dura 4 compases. En esta sección realiza la misma progresión de acordes de la introducción; después comienza con la segunda estrofa y se repite exactamente lo mismo dos veces.

Cabe destacar que lo primordial no es la riqueza armónica sino el texto, ya que la armonía se va repitiendo constantemente durante toda la canción. El valor está en la lírica utilizada que da cuenta en el relato de la mirada de un niño en este nuevo mundo Valparaíso. Al mismo tiempo, la presencia del acorde de Am y por ende la alternancia entre la nota Mi natural y Mi bemol otorga un color modal que le imprime una atmósfera distinta a la mera dialéctica escala mayor/menor, y que puede relacionarse con la lírica en la construcción del carácter de la canción.

4.13 Análisis musical propuesta coral "Ascensores"

Tonalidad: Bb Mayor

Duración: 1:42"

4 voces: Coro mixto -Soprano, contralto, tenor, Bajo

Métrica: 6/8

Forma: estrófica

Compases: 56

En esta adaptación se utilizaron diversos recursos musicales con miras al enriquecimiento armónico tales como, agregar tensiones en algunos acordes ya sea con 7ma, o 9na, la creación de una modulación al pasar la tercera estrofa para generar un enriquecimiento del movimiento armónico de la obra.

A diferencia de la versión original no se utilizó la sección correspondiente a la introducción (instrumental) dado que esta genera una reiteración de la secuencia armónica desarrollada en la estrofa. Por lo tanto se inicia directamente desde la estrofa, donde la melodía se distribuye por toda las voces formando un constante dialogo de pregunta y respuesta entre ellas, acompañadas armónicamente por las demás voces.

Dialogo de la melodía entre la contralto y luego la frase la termina la soprano.
(Compas 1 al 4)

The musical score is written for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 6/8. The Soprano part has lyrics: "so - lo re - cuer - do su a - pa - ri - ción". The Contralto part has lyrics: "Nun - ca he sa - bi - do na - da de el". The Tenor and Bajo parts are shown without lyrics. Above the Soprano staff, the chords Am/E, Am/E, D7, and Gm are indicated. The score shows a melodic exchange between the Contralto and Soprano parts.

Al término de la primera estrofa se genera la secuencia de 3 compases un pequeño interludio en busca de generar una conexión más dinámica entre las estrofas. (Compas 17 al 19)

Am/E F Bb/F Am/C

du ru ru ru

du ru ru ru ru

du ru ru u De re-pen-te

du ru u u

Al comenzar la segunda estrofa se mantiene la misma armonía, y en el compás 25 se realiza una pequeña variación la melodía de la soprano.

Original:

Eb Bb

con bar-cos for-ma-dos en un mu-ro

Propuesta:

Eb Bb/D

con bar-cos for-ma-dos en un mu-ro

Modulación

Para dar pie a la tercera y última estrofa se realiza una modulación (compás 36 al 38) que se revela en el movimiento de la voz del bajo; el acorde D7 que originalmente resolvía en Gm se transforma en un D#°7, pasando a cumplir una función de dominante sobre el acorde de E Menor. Ese cambio en el acorde permite la modulación que reemplaza a Bb como nota central por la nota G, manteniendo la alternancia entre pasajes en modo *lidio* (presencia de la nota C# en el acorde de F#m) y escala mayor (presencia de la nota C natural en el acorde de C Mayor). En resumen, se desplaza el núcleo escalar en un intervalo de tercera menor descendente.

Modulación

D7 D#o7 Em F#m

y em-pe-cé a

Luego de la modulación se mantiene la misma estructura armónica y melódica de la obra. No hay muchas variaciones importantes.

Ascensores

Arreglo: Licarayán Aros

Gonzalo "Payo" Grondona

♩ = 66

SOPRANO
u so-lo re-cuer-do su a-pa-ri-ción

CONTRALTO
Nun-ca he sa - bi - do na-da de el so - o - lo re - cuer-do

TENOR
u so - lo u

BAJO
u na-da de el u u

5
su - bí nu - bes sue - ño vien - to
su - u - bí nu - bes sue - e - ño el vien-to lo
su-bí cre-yen-do to-car nu-bes u en as-cen-sor u
su - - bí un pri-mer sue-ño en as-cen-sor u

10
mo-vi-a sua-ve co - mo en pri-ma-ve-ra u u
mo-vi-a sua-ve co-mo re-mo - li-no en pri - ma - ve - ra ce - e-rrro
co - o-mo u y en su ven-ta-nas yo ni-ño ce-rrro
co - mo u su ven - ta - na

15 *"puente instr"*

u ni - ño du ru ru ru u u u
 so - ña-ba ni - ño du ru ru ru ru u u
 u ni-ño cual-queie-ra du ru ru u De re-pen-te
 so-ña-ba co-mo un ni-ño cual-queie-ra du ru u u

21

u u u to do el puer-to en su es-plen dor con bar-cos for-ma-dos en un mu-ro
 u u u to-do el puer-to su es - plen-dor con bar-cos mu - ro
 a-pa-re-ció o en su es-plen-dor u u u en un mu-ro
 a-pa-re-ció o u u u

26

hom - bres lla-man es-pi-gón e - di - fi - cios y a llá al fon-do
 que los hom-bres lla-man e - di - fi-cios-ce-les-tes y a-llá al fon-do
 u u u har-tos e - di - fi-cios ce-les-tes y a - llá
 que los hom-bres lla-man es-pi-gón, har-tos e - di - fi-cios ce-les- y a - llá

31

modulación

o - tra u u u u pa - se ar du
 o-tra-ciu-dad tam-bién u-na a - ve-ni-da lar-ga do-on-de u du ru ru
 o - tra tam-bién u-na a - ve - ni - da fui a pa-se-ar du ru ru
 u u u u don-de yo me fui a pa-se-ar u

37

du ru ru u y em-pe-cé a su - u-bir nos hi-ci-mos gran-des a - mi - gos
 u u u u su-bir se-gui-do u u u a - mi-gos
 u u y em - pe-cé su bir se-gui-do u a - mi-gos
 du ru ru u u su - u-bir u u

43

u u u y has-ta las pe - le-as de ni - ño u u
 con-tan-do u u sue-ños y has - ta las pe - le-as de ni - ño yo e-ra un
 u u sue - ños y has - ta pe - le-as de ni - ño u
 con-tan-do ca-da u-no sus sue-ños u u u

48

ni-ño del ce - rro ba - - jan-do y su bien - do nu - un-ca

ni-ño del ce - rro que so-ña-ba ba - jan-do nun-ca mas su - pe

u u u u u

u u u nun-ca mas su - pe

52

mas a-cer-ca-de el que lo que a-qui es toy di - ci en - do

mas a-cer-ca-de el que lo que a - qui di - ci - en do

u que lo que a-qui es toy di - ci - en - do

u que lo que a-qui es toy di - ci en - do

Conclusión

El objetivo de esta tesis se cumple totalmente, ya que al haber creado las 4 adaptaciones corales, se resignifica la obra musical aportando a la recirculación de la obra de Osvaldo "Gitano" Rodríguez.

La situación social y el contexto histórico en que se desarrolló la obra de Osvaldo Rodríguez han permitido dilucidar con mayor agudeza el legado musical y artístico de este importante representante de la Nueva Canción Chilena de Valparaíso.

Por ello, una vez terminada la etapa de investigación de esta tesis se puede concluir en forma certera que La Nueva Canción Chilena fue uno de los movimientos sociales y culturales más importantes de la historia de Chile, al ser el responsable de unir en un mismo discurso la música con la política, lo cual no ocurrió solamente en este país, sino que era parte de una gran movimiento social en diferentes partes del mundo occidental.

En este movimiento, lo más importante era la lírica denunciante de diferencias e injusticias sociales. Se optaba por utilizar melodías y armonías sencillas, para poder llegar a transmitir correctamente este importante mensaje.

Al analizar la Biografía de Osvaldo Rodríguez se puede concluir que no solo fue músico, a lo largo de la investigación nos fuimos encontrando con que también era poeta, arquitecto, artista entre otras cosas. A pesar de crecer en un entorno "burgués" siempre dejó manifestado en sus obras, ya sea canciones o poemas la miseria de los cerros, y su entorno; también las injusticias sociales que se vivían en esos tiempos

Después de haber analizado detalladamente la obra de Osvaldo Rodríguez, y la de Payo Grondona se concluye que estas obras fueron compuestas de una mirada mucho más sensorial, más intuitiva, y eso se ve reflejado en el discurso melódico de cada obra y la armonía.

Cabe destacar que en ambos cantautores, lo primordial de sus obras es el texto, más que la complejidad musical, ellos compusieron melodías y armonías sencillas para poder decir lo que sentían precisamente en ese momento.

Bibliografía

- Advis, L., CÁCERES, E., GARCÍA, F., & GONZÁLEZ, J. P. (2000). Clásicos de la música popular chilena, vol. II 1960-1973: Raíz folclórica. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Aguilera Ruiz, Oscar. (2009). Los estudios sobre juventud en Chile: coordenadas para un estado del arte. *Última década*, 17(31), 109-127
- Correa, G. M. (2001). Historia de a difusión. *Revista Musical Chilena*, 55(195), G576.
- Cotonat, A. M. (2013). El equipaje del destierro: exilio, diáspora y resistencia de la nueva canción chilena (1973-1981). *Revista Divergencia*, 2(3), 9-35.
- Da Costa García, T. (2009). Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60. *Revista musical chilena*, 63(212), 11-28.
- Díaz-Inostroza, P. (2000). La poesía trovadoresca en la canción popular chilena. *Revista musical chilena*, 54(194), 66-75. Fuentes, A. C. (2011). Reforma universitaria en Chile, 1967-1973. Pre-balance histórico de una experiencia frustrada. *Intus-legere: historia*, 5(1), 81-101.
- Donoso Fritz, K. (2011). "Fue famosa la chingana...". Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 1(13).
- Esquivel Palacios, H., & Pérez Méndez, E. (2012). Procedimientos modulatorios: ejemplos en la música docta europea y música popular anglosajona.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Melos Ediciones Musicales.
- González, J., Ohlsen, O. y Rolle, C. (2009). Historia Social de la Música popular en Chile, 1950-1970. Ediciones Universidad Católica de Chile, 799 pp.
- Herrera, E. (1995). *Teoría musical y armonía moderna Vol. 2*. Antoni Bosch editor.
- Jordán, Laura. (2009). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista musical chilena*, 63(212).
- MAMANI, A. H.(2013). Peñas, canción de protesta y transformación política en Chile (1965. *Cosmopolitismo e worldmusic no Rio de Janeiro na passagem*, 121.
- Merino Montero, Luis. (1998). Mario Baeza Gajardo (1916 -1998). *Revista musical chilena*, 52(190), 125-126. Recuperado en 17 de diciembre de 2014.

Minoletti S, Guido. (2000). Una visión de la vida coral en Chile. *Revista musical chilena*, 54(194), 87-94. Recuperado en 17 de diciembre de 2014

Morris, N. (2006). Las peregrinaciones del gitano exiliado: la correspondencia de Osvaldo Rodríguez. *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*, 149-166.

Romero Guayasamín, P. (2006). Juventud, participación y ciudadanía. Reflexiones para la construcción del movimiento juvenil (Tema central).

Rodríguez, O. (1984). *Cantores que reflexionan*. Ed. Literatura americana reunida.

Rolle, C. (2003). La "Nueva Canción Chilena", el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Pensamiento Crítico*, (2).

Velasco, F. (2007). La nueva canción latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. *Presente y pasado. Revista de Historia*, 12(23), 139-153.

Webgrafía

<http://nuevomundo.revues.org/13732>

<http://www.definicionabc.com/audio/coro.php>

http://www.nuestro.cl/notas/rescate/gitano_silvia_ruhl1.htm

<http://www.nuestro.cl/notas/rescate/gitano1.htm>

<http://www.datoanuncios.org/?a=19591/> (entrevista Alejandro Rodríguez)

<http://elgitano.cl/web/itinerancia/>

<http://www.musicadechile.com/home/main.aspx?m=3&id=19&it=8&n=19&action=leer>

<http://www.blest.eu/cultura/musso.html>

Anexos

Entrevista vía correo electrónico a Patricio Castillo - ex Integrante de Quilapayún

Septiembre 2012

Sobre el Gitano

1. ¿Cómo se conocen con Osvaldo Rodríguez?

Con O.R. nos conocimos, en la peña de Valparaíso en 1965. Luego él, junto a Payo Grondona, echó a andar otra peña en el Cap Ducal de Viña del Mar. Y allí, mientras participaba en el festival "Chile Múltiple" con el incipiente grupo "Quilapayún" nos volvimos a encontrar en repetidas ocasiones.

Pero el conocer a una persona es algo que se da en el tiempo y a menudo en el largo tiempo.

Durante las luchas por la reforma universitaria en los años 68, 69 y luego en la campaña presidencial de 1970, nos encontramos ya, en tanto que compañeros de lucha y amigos en la nueva canción, en la música y en la militancia política. La vida del país prácticamente en todos los planos era reflejada en las canciones de ese momento y tanto Osvaldo, al igual que Víctor, o los Parra o Rolando Alarcón o Patricio Manns o Quilapayún o Intiil Illmani éramos los artífices creativos de este fenómeno cultural que podemos sin modestia definir como trascendente en la cultura chilena.

2. ¿Lo considera un cantautor importante? ¿Por qué?

O.R. es más, o fue más que un cantautor importante. Basta con decir que su canción..."Valparaíso", es un hito cultural. Ya con eso solo pasa a un estado del cual los porteños le deben reconocimiento, pues por una vez se trata de una visión desmitificadora del "puerto principal". Es el retrato de una ciudad "con rostro de fría indiferencia" a la infancia, donde la vida es dura y cruel y en donde "la muerte pasó por allí tantas veces" "La muerte que enlutó a Valparaíso". Sin contar que los porteños, o sea "el habitante, encadeno las calles", "un manto de tristeza fue cubriendo los cerros con sus calles y sus niños" Y....finalmente "este puerto amarra como el hambre".

Esta visión de Valparaíso dista mucho de ser simpática y menos aún colorida como lo era en otro valsecito superficial y mentiroso sobre el mismo tema. Pero dejemos este análisis que sin embargo debería llamar a reflexión sobre el contenido de las canciones y en particular a lo que se llamó "La Nueva Canción Chilena" (pomposo título otorgado por Ricardo García a un tipo de canción que en

esa época escapaba a los cánones establecidos y que cabía identificar de alguna manera).

En tanto que actor intelectual de su época, O.R. fue poeta, escritor, ensayista, artista plástico, y arquitecto además de doctor en literatura hispanoamericana, título obtenido en la universidad de Praga. Propuso internacionalmente, no solo la canción chilena como elemento de hacer conocer la realidad de este país en el mundo...por lo menos en Europa y en muchos países, también su obra pictórica está expuesta en no pocos muros de Francia, España Italia y Alemania, sino que su obra literaria fue editada en español, en francés, el italiano el Checo y en alemán, cosa que es desconocida en Chile y particularmente en Valparaíso.

En el párrafo anterior estoy dando una reseña de por así decir su "curriculum vitae", pero si me refiero al hombre, no puedo dejar de decir que la consecuencia de su compromiso con su canción lo transformó en un verdadero "gitano" en su forma de vivir... casi sin domicilio fijo, o con muchos domicilios en varios países de Europa y como buen porteño, como los marineros del cual Neruda "amaba el amor".

Pero como se puede apreciar en su obra, la obsesión por Valparaíso fue su más grande motor vital. Eso se puede ver en toda la serie de pinturas de la serie del "Habitante de la casa transparente" en donde la rada de Valparaíso, aparece como un enorme útero maternal en donde de diversas formas el que nunca tuvo casa termina por habitar.

El término "cantautor" le queda muy chico a mi amigo "Gitano Rodríguez".

1. ¿Cómo se hace parte de la Nueva Canción Chile?

Como dije anteriormente, el término de "NCCh" (nueva canción chilena), lo inventó Ricardo García.

Yo me encontré un día siendo el coautor de una canción con Víctor Jara, llamada "Plegaria a un labrador" la cual interpretamos con Quilapayún en el "Primer festival de la Nueva canción chilena" el año 1967 a fines...realizado en la casa central de la Universidad Católica en Santiago, creo que este es el comienzo de este movimiento.

Lo característico de esta canción se podría definir en dos elementos básicos.

- 1) la recuperación de la instrumentación folclórica latinoamericana.
- 2) el contenido de los textos.

Si bien es cierto que canto social, siempre hubo en Chile, este fue una expresión esporádica y sin continuidad. Se conocen varias canciones de este tipo en diferentes épocas de la historia, pero nunca ensambladas en un movimiento orgánico que respondiera a una política cultural. Por ej. "Canto a la pampa" (Quilapayún)

La especificidad de la NCCh está precisamente en ese aspecto. Aparece primero como una necesidad de recuperar la identidad cultural nacional frente a la invasión aculturizante de la música americana, y como en cierto modo una copia del movimiento criollista desarrollado en Argentina en la literatura y en la música a partir de los años 50 cuando Perón fue presidente de ese país.

En Argentina un gran exponente de este movimiento es Atahualpa Yupanqui y en Chile aparecieron émulo más o menos al mismo tiempo pero siguiendo caminos diferente...Violeta Parra, Margot Loyola, Héctor Pavez...el conjunto Cuncumén. etc.

Poco a poco este movimiento fue desarrollándose y popularizándose, especialmente por la labor de un hombre de radio que jugó un rol determinante. René Largo Farías, que inventó una emisión de música chilena llamada "Chile ríe y canta" que más tarde fue una peña donde se expresó gran parte de los exponentes de la NCCh.

El movimiento criollista generó también otra manera de hacer folclor. El llamado "Neo Folclor" cuyo principal exponente fue el grupo Los Cuatro Cuartos (en versión masculina) y las Cuatro Brujas (en versión femenina). Pero estos grupos desarrollaron una especie formula económica de expresión, por lo menos

en lo formal... 4 voces, un bombo, una guitarra de acompañamiento, y una temática patrioter y militarista en la cual las glorias de la guerra del 1879 eran la temática central. Casi paralelamente se produjo una radicalización de la temática social en la canción. Autores como Víctor Jara, Violeta, Isabel y Ángel Parra, Rolando Alarcón Quico Álvarez, Osvaldo Rodríguez, Payo Grondona, Patricio Manns, Richard Rojas, Héctor Pavez, Nano Acevedo, Sergio Ortega, Luis Advis, Quilapayún, Amerindios, Inti Illimani. etc. acentuaron el contenido político y social en la canción y efectivamente esta se transformó en un elemento de lucha ideológica y de opinión que no había tenido parangón alguno en la historia cultural chilena

Este movimiento musical fue erradicado asesinado y perseguido por la junta militar en 1973

2. ¿Cuánto tiempo estuvo usted exiliado?

Yo estoy exilado desde 1974 hasta el día de hoy

3. Ya que muchos expositores de este movimiento que fueron exiliados, ¿cómo contribuyeron a que este movimiento se siguiera desarrollando?

La NCCh era un movimiento estructurado y como tal se fijó durante largo tiempo la tarea de denunciar la ilegitimidad del gobierno militar chileno al mismo tiempo que los crímenes cometidos contra el pueblo, y todas las atrocidades de las cuales no voy a hablar aquí.

Esto mantuvo vivo el espíritu de movimiento orgánico durante todos los años de la dictadura pinochetista.

Entre tanto en Chile, aparecieron nuevos exponentes de la canción aparte de lo que se llamó en un momento el "apagón cultural" generado por la censura y la autocensura a la que estuvieron obligados los creadores de esa época. Sin embargo a poco andar las luces de un nuevo movimiento iluminaron ese apagón. La aparición de "el Canto Nuevo", grupos importantes como Illapu, Sol y Lluvia Los Prisioneros etc, conforman ese principio de otra cosa, pero que es continuidad de la NCCh.

Otra vez juega un rol importante en esto el ya mencionado Ricardo García quien crea el sello "Alerce" que permita la difusión de estos artistas. Nosotros desde acá, poca influencia podíamos tener en lo material de este desarrollo, pero si pudimos aportar en algún sentido.

Con la caída de Pinochet, paradójicamente, el interés por la NCCh en Europa, decae ostensiblemente, y cada grupo comienza a vivir de sus propios recursos, ya

sin poder apoyarse en movimiento alguno. Esto además coincide con la paulatina desaparición de los partidos políticos y la desaparición del mundo socialista.

Hoy en día se trata de grupos musicales afines, como Quilapayun Inti Illimani, Illapu, que pueden dar un concierto juntos en el Caupolicán por ejemplo, pero ya no se trata más de una política cultural prefijada ni con objetivos inmediatos. En cierto modo creo que eso favorece el desarrollo artístico de cada uno pues hay más cabida para las diferentes ideas.

Jorge Coulon - Integrante de Inti Illimani - Agosto 2012

Sobre Osvaldo Rodríguez:

“Yo tuve una amistad personal con él Gitano, porque los dos éramos bien aficionados a la literatura además de la música, además a mi gustaba porque el Gitano era un personaje muy particular, era bien especial en su forma de ser, era muy artista, se vestía siempre elegante, su sombrero, el pañuelo y eso por la mentalidad del Chile a algunos les caía mal, lo encontraban pinta mono, pero a mí me caía bien porque me gustan los personajes que se la creen.

Tuvimos una correspondencia de cartas.

El gitano siempre fue así, impecablemente vestido bien pretencioso,

Después del exilio me vine a vivir a Valparaíso un poco por él también.

Al Gitano fue al primero que le escuche decir que Valparaíso tenía que ser patrimonio de la humanidad

En el exilio de repente tocamos juntamos, pero vivíamos en países distintos, y después el gitano se fue a vivir a la Italia y nos veíamos más (3 o 4 veces en el año). No era fácil juntarse ni con los mismos Quilas, Illapu, cuando podía nos encontrábamos, nos dábamos alojamiento y nos acompañábamos.

Bueno, él hizo la canción tan importante que les hizo sombra a los demás cantautores, pero él era un gran poeta, buen escritor, no era gran músico ni gran instrumentista pero él era un personaje de Valparaíso, y ha compuesto una de las canciones más importantes de la historia de Chile.

Él era un muy buen pinto, no cabe ni ninguna duda que era un artista de la mañana a la noche”



Extracto Conversación personal con Francisco Sazo – Integrante de Congreso – octubre 2012

En primer lugar, la denominación Nueva Canción Chilena, partió a fines de los 60. 68-69 más o menos, donde coincide además con la peña de Violeta, gente como el Pato Manns, donde funcionaban también una serie de otros grupos, por ejemplo la violeta paso cosas de las cuatro brujas.

Había todo un movimiento, venía por el lado argentino, venía también la idea del Vaticano de mejorar lo que eran las músicas religiosas, para empezar la misa de Los Andes, la misa para gente joven, de otros grupos, se va a dar un cambio muy esperanzador. Correspondía al final del gobierno de Frei, a las expectativas que había significado la Revolución Cubana, el tiempo del Ché, en Bolivia, Vietnam, es una cosa donde América latina, uno lo podía ver por el lado de la teología de la liberación.

Hay un movimiento muy fuerte, muy fuerte de que supone que va a haber una esperanza de las masas más desposeídas, o más pobres, a tener cabida. Entonces hay una cuestión política muy grande, no se concibe la nueva canción solamente como un movimiento musical, sino más como socio-musical. Esto es una cuestión bastante occidental y mundial, la década del 60 es la descolonización de muchos pueblos, Argelia, el Congo belga, Vietnam, la India el 48, la influencia cada vez más fuerte, sobre todo al nivel de Cuba de la Unión Soviética, y la idea de que América latina tiene un destino además común, puedes escuchar esto con Rolando Alarcón, la misma Violeta, que se acaben las fronteras, y esto culmina con el triunfo del gobierno popular de Allende del 70, Inti Illimani había salido antes, grupos como Los Jaivas, entonces se adopta en Chile, especialmente en Chile, gracias a la Violeta y a otras cosas, una Nueva Canción Chilena que tienen tópicos comunes pero no es muy homogénea, va desde Los Blops por decir así hasta Inti Illimani donde se rescata el folclore andino, se revisita de otra manera, se toca casi al pie de la letra, no se hacen esas cosas horribles que había por ejemplo en la década de los 50 que era cantar como soprano. Me recuerdo de la Uma Sumac en Perú, entonces toda una onda que va por ese lado. Y por otro lado es la ilusión también de grupos como Los Beatles, que van a enseñarle otra octava a los hombres, a cantar una octava más arriba, la inclusión de otros instrumentos, de otras rítmicas, entonces yo creo que es una etapa muy rica en ese sentido.

Ahora, la Nueva Canción Chilena es un una cosa social, una cosa política, hay un sueño común de decir la música que se está haciendo conlleva también un grado de compromiso y de liberación, no es una música de cantar por cantar, va con un mensaje, entiéndase como una canción comprometida, lo puedes ver en

Estados Unidos, está la Joan Baez, movimientos también que tienen que ver con los de las panteras negras, es mundial. Entonces de ahí va a aparecer la figura del cantautor, que es un tipo que no es muy buen cantante, o es buen compositor, pero la gente lo sigue, universitarios, a nivel poblacional, coexisten con la música standard que uno escuchaba en la radio, boleros, que se yo, pero se le agregan otras cosas, se canta, en el caso del Gitano, a los estudiantes, Gitano publica el libro "Estado de Sitio", donde una cuestión amorosa la transforma también en la primera huelga de los camiones que hubo en la época, hecho por la patronal de camiones, que es un ensayo para lo que venía el 73, entonces yo diría que la Nueva Canción Chilena es recoger todas estas distintas experiencias, muchas vinculadas a los partidos, DC, PS principalmente, a las brigadas también, Ramona Parra, Elmo Catalán y otras, y decir que la música tiene un sentido en cuanto acompañe. No hay revolución sin canción, como Víctor Jara, diciendo tiene que tener su ética sobre todo por la cosa cubana. "soy del pueblo soy, y a donde me lleva el pueblo voy" son canciones casi geográficas, tú las vez hoy en día y no es que te de vergüenza pero como podías cantar eso, incluso Congreso, tenía una canción que se llama "El oportunista", que era contra los tipos que se arrancaban con la plata del país. Pero se pedía ese compromiso, a veces era un compromiso militante activo y otras veces era más de fondo, en la forma del tipo de canción.

Ahora en términos musicales hay de todo, están los cubanos, argentinos, pero se nutren todos de todos, además hay discos, y hay una gran producción, el sello DICAP va a vender como loco, (que es el papá de Alerce). En ese tiempo no hay lo que hay en día, las nuevas tecnologías, nosotros teníamos un grabadoras grandes. Y todos se copiaban, los ponchos negros de los Quilapayún, los Inti Illimani, los cantores era una especie de profeta.

Como Congreso siempre nos han dicho que ustedes se quedaron, nosotros tuvimos "cuea", porque éramos de otro escuela, habíamos sacado un disco, no éramos como los Quila o los Inti, y bueno una vez adentro acá comenzamos a disfrazar las letras, y en la época del 73 al 78 - 76 fue la época más dura, si tocabas una quena era un signo de resistencia, tenías que tener mucho cuidado, Si antes eras un profeta en las masas ahora tienes que ser una especie de pastor, tenías que tratar de apaciguar, de podían matar, los sapos, lo que decía era privado con pinza, poco a poco van a partir otras cosas, el último que entra es el teatro, en el 85. Pero la música partió antes, en 73 se hacían recitales era muy riesgoso, tenías que pedir autorización y también les convenía porque así agarraban gallos.

Cuando aparecen Los Prisioneros es un desencanto, tienen la misma idea del poder, bien delicado, van a chocar una generación con otra. Yo me acuerdo el primer recital de los prisioneros en el café del cerro, y dijeron basta de lágrimas artesanales.

Aparece una generación de gallos que eran chicos para el 11 de Septiembre (1973), en Chile en época de dictadura se dividió en dos, estabas a favor o en contra y muy terrible yo me acuerdo 1988 gira al sur, fuimos a tocar a Río Bueno cerca de la Unión, donde nos salvó el capitán del carabinero del pueblo, el alcalde huyo que había dado la autorización, andaban tipos armados de allá de algunos fundos con los patroneros, y decían que éramos avanzada de la PC, y tocamos en un tremendo gimnasio para el capitán de carabinero y su familia y nos puso en una pensión con guardia, al tipo le caímos bien, nos protegió porque nos podían matar.

Los Jaivas se habían ido a Argentina, allá tomar preso al Eduardo y se fueron a Europa, ellos era hippies, tenían una visión más alegre.

Yo tenía 21 para el golpe de estado, fue un hachazo, fue terrible, los arbitrario, arrogancia de algunos patanes, desconfianza de tus propios compañeros, tu hacías algo y que este se vendió.



Oswaldo Rodríguez, mistificación del Gitano

Juan Cameron

Yo regresaba a Suecia al día siguiente la tarde aquella cuando me reencontré con Gitano en la Galería Municipal de Valparaíso. Exponía ahí en una muestra organizada por Jorge Osorio y que reunía libros, grabados y otros objetos de una época feraz pasada ya a la nostalgia. Fue la última vez que nos cruzamos –tal vez en 1993- aunque mi conocimiento y amistad hacia él llevaba décadas de existencia.

En verdad sabía de Gitano desde mi época de secundaria. Lo veía pasear por la calle Valparaíso de la mano de Chantal de Rementería. Era una hermosa pareja; ella terminaba sus estudios en un liceo de la zona y él era por entonces estudiante de Arquitectura. Tiempo después se instalaron con un negocio de afiches en calle Etchevers, a la vuelta de mi casa.

Con mis compañeros de curso solíamos visitar el establecimiento sólo por ver a Chantal. Nunca compramos nada; era una especie de apuesta para cruzar algunas palabras con ella -un tanto altanera con nosotros- aunque su joven marido estuviera allí, arreglando los estantes y haciéndose el desentendido.

No tuve mayor contacto con Oswaldo, a quien sabía amigo de Juan Luis Martínez, sino hasta el período de la Unidad Popular. Por aquella época existía en Valparaíso otro grupo importante de poetas en torno al Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile. Figuraban allí varios nombres, algunos desaparecidos ya de este ejercicio. Allí figuraban Renato Cárdenas, hoy antropólogo y destacado chilote nacional, Gregorio Paredes, Ana María Veas, Gustavo Boldrini y, con anterioridad a ellos, Eduardo Embry, Nelson Osorio, Erna Alfaro y la revista *Piedra*, y varios más. Rodríguez Musso era más cercano a éstos que a los poetas de Viña. Los unía también cierta afinidad política y un compromiso militante del cual carecían casi la totalidad de los vecinos viñamarinos.

En torno a estas actividades nos hicimos amigos. Pronto estudiaba yo en la Escuela de Derecho, en calle Errázuriz, notorio centro de actividades para la Federación de Estudiantes. La FECH, dominada por las Juventudes Comunistas, funcionaba en Colón, en el local ocupado en la actualidad por la Escuela de Servicio Social.

Después, a raíz del certamen convocado por esta institución, supimos que nuestras madres eran amigas de juventud, que habían estudiado juntas y que, sin

hacer demasiado escándalo, cada una de ellas nos admiraba ya por la actividad artística.

Consideraba a Rodríguez un compositor, un cantante. Lo había escuchado en la Peña de la Universidad, sabía de sus vínculos en Santiago, de su paso por la Peña de los Parra, por la carpa de la Violeta, y de su amistad con Patricio Manns, Víctor Jara, Payo Grondona y otras destacadas figuras de la música popular. Conocerlo era para mí motivo de orgullo.

Su ejercicio en la poesía me parecía una consecuencia lógica de la composición; una suerte de arreglo literario de sus propias letras. Por aquella razón me sorprendió, hacia fines de 1971, verlo ocupar el tercer lugar del certamen literario convocado por la Federación. Yo había obtenido el primer lugar por varios textos que después integraron *Una vieja joven muerte*, y el segundo con verdaderos "poemas militantes" para convencer al jurado. Tras Osvaldo, y ocupando la mención honrosa de rigor, se ubicaba Sergio Badiella, quien por entonces ya se había trasladado a la Escuela de Periodismo.

Días antes de la ceremonia supe de ciertas presiones por parte de los organizadores y de Nelson Osorio, que fungía de jurado. Una figura como Gitano no podía aparecer en un tercer lugar; no era conveniente para los tiempos de revolución que corrían. Compartimos en definitiva el primer lugar, aunque mantuve el segundo, y Sergio quedó tercero. Cuando años después, al leer su lista de méritos artísticos, lo vi como ganador de dicho certamen -y sin mencionar al suscrito- no me quedó más que sonreír en silencio.

Por aquel tiempo llegó a Valparaíso Martín Micharvegas, médico, poeta y cantante argentino. Poni, como se le conoce, venía a saludar nuestra pequeña revolución y se vinculó con Jacques D'Arthuys. Ese mismo verano terminaba yo mi práctica profesional en la Sección Habitacional del Colegio de Abogados. Una tarde bajé a servirme un café a un local ubicado a los pies del edificio, frente al Instituto Chileno Francés. Poni compartía allí en una mesa con uno de sus guitarristas, Carlos Carlsen, y una poeta rumana -Ana Giugariú- compañera por entonces de D'Arthuys (1). Me agregué a ellos y mientras charlábamos pasó caminando Osvaldo Rodríguez. Me levanté y fui a buscarlo. El Gitano miró desde la puerta y más interesado en la poeta que en los músicos entró al local.

Fue el comienzo de una enorme hermandad. De allí surgió el primer long-play de Osvaldo que incluye varias canciones que Poni ya había grabado en Buenos Aires. *Ha llegado aquel famoso tiempo de vivir*, es una de ellas; *Décadas*, es otra. Yo tenía el disco original que Poni me regaló y el que, al partir por primera vez al exilio entregué, en calidad de legado, a Juan Luis Martínez.

La cuestión de esta autoría la he debido aclarar, varias veces, a los cantantes de microbuses en mi país. *¿Sabe Ud. quién es el autor de la canción que acaba*

de interpretar? Les pregunto. De *Gitano Rodríguez*, responden invariablemente. Entonces les informo que es del poeta y médico argentino Luis María Martínez, nuestro Poni Micharvegas, amigo mío, quien vive de la música y ejerce de pura piedad como psicoanalista en Madrid.

Es una de las últimas imágenes que guardo más o menos completa de Gitano.

Después me crucé con él (¿O fue solamente con Payo Grondona?) en el "Subte", el Metro de Buenos Aires, intercambiamos varias cartas, recibí sus libros y sólo pude abrazarlo, luego de dos décadas, en aquella exposición en la Galería. En esa oportunidad me presentó a su esposa, una hermosa alemana llamada Silvia Ruehl, y a su pequeña hija, Eleonora. Cruzamos pocas palabras, brindamos algo y me dijo con tristeza que regresaba a Italia, que se sentía rechazado en este país, que no lograba ubicarse, que sentía no haber tenido oportunidades; también que se sentía enfermo. A esto último no le presté atención (2).

La figura del Gitano Rodríguez es un paradigma para nuestra conducta y nuestra práctica cultural. En el país, y en especial en este puerto, era un tipo querido por sus pares y por la juventud a raíz de su famoso vals, *Valparaíso*. Al regresar a Chile las puertas le fueron cerradas. Es cierto que le ofrecieron y concedieron algunas pequeñas ayudantías y regalías, mas resultaron insuficientes para sobrevivir con su familia. Cuando pidió más se le trató de farsante, de poco realista, de querer mantener en Chile el status económico que tenía en el extranjero. Para muchos provincianos, el extranjero todavía significa riqueza y bienestar.

Desalentado, derrotado, optó por regresar a Italia. Años después contrajo un cáncer, enfermedad que lo mató en aquel exilio, en Bordalino. Al retornar sus cenizas a Valparaíso hubo un gran recibimiento público, se honró su nombre, aparecieron ediciones de sus trabajos y más de alguna poeta desempolvó viejas fotografías para subirse al carro funerario. Hoy, en cada acto oficial donde la ciudad se ve involucrada, se invoca el nombre del poeta y se entona su canción; como si una de sus pavesas se lanzara al aire para gastarlo de una vez por todas.

Correspondencia con Gitano Rodríguez

Alguna vez pensando en el poeta tucumano Mario Romero escribí un título parecido a «entre las cartas de los amigos muertos». Seguramente, como ahora, releía con cierta emoción aquellas notas ya consumidas por la modernidad que los poetas solíamos enviarnos a través de las oficinas de correos. Conservo algunas; conservo varias, mejor dicho, y entre ellas esas magníficas piezas del arte de la correspondencia que tan bien ejercía Osvaldo Rodríguez, el Gitano.

Siete son las notas sobre mi escritorio La primera está fechada en París, el 13 de junio de 1973, y la última en Göttingen, el 21 de noviembre de 1984. Tras mi partida a Suecia no volví a verlo aquella vez en Valparaíso (como lo relato un poco atrás y en mi libro *Beethoven, el yogurt y nuestros años felices*) la tarde anterior de mi regreso a la vieja Svea. Cuatro de las cartas fueron despachadas desde la capital francesa, una de ellas contenía el ejemplar de *Diario del doble exilio*, editado en Praga en 1975, dos desde Göttingen y una desde Rostock, en la anterior República Democrática Alemana.

La carta de junio corresponde a la publicación de su primer poemario. En ella el poeta se refiere a ciertos puntos que, de seguro, le he hecho en una misiva anterior, y me agradece, pues se trataba del primer comentario de un congénere sobre su libro. «*Coincido contigo –me expresa Rodríguez- en la diferencia en lo que presenté en Federación y lo que aparece en el libro. En realidad el libro que compartió el premio junto al tuyo en la FECH, fué obligadamente un libro sin unidad y eso es porque cuando lo estaba por enviar, me dí cuanta de que una de las cláusulas del concurso establecía que no podía pasarse de cien versos*».

En noviembre de 1975 me envía una nota desde Rostock, donde ahora reside: «*escribo y trato de contestar punto por punto a tu hermosa y larga carta (como me gustan que tengo desplegada ahora sobre mi mesa de trabajo*». Ha recibido otra misiva de Omar Lara y le alegra ver que en todas partes se esté haciendo algo, aunque sea a golpes. Entre las buenas nuevas ha encontrado a Sergio Macías por esos lares, aunque lamenta que Gonzalo (Rojas) haya partido de Alemania: «*fue una enorme ayuda y apoyo mientras estuvo. Leyó con infinita paciencia mis escritos, me aconsejó mucho, creo haber adelantado algo después de él*». Y lamenta, también, el no haberse fundado aún una revista como aquellas de Neruda en favor de la derrotada España. Más que una dirección política el poeta extraña una dirección cultural.

Me cuenta que su otra gran poesía es Vera, su mujer, con quien emprendieron la traducción al checo. «*es como haber encontrado el espejo que me hacía falta, ya la conocerá y comprenderás, era una cosa que yo buscaba desde entonces, desde más atrás de Valdivia y parece que tú entonces no lo sabías, verdad?*» Gitano se refiere a la ruptura con Chantal y a su eterna búsqueda de amor. Pero yo en verdad conocía toda la historia. *Estado de emergencia* se refería a ella («*No me olvides, recuerda esa mañana en la Plaza con Ignacio// y cuando tengas un hijo,/ aunque no sea mío/ llámalo por mi nombre en tu homenaje*»); y en el encuentro *Ocho Años de Trilce* se le aprecia muy cerca de Patricia Agüero; «*esa muchacha de rostro limpio a quien yo asediaba por esos días en la ciudad de Oman*», describe. Y mientras permanece recluso en Ezeiza - Rodríguez viajaba hacia Chile cuando lo sorprende el golpe en Buenos Aires- escribe un largo poema de queja y desamor al que titula *Valdivia*; y tal vez sólo por

el buen recuerdo lo dedica a la dama valdiviana. Poco después, al anunciarse su *Diario del doble exilio* (donde aparece este poema) un director de teatro dramatiza la historia del trovador; y no encontrando mejor nombre bautiza a la protagonista como Patricia. En su nota comenta: *«lo que viene a ser un castigo para aquella que tanto me maltrató y un breve homenaje a otra que me dio tres días de dorada ilusión sobre la Isla y en las jornadas Valdivianas»* (las mayúsculas son originales).

Reviso el poema y no encuentro alguna huella de ese amor perdido, a no ser su marcado aire de nostalgia. En verdad el poeta nos habla de esa Patricia quien jamás podrá enterarse del texto: *«nunca podré contarle a Patricia ese homenaje pues no tengo idea donde escribirle, pero acaso un día llegará, quien sabe»*. En el poema *Valdivia* el enamorado ha extraviado la dirección: *«y ahora es imposible/ porque el papel aquel se me perdió una tarde/ en que las soledades entraron a mi casa/ vestidos de uniforme y quemaron mis cosas»*.

Los primeros días 1976, Gitano me escribe nuevamente; pero desde París. La comienza a trazar poco antes de las celebraciones por el cambio de años, mientras intenta establecerse en ese país. *«Estoy instalado en casa de amigos con un escritorio de juguete, una maquinita de escribir, algo de trago y una tristeza del carajo porque mi mujer no ha llegado y tengo por delante la poco amable perspectiva de una Navidad solo»*. Entre sus aventuras me cuenta del encuentro con el poeta Orlando Jimeno, hoy Jimeno Grendi y en la época del colegio, Lautaro, recordado por Rodríguez en *«las tardes de fútbol con el señor Gianelli, las tardes de rugby con Willy Pérez y toda la vieja procesión de cosas que el Mackay trae siempre consigo y son el mundo maravilloso de una infancia y adolescencia que quiero tanto»*. He tratado sin éxito de ubicar al poeta chileno francés a través de nuestro posmoderno facebook y de las páginas virtuales. En ese encuentro Jimeno debe *«reconocer su terrible verdad de oldmackayian en el exilio»*.

Durante mis primeros años en Argentina acostumbraba inventar revistas y publicaciones, simples maquetas sin visos de existencia. Ni el ánimo ni la represión lo habrían permitido. Estos proyectos, tal vez por jugar con la literatura, los enviaba a mis amigos. La correspondencia era por entonces un género muy desarrollado; y Osvaldo, quien resultó ser un maestro en estas artes, critica en esa nota mi exceso de inventiva.

Pero este documento prueba, además, que no alcanzó a cruzarse con mi amigo Waldo antes del golpe de Estado. Después de la reprimenda -atribuyámosla a esa triste Navidad- el poeta me consuela: *«De todas maneras tu material se lee y se lee bien y con alegría, me gusta, que quieres que te diga. Me gusta lo de los inventos y los mitos, como aquella prometida aparición del estudio de Alcalde sobre el posible plagio de don Nica, los poemas de Bastías me gustan también, pero creo que debieras tomar un par de lecciones de clandestinaje literario porque*

no cuesta mucho darse cuenta que Alcalde Patricio, Bastías Waldo y Zamorano Juan Claudio son una misma persona y un mismo Dios». Seguramente Waldo se reirá a carcajadas cuando se entere de aquello; pero Patricio Alcalde, de saberlo, va a reaccionar muy mal; no cabe duda.

Cuenta allí también de un posible libro suyo a editarse con dibujos de Germán Arestizábal; de algunas historietas y textos del Grillo Gustavo Mujica -con quien mantiene una estrecha amistad y espera junto a él fundar las ediciones Valparaíso- y de la aparición en Praga, al fin, de su *Diario del doble exilio*, con traducciones del poeta checo Suchy. El libro, sin portada (Gitano sabía ya de la represión en Argentina) lo recibo hacia finales de febrero del 76. En la dedicatoria escribe: «A mi compañero Oldmackayan, poeta de Valparaíso, de su compañero casi condiscípulo de Playa Ancha, con todo cariño de porteño-parisino. París, Febrero 1976. Osvaldo Rodríguez». Una caricatura de su rostro sella la página.

Pocos días atrás había recibido otra nota de él, también de París, fechada el 19 del mes. Allí narra una sabrosa historia de Grillo Mujica y su gato Luisín Landáez; pero esa le pertenece, o al menos es de Gustavo. Las dos páginas a máquina, en apretada letra y papel celeste tiza, está cargada de nostalgia. Como en un sandwich la dedica a recordar hasta las lágrimas a los viejos camaradas del Colegio Mackay («dónde andará el espíritu de Jaime Shand que se murió una tarde terrible de motonetas corriendo por Unio Norte?». «Herrera -que era buen futbolista- se metió a la escuela naval (será ahora uno de los asesinos, como Yussef?)»). Y pregunta por Micharvegas. Al comienzo consulta a manera con humor «aún firmas con una flecha que sube, aún dibujas y escribes hojas panfletarias e inventas personajes y subes de peso y tienes vacaciones con ese poeta titiritero que tanto nombras y a quien no conozco». Para terminar con un promisorio «Venceremos de todas maneras, aunque nos cueste años». Yo me quedé con el «tal vez venceremos» de Pepe Cuevas.

A comienzos de 1977, poco después de cumplir mis 30 años, regresé a Chile. La situación no resultó fácil y, como se esperaba, ninguna puerta se abrió para mí. Anduve en algunas aventuras comerciales, vendí extintores contra incendios y naufragué en el campo con mi mujer de entonces y mis hijos. Derrotado y alcoholizado había tocado fondo. Gracias a un compañero de Leyes conseguí trabajo en una constructora y regresé a la ciudad. Tal vez por esas razones sumadas al peligro y al ajetreo -la universidad me había comunicado informalmente de mi expulsión- no continué la correspondencia con el Gitano. Hasta 1984, supongo. O quizá algunas cartas se extraviaron o fueron guardada como recuerdo por alguno de mis hijos. Vaya uno a saber.

Tras esos ocho años Osvaldo Rodríguez está en Göttingen, Alemania: «Te escribo al filo de la tarde y antes que cierren el pequeño correo del pequeño pueblo en que vivo». Ha recibido un libro mío a través de Paco, un amigo de

Frankfurt, y pregunta por su dirección; para agradecerle. Y habla sobre el encuentro en Rotterdam donde «Grillo Mujica hizo una hermosa y algo disléxica presentación de su *Novela Chilena* (de Juan Luis Martínez), que causó, claro, asombro entre la nutrida concurrencia». La carta está fechada en otoño del 84; y acompaña un poema, a manera de respuesta con el nombre de *Carta a Juan Cameron desde un campo de trigo* (3).

La última nota es algo posterior a esta. Está firmada el 21 de noviembre en la misma ciudad alemana. Tras una gira por los Estados Unidos le he informado de la muerte de Marco Antonio Hughes. También lo ha hecho Payo Grondona, «desenfadadamente», cuenta. Me envía un poema de despedimento para el pintor amigo y algunas peticiones: «Por favor averiguame si le llegó una carta mía a los hermanos González de la librería Altazor en la Avenida Libertad. Ocurre que alguien me escribió certificado y la carta no esperó mi vuelta, me temo que sean ellos. Sé que te demoras en responder y que el correo es caro, pero hazme el favor de hacerlo porque nadie más me escribe. Payo sí, pero no está en Viña del Mar. Recibe mi fuerte abrazo y para todos, tu Gitano».

(1) Estos datos fueron confirmados por Micharvegas, vía correo electrónico, en el otoño de 2008.

(2) Al ser publicada una primera versión de esta nota en la página virtual de Editora Cultura Libre, su hijo, Ignacio Rodríguez de Rementería, luego de las necesarias correcciones a mi texto, aclara: “Cuando mi padre mencionó que estaba ‘enfermo’ se refería a los problemas respiratorios que le causaba el aire santiaguino, pues recuerdo ese período y, dado que tenemos genes en común, reconozco el mismo trastorno del tipo alérgico, que me obliga a tomar antiestamínicos. Por la manera en que está presentado en el escrito, pareciera que se refería al cáncer pero no es así, pues en tiempos de esa exposición estaba recién comenzando su estadía en Chile y los síntomas de la enfermedad mortal aparecieron años después y en Italia.”

“La tesis de que fue la falta de acogida en Chile la que mató a mi padre se sugiere en la manera de presentar a enfermedad y sus problemas para encontrar trabajo en Chile. Si bien la falta de oportunidades laborales seguramente influyó enormemente en su decisión de regresar a Europa, no hay para qué construir un mito en torno a lo que pasó. Como yo tengo la suerte de conocer a mi padre de manera directa y no a través de su halo mitológico, puedo aportar este tipo de antecedentes, y también mi opinión y experiencia de que no hace falta ser retornado para tener problemas para encontrar trabajo y funcionar en Chile, un país donde el neoliberalismo funciona con eficiencia y esplendor, y los quehaceres que menos se acercan a la productividad de los grandes negocios están sumamente desfavorecidos”.

(3) Carta a Juan Cameron desde un campo de trigo

Aquí no ondea el viento ni nada,

Juan, por estos días

una neblita casi otoñal me toca

y me hace respirar como un fantasma.

Algo como la madrugada, esos años hundido

hacia la cruel altura del parque Alejo Barrios.

Te respondo en esta mañana clara

pensando en estos años

en que era nuestro el viento en viejos eucaliptus,

luego de haber soñado con nuestro Hugo Rivera

en un extraño sueño como un viaje.

Es algo como a costumbre un tanto cruel

que vive en mí desde esos años, algo

como la obstinación rocosa

de aquellas avenidas que no he vuelto a caminar,

aquellas largas pérgolas deshabitadas, aquellos

grandes barcos iluminados como ciudades rumorosas,

aquellas cavernas en la piedra sumergidas

con bancos de madera labrados a cuchillo

con súplicas de amor.

Aquí y en dondequiera que mi esqueleto viaje,

me sigue la costumbre de silbar Valparaíso

o de cantarlo.

*Hay acumulación de planos, dibujos, postales,
enormes cartelones con que asombro a los viajeros,
costumbre de lápiz o cuaderno
donde recreo Recreo con sus playas,
el espigón abandonado del muelle de carbón
el molo y sus algas y sus jibias y sus enormes olas
metidas en la bruma de un temporal ajeno:*

*Vivir mirando el naufragio
de un sueño que desde la altura de Playa Ancha
me ha enseñado los trazos de una casa transparente.*

*Recuerdo una pileta en el jardín
en donde un ángel de piedra
arrojaba la niebla por la boca.
Los hilos como jarcias y el sonido
de un ascensor pertinaz que jamás se detiene.*

*En Oslo alguna vez me sorprendió un fantasma
como el del Simpson y allá en Karlovivary alguno más
tembloroso como un velero atado.*

*En París, claro, en París con su Montmartre,
una ilusión de lujo, pero cruel, como en el Sena,
el viento no salido y al fin en Rostock
donde el hermano mayor de ese bar Roland
lleva el nombre de Cogue.*

*En bohemia corté la capital en dos mitades
imaginando el mar y en Aurillac dibujé viejas casas
que frente a un río no sabían que mi espejo
las reflejaba allá en Valparaíso.*

*En Bastía, Córsega, la Citadella me refugió una noche
donde esperé la madrugada desde una alta ventana
entonces, el sol salió desde la isla de Elba
como un atardecer insólito, es decir
como salir del día hacia la noche.*

*Perdido cierta vez en la meseta castellana
huí de allí hasta llegar a ũbeda
mágica Venecia disecada en donde el viento
me despeinó los sueños pues frente a mi vivía
el mismo océano de cuero que viviera Neruda.*

*En Altea con sus campanas de oro
descendía escaleras de mi infancia
que me llevaron hacia un mar sin olas.*

*Lisboa me recibió sin viento pero sus árboles
«como fantasmas vasallos formaban el atardecer
raros seres direccionales» que se inclinaban
frente a mi propio olvido.*

*Niza tiene connotaciones nocturnas que te engañan,
un hilo de collares luminosos
puede contra el mejor viajero.*

*Barcelona con sus colinas me envolvió
con la presencia fina de un Osorio
y Vancho Olguín y sus figuras y Gabriel Brncic*

quien me enseñó la música de sus secretas latitudes.

Allí en el barrio viejo entre las calles

Santa Eulalia y los Ciegos de la Boquería, cerca

de la Plaza de San Felipe Nevi

está la bicicleta que le enseñara Altet

y no el bar Roland pero su gemelo que se llama Portaión.

Cierta vez un tren nocturno

me despertó en Figueras

y ví el nombre de nuestro inolvidable

amigo escrito en cartelones que partían

hacia adónde Juan? hacia el olvido?

Cómo fue que llegué hasta Volterra?

Allí, en medio de la Toscana donde el viento

no desarma las hojas de los altos cipreces

sino que juega constantemente en el olivo

imitando apenas nuestro viento del sur.

Así, de sur a norte

voy navegando el tiempo desolado

pero no desolado de soledad alguna

sino desolado del mar que me quitaron



Fotografías



Payo y Gitano se reencuentra en Valparaíso



Juntos en el exilio...



Payo junto a Isabel y Víctor

Afiches

FESTIVAL de la CANCIÓN LATINOAMERICANA
:"NUESTRA AMÉRICA":
KONSERT HUSET -18 Mayo-1977
 Organiza: **AYAQUCHO**
 Inicialmente organizada por Tere Tena
 D.S.G. S.M. S.
 (Calle de Arce 21 + 22) S.M.
 Organizadores: **AYACUCHO**
 D.S.G. S.M. S.
Solidaridad con NICARAGUA

DOBLE RECITAL
ALAS & CONGRESO
 dos artistas únicos en un solo lenguaje musical
VIERNES 7 SABADO 8 OCTUBRE 1977
USM AULA MAGNA 19 hrs
 LOCALIDADES: **PLATEA ALTA \$ 40 PLATEA BAJA \$ 30**

CONGRESO
NUEVA MÚSICA LATINOAMERICANA

SABADO 3 JULIO 1976 19 HORAS
AULA MAGNA USM
 LOCALIDADES: **PLATEA ALTA \$ 40 PLATEA BAJA \$ 30**



nelson schwenke
**CANTO NUEVO
ES UN BOOM CON PERMISO**

Apenas pudimos entrar al Cafecito del Mapocho, 260 personas donde caben 150, la gente en los pasillos, algunas esperando desde las 8 y el recital empezaba a las 10:30. Las mesas salían para que los de pie pudieran ver algo. El escenario también servía de asiento. Era el segundo recital del dúo Schwenke y Nilo y su grupo, después de casi dos años de estadía en Europa. En el intermedio agarramos y conversamos con Schwenke, un poco más gordito y con menos pelo, pero igual de rapaz e irónico.

entrevista
NO NOS EXILIAMOS DE NUEVO

Se reconocen como exiliados por lo que han hecho y con éxito, por vivir en Roma una ciudad "bastante humana" y por estar siempre muy ligados a Chile a través de la música. Esta suerte se les traduce en una nostalgia asumida pero no amarga que se nota en sus voces, en el tono positivo que desprenden.

desde Barcelona, por Patricio Manns



"NOE YAMOS
a estar con la cámara,
porque somos parte de la música"

