

La raza, la patria, y la injusticia: identidad en la Nueva Canción chilena y la Nueva

Trova cubana

por

Jonathan Moody

A paper presented in partial fulfillment for honors

in the Department of Spanish

THE UNIVERSITY OF THE SOUTH

May, 2011

Ruth Sanchez Imizcoz

Thomas Spaccarelli

Faculty Advisers

En los años 1960, nació un nuevo género de música en Chile que eventualmente se convirtió en un movimiento ideológico y musical y que se extendió por toda Latinoamérica. Este estilo, la “Nueva Canción chilena” fue una renovación de la música folklórica que combinó y mezcló elementos de la música indígena de Chile y de los Andes, con los aspectos de la música y cultura “mestiza”. Se tocaba en instrumentos indígenas como la quena, el charango, la zampoña, el cuatro y otros, pero también se utilizaban instrumentos más mestizos como la guitarra (Neustadt 128-29). También incluía temas del folclore tradicional indígena mezclándolos con la historia chilena y eventos contemporáneos de la sociedad mestiza chilena (Neustadt 128-29). Las canciones se cantaban principalmente en español, pero también empleaban palabras indígenas, y contaban de la vida chilena. Además, y tal vez lo más importante, la Nueva Canción Chilena tenía un propósito político y social, promoviendo una ideología de justicia y activismo social, incluso apoyando el Partido Socialista de Chile para levantar al hombre común (Neustadt 128-29).

Porque el estilo de música (el ritmo, los instrumentos, y los temas/preocupaciones) venía del pueblo, y porque el mensaje de la música era para la gente común, la Nueva Canción chilena creó un estilo con el cual el pueblo chileno podía identificarse. La Nueva Canción chilena crecía en popularidad en Chile con el surgimiento del Partido Socialista Chileno y la Unidad Popular de Salvador Allende, alcanzando su cumbre a finales de los años 1960 y a principios de los años 1970 (Neustadt 128-129). Poco tiempo después de su principio, el concepto de “nueva canción” se difundió a muchas partes de Latinoamérica e incluso Europa donde la música tomó un sabor diferente; un sabor específico a la música folklórica y el entorno político

de cada país. Así que la Nueva Canción chilena dio a luz a muchos movimientos pequeños, como la Nueva Trova de Cuba, el Tropicalismo de Brasil y muchos otros (Benmayor 11).

De estos movimientos pequeños, el más singular y quizás el más conocido es la Nueva Trova cubana porque tuvo un fuerte enlace con la exitosa Revolución Cubana y el gobierno socialista/comunista de Fidel Castro. El aspecto “nuevo” de la música fue la letra política que alababa al gobierno de Castro y la ideología socialista, mientras que maldecía las acciones e injusticias de los gobiernos capitalistas e imperialistas, especialmente de los Estados Unidos (Sanz 22). A causa de este apoyo del gobierno y la situación política del país, hay quien dice que la Nueva Trova fue muy distinta de los otros movimientos de la “nueva canción” que estuvieron marcados por la resistencia, indicando el conflicto político. Es verdad que los dos fueron muy distintos en cuanto a su forma musical y al entorno político que abordaban, pero quiero examinar e investigar los aspectos que unen los movimientos, especialmente sus propósitos sociales y políticos.

La Nueva Canción chilena y la Nueva Trova Cubana, aunque las dos parezcan diferentes, intentaban crear una nueva identidad cultural popular y una nueva conciencia social a través de la música que uniría la clase baja mayoritaria y fundaría una estabilidad política sin el conflicto de clases sociales y las injusticias del gobierno y la élite minoritaria. Veremos a través de canciones específicas de los movimientos que estas nuevas identidades se crearon al navegar por el pasado y el presente. Sobre todo, los dos emplean los temas de la raza, la patria y la injusticia para protestar los males del pasado y del presente y para proponer su nueva visión para el futuro de la sociedad. Esta investigación va a enfocarse en las obras de dos iconos musicales de la Nueva Canción,

Violeta Parra y Víctor Jara, y dos iconos de la Nueva Trova cubana, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez.

Para hablar de estos movimientos sólo tiene sentido empezar con Violeta Parra, la madre de la nueva canción, cuya vida y obra inspiró no sólo a los chilenos, sino a muchos otros latinoamericanos, especialmente a los cantantes de la Nueva Trova en Cuba (Vera). Violeta era una mujer de orígenes pobres, pero se convirtió en una gran folclorista de Chile y una artista de fama internacional, utilizando su profundo amor por el pueblo chileno, su conciencia social amplia, y su intensa creatividad para inspirar el nuevo género de la nueva canción. Desde que ella era muy joven su familia se mudaba frecuentemente y, a lo largo de su vida adulta, ella continuó esa tendencia, así que al final Violeta conocía todas las partes de Chile (un país que, debido a su geografía, es sumamente diverso), y así desarrolló un entendimiento y amor apasionado de las culturas de Chile y sobre todo su pueblo (Parra). En 1952 empezó a viajar por todas partes de Chile viviendo con los campesinos e indígenas, coleccionando sus canciones e historias tradicionales, y al final preservando la cultura como nadie lo había hecho antes (Parra; Agosín 147). A partir de este año, nació “la verdadera Violeta Parra”, y su obra se fue incorporando el estilo de esa música folklórica a la música española que siempre había tocado (Parra).

La obra de Violeta Parra está también marcada por una preocupación por los chilenos que estuvieron marginados de la sociedad y de la política durante las décadas de 1950 y 1960, y la defensa de estos excluidos y callados es una característica que define el género en casi todas sus varias formas. En aquél tiempo, el gobierno chileno estuvo caracterizado por una época de presidentes supuestamente democráticos, pero en realidad

sólo representaron los intereses de la élite, explotando la clase obrera para su propio beneficio, y excluyendo totalmente a los indígenas de la sociedad (Chasteen 160, 241; Guzmán). Violeta veía y vivía el sufrimiento de la clase baja y decidió convertir sus canciones en flechas que podrían atacar la hipocresía del gobierno y la desigualdad de la sociedad. Con este motivo, empezó a expresar sus críticas de la sociedad, y esto se puede ver muy bien en su tratamiento de los indígenas.

En la canción “Arauco tiene una pena” encontramos un ejemplo excelente de las varias maneras en que Parra reinventa la identidad chilena. Empieza la canción:

Arauco tiene una pena que no la puedo callar,
Son las injusticias de siglos que todos ven aplicar,
Nadie le ha puesto remedio pudiéndolo remediar
Levántate, huenchullán.

Esta estrofa nos presenta casi todos los temas y elementos típicos de la nueva canción y especialmente los recursos típicos de Violeta. Primero, hay la mezcla del Chile pasado y presente que invoca a la vez los dos temas de la patria y la raza. En la frase “Arauco tiene una pena” se refiere a la tierra de Chile antes de la llegada de los españoles—un Chile indígena que, para la élite, se considera una patria precolombina que ya no existe. Pero al mismo tiempo se sugiere con el uso del presente de indicativo (“tiene”) que Arauco todavía existe en el presente. Además, la mención de “siglos” sugiere que la historia está involucrada en esa pena presente. Segundo, exista una mezcla de lo español y lo indígena no sólo en el tema de la patria, sino también en el lenguaje. En la primera estrofa, el tema de la raza se implica con el uso de la palabra mapuche “huenchullán” que significa “jefe tribal” (Glez Déniz). La mezcla de los idiomas que se emplea con facilidad a lo largo de

la canción se puede interpretar como un ejemplo de cómo las dos culturas podrían coexistir sin ninguna exclusión. Tercero, se introduce el tema de la injusticia, que toma la forma de una acusación criticando a “todos” de aplicar la injusticia, y también de no reparar la injusticia cuando se podía. Queda un poco vago exactamente quien es el culpable, pero entendemos que los indígenas han sido activamente (un hecho indicado por el verbo “aplicar”) maltratados en el pasado, y que en el presente es también la pasividad del culpable que les causa perjuicio. De esta primera estrofa, la canción va explicando la injusticia a la cual alude.

Es importante averiguar quien es el lector o el público y de dónde viene la voz de la canción. Sabemos que el lector es probablemente el mismo acusado de la primera estrofa, pero aquella identidad se va desarrollando, y no sabemos exactamente quien es hasta el final de la canción. Pero desde el principio, está presente una voz con múltiples funciones que sigue a lo largo del texto. En el segundo verso, hay un “yo” implícito que expresa la pena de Arauco. Aunque Parra escribe y canta la canción, este “yo” lleva un elemento de incertidumbre; puede representar la voz de los indígenas afligidos, viniendo de su experiencia personal, puede ser la voz de la propia Violeta Parra imponiendo su agencia para resolver los entuertos, o quizás también pueda ser la voz personificada de la revolución. De todas maneras, la voz personal cambia a una narración de tercera persona que describe el carácter de los actores y de las injusticias, introduciendo un marco de contexto para la historia que sigue. Y al final de la estrofa (y de todas las estrofas) la voz vuelve al “yo” implícito con el mandato “Levántate”, tomando un carácter más fuerte y dominante, y haciendo un llamado al pueblo indígena para retomar sus derechos e

instigar la revolución. Así, hay más que un sólo lector de la canción; hay un mensaje para los indígenas además de los acusados.

La identidad latinoamericana es agotadoramente compleja puesto que es un producto de quinientos años de mezcla turbulenta entre razas, culturas, clases sociales e ideologías, así que ha sido el problema de siglos definir una identidad latinoamericana unificadora. Sin embargo, hay ciertos elementos que unen la identidad latinoamericana, los cuales son la presencia indígena, la presencia española, y la lucha entre estas dos fuerzas, resultando en siglos de colonización, explotación de los indígenas, y la adopción de una estructura social y política gobernada y controlada por una oligarquía española (Wolf 131-57). La historia es la fuente, la raíz de cualquier interpretación de la identidad, sea de toda Latinoamérica o de cada país individual. Así, la historia es un recurso sumamente importante en recrear una nueva identidad; en efecto, si se puede recrear o reinventar el pasado chileno, también se puede reinventar la identidad moderna. Esa desigualdad antigua era la misma que Violeta Parra quería abordar—quería cambiar las percepciones y actitudes de los mestizos, que rechazaban lo indígena, de la élite que rechazaban a la clase baja, y del gobierno que rechazaba a la mayoría de sus ciudadanos—y lo hacía para reinterpretar la historia chilena, eficazmente navegando el pasado y el presente en el tratamiento de los temas.

En la segunda y tercera estrofa, Parra presenta la historia del Encuentro en Chile, pero desde la perspectiva de los indígenas:

Un día llega de lejos Huescufo conquistador,
Buscando montañas de oro que el indio nunca buscó,
Al indio le basta el oro que le relumbra del sol.

Levántate, Curimón.

Entonces corre la sangre, no sabe el indio qué hacer,

Le van a quitar su tierra, la tiene que defender,

El indio se cae muerto, y el afuerino de pie.

Levántate, manquilef.

En estas dos estrofas Violeta básicamente resume toda la conquista intentando recrear y capturar el punto de vista de los indígenas; aquí encontramos la representación de la historia con un propósito específico. Quiere representar a los indígenas como víctimas de la mano cruel y represiva de los españoles. En la segunda estrofa de la canción se nos presenta la primera descripción de los españoles y de los indígenas. Empieza con los españoles, destacando que llegaron “de lejos”—que no tenían nada que ver con la tierra, ni su pueblo, ni la cultura. Además, no dice que fueron los españoles, ni exploradores que llegaron, sino que llegó “Huescufe conquistador,” que traduce más o menos a “diablo conquistador” (Glez Déniz). Continúa la descripción diciendo que el conquistador busca “montañas de oro que el indio nunca buscó”, presentando la motivación por la conquista. Esta descripción caracteriza a todos los españoles como demonios egoístas, codiciosos, y extranjeros empeñados en la conquista de la tierra. Al contrario, el indio se caracteriza por su percepción distinta hacia el oro. Sólo dice que no busca montañas de oro, y que sólo valora el oro por su apariencia física, su habilidad de resplandecer. El indio no reconoce el oro como un recurso de capital que se puede explotar. El contraste entre los dos hace que el indio parezca inocente, unificado con la tierra, y sin los vicios del mundo español.

Pero de repente y aparentemente sin ninguna provocación, “corre la sangre”, y el conflicto entre el indio y el conquistador comienza. El deseo del español ya no es solamente el oro, sino la tierra también y decide quitársela a los indígenas a través de la violencia. Llegado a este punto, el papel del español en la canción está firmemente establecido como el malo que comete injusticia dondequiera que vaya. En este conflicto, el indio “no sabe . . . qué hacer,” pero de todos modos entra en la guerra para defender su tierra y libertad. Parece que para el indio la violencia es algo extraño, un problema al que nunca se había enfrentado, así que cae muerto casi sin comenzar a luchar.

De allí la canción va describiendo los indios como vencidos, afligidos, llorando, lloriqueando y tal, sin ninguna referencia a un levantamiento por su parte, pero también refiriéndose sutilmente a los héroes del conflicto, como Lautaro, Galvarino y Caupolicán. Esos hombres son leyendas de la lucha contra los españoles e iconos de la resistencia indígena, pero en la canción sólo vemos sus muertes (Inostroza Rojas, Glez Déniz). Dice la cuarta estrofa:

“Adonde se fue Lautaro, perdido en el cielo azul,

Y el alma de Galvarino se la llevó el viento sur”

Estas imágenes de los héroes caídos evocan un aspecto místico que rodea la cultura indígena, caracterizado por una unificación inexplicable entre el hombre y la naturaleza; Lautaro se convierte en el cielo, y Galvarino se une con el viento. Estas imágenes místicas, combinadas con la supuesta extrañeza de la violencia, crean una representación de los indígenas que es noble pero débil también. En la canción encontramos una mezcla entonces de idealización/ennoblecimiento de los indígenas chilenos y su pasado, y a la vez retratándolos como víctimas. Eso puede parecer una contradicción, pero al final sirve

dos propósitos: crea un respeto por la cultura y gente indígena que a su vez crea la fundación para argüir y convencer que la exclusión política de los indígenas en el Chile moderno es injusta.

En las últimas dos estrofas, llegamos al punto principal de la canción, que es la crítica social. De nuevo anuncia la pena presente de “Arauco”, pero esta vez diciendo que, “Ya no son los españoles que les hacen llorar/ Hoy son los propios chilenos los que les quitan su pan,” y también que, “Ya rugen las votaciones, se escuchan por no dejar/ Pero el quejido del indio, ¿por qué no se escuchará?” Por fin, entendemos que el público previsto, los acusados de la primera estrofa, son todos los chilenos que descuidan de las necesidades y derechos de los indígenas, sean políticos, mestizos, o ciudadanos comunes. Dice que aplican la injusticia no sólo por el pensamiento y la acción, sino también por la indiferencia, por no escucharles. Estas son críticas muy duras con implicaciones políticas y sociales, pero se hacen de una manera que persuade y no ofende tanto. Al hablar de la historia chilena al principio, Parra crea una distancia entre el lector y su identidad chilena del presente. Entonces, caracteriza a los indígenas y a los españoles de una manera que el lector se compadece del indio y desarrolla un odio por el español y sus injusticias. A lo largo de la canción, el lector acepta un nuevo entendimiento y respeto por la situación del indio mientras las acciones del español parecen cobardes injusticias contra el inocente indefenso. Pero de repente en las últimas dos estrofas, Parra interviene con la situación actual y el lector recubre su identidad moderna. El lector reconoce que su identidad es más parecida al español cruel porque los indígenas, ahora vistos como compañeros chilenos, sufren injusticias por la política y por la mano mestiza de la apatía y la indiferencia. Entonces, al navegar por el pasado y el presente chileno empleando los

temas de la patria, la raza y la injusticia, Parra hace que el lector piense en su identidad bajo una nueva luz.

Uno de los más influidos por la obra de Violeta Parra fue el entonces director de teatro, Víctor Jara. Sobre todo, la identidad que proponían las canciones y los motivos de Violeta inspiraron a Jara para ser cantante de la Nueva Canción. De hecho, dijo Jara, “Me tocó la fortuna . . . de conocer a Violeta Parra, y eso ha significado algo bastante especial para aclarar lo que yo tenía que ser” (Parot). Después de conocer a Violeta, decidió hacer su propia excursión al campo para coleccionar canciones y folclore oral de los campesinos, enfocándose en la región donde nació su madre. Aprendió muchas canciones tradicionales y por un tiempo sólo tocaba esas y no escribía sus propias canciones. Es probable que la influencia de Parra eventualmente le llevara a empezar a componer canciones de protesta muy políticas y aliadas con las ideologías de la Izquierda. Trabajó por ocho años en La Peña de los Parra, un centro de las artes y de la educación en activismo social dirigido por los hermanos Ángel e Isabel Parra (Parot). Luego, Jara estaba muy involucrado en el Partido Comunista de Chile, y el comunismo se muestra en gran parte de su obra, tal vez más que en la de Violeta Parra. Parra nombró pocas veces a los políticos que denunciaba y a los héroes de su causa, pero sí lo hizo Jara, y tal vez este hecho indica los cambios en el entorno político y la radicalización en todo el país. La composición que mejor demuestra sus creencias comunistas quizás sería “El derecho de vivir en paz,” un homenaje a Ho Chi Minh y el Vietnam comunista, que expresa su adoración y también una solidaridad con la causa de Vietnam.

En 1970, fue elegido presidente de Chile el socialista Salvador Allende; el primer socialista en toda Latinoamérica que se había instalado por elecciones democráticas.

Allende ganó por un margen muy estrecho sobre el candidato de la Derecha, obteniendo sólo 36.2% del voto, y su victoria tuvo que ser confirmada por el congreso para ser oficial (Parot, Guzmán). Su partido, la Unidad Popular tenía el apoyo de la fuerza musical de la Nueva Canción Chilena, de hecho, el himno de la Unidad Popular, “Venceremos,” fue compuesto por Sergio Ortega y Víctor Jara. Puesto que la victoria de la UP fue tan pequeña, y puesto que había mucho miedo y desconfianza del socialismo entre la clase media y alta, la política se fue radicalizando (Parot). Debido a que Víctor Jara vivía durante las elecciones y la victoria eventual de Allende (y Violeta Parra no), sus canciones se volvieron cada vez más políticas y eventualmente Jara se convirtió en uno de los íconos chilenos más famosos de la Izquierda. Es mi opinión que si Violeta Parra hubiera vivido otros 4 años, hubiera sido aún más franca con su comunismo y más reconocida que Jara.

El estilo musical de Jara era muy distinto al de Violeta. Mientras que Violeta rasgueó mucho la guitarra, el cuatro, o el charango, y cantó en voz a veces fuerte y severa, Jara tocó la guitarra muy suavemente con los dedos y cantó con voz fluida y tranquila pero dominante y expresiva a la vez. Pero aunque tratan la política de maneras diferentes, y aunque la manera de tocar y cantar es muy distinta, y aunque no tuvieron los mismos orígenes, los dos proponían la misma identidad chilena a través de los temas de la raza, la patria y la injusticia.

En la canción “Angelita Huenumán” se desarrolla una escena de una indígena, completamente rodeada de la selva, tejiendo un chamal (un tipo de capa que llevan mujeres mapuches). En esta escena, vemos el indígena como salvaje noble; parece que Angelita tiene poderes místicos, demostrados por su unión con la naturaleza y la

maravilla de su maniobra. Ella teje con los dedos bailando como alas, entre los árboles y las flores, cuidada por los animales, rodeada por los aromas y la luz; “es un milagro como teje”. Esta imagen del indígena es un poco diferente de su representación en “Arauco tiene una pena” porque no hay un conflicto que lleva a cabo una injusticia, sino parece que está en su estado natural, un lugar lleno de belleza y paz, aún un lugar de magia; teje su vida en la calma del bosque y no explota ningún recurso. No hay ninguna referencia explícita a cuando pasa esta escena, pero se puede imaginar muy bien que describe la vida antes de la presencia española. Para mí, el punto más importante de la canción es cuando dice, “La sangre roja del copihue corre en sus venas Huenumán,” porque hace una declaración importante sobre la raza. El copihue, una flor de color rojo brillante, es la flor nacional de Chile; por su belleza y su cualidad especial de ser típica chilena, fue escogida para ser un símbolo de la patria. Así que con la combinación de dichos versos y con el ennoblecimiento del indígena, Jara expresa con pocas palabras que las razas indígenas de Chile deberían ser honrados como un símbolo de la patria también. Pero dice luego que, “están las manos ignoradas de éste, mi pueblo creador”, implicando un fuerte enlace con los indígenas al llamarlos “mi pueblo”, pero destacando que ellos son ignoradas a la vez. En mi opinión es el pueblo chileno que les ignora, como en “Arauco tiene una pena”. Así que está claro que Jara promueve la aceptación de la raza indígena en la identidad chilena general especialmente a través de ennobecerlo y acusar a los chilenos de haberlo rechazado.

Pero Jara no para en decir que los indígenas son los únicos marginados en la sociedad, sino que dice también que la clase campesina es otro grupo descuidado por la sociedad. En “Plegaria a un labrador” Jara expresa ese sentimiento, implorando que el

labrador se levante, tomando su lugar merecido en la patria. Jara envía su mensaje a los labradores como representante del resto de Chile, pero sin señalar ninguna diferencia entre ellos y los otros chilenos, promoviendo la igualdad. La defensa de la causa de los campesinos es un aspecto muy importante de la Nueva Canción Chilena, porque esa clase fue la más numerosa y la más pobre también. Así que la identidad de la Nueva Canción, que exige la solidaridad y la igualdad fue muy atractiva para esta clase.

La primera estrofa de “Plegaria” describe el poder de los labradores, destacando su habilidad de manejar la tierra y “sembrar el vuelo de [su] alma”. La conexión entre el labrador y la tierra define el derecho que tiene de vivir en esa tierra sin opresión o desigualdad, mientras su habilidad de manejar la tierra implica que los campesinos tienen el poder de cambiar su situación. Para mí los versos más importantes dicen:

Levántate y mírate las manos.

Para crecer estréchala a tu hermano,

Juntos iremos unidos en la sangre.

Hoy es el tiempo que puede ser mañana.

Líbranos de aquél que nos domina en la miseria.

Tráenos tu reino de justicia e igualdad.

Sopla como el viento la flor de la quebrada.

Limpia como el fuego el cañón de mi fusil.

Aquí vemos la fuerza que viene con la solidaridad entre “hermanos” labradores, que hace posible cambiar la sociedad y poner un nuevo porvenir. La creencia y la confianza en el poder de la clase baja es muy importante para establecer y difundir una nueva identidad

chilena, porque eso fue lo contrario de la actitud de la sociedad que le decía que no servían. La sangre es también un elemento importante en formar ese discurso porque introduce la noción del país como una familia “unida en la sangre”. Esta metáfora combina las ideas de la separación de las razas chilenas y la de las clases sociales, haciendo un llamamiento a la unificación de todos los oprimidos, sean indígenas, mestizos, campesinos, o trabajadores, porque todos son chilenos. De esta unificación, florecería un “reino de justicia e igualdad” que salvaría a todos de la mano opresiva de “aquel que [les] domina en la miseria”. De una manera parecida a “Arauco tiene una pena,” Jara quiere darles poder a los chilenos excluidos (aún empleando el mismo mandato “Levántate”) y critica a la sociedad chilena que excluye y oprime a sus propios ciudadanos, que según la nueva identidad chilena, no son ya simplemente ciudadanos, sino hermanos en la familia chilena.

“Plegaria de un labrador” y “Arauco tiene una pena” critican a los chilenos por descuidar y excluir a muchos ciudadanos, pero de una manera bastante general e imprecisa, que tal vez hace que la crítica sea un poco suave. Pero otro aspecto definitivo de la Nueva Canción Chilena es responder a acontecimientos específicos para abordar la injusticia y criticar duramente a las personas que la cometen. Criticar de esta manera hace dos cosas; primero, crea una memoria colectiva al inmortalizar las injusticias de la sociedad y del gobierno, definiendo la injusticia como una experiencia colectiva, y segundo, da una cara a la injusticia, definiendo a los enemigos específicos y muchas veces nombrando a los políticos o partidos políticos.

La canción “Preguntas por Puerto Montt” es un buen ejemplo de este tipo de canción de protesta. Esta canción es una respuesta directa a la tragedia que se llama “la

masacre de Puerto Montt”. La matanza ocurrió en 1969 bajo el gobierno del presidente Eduardo Frei Montalva (miembro del Partido Demócrata Cristiano) y del ministro del Interior, Edmundo Pérez Zujovic (Bianque). Un grupo de 90 familias se fue a una parte de las afueras de la ciudad de Puerto Montt para realizar una Ocupación de Terreno, una manera pacífica y tranquila de adquirir un lugar para establecer una casa (Bianque). Esas ocupaciones se hicieron mucho en aquel tiempo y fue buena cosa para las familias que no tenían un hogar en donde vivir. Pero después de que las familias llegaron, los soldados del gobierno (se llamaban “los Carabineros”) atacaron, disparando contra la multitud indefensa y matando a 12 personas (Bianque). Este evento fue sólo una de las varias masacres que se llevaron a cabo bajo el gobierno demócrata cristiano (Bianque).

En su canción Jara critica directamente al ministro Pérez Zujovic:

Usted debe responder señor Pérez Zujovic:

¿Por qué al pueblo indefenso contestaron con fusil?

Señor Pérez su conciencia la enterró en un ataúd,
y no limpiarán sus manos ni toda la lluvia del sur,
ni toda la lluvia del sur.

Murió sin saber por qué le acribillaban el pecho,
luchando por el derecho de un suelo para vivir.
¡Ay! que ser más infeliz el que mandó disparar,
sabiendo cómo evitar una matanza tan vil.

Como se ve, la protesta es mucho más poderosa cuando denuncia acciones concretas de un político nombrado. Al usar la canción para describir este acontecimiento específico, Jara eleva la conciencia de todos los chilenos. En este sentido, este tipo de protesta puede ser como los corridos durante la Revolución Mexicana, ya que tiene el propósito de educar a la gente analfabeta de los eventos en el país y de convencerla a tomar una posición moral en contra de o a favor de una persona, un partido político o una ideología. Y como los corridos, que persisten hoy en día, canciones como esta sirven como recuerdos de los eventos en la historia del país. “Preguntas por Puerto Montt” inmortaliza una denuncia del gobierno y el nombre de Zujovic como el acusado, la cara de la injusticia. Cuando la gente escucha esta canción aprenden de una instancia en que el gobierno maltrató a su gente, y este hecho empieza a informar su consciencia. Jara desarrolla esta nueva consciencia cuando dice que la del gobierno es una consciencia muerta que no va a perdurar. Esta canción entonces puede convertirse en un lema para la gente, asociando el gobierno con pensamiento obsoleto, y marcando el comienzo de una nueva consciencia y un futuro nuevo y vivo.

Para Víctor Jara, ese futuro era un Chile comunista y esta canción se puede ver como una indicación de cómo su pensamiento iba radicalizándose. Por eso, el estribillo se centra en las víctimas del gobierno cristiano demócrata y el derecho de poseer la tierra. Desde su punto de vista, tener un suelo para vivir es un derecho de todos los seres humanos, pero algo que el gobierno impedía a la vez. Su comunismo por supuesto apoyaba una reforma agraria para redistribuir la tierra entre todos los chilenos, los dueños verdaderos de la patria. Las víctimas entonces no son simplemente indefensos e inocentes, sino activistas heroicos luchando por los derechos humanos. Fue esta manera

de pensar que provocó el derecho a llevar a cabo el golpe de estado que puso fin al movimiento comunista en Chile (Parot; Guzmán).

Así que Violeta Parra y Víctor Jara hicieron mucho para cambiar el pensamiento en Chile sobre la identidad nacional y para preservar muchos aspectos de la cultura chilena que tal vez hubieran sido perdidos por su exclusión de la luz nacional. En efecto, al problematizar las percepciones presentes de quién posee la patria chilena, quién compone la raza chilena, y quién comete/cómo se comete la injusticia chilena, la nueva canción promueve una nueva identidad chilena que quiere reparar las injusticias sociales y políticas y rescatar al pueblo indígena y su cultura.

La ideología marxista es algo que la Nueva Canción Chilena tiene en común con la Nueva Trova Cubana. De hecho, a diferencia de la Nueva Canción, la Nueva Trova nació de una revolución marxista exitosa, la Revolución Cubana. Mientras la Nueva Canción Chilena quería cambiar el pensamiento apático y la política injusta dentro de su propio país, la Nueva Trova fue inspirada por el éxito de la Revolución y quería exportar ese éxito a Latinoamérica (Benmayor 13; Sanz 22). Aunque Cuba fue el único país latinoamericano que institucionalizó una forma de música de protesta, la Nueva Trova no fue creada por el nuevo gobierno revolucionario para difundir propaganda, ni crear una identidad nacional marxista, ni establecer la legitimidad del estado (Benmayor 13). Este hecho indica una gran diferencia entre la Nueva Trova y todas las otras formas de la Nueva Canción en Latinoamérica; la música no es una respuesta a las injusticias de la situación de su propio país, sino una expresión popular y libre de felicidad con el gobierno y de solidaridad con las luchas contra la injusticia en Latinoamérica (Sanz 22).

Así, la Nueva Trova Cubana promueve una nueva identidad no sólo para su propio país, sino para toda Latinoamérica.

Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, como Violeta Parra y Víctor Jara, son dos artistas que fueron fundamentales en la creación y desarrollo del nuevo género de música. Los dos eran jóvenes durante la Revolución, un evento que fundaría su base ideológica y que penetraba su obra. Ambos sirvieron en el ejército de la Cuba pos-revolucionaria, y crecían admirando a Ernesto Che Guevara y al gobierno de Castro (Sanz 95, 96; Díaz 54-55). Creían que el socialismo empleado en Cuba había traído muchos beneficios al país y querían dedicar sus vidas a la revolución. Rodríguez empezó a aprender a tocar la guitarra durante su tiempo en el ejército para pasar el tiempo, pero descubrió en ella un arma que podía utilizar mejor para difundir su ideología (Sanz 71). Después de la Revolución, Rodríguez y Milanés estaban insatisfechos con la música cubana porque sólo trataba o del amor no correspondido o del amor idealista (Sanz 96). Querían que la música tuviera más sentido para la vida y experiencia de los cubanos comunes; quería que tuviera más significado y propósito social/político y que fuera “formativa y educadora” (Benmayor 13). Así que empezaron a escribir canciones sobre cuestiones políticas y sociales abordando temas que tenían que ver con todos los latinoamericanos, especialmente la raza, la patria, y la injusticia. Como las “peñas” en Chile que juntaron artistas para desarrollar y adelantar su pensamiento, había organizaciones en Cuba como la Casa de las Américas y el Centro de la Canción Protesta (Díaz 32, 54). En estas organizaciones, Rodríguez y Milanés conocieron a gente de ideas afines y encontraron una vía para transmitir su música a todo el país (Díaz 54). De aquí crecían los dos en la fama, y eventualmente fueron contratados (entre algunos otros) para trabajar para el

Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) para crear bandas sonoras para las películas que esa organización producía. Así, se formó el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (GESI), donde trabajaron, estudiaron y aprendieron bajo la pericia del guitarrista y compositor clásico Leo Brouwer (Díaz 69). Su participación en el GESI fue muy formativa para su habilidad musical y carácter artístico, estableció la vocación de Silvio y Milanés como trovadores y difundió su música, a través de las películas, a un público internacional (Díaz 71, 75).

El nombre “Nueva Trova” fue elegido cuidadosamente para representar bien el estilo y actitud de la música (Benmayor 19). “Nueva Trova” quiere indicar conexiones con las ideas de los artistas de la Nueva Canción, pero quiere distinguirse de la actitud de ese estilo a la vez porque no toma una posición de resistencia (Benmayor 19-20). También el nombre indica conexiones con “la trova,” un estilo de música popular, tradicional y nacional en Cuba. La trova se cantaba por campesinos analfabetos y trabajadores pobres, cuyo amor a la música los convirtió en juglares (Benmayor 20). Estos “trovadores” viajaban por el país acompañados de una guitarra, cantando canciones de “amor inalcanzable, belleza femenina extraordinaria, el paisaje cubano, y de las luchas heroicas por la soberanía nacional” (Benmayor 20). Así que la Nueva Trova tenía un pasado, pero su ideología no fue inspirada por un empeño de rescate cultural. No quería salvar o preservar una identidad tradicional, sino reinventar una identidad que conformaría a los tiempos de cambio en Cuba, una actitud y un estilo que podía inspirar a toda Latinoamérica (Benmayor 19-20).

En su canción “Pequeña serenata diurna” Silvio Rodríguez encapsula muy bien el estilo y la actitud de la Nueva Trova. Primero, se puede ver como una defensa del

socialismo en Cuba de los que atacan la falta de libertad o poder popular. Su primera preocupación es la libertad, de hecho, su primer verso es “vivo en un país libre”. Esta declaración inmediatamente contradice cualquier suposición al contrario. La libertad aquí representa un tipo de poder, la culminación de auto-dirección, participación en el gobierno y la habilidad de cumplir la justicia, cosas que no existían en otros países latinoamericanos. Se refiere a ese poder luego al decir “y soy feliz porque soy gigante”, invocando la imagen de los gigantes en el ensayo “Nuestra América” por José Martí. Esos gigantes, que “llevan siete leguas en la botas” son representaciones de los Estados Unidos y los poderes de Europa que pueden aplastar Latinoamérica con poca fuerza (Garganigo 277). Pero Silvio declara que Cuba es un gigante con tanto poder como los otros, un hecho que produce la felicidad, que se podría decir que es la gran búsqueda de la vida. Es feliz porque tiene poder, amor y participación, es decir que cree que tiene un propósito importante. El creer tener su libertad es como estar despierto, y que su propósito como cantautor viene con una responsabilidad de crear canciones que “habitan el tiempo,” despertando a todos los dormidos. Es importante que sus cantos sólo habiten el tiempo y no la tierra también, porque el fijar los cantos en un espacio terrenal sería limitar el mensaje de su vida, y quiere que su mensaje sea importante en todas partes del mundo. Así es cómo entendemos la percepción de Silvio del rol que el cantautor debería tener en la sociedad y en el mundo. Esos versos se pueden interpretar como una declaración de intenciones de los trovadores de Cuba. Al final de la canción atribuye la libertad y la felicidad que siente a “los muertos” pidiéndoles perdón. Para mí, esos muertos son los que lucharon en la Revolución Cubana para crear la nueva sociedad, mostrando el vínculo entre la Nueva Trova y la Revolución, pero es bien ambiguo

exactamente a quiénes hace frente. Esta ambigüedad se hace para que la canción se pueda aplicar a cualquier situación parecida—no está atada a la Revolución Cubana ni a la sociedad que seguía en la isla, y la interpretación está abierta. En este sentido, la canción puede inspirar a los países que están luchando por la libertad, animándoles a llegar al momento donde los ciudadanos pueden cantar la canción y sentir de verdad los sentimientos que describe.

La ambigüedad es muy característica del estilo de la Nueva Trova, porque uno de los grandes propósitos del género es hacer pensar a la gente. Muchas de las canciones de Nueva Trova no se refieren explícitamente en la letra a países, años, acontecimientos o personas específicas. El título de muchos cantos, como “A Salvador Allende en su combate por la vida” de Pablo Milanés, da información sobre la letra, pero parece que la mayoría tiene una ambigüedad que queda imprecisa en toda la canción, que muchas veces toma la forma de una alocución a un público o un “tú” no nombrado. Por eso, alguna gente ha acusado a estas canciones de ser incomprensibles, herméticas y complejas, pero el propósito de la Nueva Trova no es dar canciones fáciles al pueblo, sino crear literatura que exige la participación del público para hacerles pensar y hacer conexiones con su propia experiencia. El estilo no utiliza la ambigüedad para excluir al oyente; la utiliza para incluir cualquier oyente y forzarle a formar sus propias conclusiones. Pero por supuesto que los autores tienen unas conclusiones en cuenta cuando componen las composiciones. En “Pequeña serenata diurna” Silvio habla de “un país,” “esta tierra,” “este instante,” “este día” y “los muertos”. Ya que la escribe y canta Rodríguez, podemos adivinar específicamente a que se refieren estas palabras imprecisas, pero la vaguedad permite que puedan ser aplicadas a la situación de Chile después de la dictadura de

Pinochet, o aún a España después de Franco. Así que la ambigüedad, combinada con una supuesta aspiración colectiva a la libertad, la felicidad y un propósito importante siembran las semillas del pensamiento de una nueva identidad latinoamericana.

La canción “Sí, tengo un hermano” de Rodríguez aborda el tema de la raza de una manera un poco más directa. El título y el estribillo de la canción “sí, tengo un hermano” introducen la idea de una familia, en la cual la sangre es una conexión importante. La primera estrofa dice:

Sí tengo un hermano, hermano que arde,
hermano mestizo, hermano de hambre
empapo mis himnos con luz de su aire,
tiño mi bandera también de su sangre.

No sabemos de donde viene esa familia, pero ya que el hermano es mestizo, sabemos que la familia está caracterizada por el mestizaje, la gran mezcla de raza y cultura. Aquí, el mestizo se utiliza como un símbolo para toda Latinoamérica. Aunque en muchos países la raza mestiza excluye a la raza indígena de la sociedad y de la nación, el mestizo de la canción representa la gran mezcla de sangre que existe en todos los países latinoamericanos, incluyendo el español, el criollo, el mestizo, el africano, el mulato y el indígena en una identidad colectiva. Además, el autor tiñe una bandera con la sangre del hermano mestizo. La bandera es el símbolo de una nación, y al teñir una bandera con todas las sangres latinoamericanas, el autor está activamente creando una nueva nación y una nueva identidad específicamente latinoamericana.

Esta nueva identidad se define en la canción por una experiencia colectiva. En el resto de la canción dice que tiene un hermano “de hambre,” “de suerte,” “de vida, de

historia y de muerte,” “de sueños,” “de bala” y “de empeño.” Sugiere una experiencia dura y llena de lucha, compartida por todos los latinoamericanos no sólo en el presente sino también en el pasado, tal vez empezando con la colonización. Crea una consciencia colectiva, basada en una experiencia compartida que cruza las fronteras e incluye todos los países latinoamericanos. Pero no niega la desigualdad que existe por todas partes. En la estrofa final de la canción, el autor ofrece sus libros y sus manos para ayudar la causa de su hermano. Aunque la ambigüedad está presente a lo largo de la canción, quizás el hecho de que el autor tiene algunos recursos que no tiene el hermano, puede indicar que el autor está hablando desde una situación mejor, la cual para los trovadores sería la de Cuba. Les ofrece la educación y el poder de la libertad (el activismo) a sus otros hermanos para levantarlos en el empeño de traer la igualdad y la justicia a la nueva nación latinoamericana.

La idea de una Latinoamérica unida se analiza también en la canción “América: Tu distancia” de Pablo Milanés, pero de una manera que aborda más el tema de la patria. Es otra canción que toma la forma de una alocución a un “tú” oculto, y la ambigüedad de la letra sólo se resuelve en el título. Si no dijera “América” y “tu” en el título sería más difícil descifrar el significado deseado porque el “tu” sería cualquier cosa aplicable, pero cuando sabemos que habla de América, podemos adivinar a quien habla y qué quiere decir específicamente.

La distancia es un gran tema en esta canción y para mí tiene varios significados. Primero, se refiere a la colonización y a la distancia espacial entre América y los países europeos que la controlaron por cuatro siglos. Segundo, puede referirse a la distancia temporal entre la sociedad colonial y la sociedad del presente. Y tercero, puede referirse a

la separación de Latinoamérica en países fijada con barreras. Todos son diferentes tipos de distancia, y todos causan una destrucción del continente en cuanto a su identidad y su esperanza. Lo que sobresale en la canción es el sentimiento de pérdida y falta. La distancia crea un hombre que no puede verse, crecer o comprender. Como su identidad se debate entre la identidad europea y la identidad indígena, se impide su desarrollo. El hombre no puede reconocer una identidad propia y auténtica ni del pasado, ni del presente, y sólo acepta el presente sin problematizar o cuestionar su estado de ser. Hay un abismo entre el pasado y el presente que no se puede cruzar. Esta confusión y conflicto de identidad hace que el hombre esté dominado y no crezca; está estancado por su falta de comprensión de lo que debería ser, y este estancamiento de la identidad le lleva “a un futuro incierto, desigual y cruel”.

Además, América tiene que soportar una distancia causada por las barreras políticas de los países, otro efecto de la colonización. Esta separación se trata con el sentido de pérdida más poderosa en la canción:

Siendo una sola, te separaron
El alma toda del cuerpo entero
No caminaste, te cercenaron
Tu pensamiento, sólo vagaste.

En estos versos, describe América como un sólo cuerpo con un alma colectiva a diferencia de “Si tengo un hermano” que sugiere una familia latinoamericana. La metáfora del continente como un solo cuerpo hace que su unificación parezca más fuerte, más natural, más importante, y hace que su separación sea sumamente desastrosa. Invoca la idea de una América precolombina unificada que realmente nunca existió; las tierras

del continente fueron divididas y controladas por tribus e imperios de indígenas guerreros, como los aztecas, los mayas y los incas. No había buena comunicación entre todas las tribus, y no había ningún sentimiento de identidad colectiva. Esta idealización de América, como la idealización de los héroes Araucanos Lautaro y Galvarino, produce un sentimiento de pérdida por una gran utopía antigua que fue destruida por las fuerzas del mal. Con las partes del cuerpo americano separadas, éste no puede funcionar, y la comunicación que supuestamente había entre las partes se pierde. Por eso, el cuerpo deja de caminar, deja de desarrollarse y vaga por un camino oscuro y desconocido sin luz y sin dirección.

Al final, la canción dice que “sin la distancia, vamos caminando, Vamos reafirmando nuestra fe, de ser.” El autor mira hasta el futuro del continente, declarando que todavía hay tiempo para que América se una y recobre la vista, la comprensión, la comunicación, el camino, la luz; todo lo que hace posible el desarrollo de la identidad. Al unirse con estas intenciones, los latinoamericanos podrían surgir en el mundo como un nuevo ser con una nueva alma, y más importante, este nuevo ser no vendría de muchas patrias diferentes, sino que vendría de una sola patria llamada “América”.

“América: Tu distancia” también tiene elementos del tema de la injusticia. En esta canción la injusticia es la separación del continente llevada a cabo por los poderes de Europa lo que causa la incertidumbre, la desigualdad y el estancamiento. También se puede incluir a los Estados Unidos, el gran enemigo de Cuba, como participante en la separación; su intervención militar en Latinoamérica, estableciendo dictaduras y protegiendo sus intereses por supuesto ha ayudado a “[cercenar] su pensamiento”.

En la Nueva Trova hay también críticas más directas de los Estados Unidos por la injusticia que comete. Para los trovadores, los EE. UU. son el gran enemigo porque personifica casi todas las ideologías contra las cuales luchan con la canción, como el imperialismo, el capitalismo, el consumismo, el neoliberalismo, etc. La canción “Yo vi la sangre de un niño brotar” de Pablo Milanés es una de estas denuncias (Díaz 50). Esta canción critica duramente la guerra de Vietnam, empezada por los Estados Unidos. Comienza la canción con las imágenes grotescas de un niño con la sangre saliendo a chorros, y otro niño llorando. No hay ninguna referencia explícita a Vietnam en la canción, pero en la primera estrofa menciona el uso de napalm como un arma de violencia, un arma que surgió durante la guerra de Vietnam, producida y utilizada mucho por las tropas americanas, y por lo tanto es una arma asociada específicamente con esa guerra y con los Estados Unidos. Pero en la representación de la guerra dada por Milanés, los soldados no son los que sufren el napalm, sino los niños inocentes. De hecho, los soldados no aparecen en la canción, haciendo que parezca que la guerra es realmente un bombardeo de los niños. Por lo tanto, se desarrolla un contraste muy fuerte entre los Estados Unidos y Vietnam caracterizando a los americanos como crueles, apáticos y violentos, mientras que a Vietnam se le caracteriza como niños, víctimas, inocentes. De una manera parecida a “Arauco tiene una pena” la yuxtaposición entre los EE. UU. y Vietnam hace que el público acepte a los americanos como villanos que llevan a cabo la injusticia fuera de su propio país. Otra yuxtaposición se encuentra en la segunda estrofa:

Yo he visto un niño bajo un cielo oscuro
gritando al futuro cuándo has de llegar.
Y mientras otros padres, otros niños,

bajo un cielo abierto le cantan al tiempo
que no ha de pasar.

Quizás la crítica más dura aquí es que los ciudadanos de los Estados Unidos, los que están bajo un cielo abierto, no parecen tener ninguna idea o ninguna preocupación que en ese mismo momento su país está masacrando a seres humanos en nombre de la libertad. No se dan cuenta de que mientras gozan de la vida y “le cantan al tiempo” hay otra gente gritando que venga el futuro, tal vez aún esperando a que mañana no llegue, otra gente que está viviendo entre la miseria, la muerte y el dolor a causa del gobierno americano. Esto puede implicar que los ciudadanos de los Estados Unidos también son cómplices en ese crimen e injusticia. La imagen del americano es una de cobardes, egoístas, codiciosos y extranjeros empeñados en la invasión de otras tierras—casi la misma imagen del español en “Arauco tiene una pena”. Y en este caso, aunque la crítica no sea ni objetiva ni una descripción precisa de la guerra, los latinoamericanos la aceptaban porque ellos habían sido las víctimas de su vecino imperialista, y querían ver algo de justicia. Así como vemos en esta canción, la Nueva Trova quería señalar que el gran enemigo de los pobres y excluidos en Latinoamérica no eran los políticos corruptos, ni el ciudadano o la élite indiferente, sino la fuerza que iba a impedir el progreso, la igualdad y la felicidad, el representante de la injusticia en el hemisferio occidental son los Estados Unidos.

Así que Silvio Rodríguez y Pablo Milanés hicieron y continúan haciendo mucho para promover la solidaridad entre los países, las clases sociales, las culturas, y sobre todo para promover la revolución. Sus canciones, interpretadas por cantantes en todas partes, han influido muchas personas y han ayudado a crear un sentido de conexión más fuerte en el continente. Al problematizar las percepciones presentes de cómo se define la

raza, cómo se define la patria y quién comete/cómo se comete la injusticia, la Nueva Trova Cubana promueve una nueva identidad *latinoamericana* que quiere combatir la injusticia con nuevas ideas de unidad y solidaridad, y rescatar al pueblo latinoamericano a través de la revolución y el marxismo.

Al final, encontramos el espíritu de las ideas de José Martí dentro de ambos movimientos; parece que los fundadores como Parra y Rodríguez representaban sus palabras, “Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra. No hay proa que taje una nube de ideas. Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados” (Garganigo 277). En efecto, todos los artistas de la Nueva Canción Chilena y la Nueva Trova Cubana intentaron cambiar su mundo con ideas enérgicas sobre la identidad. Los dos movimientos intentaban crear una nueva identidad que buscara soluciones para los problemas que se enfrentaba alguna gente, pero la gran diferencia entre los movimientos se encuentra en su público. La Nueva Canción chilena promovió una identidad específicamente para los chilenos, construyendo entendimiento y respeto entre clases sociales y razas, rescatando elementos de la cultura e historia chilena. La Nueva Trova propuso una identidad para todos los latinoamericanos que se centraba en las semejanzas entre culturas e historias, intentando abrir nuevas fronteras entre países y borrar las barreras que impedían la solidaridad y soluciones para los problemas. Es muy fácil imaginar que si el golpe de estado nunca hubiera pasado en Chile, la Nueva Canción chilena habría tomado un carácter más parecido a la Nueva Trova, usando la canción para exportar su visión socialista a los otros países del continente, e imaginando una identidad latinoamericana colectiva. Pero aunque hay una diferencia fundamental entre las

concepciones de la identidad que promovían, la fuente, la base y la inspiración de ambos movimientos fue un amor profundo para el pueblo. Violeta Parra, en una entrevista, dijo que si tuviera que escoger un solo medio de expresión artística (ya que además de músico y cantante, era poeta y pintor y hacía arpilleras) elegiría quedarse con la gente y renunciar todo eso, diciendo que, “Es la gente que me motiva a hacer todas estas cosas” (Vera).

Silvio también expresó un espíritu parecido en una entrevista:

— ¿A qué le debes todo?

— A la Revolución.

— ¿Y al amor?

— Por supuesto, eso es una redundancia. (Sanz 24)

En efecto, los movimientos difundieron una ideología basada en un amor nuevo que combatió el odio en la sociedad que había creado la desigualdad y la injusticia que habían perdurado a lo largo de cinco siglos de historia latinoamericana.

Apéndice de Canciones Citadas

“Arauco tiene una pena” de Violeta Parra

Arauco tiene una pena
que no la puedo callar,
son injusticias de siglos
que todos ven aplicar,
nadie le ha puesto remedio
pudiéndolo remediar.
Levántate, Huenchullán.

Un día llega de lejos
Huescufo conquistador,
buscando montañas de oro,
que el indio nunca buscó,
al indio le basta el oro
que le relumbra del sol.
Levántate, Curimón.

Entonces corre la sangre,
no sabe el indio qué hacer,
le van a quitar su tierra,
la tiene que defender,
el indio se cae muerto,
y el afuerino de pie.
Levántate, Manquilef.

Adónde se fue Lautaro
perdido en el cielo azul,
y el alma de Galvarino
se la llevó el viento Sur,

Angelita Huenumán- Víctor Jara

En el valle de Pocuno
donde rebota el viento del mar
donde la lluvia cría los musgos
vive Angelita Huenumán.

Entre el mañío y los hualles
el avellano y el pitrán
entre el aroma de las chilcas
vive Angelita Huenumán.

por eso pasan llorando
los cueros de su kultrún.
Levántate, pues, Callfull.

Del año mil cuatrocientos
que el indio afligido está,
a la sombra de su ruca
lo pueden ver lloriquear,
tatora de cinco siglos
nunca se habrá de secar.
Levántate, Callupán.

Arauco tiene una pena
más negra que su chamal,
ya no son los españoles
los que les hacen llorar,
hoy son los propios chilenos
los que les quitan su pan.
Levántate, Pailahuán.

Ya rugen las votaciones,
se escuchan por no dejar,
pero el quejido del indio
¿por qué no se escuchará?
Aunque resuene en la tumba
la voz de Caupolicán,
levántate, Huenchullán.

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

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

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

En tus telares, Angelita,
hay tiempo, lágrima y sudor

“Plegaria de un labrador” de Víctor Jara

Levántate, y mira a la montaña
De donde viene el viento, el sol, el agua
Tú que manejas el curso de los ríos
Tú que sembraste el vuelo de tu alma.

Levántate y mírate las manos,
Para crecer enséñala a tu hermano,
Juntos iremos unidos en la sangre,
Hoy es el tiempo que puede ser mañana.

Líbranos de aquel
que nos domina en la miseria.
Tráenos tu reino de justicia e igualdad,
Sopla como el viento
la flor de la quebrada,
Limpia como el fuego

“Preguntas por Puerto Montt” de Víctor Jara

Muy bien, voy a preguntar
por ti, por ti, por aquel
por ti que quedaste solo
y el que murió sin saber.

Muy bien, voy a preguntar
por ti, por ti, por aquel
por ti que quedaste solo
y el que murió sin saber,
y el que murió sin saber.

Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho
de un suelo para vivir,
hay que ser mas infeliz

están las manos ignoradas
de éste, mi pueblo creador.

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

el cañón de mi fusil.

Hágase por fin tu voluntad
aquí en la tierra,
Danos tu fuerza y tu valor al combatir
Sopla como el viento
la flor de la quebrada.
Limpia como el fuego
el cañón de mi fusil.

Levántate y mírate las manos,
Para crecer enseñala a tu hermano,
Juntos iremos unidos en la sangre
Ahora, y en la hora de nuestra muerte.
Amen.

el que mando disparar
sabiendo cómo evitar
una matanza tan vil.
Puerto mono, Puerto Montt.
Puerto mono, Puerto Montt.
Puerto mono, Puerto Montt.
Puerto mono, Puerto Montt.

Usted debe responder
señor Pérez Zujovic:
¿por qué al pueblo indefenso
contestaron con fusil?

Señor Pérez su conciencia
la enterró en un ataúd,
y no limpiarán sus manos

ni toda la lluvia del sur,
ni toda la lluvia del sur.

Murió sin saber por qué
le acribillaban el pecho
luchando por el derecho
de un suelo para vivir,
hay que ser mas infeliz

el que mando disparar
sabiendo cómo evitar
una matanza tan vil.
Puerto mono, Puerto Montt.
Puerto mono, Puerto Montt.
Puerto mono, Puerto Montt.
Puerto mono, Puerto Montt.

“Pequeña serenata diurna” de Silvio Rodríguez

Vivo en un país libre
cual solamente puede ser libre
en esta tierra, en este instante
y soy feliz porque soy gigante.
Amo a una mujer clara
que amo y me ama
sin pedir nada
o casi nada,
que no es lo mismo
pero es igual.
Y si esto fuera poco,

tengo mis cantos
que poco a poco
muelo y rehago
habitando el tiempo,
como le cuadra
a un hombre despierto.
Soy feliz,
soy un hombre feliz,
y quiero que me perdonen
por este día
los muertos de mi felicidad.

“Sí tengo un hermano” de Silvio Rodríguez

Sí tengo un hermano,
hermano que arde,
hermano mestizo,
hermano de hambre,
empapo mis himnos
con luz de su aire,
tiño mi bandera
también de su sangre.

.
Sí tengo un hermano.

Sí tengo un hermano,
hermano de suerte,
hermano de vida,
de historia y de muertes.

No mido sus años,
su poca fortuna,
no mido su facha,
ni mido su altura.

Sí tengo un hermano.

Sí tengo un hermano
hermano de sueños,
hermano de bala,
hermano de empeños.
Le entrego mis libros
le entrego mis manos
sin un humillante
recibo de pagos.

Sí tengo un hermano.

“América: Tu distancia” de Pablo Milanés

Con la distancia hubo siglos que perder,
Sin verse el hombre, sin crecer, sin comprender.
Y sin la distancia, se fue caminando
A un futuro incierto, desigual y cruel.
De la distancia nos hicieron recorrer,
Lo que se pierde en cuatro siglos de no ser,
Y sin la distancia pasó de una mano
De poca distancia a otra, nuestra fe.
Siendo una sola, te separaron
El alma toda del cuerpo entero
No caminaste, te cercenaron
Tu pensamiento, sólo vagaste.
Con la distancia hoy quedan siglos por perder,
Sin verse el hombre, sin crecer, sin comprender,
Y sin la distancia, vamos caminando,
Vamos reafirmando nuestra fe, de ser.

“Yo vi la sangre de un niño brotar” de Pablo Milanés

Yo vi la sangre de un niño brotar.
Yo he visto a un niño llorando a su
suerte.
Y me pregunto por qué tanta muerte,
tanto dolor, tanto napalm, pues
vi la sangre de un niño brotar.

Yo vi la sangre de un niño brotar.
Yo he visto un niño bajo un cielo oscuro
gritando al futuro cuándo has de llegar.

Y mientras otros padres, otros niños,
bajo un cielo abierto le cantan al tiempo
que no ha de pasar.

Yo vi la sangre de un niño brotar.
Yo he visto a un niño llorando a su
suerte.
Y me pregunto por qué tanta muerte,
tanto dolor, tanto napalm, pues
vi la sangre de un niño brotar.

Bibliography

- Agosín, Marjorie. *A Dream of Light & Shadow: Portraits of Latin American Women Writers*. 1st ed. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. Print.
- Benmayor, Rina. "La Nueva Trova: New Cuban Song." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. 2.1 (1981): 11-44. Print.
- Bianque, Andrés. "Matanza en Puerto Montt." *ChileSur*. Indymedia, 09/03/2006. Web. 23 Apr 2011. <<http://chilesur.indymedia.org/es/2006/03/3749.shtml>>.
- Chasteen, John Charles. *Born in Blood and Fire*. 2nd ed. New York: Norton, 2006. Print.
- Díaz Pérez, Clara. *Con luz propia: Pablo Milanés*. Tafalla: Txalaparta, 1944. Print.
- Garganigo, John F., et al. *Huellas de las literaturas latinoamericanas*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1997. Print.
- Glez Déniz, Andrés. "La mujer que admiraba se suicidó por desamor." *El desván de la ilusión*. www.blogger.com, 08/01/2010. Web. 13 Apr 2011. <<http://eldesvandelailusion.blogspot.com/2010/01/la-mujer-que-mas-admiraba-se-suicido-mi.html>>.
- Guzmán, Patricio, Prod. *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. Dir. Patricio Guzmán. Icarus Films Home Video: 2009. DVD.
- Inostroza Rojas, Guillermo. "Pacificacion de la Araucania." *Chile Belico*. Guillermo Inostroza Rojas, n.d. Web. 18 Apr 2011. <<http://www.inoschile.cl/batallas/batallas.htm>>.

- Neustadt, Robert. "Music as Memory and Torture: Sounds of Repression and Protest in Chile and Argentina." *Chasqui*. 33.1 (2004): 128-37. Print.
- Parot, Carmen L., Dir. *El derecho de vivir en paz*. Dir. Carmen L. Parot. Warner Music Chile: 1999, DVD.
- Parra, Isabel. "Cronología de Violeta Parra." *Violeta Parra*. Fundación Violeta Parra, 2008. Web. 13 Apr 2011. <<http://www.violetaparra.cl/>>.
- Sanz, Joseba. *Silvio: Memoria trovada de una revolucion*. Bilbao: Guazapa, 1992. Print.
- Vera, Luis R., Dir. *Viola Chilenses*. Dir. Luis R. Vera." Luis R. Vera Producciones: 2003. DVD.
- Wolf, Eric R. *Europe and the People Without History*. Berkley: University of California Press, 1982. 131-57. Print.