



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

SANTIAGO
DEL NUEVO EXTREMO

El Canto Nuevo chileno

Lejos de las zampoñas

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes
con mención en Musicología

ROGELIO GORMAZ ESPINOZA

Profesor guía: Rodrigo Torres Alvarado

Santiago, Chile, 2015

DEDICATORIA

*Hasta encontrarnos en plena Alameda
juntos de nuevo y llenos de estrellas...*

Luis Le-Bert

*A mi familia,
A los músicos del Canto Nuevo chileno.*

AGRADECIMIENTOS.

A mi familia toda por su paciencia, constante apoyo y sobre todo por creer en este proyecto. A mi profesor Rodrigo Torres por entregarme su confianza y por su generosa entrega de experiencia y conocimientos.

A los profesores, compositores y musicólogos de la Facultad de Artes U. de Chile, que me entregaron apoyo con sus ideas y experiencia.

A Pedro Villagra por su generoso y constante apoyo y amistad, a Luis Le-Bert por su colaboración y pasión por la canción, a Jorge Campos por entregar su visión y experiencia, a Raúl Sáez por su valioso testimonio y amistad, a Lorena Gormaz por su visión musical, profesional y cariño, a Manuel Gormaz por su ayuda esclarecedora de ideas y lenguaje, a Roberto Zamora por entregar su visión orientadora, a Reynaldo Morales por su aporte y compañerismo, a Felipe Salinas por compartir sus conocimientos, su generosa disposición y ayuda de siempre, a mi amigo Raúl Fernández, por su apoyo a los músicos y artistas, su testimonio y ayuda valiosa, a Leo Cereceda y Patricio Verdugo, por creer en la música popular chilena y por su amistad, a todos y todas intérpretes, técnicos, trabajadores de producción musical, sociólogos, profesores y compañeros de trabajo, que a su manera fueron parte de esta historia y quienes en entrevistas y conversaciones, me entregaron ideas y sugerencias, aporte vital para estas páginas que buscan de algún modo hacer justicia, rescatando el valor de un grupo musical y su legado artístico que trascienden en el tiempo, así como de un período apasionante y valiosísimo de la música popular chilena.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	1
AGRADECIMIENTOS.....	2
TABLA DE CONTENIDOS.....	3
INDICE DE ILUSTRACIONES.....	5
RESUMEN.....	6
INTRODUCCIÓN	7
HIPÓTESIS	10
METODOLOGÍA	10
CAPÍTULO 1.- SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO, LA HERENCIA DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA EN TENSIÓN CON UNA PROPUESTA PROPIA CON FUERTE ACENTO EN LO INSTRUMENTAL	12
1.1. Planteamiento del problema.....	
1.2. Marco teórico.....	12
1.3. Hacia un concepto de Música Popular.....	13
1.4. Visión histórica de la Música Popular en Chile en las últimas décadas.....	16
1.5. El Canto Nuevo.....	19
1.5.1. Los nuevos instrumentos.....	23
1.5.2. Formación musical de los autores e intérpretes.....	24
1.5.3. El contexto musical en que se desenvuelven los músicos.....	27
1.5.4. Referentes musicales del canto Nuevo.....	29
1.6. El Cantautor como figura centra en la Música Popular y el Canto Nuevo y continuator de la tradición juglaresca.....	32
1.7. El contexto social, político y cultural. Sus efectos sobre el fenómeno musical que estudiamos.....	35
CAPÍTULO 2.- HACIA UNA VISIÓN MÁS PROFUNDA DE LA PROPUESTA MUSICAL Y ARTÍSTICA DEL GRUPO SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO.	46
2.1. El grupo Santiago del Nuevo Extremo: Historia y devenir artístico musical	46
2.2. La imagen de Santiago del Nuevo Extremo.....	54
2.3. La propuesta musical.....	56
2.3.1. El sonido de Santiago del Nuevo Extremo.....	58
2.3.2. Tabla de instrumentación.....	59

2.3.3. Formación musical de los intérpretes.....	60
2.3.4. Forma de trabajo de los músicos.....	62
2.4. La escucha social.....	64
2.5. La tecnología de sistemas de sonido.....	66
2.5.1. Las grabaciones de estudio.....	66
2.5.2. Amplificaciones en vivo.....	69
2.5.3. Sistemas de sonido en la década de 1980.....	73
3. Análisis de canciones.....	74
3.1. Análisis de la Canción “A mi ciudad”.....	76
3.2. Análisis de la Canción “Homenaje”	87
3.3. Análisis de la Canción “¿Y yo qué hago?”.....	94
3.4. Comentarios de los análisis.....	01
3.5. En relación a los temas instrumentales.....	03
4. Catálogo de obras de Santiago del Nuevo Extremo.....	105
5. Acerca del autor y el grupo Santiago del Nuevo Extremo.....	107
6. Conclusiones.....	112
6.1. Resultados obtenidos.....	112
6.2. Comprobación o refutación de la hipótesis.....	114
6.3. Aportación al campo o disciplina.....	115
6.5. Conclusiones generales.....	117
8. Bibliografía.....	119
9. Anexos.....	124
9.1. Anexo 1. Entrevistas.....	124
9.2. Anexo 2. Formaciones del grupo Santiago del Nuevo Extremo.....	130
9.3. Anexo 3. Catálogo de obras.....	131
9.4. Anexo 4. Textos de canciones analizadas.....	148
9.5. Anexo 5. Tabla de instrumentación de canciones.....	152

INDICE DE ILUSTRACIONES

1. Esquema explicativo de la teoría de Carlos Vega.....	14
2. Cuadro Sistemas de sonido en la década de 1980.....	73
3. Transcripción Introducción canción “A mi ciudad”.....	77
4. Transcripción Interludio canción “A mi ciudad”.....	81
5. Transcripción Introducción canción “Homenaje”.....	88
6. Transcripción Interludio canción ““Homenaje”.....	91
7. Transcripción Introducción canción “Y yo qué hago”.....	95
8. Transcripción Interludio canción “Y yo qué hago”.....	98
9. Datos de obras por álbum	106
10. Cuadro de formaciones de músicos.....	130
11. Tabla de instrumentación de canciones.....	152

RESUMEN

El objeto de estudio del presente proyecto, es el trabajo musical del grupo Santiago del Nuevo Extremo y su relación con el movimiento del Canto Nuevo chileno en los años 1976 a 1986.

Situándose en el marco de la investigación cualitativa, y haciendo uso de la observación participante en su metodología, este trabajo investiga en la propuesta musical del grupo, el contexto socio cultural y político en el cual se desenvuelve, y su forma de entrega o puesta en escena, proponiendo la existencia de una relación polémica entre el grupo Santiago del Nuevo Extremo y el movimiento del Canto Nuevo en el cual se inserta, discusión que se abre en estas páginas.

La investigación entrega antecedentes históricos tanto del grupo Santiago del Nuevo Extremo como del movimiento musical del Canto Nuevo, durante una época de dura lucha por hacer cultura y rescatar los valores propios de nuestra identidad latinoamericana en el país.

Aporta también información acerca del volumen de la obra del grupo estudiado, su expresión composicional e interpretativa, los recursos técnicos de la época, el trabajo y formación de los músicos y las dificultades que plantea el contexto, información que es enriquecida por testimonios de intérpretes, compositores, técnicos y otros profesionales y artistas ligados al Canto Nuevo.

INTRODUCCIÓN

Antecedentes generales:

Conozco la música de Santiago del Nuevo Extremo desde sus inicios. He podido ver su proceso de desarrollo musical desde una época temprana, hasta la madurez de su trabajo artístico y como ocurre con muchos músicos de mi generación, este grupo ha significado un referente importante para nuestro propio trabajo.

Se agrega en mi caso, que tuve la suerte de trabajar con ellos el año 1978, en los inicios de la agrupación, en el “Santiago prehistórico” que aún no tuvo la posibilidad de grabar, con excepción de la experiencia en la iglesia de Lo Cañas en la primavera de 1978, en donde un grupo de técnicos canadienses con un equipo portátil de grabación, hizo tomas de varios intérpretes del Canto Nuevo, entre ellos Santiago del Nuevo Extremo. Entre cada toma y para partir en silencio, había que esperar que se silenciaron las palomas que habitaban por centenares en la techumbre del templo.

El producto fue un disco misceláneo que muestra las diferentes expresiones de los intérpretes convocados a esta grabación y en el cual aparece el primer registro grabado de la canción “A mi ciudad”.

Este trabajo de investigación ha tenido un proceso más largo de lo esperado producto de razones externas que se agregan a las propias del proyecto. Quizá la principal de ellas es la incompatibilidad de tiempos de un profesor de música de horario completo, que en paralelo desarrolla una vida de intérprete y compositor, con los de un alumno tesista.

Pero no es esto en sí lo que nos interesa, sino el hecho de que durante este proceso, el grupo Santiago del Nuevo Extremo reapareció en la escena musical chilena.

Aunque no es a este reaparecido grupo al que me referiré, ya que su historia es distinta, con intérpretes distintos y en un contexto histórico también muy diferente, resulta un fenómeno curioso hacer desde el presente, el estudio del pasado artístico musical de un grupo, que quedó congelado el año 1985 y que encuentra una segunda vida en la sobrevivencia de sus canciones, cantadas aún por los antiguos seguidores del grupo y también por jóvenes que no vivieron la época en que se desarrolló la propuesta musical de esta agrupación.

Nos ocupamos entonces de aquel Santiago del Nuevo Extremo, que recordamos como correlato musical de un Chile en estado de sitio, mientras suenan sus canciones en un circuito actual, tan alternativo como el de los ochentas, producto de una represión cultural diferente, pero igualmente dramática.

En algún momento y a pesar de conocer la evolución del grupo desde cerca, me sentí sorprendido por su música.

De hecho podemos decir que este trabajo encuentra su origen en la audición de la canción: “¿Y yo qué hago?”, interpretada en un concierto en el *Teatro Cariola* de Santiago, al cual fui invitado para la presentación de su álbum “Hasta encontrarnos”.

El evento tuvo lugar, en la ciudad de Santiago en el año 1982.

En aquella ocasión, volviendo a la interpretación de la canción citada, podíamos ver la estructura conocida del grupo, es decir un cantante, Luis Le-Bert, un grupo vocal y las cuerdas y percusión acompañantes, pero ahora con inclusión de saxos que se sumaban a la flauta traversa y constituían un bloque de gran fuerza, el contrabajo de Jorge Campos era reemplazado en esta ocasión por un bajo eléctrico y en la percusión se adoptaba definitivamente la batería. Este proceso de adopción de nuevos instrumentos, que sin duda se había ido dando paulatinamente en el grupo, se hacía patente allí en ese concierto.

La canción, con un texto de carácter existencial, daba cuenta de la continuidad del trabajo de creación de cantautor de Luis Le Bert.

Por su parte, el arreglo, ejecutado por el grupo con una instrumentación de guitarras electroacústicas, una sección de vientos que incluía flauta traversa y saxos tenor y soprano apoyados por bajo eléctrico fretless¹ con uso de chorus² y batería, evocaba el sonido de algunas agrupaciones de jazz fusión de la época, más que al Santiago de Nuevo Extremo que conocimos en sus inicios.

Y es que en su etapa original, este grupo ícono del Canto Nuevo chileno, que se presentaba en actos culturales de oposición al gobierno dictatorial, en recintos universitarios, parroquias o sindicatos, usaba habitualmente instrumentos y ritmos vernáculos latinoamericanos y exhibía un trabajo musical apoyado principalmente en las cuerdas (guitarras, charango, cuatro), una eventual y discreta percusión y la sonoridad cálida de una flauta traversa o algún instrumento aerófono latinoamericano (quena, quenacho, moceño).

Esta nueva propuesta, tanto sonora como escénica, que escapaba a la conocida en los conciertos de Canto Nuevo, por sus diferencias tímbricas derivadas del uso de nuevos instrumentos, como por el cuidado en los detalles de la amplificación y el trabajo de las luces sobre el escenario, me generó varias interrogantes:

¿Qué estoy escuchando?

¿Qué me evoca esta música?

¹ Bajo eléctrico sin entradadura, característica que le otorga un sonido particular. (Nota del Autor)

² Se refiere al efecto electrónico, conocido como **chorus**, que produce sensación de amplitud y ondulación del sonido. Suele aplicarse comúnmente a los instrumentos de cuerda y en los ochenta constituía una novedad. (Nota del Autor)

- ¿Cuáles son los referentes de esta música?
- ¿Qué elementos influyen en el carácter de su sonido?
- ¿Cómo se presenta en el escenario?

La propuesta musical de este Santiago del Nuevo Extremo del año 1982, a mi modo de ver nos muestra un diálogo y una tensión que enfrenta a dos corrientes musicales, cada una con su propio discurso:

Aquella que proviene de la tradición folklórica y popular latinoamericana y la derivada de músicas foráneas como el rock, el jazz o el pop.

Ningún texto existe solo, sino que se inserta en un universo discursivo y mantiene relaciones longitudinales (diacrónicas) o transversales con otros textos (Kristeva, 1968)

Siguiendo esta línea argumental, se puede decir que *toda obra de arte es un enunciado que responde a otros enunciados*. Luego, la extrañeza que produce la canción de Le-Bert en tanto obra de arte, proviene de sus condiciones de enunciación:

- La tradición que la informa y de la cual se nutre.
- Los instrumentos que agrega.
- El discurso, que debe decir sin decir, producto de la contingencia, de un contexto que constriñe, en el cual, estando prohibida la expresión colectiva, el habla se traslada a la primera persona.

Estos elementos hablan del proceso de ruptura constante en el arte, en donde dialogan la tradición con lo emergente, reflexión que conduce a la Hipótesis que nos ocupará en este trabajo.

Santiago del Nuevo Extremo es un grupo que, estando inmerso en el movimiento musical del Canto Nuevo Chileno, es capaz de articular un lenguaje propio, que recogiendo elementos de la tradición instaurada por la Nueva Canción Chilena, a la vez se distancia de ella a partir de su concepto de hacer música, lo que le hace singular e identificable.

OBJETIVOS.

Nuestro propósito es describir, comprender y explicar el fenómeno musical que encarna este grupo, en términos de la relación polémica que su propuesta musical tiene con la tradición y el canon que la informa; asimismo, el modo específico de relacionarse con su receptor.

HIPOTESIS.

Santiago del Nuevo Extremo es un grupo musical que establece una relación polémica con sus pares pertenecientes al movimiento del “Canto Nuevo chileno” de mediados de 1976 hasta fines de 1986, porque rompe con la tradición musical heredada y compartida de la Nueva Canción chilena, incorporando instrumentos musicales y claves compositivas provenientes de otras corrientes como el Pop, el rock y el jazz, e instala condiciones de recepción diferentes a las que prescribe el Canto Nuevo.

METODOLOGÍA.

La metodología escogida para abordar nuestro objeto de estudio es la investigación cualitativa, con observación participante³.

Fundamentos.

Para fundar la afirmación contenida en nuestra hipótesis, hemos llevado a cabo un trabajo sobre el producto artístico de Santiago del Nuevo Extremo, considerando tanto su música, como su puesta en escena y el fenómeno de la escucha social.

El enfoque que aplicamos nos ayuda a describir, comprender y explicar el fenómeno de este grupo musical, por la vía de la investigación cualitativa y de la observación participante, como dijéramos anteriormente.

Esta modalidad de trabajo no pretende inventariar de modo exhaustivo las características del Canto Nuevo que se verifican o están ausentes en la propuesta del grupo musical en cuestión, sino contribuir a crear conocimiento en el ámbito que nos compete.

Recursos metodológicos.

La metodología utilizada, se traduce en:

-Entrevistas semiestructuradas con registro grabado de la expresión espontánea del entrevistado. (ver anexo 1)

³ TAYLOR, S y BOGDAN, R, 1994, Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación, Ed., Paidós, . Barcelona , España, 343p.

Este tipo de entrevista nos permitió obtener algunos datos precisos acerca de los músicos y a la vez dio la oportunidad de que se expresaran respecto de su pensamiento artístico y personal.

-Observación participante⁴.

Ha permitido interactuar con los protagonistas de éste fenómeno musical, respetando sus puntos de vista y considerándolos no como variables, sino en forma holística, como un todo.⁵

Por otra parte, el hecho de haber sido parte de un grupo de músicos ligados al canto Nuevo, ha facilitado esta interacción y me ha entregado la posibilidad de estar más cerca del fenómeno que estamos tratando y tener información viva, de primera fuente.

-Lectura atenta de textos, revistas y documentos.

-Audiciones de: música del Canto Nuevo Chileno, Rock chileno, argentino y anglosajón, jazz fusión y folklore latinoamericano.

La búsqueda, selección y posterior audición de música relacionada con el tema tratado, ha significado un valioso elemento de reconocimiento, comparación y reflexión en torno al trabajo musical de Santiago del Nuevo Extremo.

-Desarrollo de tablas y cuadros explicativos y de análisis.

Las tablas y cuadros desarrollados, nos han permitido una vista rápida y global, de datos referentes a los temas tratados.

-Transcripción y análisis de canciones.

Esta herramienta la hemos aplicado en las introducciones e intermedios de las canciones, dadas las posibilidades de desarrollo musical que estas zonas ofrecen dentro de una canción.

-Elaboración de un catálogo de obras de Santiago del Nuevo Extremo.

El catálogo nos permite dimensionar la producción musical de Santiago del Nuevo Extremo y apreciar aspectos como el volumen de temas cantados e instrumentales.

⁴ TAYLOR, S y BOGDAN, R, 1994, Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación, Ed., Paidós, . Barcelona , España, 343p.

⁵ TAYLOR, S. y BOGDAN, R. Op. Cit.

CAPÍTULO 1.-

SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO, LA HERENCIA DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA EN TENSIÓN CON UNA PROPUESTA PROPIA CON FUERTE ACENTO EN LO INSTRUMENTAL.

1.1 Planteamiento del problema.

El planteamiento central de este trabajo, consiste en afirmar que Santiago del Nuevo Extremo es un grupo que, estando inmerso en el movimiento musical del Canto Nuevo Chileno, es capaz de articular un lenguaje propio, porque recoge elementos de la tradición instaurada por la Nueva Canción Chilena, pero se distancia de ella a partir de su concepto de hacer música, lo que le hace singular e identificable.

Es decir, se trata de una agrupación musical, que establece una relación polémica con sus pares pertenecientes al movimiento del Canto Nuevo chileno de mediados de 1976 hasta fines de 1986, porque rompe con la tradición musical heredada y compartida de la Nueva Canción chilena, incorporando instrumentos musicales y claves compositivas provenientes de otras corrientes como el Pop, el rock y el jazz, e instala condiciones de recepción diferentes a las que prescribe el Canto Nuevo.

1.2 Marco teórico.

Un caso de Apropiación cultural.

En la búsqueda y reflexión acerca de un modelo que nos permita sustentar nuestra tesis y considerando que su atención se centra en la adopción por parte de un grupo musical del Canto Nuevo chileno, de elementos musicales externos, consideramos pertinente vincular dicho fenómeno, al modelo de *Apropiación cultural*, planteado por Bernardo Subercaseaux⁶, como contrapartida del de *Reproducción cultural*, que permite explicar cómo en los fenómenos sociales de contraposición de culturas distintas, se puede dar un camino dual y cerrado o uno dialéctico y abierto.

En la Reproducción cultural, se habla de influencia o de instalación de una cultura en otra, que la recibe pasivamente y la reproduce en sus paradigmas y conceptos, estableciendo un sistema cerrado, viviendo más en función de una ideología que de su propia realidad, instalada en otra que ha sido adquirida. Sus intelectuales

⁶ SUBERCASEAUX, B , 1991, Historia Literatura y Sociedad, Santiago de Chile, p220

otorgarán más interés al pensamiento foráneo que al propio, descuidando sus propias temáticas locales.

El modelo de Apropiación cultural en cambio, es la evolución que complementa las insuficiencias de su opuesto y expresa como una cultura local, recibe a una foránea en forma activa, en un proceso creativo que transforma en propios o apropiados los elementos externos⁷. Su mundo intelectual acude tanto a lo externo como a lo local, participando de otro pensamiento ya no en forma imitativa sino en forma productiva, sintetizando y construyendo una visión propia.

Este fenómeno de tomar la tradición heredada, resignificándola y creando un nuevo y propio paradigma, se puede extrapolar a un proceso de evolución musical en donde se incorporan códigos provenientes de otras tradiciones foráneas a una tradición musical autóctona, como es la heredada de la Nueva Canción chilena, y en una dinámica similar a la de dos culturas que representan lo tradicional y lo nuevo, lo propio y lo ajeno, articular un nuevo lenguaje.

La expresión musical del grupo Santiago de Nuevo Extremo se desarrolla sobre la herencia musical que le ha tocado, tomando préstamos de otras tradiciones y corrientes musicales, adaptando y transformando esos materiales sonoros para articular su propio y nuevo lenguaje, que enriquece su identidad.

En otras palabras, en el trabajo artístico de este grupo musical, el canon heredado de la Nueva Canción chilena por el movimiento del Canto Nuevo, en vez de reproducirse pasivamente, recibirá, adaptará y sintetizará elementos musicales externos que darán forma a un nuevo sonido.

Dado que la obra de Santiago del Nuevo Extremo se ubica en el ámbito de la música popular, es necesario precisar el concepto de ésta. Lo propio debemos hacer con el contexto sociocultural en el cual se desarrolla, para entenderla en tanto fenómeno de producción artística.

1.3 Hacia un concepto de música popular.

En la década de 1960, el investigador argentino Carlos Vega, definió como *Mesomúsica*, al “*Conjunto de creaciones, funcionalmente consagradas al esparcimiento, (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etcétera, adoptadas o aceptadas por los oyentes de las naciones culturalmente modernas*”.⁸

⁷ SUBERCASEAUX, B, 1991, p228.

⁸ VEGA, CARLOS, . 1997 Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. En: *Revista. Musical . chilena*. [online]. jul., vol.51, no.188 [citado 25 Enero 2009], p p.75-96. Disponible en la World Wide Web: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27901997018800004&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790.

En la exposición de Vega, ya aparecen conceptos que encontraremos hoy en el discurso musicológico cuando se habla de música popular, como: la función social y cultural, reconocer un carácter estético y técnico, considerar la música como bien de consumo, observar la relación creador – oyente, su función educativa, su nexos con la industria y la economía, su difusión, su presencia en la cotidianidad del hombre moderno.

El autor, considera inadecuado el término *popular* por ser a su entender, una voz despectiva, que musicalmente indicaría “ideas y técnicas mediocres y usada en forma peyorativa, significaría medios o elementos de mínima calidad”⁹

No obstante lo anterior, la definición de Vega muestra una verticalidad que jerarquiza los tipos de música que considera, es decir no los muestra en un plano de similar importancia.

La Visión de Carlos Vega sitúa la Mesomúsica en convivencia con los grupos urbanos junto a la “música culta”, a la vez que se relaciona con los grupos rurales ligados a la música folklórica, permaneciendo aislada de los grupos “primitivos” y su música.

Ilustración 1. Esquema explicativo de la teoría de Carlos Vega¹⁰. Fuente: Revista. Musical . chilena. [online]. jul., vol.51, no.188



El musicólogo Juan Pablo González, define música popular como “ **una música mediatizada, masiva y moderna**”la mediatización se manifiesta en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere práctica musical a través de grabaciones de las cuales aprende y recibe influencias,Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea...Es moderna por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana....¹¹

Agrega González que la música popular, forma parte importante de la modernidad y del concepto de modernidad difundido desde la gran metrópolis, más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad. Esto es a través de un

⁹ VEGA, CARLOS, 1997, Op Cit

¹⁰ VEGA, CARLOS, 1997, Op. Cit.

¹¹ GONZÁLEZ, JUAN PABLO, ROLLE, CLAUDIO, 2004, “Historia Social de la música Popular en Chile, 1890-1950, Santiago de Chile, Ed. U.Católica de Chile

proceso paulatino de liberación en la expresión corporal de los sujetos, constituyendo además un puente a través del cual se incorporan la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes. Por otra parte, posee un carácter cosmopolita y puede hacer sintonía con la época a través de la construcción de una sensibilidad de acuerdo a ella.

Simon Frith por su parte, desarrolla una definición de música popular en los siguientes términos:

" La cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino como esta música los construye... la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad..."¹²

A partir de esa premisa propone un acercamiento a la música popular desde el ámbito de sus funciones sociales:

La primera de ellas es la de crear identidad. La música popular crea una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad

La segunda función es proporcionar una vía para administrar la relación entre nuestra vida emocional pública y privada: La gente necesita dar forma y voz a las emociones que de otra manera no podrían expresarse sin resultar incómodas o incoherentes.

La tercera función dice relación con dar forma a la memoria colectiva, organizar nuestro sentido del tiempo: la música popular tiene presencia entre nosotros y tiene la capacidad de detener el tiempo, vivir otro momento, o ser una clave para recordar cosas del pasado.

Cuarta función: La música popular es algo que se posee. Según Frith, esta función es consecuencia de las anteriores. Por una parte, el carácter de mercancía de la música, es la que permite articular ese sentido de posesión , pero por otra , no se posee el disco o la grabación únicamente en tanto objeto, sino que además sentimos que poseemos la canción misma, la versión particular ejecutada en ese disco, e incluso el intérprete.

Podemos ver como la propuesta de J.P. González utiliza elementos de la de Vega y actualiza o moderniza el concepto y por otra parte, la teoría de Frith complementa lo anterior, ya que las funciones de la música no están reñidas con la idea de una música "mediatizada, masiva y moderna".

Este proceso de diálogo entre una teoría y otra, muestra que la mirada de los investigadores es mas bien complementaria que opuesta.

¹² FRITH, SIMON ,1987), "Towards an aesthetic of popular music", En: Richard Leepert y Susan McClary (eds). The politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172), traducido por Silvia Martínez. Publicado en Francisco Cruces y otros (eds), Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología. Madrid: Ed. Trotta, 2001: pp. 413-435.

Un nombre fundamental en el campo de estudios de la música popular, es sin duda el de Philip Tagg. Musicólogo inglés, cuyo trabajo de investigación, fuertemente ligado a un compromiso con la clase trabajadora, le lleva a interesarse por estudiar su música¹³. Ha manifestado no tener actualmente un concepto definitivo de música popular, ya que lo que él planteaba anteriormente al respecto, parecía perder su vigencia en otras realidades que no fueran la europea o la norteamericana. Se refiere con esto a una “forma de estudiar la música clásica y el jazz por un lado y por otro, las músicas del mundo que pertenecen a la era preindustrial”.(Tagg,2006)

El planteamiento anterior de Tagg era que *“la música popular es toda aquella que queda excluida de las instituciones oficiales que tienen que ver con ella, sobre todo de las instituciones que se encargan de la enseñanza y la investigación musical, tales como los conservatorios, las universidades...”*¹⁴

Tagg llama a buscar un concepto que abarque a todas esas músicas que no son objeto de estudio serio y que escapan a los patrones del jazz , de la música clásica y de los establecidos por la etnomusicología.¹⁵

Por nuestra parte, consideradas las posiciones expuestas y nuestro modo de ver y experimentar la música, entenderemos como música popular, a aquella que siendo inherente a la vida del hombre moderno, le resulta necesaria, encuentra los espacios para su producción en contextos diversos, y a la manera de las culturas originarias, es parte de su modo de vida.

1.4 Visión histórica de la música popular de Chile en las últimas décadas.

El contexto en el cual se desarrolla un fenómeno artístico, es determinante en su proceso y resultado final. La sociología entrega claves en este aspecto, relacionando la creación artística y el contexto en que es producida

*En el análisis sociológico de la obra de arte, se toma como objeto de estudio el campo de la producción cultural y este es inseparable de la relación entre el campo de la producción y el de los consumidores.*¹⁶

El autor expone como el contexto deja su marca en las obras, mediante los determinismos sociales y los modos particulares de producción de arte,

¹³ TAGG PHILIP,2006, Entrevista de Olavo Alén, Revista La ventana, La Habana, Cuba, <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=news&new_topic=4> , consultado en dic 2012.

¹⁴ TAGG PHILIP, 2006.

¹⁵ TAGG PHILIP, 2006.

¹⁶ BORDIEU ,P, 1984, Sociología y cultura, Ed. Grijalbo, García Nestor compilador, Ciudad. de México, p 228.

considerando la formación de los artistas, las escuelas, la familia, los contactos sociales y la posición que el creador llega a ocupar en el campo, de acuerdo con los mecanismos de legitimación y sus instituciones.

En Chile, la década del veinte deja ver la caída de la actividad musical de salón, mientras el estado asume su papel mediador de la cultura nacional y las capas medias comienzan a pesar en los cambios institucionales de la educación y la extensión artística¹⁷.

El circuito del estado y las universidades no reconoce a la música popular como una expresión válida y esta continúa su desarrollo por el camino del ámbito cultural de masas. Los profundos cambios socioculturales y el desarrollo de la industria cultural, trajeron aparejado el interés comercial en dicho circuito, entrando en él la música popular latinoamericana y la música vernácula chilena.

Hacia los años treinta, se desarrolló una profusa actividad musical, para la cual sirve como indicador la edición de partituras, con tres casas editoras principales, Amarilla, Calvetti y Wagner, que declinó hacia los cincuenta, con el desarrollo acelerado de la industria discográfica, asociado a los sellos RCA Víctor y Odeón.

Otro fenómeno de proporciones en los treinta, es la irrupción del cine sonoro, que dio pie a la entrada a Chile de la música ranchera mexicana, a través de los filmes del país del norte, que marcaron la cultura popular chilena de la ciudad y el campo.

En este proceso, la radio jugó un papel principal en la difusión de la música popular, a través grabaciones y de programas en vivo, que contaban con su propia orquesta. Este auge vino a paliar en parte la gran cesantía de músicos que dejó el cine sonoro, ya que con su desarrollo, vino el cierre de muchos lugares de trabajo como teatros de variedades que se transformaron en cines y la pérdida pública de interés por la opereta y la revista musical.

El fenómeno de la radio motivó además del gusto por las orquestas, la proliferación de salones de baile y de música en vivo y espectáculos como boites, quintas de recreo, salones de té y clubes sociales.

El esparcimiento ciudadano y la vida nocturna urbana se hizo impensable sin la música popular, los espacios de trabajo de los músicos se multiplicaron y el medio entró en una creciente profesionalización.

El repertorio por otra parte creció enormemente. Según J. P. González, (1982) en los años treinta existieron más de 84 especies cantadas y bailables, y más de cien derivadas o híbridas. En este gran repertorio la supremacía fue de la música popular latinoamericana, hasta los años cincuenta en que declina rápidamente con la entrada fuerte en la escena cultural chilena, de la música popular norteamericana.

¹⁷ TORRES, R, Emilio Casares Editores, 2002, En: Diccionario de la música española e Hispanoamericana, Capítulo Chile, p 643.

En décadas anteriores, la música norteamericana de moda como el foxtrot o el shimmy, compartió espacios con cultores del folklore y música popular como tango, vals tonada ranchera o cueca.

Hacia mediados de los cincuenta, irrumpen los ideales libertarios e integradores latinoamericanos, que serán característica de la década de los sesenta.

Allí es donde confluye un resurgimiento de la tradición musical latinoamericana con los movimientos estudiantiles y obreros, en un clima en el cual la importancia de la problemática social crece.

Las figuras emblemáticas de Violeta Parra y Margot Loyola realzarán el valor de la investigación folklórica y la difusión de la música del hombre del campo, de la mina, de la costa. Paralelo a esto, la industria musical surge. De la mano del desarrollo tecnológico, las radios cubren vastos sectores de la ciudad y el ámbito rural.

La producción musical aumenta y la expansión del naciente rock and roll norteamericano de mediados de los cincuenta empieza a difundirse masivamente.

Así como éste pasará a su etapa adulta como rock a secas en su país de origen, en Chile se desarrollará la *Nueva Ola*, émulo del rock and roll y el twist, con una temática despreocupada que no tocará en ningún momento conflictos de tipo social que ya eran parte de las discusiones juveniles de la época.

Si bien el carácter de la Nueva Ola es de tipo recreativo, distante de los aires de búsqueda, reflexión y cambio de la naciente Nueva canción chilena, no es menos cierto que abre un camino para la canción popular ligada al rock and roll, pero interpretada en español.

Distinto es el caso del fenómeno que le precede, el *rock chileno*, cuya temática se tiñe de existencialismo y de rescate de la problemática social del hombre moderno.

Junto a ello la llamada Nueva Canción Chilena, alcanza su momento de mayor desarrollo, difundándose en festivales y medios y contando con el apoyo del sello DICAP, instancia que es producto y herramienta de una política cultural de estado que acoge, tanto a los jóvenes creadores, como a quienes tenían ya un recorrido en el ámbito de la música de raíz folklórica.

El concepto del arte comprometido se instala entre los artistas, que se alinean con los principios del gobierno de la Unidad Popular.

*...Los esfuerzos del gobierno, se notaban en las iniciativas del Departamento de la Cultura y de medios públicos como canal7 TV y Chilefilms, intentando generar un acceso masivo a las grandes manifestaciones artísticas...*¹⁸

El rock tanto en su tendencia de reproductor de grupos ingleses, con agrupaciones como los Mac's, The Apparitions o los Beat 4, o en la propuesta

¹⁸ PINTO JULIO, 2005, Cuando hicimos historia, Stgo de Chile,,Ed. LOM, p.152

latinoamericana de Los Jaivas, Los Blops y Congreso, se afianzará como movimiento y sólo será opacado, junto a las demás manifestaciones culturales en auge en la década del setenta, por los sucesos del golpe de estado de 1973.

1.5 El Canto Nuevo chileno.

Tras el golpe militar, producto de la represión desatada por la dictadura hacia todas las manifestaciones del arte progresista, se produce la división de los artistas de la nueva Canción Chilena en dos grupos: uno que continúa su trabajo en el exilio, principalmente en Europa y el otro que intenta subsistir en Chile. De quienes permanecieron en el país, más los músicos jóvenes emergentes, surge el movimiento musical que se conocerá como Canto Nuevo chileno.

El Canto Nuevo surgido principalmente en el ámbito universitario, reagrupa en torno a la música a jóvenes de diversas carreras al interior de los recintos estudiantiles, acoge además a intérpretes y compositores de otros sectores del mundo musical, cuyo nexos principal es la lucha antidictatorial.

Esta expresión musical, forma parte de la acción mancomunada de las fuerzas políticas juveniles acalladas por el golpe militar, que buscan una forma de rearticularse creando nuevas formas de organización e instancias de participación en un sustrato que pudiera parecer menos sospechoso o amenazador al aparato represivo oficialista: El mundo de la cultura. Con el apoyo decisivo de la Iglesia Católica Chilena, este movimiento irá ganado espacios también en las parroquias y establecimientos ligados a ellas.

Se generan actos culturales, recitales y festivales que se irradiarán posteriormente hacia otros espacios como, peñas folklóricas, cafés, colegios, o locales de sindicatos.

Por sobre lo musical, existe un sentimiento de causa común y de solidaridad, que es el gran motor que permite articular la actividad cultural en torno a la música, con escasos recursos, con un aparato de censura en contra y limitaciones a toda acción pública que pretenda reunir a las personas.

Los músicos de este movimiento son en su mayoría autodidactas y muchos de ellos hacen sus primeras armas en la música. Un grupo de ellos son estudiantes de música de escuelas convencionales y otros tantos, participarán por razones sociales y políticas para después abandonar definitivamente la música, asumiendo otros roles en su vida.

La actividad cultural universitaria se aplica al continuo y paciente trabajo de eludir la censura que impone el gobierno militar a la música que proviene de la Nueva Canción Chilena, por lo que los instrumentos folklóricos latinoamericanos deben

pasar inadvertidos, pues al vincularse con discursos sociales reivindicatorios, se hicieron sospechosos a la mirada de la dictadura.

Permanece en nuestra memoria, la frase de un integrante de la junta de gobierno militar, que aseguraba en una entrevista dada en Televisión Nacional y después repetida en diversos medios impresos que, “en este país no se volverían a escuchar quenas ni charangos”.

El rescate de estos instrumentos prohibidos será un proceso lento y minucioso, en el cual cabe destacar la labor realizada por el grupo Barroco Andino, liderado por Jaime Soto León, que puso en memorables arreglos para instrumentos altiplánicos y latinoamericanos, obras de compositores barrocos. Esta música logró traspasar las barreras de la censura al no encontrar ésta argumentos en su contra, puesto que se trataba de “grandes compositores de la música universal” y a la vez creó una sensación de presencia de esa sonoridad rescatada de la prohibición.

...“Con ello el referente musical de Barroco Andino, significaba un testimonio cabal de resistencia y combatividad, pues al ejecutar una pieza de Telemann, o de Bach en clave Folk, se politizaba ésta música al demostrar que los instrumentos prohibidos seguían presentes con toda su carga simbólica...”¹⁹

Hablamos entonces, de un fenómeno musical que se inicia aproximadamente a mediados de la década de 1970, período “en el cual los jóvenes músicos herederos de la nueva canción chilena inician paralelamente a los músicos en el exilio, una resistencia cultural musical, con nuevas propuestas sonoras, con base en numerosos elementos de sus antecesores, en términos identitarios latinoamericanos...”²⁰.

Dicho fenómeno continuará hasta fines de 1980, cuando la situación política y cultural del país habrá cambiado dando lugar a otras formas de expresión musical que ocuparán los espacios anteriores del Canto Nuevo.

Si la Nueva Canción Chilena canta al hombre nuevo, al personaje del pueblo, al campesino al obrero, al pescador, en cambio el Canto Nuevo, no tiene como actor a un arquetipo, sino que es el propio creador, el cronista y protagonista de su época.

Mientras los Amerindios, grupo representativo de la nueva Canción Chilena, cantaban:

*Si se une el campesino,
el minero el pescador,
todos los trabajadores
son un brazo y una voz* (Amerindios, canción “El colihue”)

¹⁹ SALAS, F., 2003, La primavera Terrestre, Cartografías del Rock chileno y la Nueva Canción Chilena, Stgo de Chile, Edit Cuarto Propio, 306p

²⁰ TORRES, R., 2002, E n: Diccionario de la música española e Hispanoamericana, Capítulo Chile, p 645.

Luis Le-bert dice con Santiago de Nuevo Extremo:

*Me levanté temprano
sin conocer la aurora,
¿Te acuerdas de ese día
de mentiras?*

(Santiago del Nuevo Extremo, canción "Homenaje")

La misma comparación puede hacerse con la canción de Víctor Jara:

*Abre sendas por los cerros,
deja su huella en el viento
el águila le da el vuelo y
lo cobija el silencio...* (Víctor Jara, canción "El aparecido")

y la de Schwenke y Nilo:

*Señores denme permiso
pa' decirles que no creo
lo que dicen las noticias
lo que cuentan en los diarios...* (Schwenke y Nilo, canción "El viaje")

Estas expresiones nos muestran una diferencia de discurso entre ambos movimientos, pues en ausencia de un sujeto social, la enunciación se singulariza e instala en el yo.

Dicha diferencia podrá encontrarse aún dentro de un marco de continuidad que se establece respecto de la Nueva Canción Chilena, que origina un canon estético y de lenguaje, que por las circunstancias del sistema en el cual se deben desenvolver los artistas, se irá transformando en una nueva forma de expresión, adquiriendo su propio código, a partir de la práctica de "decir sin decir" para evadir la censura.

" El artista en tanto ente creativo en su medio, vive un proceso de lucha por una nueva cultura. Esto porque su intuición creadora le empuja por caminos divergentes de lo ya establecido, dado que una percepción nueva de la realidad, le dará un modo original de sentir y ver la realidad, que es connatural con las probabilidades artísticas y las posibilidades de expresión que el arte tiene²¹."

La cita de Gramsci releva la dinámica que sostiene el ejercicio musical como contracultura e ilustra el proceso que venimos comentando a partir de la evolución

²¹ GRAMSCI, A., 1967, La formación de los intelectuales, México D.F., Ed. Grijalbo, p. 110.

musical que experimenta el Canto Nuevo y Santiago del Nuevo Extremo, que según la visión que articula este trabajo se sitúa en la vanguardia de dicho fenómeno.

Volvemos aquí sobre la idea de hablar ya no desde el colectivo que se hace sospechoso, sino desde la primera persona, desde un ámbito que refleja la expresión propia y no aquella que proviene de individuos agrupados u organizados.

Del mismo modo, un instrumento como el cuatro o el charango aparecen ahora desprovistos de significación revolucionaria, pues se encuentran entre otros de distinta procedencia, como la guitarra eléctrica o la batería y pierden con ello su connotación subversiva, pero siguen hablando desde esta nueva trinchera.

Por su carácter marcadamente heterogéneo, son numerosas las opiniones que niegan el carácter de movimiento al Canto Nuevo. No obstante ello, constituyó un hecho real, la necesidad de la época de establecer un colectivo que sirviera de base para restablecer la actividad musical y cultural y a través de ella dar nuevamente vida a los movimientos sociales.

Es en este contexto que el Canto Nuevo contará con fundadores que le bautizarán con ese nombre y articularán su accionar.

Aquí adquiere preponderancia la figura Ricardo García, periodista y conocido hombre de radio, quien fuera creador del Sello "Alerce", sello que, cumplirá una función de registro y difusión de la música del Canto Nuevo, tal como lo hiciera el sello Dicap con la Nueva Canción Chilena, guardando las proporciones dentro del medio adverso en que se desenvuelve Alerce.

García instaura una serie de encuentros culturales musicales masivos. Llamados "La gran noche del folklore", eventos multitudinarios que se llevaron a cabo durante los años 1976 (agosto), 1977 (abril y agosto) y 1978 (mayo) en el Teatro Caupolicán, de Santiago, tras lo cual creó el Festival de Canto Nuevo, que encontró problemas en la autoridad militar para llevarse a cabo, pero cumplió la función de lanzar el nombre "Canto Nuevo".

*...Lo importante es que desde aquí comienza a llamarse Canto Nuevo luego que Ricardo García acuñara tal título para referirse a lo que ya se vislumbraba como un movimiento...*²²

Decíamos que existe sin embargo, una discusión respecto de la existencia del Canto Nuevo como un movimiento real, o si corresponde solamente a un rótulo estratégico para hacer una contracultura al aparato cultural dictatorial.

²² DÍAZ P., 2007, El Canto nuevo chileno, Stgo de Chile, Ed. Universidad Bolivariana, P163.

.....Creo que el Canto Nuevo como movimiento musical organizado no existió, pero sí, este apelativo permite identificar a la generación de creadores que teníamos entre 15 y 20 años para el golpe de estado y que desde el 75 y 76 en adelante comienzan a aparecer con mucha cautela en pequeños espacios con su música, espacios que fueran creciendo en sincronía con las movilizaciones estudiantiles primero y sociales después. Si bien aparecen algunos compositores que entraban en una corriente más pop, el Canto Nuevo en sus manifestaciones más importantes representa una primera expresión libertaria de resistencia a la dictadura, con un claro acento político y de promoción de conciencia social. Se da también en estos músicos un desarrollo musical, que en algunos casos Santiago refrescó en la escena local, con arreglos vocales e instrumentales muy interesantes que estimularon la búsqueda de la expresión musical más allá de la forma canción tradicional, y que desembocaron en proyectos creativos fundamentales en la música chilena....²³

1.5.1 Los nuevos instrumentos.

Si hay algo que caracteriza al Canto Nuevo es una progresiva búsqueda en torno al sonido. Esto significa una apertura a la inclusión de nuevos instrumentos que no son propios del formato heredado de la Nueva Canción Chilena y es también producto de un acercamiento al rock, con la influencia de Los Jaivas, Los Blops y Congreso.

Sin duda, debemos mencionar que en este aspecto hay grupos que están en la vanguardia y acaso el primero de ellos es Santiago del Nuevo Extremo, sin embargo habrá otros que permanecerán fieles a su sonido original sin experimentar mayores cambios en este ámbito.

Entre los instrumentos que aportarán nuevos timbres y posibilidades están los teclados,²⁴ saxos, guitarras electroacústicas y eléctricas, así como la batería, instrumento natural del rock, que se abrirá su propio espacio.

Los grupos de Canto Nuevo, solían usar sets de percusión²⁵, no obstante llegados los ochenta, ya la batería se habrá incorporado en gran cantidad de grupos.

Dentro de la incipiente bibliografía acerca del Canto Nuevo Chileno, se destaca el libro “ El Canto Nuevo chileno” de Patricia Díaz, del año 2007, en el cual aborda la problemática de los grupos musicales herederos de la Nueva Canción Chilena, su lucha por la difusión de su música en el medio adverso del régimen dictatorial, sus

²³ CAMPOS, JORGE, bajista grupo Santiago del Nuevo Extremo, entrevista directa, Mayo de 2008 Santiago de Chile.

²⁴ Referido a teclados electrónicos, distintos del piano acústico, ya que su sonido se produce por un impulso eléctrico.

²⁵ Conjunto de instrumentos de percusión como maracas, claves, temple block, semillas, cascabeles, bongó, platillos, etc, destinados a orquestar, aportar diversos timbres y sostener el ritmo. Se menciona por su diferencia con una batería, que puede reunir distintos elementos de percusión en un solo instrumento.

propuestas, poéticas y su relación con el contexto sociopolítico. Entre estos grupos por cierto, hay un lugar para Santiago del Nuevo Extremo.

Patricia Díaz habla de la inclusión de los nuevos instrumentos como un fenómeno generalizado entre los grupos del Canto Nuevo, incluyendo al Santiago del Nuevo Extremo dentro de lo que denomina *Folk.- jazz – pop*, en contraposición a los grupos que se mantuvieron en una sonoridad más acústica y cercana a la Nueva Canción Chilena, el *Folk docto* :

En cuanto a la instrumentación, los conjuntos, sin abandonar lo acústico, incorporan instrumentos que darán más cuerpo a su trabajo, como cello, flauta traversa y contrabajo.....Posteriormente, algunos grupos agregarán batería, teclados, bajo y guitarra eléctricos ²⁶.

Cabe mencionar el esfuerzo que significaba la innovación instrumental, ya que las dificultades para obtener instrumentos eran enormes, por el alto costo y su dificultad para encontrarlos en algunos casos.

La variedad de teclados ²⁷en la cercanías de lo 80 era pobre y se trataba de sintetizadores o emuladores hoy en desuso, ya que han sido superados tecnológicamente por los samplers digitales.

La diferencia estriba en que los primeros imitaban sonidos de cuerdas, vientos o percusiones, en tanto los segundos reproducen sonidos reales *sampleados*, (grabados de un instrumento real y almacenados en un banco de memoria digital, para reproducirse), otorgando una calidad sonora muy superior y con mejores proyecciones para el compositor o el intérprete.

Las guitarras electroacústicas, hoy en día de fácil acceso, se conseguían encargándolas con músicos que viajaran fuera del país, y sólo se conocían las marcas Ovation y Takamine. Actualmente la cantidad de fabricantes se ha multiplicado.

1.5.2. Formación musical de los autores e intérpretes.

Por otra parte, es de gran interés para nuestro trabajo, conocer acerca de la formación musical de estos intérpretes y creadores.

²⁶ DÍAZ P, 2007, p190.

²⁷ Se refiere a teclados electrónicos, sin considerar el piano acústico.

Los sintetizadores producen sonidos procesados con filtros o alteraciones de ondas, característicos de ellos, como los legendarios sonidos de los modelos Moog o Farfisa.

Los emuladores, haciendo uso del procesamiento de sonidos, buscaban imitar o emular sonidos reales de cuerdas, instrumentos de viento, u otros.

Si bien es cierto un buen número de integrantes de los grupos del Canto Nuevo, como es el caso de Ortiga, Schwenke y Nilo, Santiago del Nuevo Extremo, Gárgola o Abril, estudiaban formalmente algún instrumento, o una carrera de música, (generalmente pedagogía en Educación musical), la mayoría de ellos pertenecían a ámbitos distintos y debieron hacer su camino musical en forma autodidacta, en la interacción con otros músicos.

En los comienzos de la década de los 80, aparte de las pequeñas academias privadas que enseñan instrumentos, no existen escuelas de música popular, que en forma sistemática y con un programa especialmente orientado a éste género, impartan su enseñanza.

En su artículo "*Reflexiones para el estudio de la práctica de música popular en academia: Sistematización y profesionalización como procedimientos formativos legitimantes*", Laura Jordan (Licenciada en Musicología UC.) consigna como las primeras escuelas de estudios sistemáticos de música popular, al Instituto Superior Escuela Moderna de Música, creada en 1989, la Escuela SCD, hoy Escuela de música de la Universidad Arcis, creada en 1992 y la Escuela Projazz.

Estas escuelas afirma la autora, reconociendo ser hereditarias de los conservatorios clásicos, se han abocado a desarrollar un área de formación para el músico popular en propiedad, con miras a un programa de estudios de nivel superior reconocido, que apunte a una inserción óptima en el mundo laboral.²⁸

Como podemos ver, estas escuelas llegaron tarde para los músicos del Canto nuevo. (Aunque en el caso de Projazz, esta existió desde 1982, pero comenzó impartiendo cursos sin reconocimiento como estudios profesionales y sólo años más tarde se transformó en Instituto Superior.)

En Santiago de Chile, a comienzos de los ochenta, sólo existían las escuelas de música de la Universidad de Chile y Universidad Católica, que no consideraban sino el estudio de la música ligada a la academia. Cabe señalar que una experiencia distinta se ha dado en otros países de Latinoamérica, con escuelas acreditadas y conservatorios, que incluyen la música popular a la par con la música tradicional en su repertorio.

Los músicos que buscan desarrollarse dentro del ámbito teórico y de conocimiento de estilos en música popular, deberán buscar en sus pares con mayor formación, los conocimientos que requieren.

²⁸ JORDAN L., sitio <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/LauraJordan.pdf>> [consulta en enero 2013].

Entre ellos se encuentra un número importante de músicos provenientes de las escuelas tradicionales, ligados espontáneamente a la música popular y músicos de estilo tropical, jazz moderno y jazz fusión, con los cuales se establece una relación que dará sus frutos en la preparación de muchos músicos que buscan mayor conocimiento para su arte.

Esto traerá aparejado un acercamiento de los lenguajes musicales que provienen de cada corriente.

Entre quienes que se pueden mencionar como profesores de músicos populares alternativos al modelo cultural, se puede citar a Enrique Luna, Pablo Lecaros, Kiko Aldana, Patricio Ramírez.

Los grupos de la época desarrollaron comúnmente un trabajo de taller que se instauró como una forma de hacer música, que a la larga se transformó también en una instancia de formación, dada por el intercambio de conocimientos teóricos, y experiencias musicales, producto de estudios y del propio ejercicio de los músicos e intérpretes.

Durante el período descrito, gran cantidad de músicos comenzaron a estudiar el sistema de armonía funcional y los fundamentos de la técnica de la improvisación, elemento siempre presente en la música popular, ya sea en intermedios, acompañamientos o en secciones breves, que otorgaban libertad al intérprete.

...“Pedro estaba estudiando saxo tenor con Kiko Aldana y es a partir de esa época que recuerdo que en los ensayos empezamos a funcionar con partituras y en general a guiarnos por partes escritas”...(Jorge campos, entrevista mayo de 2008, Santiago.)

Por la vía del conocimiento de otros estilos musicales, algunas agrupaciones musicales y solistas, fueron evolucionando hacia una sonoridad con inclusión de armonías propias del lenguaje musical centroamericano, del bossa, la música contemporánea y el jazz, dejando espacios cada vez mayores a la improvisación y entre ellos podemos mencionar a Hugo Moraga, Rudy Wiedmaier, Santiago del Nuevo Extremo y Huara.

Además, los músicos se ven en la necesidad de estudiar ante la incorporación en diversa medida según la propuesta de cada grupo, de instrumentos como el saxo, contrabajo eléctrico, guitarra eléctrica y batería, que se fusionaron con instrumentos altiplánicos, y latinoamericanos en general, que habían sido la base sonora original del Canto Nuevo.

Muchos grupos e intérpretes comienzan a desarrollar arreglos musicales más complejos, agregando cada vez más solos en sus temas, otorgando mayor importancia a estos espacios sobre una estructura ahora más elaborada.

Se hace más frecuente la necesidad de notación y la fijación de los arreglos que suelen hacerse de oído y de memoria.

El uso de la clave americana proporciona un sustrato en el cual, músicos sin gran manejo de la lectura, pero con conocimiento de conceptos armónicos funcionales, pueden desarrollar sus ideas y hacer que otros las reproduzcan a través de la notación Standard, hoy día universalizada en la música popular.

1.5.3. El contexto musical en que se desenvuelven los músicos.

Alvaro Menanteau, (en entrevista personal en Santiago, en junio del año 2008) plantea: *...Creo que en algunas composiciones y arreglos del Canto Nuevo, se filtró algo del tratamiento de la armonía moderna, del mismo modo en que en la bossa nova o en Piazzolla se halla el mismo tratamiento...*²⁹

Las expresiones de Menanteau, testimonian la aparición de innovaciones en la creación musical, que se entienden más claramente, conociendo el contexto en el que se desenvuelven los músicos.

“Todas nuestras influencias vienen de la radio prendida”

Esta frase de Luis Le-Bert, cantante y compositor de Santiago del Nuevo Extremo, fue dicha por él en numerosas entrevistas y declaraciones a comienzos de los ochenta, dando señales del carácter ecléctico del grupo para desarrollar su propuesta musical. Esta “radio prendida” simboliza la diversidad musical que nutre el trabajo de muchos grupos e intérpretes del Canto Nuevo.

Para el auditor de los años 80 que trataba de escapar de la temática musical impuesta por el aparato cultural de la época, (que instauró una música carente de contenidos y de búsqueda estética), y buscaba escuchar una música diferente, ya fuera nacional o extranjera, las alternativas que ofrecía “la radio prendida” eran escasas.

No obstante ello, la constante búsqueda de materiales musicales, por vías alternativas, aportaba a los músicos registros que alimentaron la creación de numerosos compositores. En estas grabaciones, muchas veces se privilegiaba el contenido musical por sobre la calidad del registro.

²⁹ MENANTEAU, A., En: Entrevista 14 de junio 2008, Comuna de la Reina, Santiago de Chile.

La audición de música alternativa (música latinoamericana, Nueva Canción Chilena, o autores chilenos que estaban al margen del aparato cultural oficial) estaban reducidas a grabaciones precarias de conciertos en vivo, o copias del formato cassette, con la calidad que los recursos tecnológicos de la época permitían. Pero los espacios para difusión de una música alternativa eran casi nulos en el campo radial, más aún en la televisión.

“La Radio Cooperativa, órgano oficial de la oposición democrática, no programaba a los grupos del Canto Nuevo, salvo para arengar de vez en cuando una protesta o un paro nacional con canciones como A mi ciudad. Toda la programación de esta misma radio era música tipo Julio Iglesias.”³⁰

Algunas radios de oposición abierta o discreta al gobierno militar, abrieron contados espacios con programas de músicos nacionales o latinoamericanos con contenidos libertarios y antidictatoriales. Entre ellas se puede mencionar, Radio Chilena, Radio Umbral, Radio Cooperativa, Radio Beethoven, Radio Galaxia. Estos programas constituyeron instancias especiales de escucha, esperados y seguidos por un público opositor al régimen que se identificaba y reconfortaba con el estilo y contenidos de cada emisión. Sin embargo el número de horas radiales que abarcaban estos programas respecto de la programación general de las emisoras que los difundían, era muy poco significativo.

Los comienzos de los años ochenta traen consigo el auge del Rock Sinfónico, con grupos que ya se habían hecho conocidos en los setenta, como Yes, Gentle Giant, Focus, Emerson Lake & Palmer, Jethro Tull y Génesis.

Está además el fuerte impulso del Rock argentino, con las figuras de Charly García, Luis Alberto Spinetta, David Lebón, Pedro Aznar y grupos como Sui Generis, La máquina de hacer pájaros y Seru Girán, entre otros. También el Jazz Rock se difunde entre los jóvenes, principalmente entre los estudiantes universitarios, con Chick Corea, Joe Zawinul y Weather Report, John McLaughlin y la Mahavishnu Orchestra, Jean Luc Ponty, Oregon, Shakti y un grupo más especializado, sigue a Miles Davis, Irakere, Jacko Pastorius, o Pat Metheny.

Por estos días se hace presente entre los músicos chilenos, el término MÚSICA FUSIÓN acuñado en los 70 en el mundo del Jazz en Norteamérica, entendida como aquella que combina elementos de músicas de diverso origen con el lenguaje del jazz. Esta corriente también nutrirá los trabajos de numerosos compositores, de la escena musical chilena alternativa al aparato oficial de la época

³⁰ VILLAGRA, PEDRO, En: entrevista año 2006

1.5.4. Referentes musicales del Canto Nuevo.

Como podemos apreciar, el movimiento musical conocido como Canto Nuevo, es tributario de varias corrientes y estilos musicales.

En primer término, debe destacarse su carácter de continuador de la Nueva Canción chilena, que le imprime un carácter filosófico e ideológico, determinando en gran medida la temática de sus obras, el tratamiento de los textos, la presencia importante de instrumentos vernáculos latinoamericanos y el uso de otros que le son característicos. Las agrupaciones musicales de la época también continuaron algunos patrones de la Nueva Canción que dicen relación con un cierto uso de las voces, un estilo de armonizar y de trabajar la instrumentación.

a) La Nueva Canción Chilena tiene como figura de referencia fundamental a Violeta Parra, quien suma a su trabajo de recopiladora de música popular tradicional chilena desde los años cincuenta, una poderosa producción de temas propios que se nutre de las raíces de la música que constituyó su preocupación de investigadora por décadas.

A mediados de la década del sesenta, comienza a tomar forma esta vertiente musical que dará una nueva visión de la música popular ligada a latinoamérica y su realidad social, con presencia de sectores estudiantiles universitarios e intelectuales progresistas. Participan en este movimiento los hijos de Violeta, Angel e Isabel Parra, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Patricio Manns, y los grupos Quilapayún e Intillimani ,³¹entre otros.

La Nueva Canción Chilena constituyó, además, un puente entre corrientes diversas de la música popular chilena, como el folclor, el rock nacional emergente, representado por los grupos Los Jaivas y Los Blops, y la música docta, donde destacan Luis Advis y Sergio Ortega.

Aunque discutible como concepto, suele decirse que a partir de estos últimos lazos, surgió un nuevo tipo de música instrumental, que algunos autores denominan “música de cámara popular”, de características organológicas identificables por la inclusión importante de instrumentos vernáculos y la experimentación timbrística y colorística a partir de ellos.

La Nueva Canción Chilena, originó además su propio circuito de difusión en las llamadas peñas folclóricas, festivales de la canción y algunas casas discográficas.³²

En el año 1969, tuvo lugar su definición pública como movimiento, con la realización del: *I Festival de la Nueva Canción*.

³¹ TORRES, R, 1997 En: Diccionario de La Música Española e Hispanoamericana, SGAE Editores, España, Capítulo Chile, p 643

³² TORRES, R., 1997, Op. Cit.

El Canto Nuevo como movimiento musical, se nutre también de otras corrientes musicales que influyeron en sus músicos y creadores, como fueron:

b) La Nueva Trova Cubana

Este elemento de influencia, representado principalmente en una primera etapa, por Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú y Noel Nicola, y más tarde Chucho Valdés y los grupos Irakere, AfroCuba y Los del Solar.

La música cubana parece haber sido importante en el desarrollo de la percusión de los grupos de la época, los cuales se familiarizaron más con instrumentos como tumbadoras, congas, atabaques, quintos, timbaletas y bongoes, respecto de los cuales se notó un notable desarrollo en la técnica de ejecución.

c) El Bolero

Otra vertiente influyente de la música popular, la constituye el Bolero, que si bien es cierto chilenoizado, sirve de forma a numerosas canciones, algunas de las cuales son un hito de la época, como el conocido "Simplemente" de Luis Le Bert, manifestándose allí la armonización y la base rítmica propia del bolero

Por otra parte, otros ritmos latinoamericanos como el tango, el candombe, la milonga, esporádicamente aparecen dentro de las composiciones, con menos frecuencia que la música altiplánica o el joropo venezolano.

d) La Música Popular Brasileña.

El movimiento de Música Popular brasileña de los años 60, conocido en Brasil como "Tropicalia" y "Bossa Nova", deja su huella en el Canto Nuevo a través de músicos y poetas que estuvieron en su origen, como Vinicius de Moraes o Gilberto Gil y otros jóvenes músicos que le dieron continuidad, como Toquinho, Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gal Costa y María Bethania, entre ellos.

Particularmente en el caso de Santiago de Nuevo Extremo, es común el uso del ritmo de Bossa en varios de sus temas, entre los que podemos citar: *Moribundo*, *Canción para el transeúnte enamorado*, o, *Y yo qué hago*.

e) El Rock.

Dentro de las corrientes de influencia foránea importantes se encuentra el Rock norteamericano y anglosajón. La influencia de esta música en el Canto nuevo chileno se inscribe dentro del avance mundial del Rock en su masificación, tanto por el fenómeno de identificación juvenil con esta música, como por los grupos económicos que han descubierto una lucrativa empresa en esta música. Sea cual fuere el caso, la influencia rockera es mundial y en todos los ámbitos de la música, ya sea por aceptación o rechazo, no deja indiferente.

En nuestro país, en la época mencionada el Rock aportó junto con su lenguaje, el uso de instrumentos electrónicos y un mayor conocimiento de circuitos, acústica y sistemas de amplificación. Además influyó en una nueva visión del desarrollo de la escena y el concepto de hacer espectáculo, desde su producción hasta el resultado musical final.

Desde la música popular norteamericana con raíces folk, se hace manifiesta la influencia de agrupaciones y solistas como, Simon and Garfunkel, Bob Dylan, Joan Báez, Crosby Stills Nash and Young, James Taylor y otros.

f) El Rock argentino.

El desarrollo del movimiento rock argentino, aportó entre otras cosas, un modo de cantar ablandando las sílabas, permitiendo que el oído acostumbrado a escuchar rock en inglés, lo digiriera con mayor facilidad en español.

Por otra parte los argentinos fueron un modelo a seguir en cuanto al uso de la electrónica y la renovación instrumental, así como a la diversidad estilística. Los músicos de rock trasandinos, tienen una tradición de trabajar en conjunto y compartir escenarios con corrientes ligadas a la música de raíz, o al jazz. Así conviven en estos eventos, los ritmos de zamba, baguala o chacarera con los ritmos sincopados del jazz y el bossa. De este modo, en los Festivales o conciertos, se puede escuchar juntos a León Giecco, Pedro Aznar, Fito Páez, Lito Vitale, o en su tiempo, a la desaparecida Mercedes Sosa. .

Figuras centrales de esta influencia en nuestros connacionales, son Luis Alberto Espineta, Charly García y Nito Mestre (Sui géneris), Pedro Aznar y León Gieco.

g) El Jazz.

A través de la lectura de este trabajo, podremos apreciar la presencia en diversos grados de importancia de elementos de este lenguaje, cuyo grado de influencia en la música popular ha sido creciente desde su universalización durante el siglo pasado.

.

Joachim Berendt en su libro *El Jazz* (p.13) plantea la importancia de éste en cuanto fenómeno musical, en los siguientes términos:

... el Jazz ha sido siempre asunto de una minoría...pero quien se ocupe de él , obra en favor de una mayoría. Porque el Jazz nutre a la música popular de nuestro siglo...porque toda la música que oímos en las series de televisión y en los elevadores, en los recibidores de los hoteles, en los hits musicales del día y en las películas, la música que bailamos, desde el charleston hasta el rock, el funk y el disco, todos los sonidos que nos rodean en la música de consumo de nuestra

época se originan en el Jazz (porque el beat llegó a la música occidental a través del Jazz)...

Por último, debemos destacar como un fenómeno especial, la influencia que tuvieron en los músicos del Canto Nuevo, los grupos nacionales, Los Jaivas, Congreso y Los blops. Estos grupos, cada uno en su estilo propio, ligados al rock y a la música latinoamericana, constituyeron un importante referente que los propios músicos del Canto Nuevo reconocen.

1.6 El cantautor como figura central en la música popular y el Canto Nuevo y continuador de la tradición juglaresca.

*El poeta popular es aquel miembro de la comunidad que siente por vocación natural, la misión de plasmar los sentimientos de las gentes. Todo aquel acontecimiento que reviste importancia colectiva es material obligado del poeta para construir su canto. Sean catástrofes naturales, crímenes pasionales, contingencias políticas, etc...*³³

En sus orígenes en el medioevo, los cantautores y poetas (entonces trovadores), crearon textos a partir de estos hechos, componiendo la música que permitiría interpretarlos en forma de canciones, constituyéndose en entes comunicadores y portadores de información y entretenimiento.

La literatura establece una diferencia clara entre el Trovador y el Juglar.

El primero es un individuo culto y a menudo de origen noble, que busca difundir en las cortes su poesía, estableciendo relaciones con el poder y la nobleza que le sitúan en un status social importante. Compose en base a rigurosas normas respecto de la poesía y la música, considerando dos formas principales: *popular* y *aristocrática*, cada una de ellas contiene subgéneros. La popular consta de los subgéneros: *el alba, la retroencha, la pastorella, la dansa y la balada*, mientras que en la aristocrática se encuentran: *la chanson o cansón, el sirventés, el plath y los debates*.(P. Díaz Op cit)

La canción que describe gestas gloriosas o aquella que sirve al amor cortés, bajará hasta las calles desde la corte para la que ha sido creada por los trovadores y en donde circula en un primer tiempo. Llevada por los juglares, irá haciéndose parte de la voz popular, compartiendo con el pueblo las hazañas de los héroes de la época. Así los triunfos y derrotas de los personajes encarnados en las canciones trovadorescas, circularán junto a sus ensueños amorosos, por las venas de las nacientes ciudades, a la manera de los episodios modernos de amor acción que hoy difunden los medios de comunicación.

³³ DÍAZ PATRICIA, 2007, El Canto nuevo Chileno, Stgo de Chile, Ed. Universidad Bolivariana,p38.

Dadas las características de la conquista en América, las manifestaciones y formas musicales locales fueron aplastadas y silenciadas, con lo cual la tradición de los cantautores europeos continuó y se traspasó al continente americano sin ningún tipo de oposición cultural.

Esto explica la existencia de un sustrato juglaresco, en el cual se inscribe el cantautor y el cual asume, toda vez que debe comunicar contenidos que han sido silenciados, manteniendo con ello intacta una función social, pero cuyos recursos musicales y lingüísticos deben renovarse para poder expresar nuevas realidades, recreando con ello la dinámica de conservación y cambio que reconocemos en la evolución musical de Santiago del Nuevo Extremo, rasgo que le sitúa en un diálogo polémico con sus pares, toda vez que va a la vanguardia en este proceso de renovación musical, lingüístico y de performance.

Al comienzo de este escrito, en relación con los elementos que motivan el presente trabajo, hablamos de un cantautor que se hace acompañar por un nutrido grupo instrumental; figura que, en cierto modo, se contrapone a la idea de un trabajo en solitario, regido por sus propias normas, que responden a la tradición de su arte.

Siguiendo en esa línea, planteamos el hecho probable de que entre el cantautor y la banda se crea una tensión, producto de la complejidad que pueden alcanzar los arreglos, en la forma de cambios de ritmo, cortes, armonización, o modulaciones de la melodía.

La duda que surge, es si la canción sobrevive en su integridad a esas exigencias. Éstas, si bien persiguen enriquecer la música, parecen reñidas con el primer propósito de exponer un texto poético en forma cantada, lo más diáfana posible de modo que su contenido llegue íntegro al auditor. O si tal vez, esa tensión constante dinamiza el trabajo musical y es un motor de creatividad, que constituye la riqueza de la agrupación musical en la cual se centra este trabajo.

En otro aspecto hemos dicho antes, que los trovadores componían bajo formas estrictas y específicas, diferenciando su poesía en dos grandes tipos o formas: El *Popular* que contenía el subgénero *Balada* y *Aristocrático* con el subgénero *Chanson*. Se requería por lo tanto tener conocimiento de estas formas y una buena formación y bagaje cultural para desenvolverse en el oficio, dadas esas exigencias.

Por lo tanto lo que pasó a América se emparenta preferentemente con la interpretación de los juglares, que a diferencia de los trovadores, carecían de formación en el mundo de las letras, pudiendo incluso ser analfabetos,

memorizaban las obras y se permitían libertades que no tomaban los trovadores: Improvisaban y recreaban melódica y rítmicamente los versos.

En general es una idea aceptada la de considerar al cantautor un continuador de la tradición juglaresca en el terreno de la música popular. En el campo del folclor se da una importante discusión acerca de esta visión del poeta popular como un ente cultural presente y activo en su comunidad, su tradición y vigencia.

Uno de los últimos trabajos de investigación que da muestra de la vigencia del oficio de juglar en la poesía popular campesina, es el de Manuel Dannemann,³⁴ en donde el autor expone el fruto de una muy larga investigación que establece con nutrida información, la existencia de un *“arte juglaresco en Chile, en particular en la provincia de Melipilla”*

Si bien es cierto este trabajo se desarrolla en el mundo del *“canto popular a lo pueta”*, sus términos resultan pertinentes y encuentran eco al hablar del cantautor urbano de nuestros días.

“Cantar poesía o canto a lo pueta como se ha dicho en repetidas ocasiones son por lo tanto expresiones que competen a la fuerza de la comunicación y de la transmisión de textos portadores de mensajes del saber enseñar y del saber alegrar, saberes que funcionalmente constituyen el arte de la juglaría”³⁵.

Sin duda que los cantautores del Canto Nuevo Chileno, entre ellos Luis Le Bert en el caso de Santiago del Nuevo Extremo, se hacen parte de aquella vocación de expresar los sentires de la gente, hacerse parte de la realidad siendo un ente comunicador y reconfortante, reconociendo en las ideas de un gran número de chilenos las propias y entregando una señal de esperanza, en momentos en que todo se hace cuesta arriba cuando libertades y derechos ciudadanos han sido conculcados.

La temática de las canciones, establece un puente entre el cantautor y el oyente que permite la identificación con una causa, trata el tema del amor con determinados principios y proclama una visión de mundo que transforma al trovador de nuestros días, en un líder de opinión y referente cultural popular.

Canciones como *“Simplemente”*, *“Homenaje”*, o *“A mi ciudad”*, de Luis Le-bert, permanecen en la memoria colectiva de nuestro país y son a menudo interpretadas en reuniones sociales, eventos estudiantiles, actos culturales y fogatas, acompañadas de una guitarra sola, prescindiendo de los acabados arreglos con que las interpretara y grabara Santiago del Nuevo Extremo, devolviéndolas acaso a su estado original, como producto del solitario trabajo de

³⁴ DANNEMANN M., 2011, El Mester de Juglaría en la Cultura Poética Chilena. Su Práctica en la Provincia de Melipilla”, Stgo de Chile, Ed. Universitaria, 274p

³⁵ DANNEMANN M., 2011, p85.

un cantautor que a través de su música y poesía, comunica y comparte con la comunidad su pensamiento .

A continuación entregaremos nuevos antecedentes que fundamentan la existencia del problema que articula nuestro trabajo y permiten desprender la tesis que posibilita indagar de modo sistemático en dicho fenómeno.

1.7 El contexto social, político y cultural. Sus efectos sobre el fenómeno musical que estudiamos.

“...Si la sociedad es determinante en relación a la música, pues la condiciona, crea el marco en el cual ella ocurre, deberemos poner particular atención al contexto”..³⁶,

...Por otra parte, la música no es sólo un producto de ciertas condiciones sociales, ni las refleja mecánicamente, sino que ella alcanza una autonomía relativa, crea su propio mundo y a su vez influye en la sociedad, la que nuevamente se proyecta en la música y ésta otra vez sobre ella, en un juego de espejos permanente ...).³⁷

La cita de Padilla, refleja la condición de la música en el contexto social toda vez que su relación con este es mediata, lo que le permite crear un mundo propio con cierta autonomía, pero influyendo a la vez en la sociedad en que se origina y recibiendo a su vez, la influencia de esta. De hecho el Estado y los gobiernos son conscientes de este status en la música por lo que tratan de regularlo en su provecho.

Lo señalado anteriormente, explica el violento contraste entre el acontecer cultural en Chile, durante el gobierno popular y la realidad posterior al golpe de estado, pues hay involucrada una política de estado diametralmente opuesta, que en el caso del gobierno militar se traduce en la no existencia de una política cultural, pues ésta tuvo un accionar meramente funcional.

Éste carácter funcional de la música, jugó un rol importante en el gobierno de Salvador Allende, que llega al poder de la mano de la Nueva Canción Chilena que interpreta y transmite sus principios.

Los principios musicales de este movimiento empiezan a desarrollarse durante la década de los sesenta, con la influencia de músicos latinoamericanos como Atahualpa Yupanqui en Argentina y Carlos Puebla en Cuba o Daniel Viglietti en

³⁶ PADILLA, A. 1995, “ Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez, Ed. Universal Edition A.G.,Viena, p44.

³⁷ PADILLA, A. 1995, Op. Cit.

Uruguay, que encuentran eco en figuras como Violeta Parra, Rolando Alarcón, Víctor Jara, Gabriela Pizarro-

Estos músicos, identificables en un principio con el ámbito de la investigación folklórica, viven un proceso de desarrollo artístico en el cual empiezan a dar forma a una creación musical propia, encontrando para su difusión espacios reducidos pero significativos y fundacionales.

Es durante el mes de julio de 1965 que se organiza el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, al alero de la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile, evento en el cual se acuñará su nombre

...La Nueva Canción Chilena se desarrolló desde al década de 1960, consolidándose a fines de esos años y proyectándose hacia los primeros del decenio siguiente.

Acompañó por ello, tanto la campaña como el gobierno de la unidad Popular en su totalidad.

No fue un producto del gobierno popular, sino el resultado de inquietudes políticas y culturales que terminaron construyendo el propio gobierno... ³⁸

La Nueva Canción Chilena, con su sentido de identificación con la cultura latinoamericana, es el correlato musical de la ideas de cambio que impregnan la vida nacional antes de la llegada del gobierno popular y una vez instalado éste, encuentra un apoyo en el estado para su difusión y producción musical, dado que seguirá siendo parte del proceso de desarrollo cultural en que se ha empeñado el gobierno de Salvador Allende. En este proceso están involucrados todos los sectores del arte, desde el teatro, la plástica, la literatura y la música.

...A través de este movimiento cultural, Chile se reconocía como un país latinoamericano, tanto en sus problemas contingentes, como en su sentido de nación. Su proceso histórico representado a través de la música, era un todo junto con su hemisferio geográfico... ³⁹

Por otra parte, el mundo de la Nueva Canción Chilena compite con el movimiento del “Neo folklore”, representado principalmente por los “Cuatro Cuartos”, “Las Cuatro Brujas”, Los del Sendero y “Los De Ramón”, que cantan al paisaje del campo y a sus personajes, sin hacer ningún tipo de cuestionamiento a la realidad del hombre que lo habita. Además, aunque viene en descenso de su auge, las radioemisoras entregan importantes espacios al fenómeno de música comercial llamado “La Nueva Ola” que copia los patrones de la juventud norteamericana con portadas de revistas juveniles y formación de fans clubs de las estrellas criollas .

³⁸ ALBORNOZ C., 2005, La cultura en la Unidad Popular, Santiago de Chile, LOM Ediciones -Julio Pinto, compilador Editor, p.149

³⁹ ALBORNOZ C.,2005,p.149.

El gobierno de la Unidad Popular propone que la cultura es un eje central para el proceso de cambios que debe vivir el país, por lo cual introduce medidas en ese sentido. Dentro de las iniciativas culturales, está la creación de la Editorial Quimantú, (Ex editorial Zig-Zag, comprada por el estado), que revolucionará la producción literaria en el país, con colecciones populares, tanto en textos de estudio, como de pensamiento social, clásicos de la literatura universal, Poesía, literatura infantil, libros de bolsillo y revistas.

Esta editorial llegó a producir 50.000 ejemplares semanales para distribución nacional en quioscos y librerías.

Se suma a estas medidas, la creación del tren de la cultura, que recorrió el país llevando las distintas expresiones del arte a lugares en los cuales la cultura tenía una escasa o nula llegada. Por este medio se pudo llevar obras de teatro, exposiciones plásticas, música y danza, a localidades que por primera vez pudieron gozar de estas manifestaciones.

Otra iniciativa fue la creación del Sello Dicap (Discoteca del Cantar Popular, que reemplazó al anterior sello de las Juventudes Comunistas), sello en el cual los artistas de la Nueva Canción Chilena encontraron espacio para el registro de su producción musical.

Cabe mencionar como un problema aparte, que aun teniendo este respaldo la Nueva Canción Chilena no logró masificarse o tener una respuesta en el gran público. Los procesos de cambio y búsqueda que vivió la juventud de la época, los principios antiimperialistas, el modelo de la juventud que adscribía los valores y la forma de vida cercana al hippismo, el desarrollo del rock y el sentido de canción comprometida y militante, producen fuertes diferencias en el mundo juvenil y jugarán un papel importante en la discusión.

Este estado de cosas, con un movimiento artístico muy fuerte, con apoyo del estado y arraigado en un vasto sector juvenil que hacía suyo el proceso de cambios que vivía el país, detendrá abruptamente su marcha a partir del momento en que los militares toman el poder por las armas, cambiando la historia del país. Con posterioridad al golpe de estado, se produce un derrumbe del mundo de la cultura en el cual todo el fenómeno generalizado de creación artística, da paso a una inmovilidad, producto de la represión, el estado de sitio y la prohibición manifiesta de aquellas expresiones que estuvieran ligadas al mundo socialista o vinculadas al derrocado gobierno de la unidad Popular

...Éramos jóvenes y estábamos viviendo en un país que había tenido un fuerte desarrollo en términos de la actividad cultural hasta el año '73, con un determinado compromiso y que fue violentamente abortado a partir del 11 de septiembre con todas las secuelas que eso trajo y no sólo en la actividad cultural sino en toda la actividad social de país...⁴⁰

⁴⁰ FERNÁNDEZ, RAÚL, ex director de Agrupación Cultural Santa Marta, Stgo. de Chile, Entrevista diciembre 2008.

No obstante la fuerte represión desatada por el aparato militar de gobierno, los jóvenes ex militantes de partidos políticos de oposición al régimen, comienzan a idear formas diversas de rearticularse y será a través de la actividad cultural que encontrarán un soporte que permita agruparse en una actividad masiva, por ese tiempo prohibidas, sin despertar sospechas de conspiración.

Afiche de la obra de teatro del grupo La Falacia en 1979
Fuente: Archivo de Raúl Fernández



Se empezó a gestar lo que en ese tiempo se llamó la recomposición del tejido social ...cómo nos empezamos a reunir de nuevo sin que nos cayera la represión encima....muchos de estos intentos , costaron vidas.....⁴¹

... Para ser honestos, los artistas del Canto Nuevo no eran valorados desde la perspectiva musical, sino desde la capacidad para convocar, para generar protesta..

....aquí nos encontramos frente a una función heroica de la cultura:

Se niega a sí misma en tanto fenómeno estético, niega su razón de ser por sí misma, anteponiendo su entrega a un movimiento de liberación, lo cual debe decirse, no iba en desmedro de la calidad... Se entendían como artistas al servicio de la causa...⁴²

En esta búsqueda de un alero que permitiera la vuelta a organizarse de las organizaciones sociales, fue la Iglesia Católica con el cardenal Raúl Silva Henríquez a la cabeza, la que acogió mayoritariamente la necesidad de espacios físicos, facilitando recintos parroquiales y escuelas de su dependencia, para que

⁴¹ FERNÁNDEZ, RAÚL , Entrevista diciembre 2008.

⁴² MARÍN,FERNANDO, Historiador, ex dirigente universitario MOC., En entrevista Noviembre 2008.

podieran allí crearse y poner en marcha talleres literarios, de creación plástica y musical, elaboración de artesanías, celebraciones y eventos, festivales y otras actividades culturales.

Acto cultural en la Parroquia
Santa Marta en Ñuñoa
en 1982
(Archivo personal,
Raúl Fernández)



Pero los jóvenes llamados a integrar estas agrupaciones culturales, no son los únicos actores del movimiento de rearticulación social. Junto a ellos empiezan a integrarse artistas de nivel profesional, transformándose así estas instancias en lugares donde los artistas de oficio, de diversas manifestaciones del arte que carecían de escenarios o lugares en los cuales desarrollarse, encuentran un alero para proseguir su trabajo creativo interrumpido por el golpe militar. Así, las agrupaciones culturales que surgen al amparo de la Iglesia cumplen dos funciones:

- a) Dar espacio a los jóvenes llamados a participar del mundo cultural, dentro de la estrategia de los partidos políticos en recomposición, que en estas nuevas formas de organización social, otorgan un espacio para que los jóvenes vuelvan a ejercer su militancia.

A propósito de esto, Raúl Fernández, en entrevista de diciembre de 2008 refiere:

...” La formación de talleres nos dio verdaderamente el carácter de organizaciones sociales de base, porque teníamos cientos de cabros trabajando en distintos talleres”

b) Constituir una instancia que acoja a los artistas de oficio, que encuentran una solución a su necesidad de un espacio que los acoja para continuar su trabajo artístico y cuyo compromiso social los suma a esta fuerza organizacional opositora al régimen.

...ya se están solidificando ciertos espacios, muy acotados, pero donde ya el artista con una mayor trayectoria, tenía posibilidades de ocupar estos espacios y mostrar su trabajo y en ese contexto, nosotros como agrupaciones culturales nos abrimos a todo lo que fuera difusión....producto de eso nos tuvimos que organizar y reunir con otras agrupaciones, para permitir que estos artistas pudieran mostrarse...(Raúl Fernández, Entrevista Citada)

Esto produce una nueva posibilidad de manifestarse públicamente en eventos culturales, para lo cual se requiere aunar esfuerzos y recursos, buscar apoyo en los escasos medios de comunicación que pudieran ser afines a la causa como las radios Cooperativa, Chilena y ,más tarde, radio Umbral, y necesariamente coordinarse con distintas organizaciones sociales y del mundo de la cultura, que con gran cautela y astucia, logran dar pasos y ganar algo de terreno.

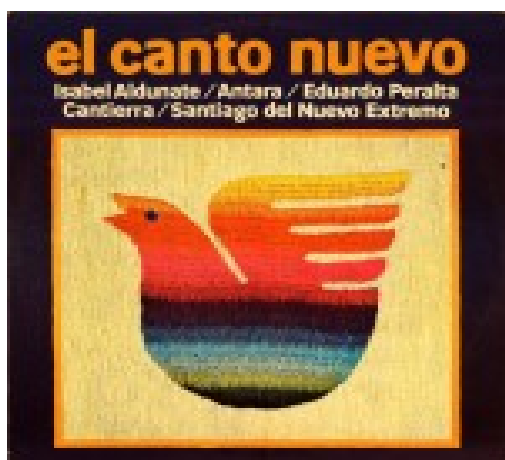
Como hemos visto anteriormente, una de las instancias de apoyo a los artistas, , creada por Ricardo García en 1976, es el Sello Alerce:

...Su fundación, en 1976, abrió una ventana de difusión que, dadas las condiciones de la música popular chilena entonces, podría calificarse de un asunto de vida o muerte.

Por un lado, la etiqueta (Alerce) se preocupó de reeditar el valioso catálogo que había legado el sello más maltratado por los militares: Dicap.

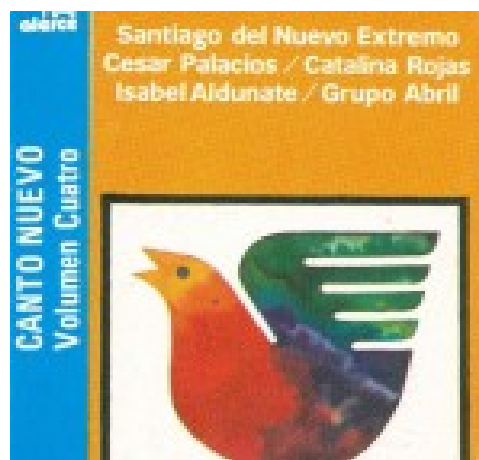
Sello Alerce 1980, Obra colectiva.

Foto carátula de vinilo



Sello Alerce 1982, Obra colectiva

Foto carátula de cassette



Por otro, se permitió difundir localmente artistas entonces considerados “polémicos”, como los nuevos trovadores cubanos (Rodríguez, Milanés) o los chilenos viviendo su exilio en Europa (Quilapayún, Inti-Illimani, Ángel e Isabel Parra, entre tantos otros...

“Inaugurado con músicos de raíz folclórica y latinoamericana como Chamal, Ortiga, Hugo Lagos, Pedro Yáñez o Gabriela Pizarro, Alerce fue el principal agente promotor del movimiento del Canto Nuevo, con las primeras grabaciones de Aquelarre, Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke & Nilo, Eduardo Peralta y otros músicos entre mediados de los ‘70 y de los ‘80. El sello editó además parte del catálogo del proscrito sello Dicap, de las Juventudes Comunistas; fue también por años el nexo artístico con la Nueva Canción Chilena en el exilio, y más adelante se abrió a nuevas expresiones como las de Congreso y Fulano. Hacia comienzos de los ‘90, Alerce abrió su catálogo al jazz, el rock, el hip-hop y el punk, fue el sello que editó los primeros discos de Los Miserables, Los Tres, Ángel Parra Trío y Chanco en Piedra, entre otros..., ⁴³

Entre las personalidades y agrupaciones que se unen en torno a la tarea de hacer de la cultura un brazo opositor que hiciera mella en la inmovilidad social del momento y que formarán parte de un frente heterogéneo, tanto en lo político como en la diversidad de expresiones del arte, podemos mencionar a:

Ricardo García, Mario Baeza y Agrupación Cámara Chile, Unión de Escritores Jóvenes, Agrupación Cultural Universitaria, Miguel Davagnino, Radio Cooperativa, Casona de San Isidro, Radio Chilena, Agrupación Cultural Santa Marta, Sello Alerce, Sergio Campos y Agrupación Chile, Rincón de Azócar, Sociedad de Escritores de Chile, (SECH), Taller 666, entre las más importantes.

Esta unión de fuerzas permitió la consecución de recursos, en muchos casos provenientes de ONG extranjeras y la apertura de espacios y eventos masivos como La Gran Noche del Folklore, Festival Una Canción Para Jesús, Fondas dieciocheras, festivales universitarios ACU, festivales Nuestro Canto y conciertos masivos como “Ellos también quieren un juguete”, en el cual participaron todas las organizaciones sociales y culturales de oposición a la dictadura junto a la Iglesia y que logró llenar el teatro Caupolicán de San Diego en Santiago.

Estos espacios dieron cabida a muchos artistas como Catalina Rojas, Roberto Parra, Gabriela Pizarro, Dióscoro Rojas, Santiago del Nuevo Extremo, Aquelarre, Eduardo Peralta, Juan Carlos Pérez, Pedro Yáñez, Grupo Abril, Schwenke y Nilo, entre otros.

⁴³ GUTIÉRREZ, C., “Ricardo García: Micrófono abierto para la canción chilena” Mayo 23 2007 / Blog Sello Alerce. Consulta enero 2012.

....Para nosotros como jóvenes era interesante ver cómo resolvían los artistas el hecho de decir lo que se estaba viviendo sin decirlo, había que estar permanentemente leyendo entre líneas las canciones o los poemas...

...en un teatro Caupolicán lleno, bastaba con que la letra de la canción dijera “libera los prisioneros”, para que hubiera una comunicación entre la gente y se produjera una ovación cerrada al canto.... Eran mensajes que nos transmitíamos, porque todo esto tenía que ver con darnos fuerza ante el tema de fondo que era cómo terminar con la dictadura militar y cada logro era importante para el espíritu, para saber que las cosas iban mejor...

(Fernández, Raúl entrevista citada)

...Hasta los boleros pasaron a tener un carácter identificador con la causa...

(Marín, Fernando, Entrevista citada.)

Otro tipo de espacios en los cuales la cultura salió a la calle, tal como lo expresaba un afiche de la época: *¡Cuidado! ¡ La poesía sale a la calle!*, fueron las *Semanas por la Cultura y la Paz*, evento anual realizado en los años 1977 al 1979, en el cual todas las manifestaciones del arte desde la fotografía, poesía, plástica, teatro, música, se hacían presentes en espacios al aire libre. Allí también se manifestaron las primeras “Acciones de arte” en las cuales los artistas realizaban acciones simbólicas que removieran y golpearan las conciencias, como pintarse desnudos, auto inferirse heridas o colgarse de un letrero del metro, por entonces símbolo del supuesto desarrollo económico del país .

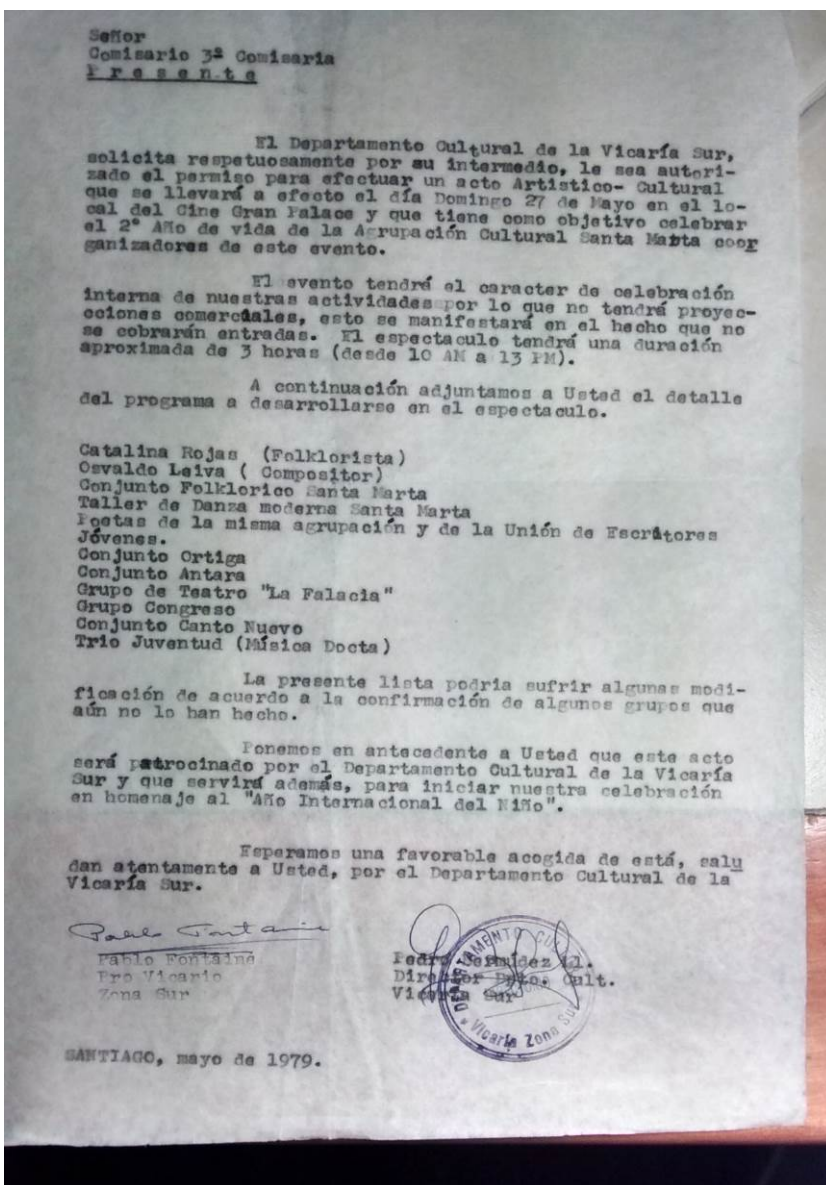
Esta celebración masiva logró llevarse a cabo por tres años consecutivos. Para la consecución de estos espacios culturales se debía sortear una serie de restricciones. Todo lo que tuviera relación con organización de eventos, debía pasar por la autorización de la guarnición militar de la Región Metropolitana.

Se debía solicitar el permiso y entregar la lista de los artistas que participarían.

Algunos artistas como Santiago del Nuevo Extremo o Dióscoro Rojas estaban censurados y de figurar en la lista, no se autorizaba el acto.

Como anécdota puede contarse que Dióscoro Rojas, en un aniversario del Mapu en el teatro Gran Palace, formó junto a Jorge Hermosilla, Marcelo Muñoz, Rodrigo Torres, Cecilia Plaza y Juan Pablo González el grupo *Canto Nuevo* (por el cual Dióscoro suele adjudicarse la autoría del nombre del movimiento). A la autoridad militar le pareció sospechoso el nombre y autorizó el evento, sin saber por cierto que era el aniversario de un partido político, pero lo autorizó con excepción del mencionado grupo Canto Nuevo, que no podría presentarse. En consecuencia, Dióscoro Rojas actuó igual, pero usando su nombre y cantó la emblemática canción “Las ganas de llamarme Domingo”.

Solicitud que debía elevarse para efectuar cualquier acto cultural en Chile en 1979.
(Fuente: Archivo personal, Raúl Fernández)



Este es el panorama en el cual la actividad cultural es el soporte para la reactivación de las organizaciones sociales y políticas, alcanzando incluso al sector sindical, ya que fueron las peñas, encuentros folklóricos y culturales los que en un principio sirvieron a los trabajadores para reagruparse.

En algún momento surgirá la crítica de una instrumentalización excesiva del arte y la cultura por las organizaciones políticas, pero eso será más tarde, ya que hasta mediados de los ochenta, la actividad política, sindical y artística constituían un solo frente.

Acto cultural, por el Día Internacional del niño, mayo de 1979 (Archivo personal Raúl Fernández)



Afiche de acto cultural en junio de 1979 (Archivo personal Raúl Fernández)



...la política no le devuelve la mano a la cultura y ahí está el problema.... y más tarde la democracia no le devuelve la mano a la cultura y al sacrificio que hicieron los artistas.... hoy los medios de comunicación no se interesan simplemente por la actividad cultural....(Raúl Fernández, entrevista cit.)

Este orden de cosas irá en paulatino desarrollo hasta fines de los años ochenta, en donde la realidad social comienza a tener un vuelco, la atención de los países que, desde el exterior brindan apoyo a la lucha antidictatorial, se va debilitando, las organizaciones sindicales van tomando fuerza, los partidos políticos empiezan

a ganar terreno en trabajar públicamente y nuevas manifestaciones musicales y artísticas harán su entrada en el mundo de la cultura popular y marcarán el ocaso del movimiento conocido como Canto Nuevo, en el cual se inserta el grupo santiago del nuevo Extremo

“...Ni el rock más alternativo fue más alternativo que el Canto Nuevo. Estos músicos generaron un circuito forzosamente marginal en la Parroquia Universitaria, el Café del Cerro, el Rincón de Azúcar, la Casona de San Isidro o la Casa Kamarundi, con la histórica revista “La Bicicleta” como toda prensa y la disquera Alerce como casi el único sello comprometido. Dióscoro Rojas, Ortiga, Cantierra, Aquelarre, Abril, Santiago del Nuevo Extremo, Schwenke & Nilo, Agua, Vientos del Sur y otros músicos reanudaron una fusión de raíces folclóricas americanas ...” ⁴⁴

⁴⁴ PONCE, D. musica popular.cl, octubre 2008, consultado en abril de 2009.

CAPÍTULO 2.-

HACIA UNA VISIÓN MÁS PROFUNDA DE LA PROPUESTA MUSICAL Y ARTÍSTICA DEL GRUPO SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO.

RESULTADOS.

Este trabajo permitió abrir una nueva perspectiva respecto del conocimiento de la música de Santiago del Nuevo Extremo, sin pretender agotar el conjunto de rasgos musicales responsables de su especificidad. No obstante lo anterior, enfatiza uno (su relación polémica con la tradición de la Nueva Canción chilena), que permite entender de modo coherente el conjunto de elementos de continuidad y ruptura que se dan cita en la propuesta musical del grupo.

Por otra parte, la investigación nos permite conocer aspectos de una lucha cotidiana, por mantener viva una propuesta musical en un medio comunicacional absolutamente adverso, haciéndose parte de una contracultura.

2.1. El grupo Santiago del Nuevo extremo. Historia y devenir artístico musical.

El punto de partida de este grupo, son las aulas universitarias. Sus integrantes son estudiantes de antropología, arquitectura y estética. Algunos de ellos realizarán estudios musicales en forma paralela, pero los conceptos musicales parecen darse por el camino, a partir de de una intuición primaria que más tarde encuentra sustento en el trabajo musical del grupo.

Numerosos son los integrantes que han sido parte de las formaciones de este grupo entre 1976 y 1986. (Ver anexo 2)

El grupo comenzó en 1977 a partir de la convocatoria de Luis Le- Bert, que reúne a Pedro Villagra, estudiante de antropología, Sebastián Dahm y Julio Castillo, también alumnos de esa carrera.

Más tarde tras la partida de Dahm en enero de 1978, se producen tres meses de receso que terminan con el ingreso de Mario Muñoz, (Antropología) y el rearme del grupo.

Durante ese año se retirará Julio Castillo e ingresa Rogelio Gormaz (estudiante de música). Con esa formación funciona el grupo durante ese año, terminando con una presentación en el desaparecido "Taller 666", en enero de 1979.



Pedro Villagra y Luis Le-Bert 1978 (Archivo P. Villagra)

A comienzos de este año, se retira Gormaz e ingresarán Luis Pérez, estudiante de Psicología y Jorge Campos, estudiante de Estética y compañero de Pedro Villagra en el Conservatorio en la universidad de Chile, al cual habían ingresado juntos ese mismo año.



Santiago del Nuevo Extremo 1980. (Archivo Pedro Villagra)
Andrés Buzeta, Pedro Villagra, Luis Le-Bert, Mario Muñoz

Esta formación se mantendrá estable y es la que alcanzará la etapa productiva de Santiago del Nuevo Extremo, hasta llegar a los estudios de grabación del sello Alerce.

Campos por esos días formaba su propio proyecto de música experimental, llamado Argamasa, que tuvo breve duración.

En entrevista directa en mayo del 2008, refiere: *....yo los había visto en recitales, o festivales como “ Una canción para Jesús” y en verdad la música de SNE no me atraía mayormente, pero Pedro, Lucho y Luis me invitaron con tal entusiasmo, que ingresé al grupo y la integración fue muy rápida ya que en corto tiempo me encontré tocando en público con ellos.*

....se buscaba mantener el vínculo con la Nueva Canción Chilena, pero buscando mantener un espíritu creativo más libertario, había una especie de obsesión por innovar, principalmente en lo coral, heredado tal vez de Quilapayún e Inti Illimani y por supuesto mucho de los Beatles. Con el bajo se sintió rápidamente la necesidad de la batería, combinación que acerca de inmediato al rock, sumado esto a arreglos de guitarra de Le-bert y Pérez con un afán exploratorio..... (Jorge Campos)

Las primeras canciones muestran una búsqueda de estilo a decir de Pedro Villagra:

... Nuestra primera ambición fue componer música cantada en castellano pero sin ceñirnos necesariamente a la sonoridad de la Nueva Canción. Nuestras primeras canciones eran ingenuas, con un toque cálido e íntimo de las guitarras, más cercano al bolero y la bossa. Pero el nombre producía tensión por incluir la palabra Extremo, similar a extremista, palabra muy utilizada por los militares durante todos esos años para señalar a los ciudadanos disidentes o sospechosos de serlo. Había una contradicción entre el nombre del grupo y nuestra apariencia angelical.

Además del innegable referente de la Nueva Canción, nuestra influencia fue el folk de Crosby Stills & Nash y James Taylor y sobre todo el rock chileno de Los Blops, Jaivas y Congreso. También algo de Sui Generis y Vivencias de Argentina y los brasileños Milton Nascimento y Chico Buarque.....

Por su parte Mario Muñoz, guitarrista y compositor del grupo, habla de una “diferencia intencionada” de Santiago del Nuevo Extremo en su búsqueda por hacer una música que hablara de la vida del hombre en la ciudad, que mostrara los conflictos y el devenir de la ciudad misma, un “ *folklore urbano elaborado*” . Esta búsqueda según Muñoz, plantea un quiebre con la música de la NCCH, que dice relación con las influencias que traían los músicos de SNE, entre ellas, Crosby Stills Nash and Young, el rock, la música barroca y la música experimental.

...Queríamos intencionalmente cortar con la música de peñas (sin descalificar obviamente), mucho se ha dicho de que éramos la continuidad natural de la NCCH, cosa que no es verdad, además de que el CN, era un movimiento muy heterogéneo, no nos podían meter con el Pedro Yáñez, el mismo Eduardo Peralta que era muy amigo nuestro, con Dióscoro Rojas o el Cantierra....

...Éramos creadores e intérpretes de lo nuestro, no interpretábamos nada ajeno...

...Cuando yo salí del grupo se hizo “Linda la minga” (de Richard Rojas), que no tenía nada que ver con la línea estilística que traía el SNE.... a mí me sorprendió. Yo creo que no lo hubiera hecho, pero bueno... había que llegar al festival de Viña.....

Los primeros escenarios en los que debuta SNE son los eventos culturales universitarios, dentro de las movilizaciones estudiantiles que hacían oposición al régimen militar. Dentro de ellas, una de las importantes, eran los festivales de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU). Por otra parte, están las producciones independientes de conciertos en distintas salas de Santiago y café concert, que existen como contrapartida al circuito de TV y radios a los cuales la cultura no oficial no tenía acceso.

El grupo participa en 1979 de una grabación artesanal en la cual se incluye a varios artistas del Canto Nuevo, con equipos portátiles traídos por una agrupación canadiense, en la iglesia de Lo Cañas.

Si bien SNE es uno de los principales íconos del Canto Nuevo, su militancia en dicho movimiento es más bien accidental y de hecho fue negada y combatida en los comienzos por el propio Luis Le-Bert:

El músico se opone a ser encasillado dentro de los intérpretes y creadores del movimiento *Canto Nuevo* y lo manifiesta públicamente, generando tensión en el ambiente artístico musical de oposición al régimen, ya que resultaba sorprendente que un grupo ícono de la resistencia cultural, negara de esta forma su pertenencia al movimiento musical que la representaba.

... Lo que pasa es que ningún movimiento es reconocible como movimiento en el momento mismo... Yo fui el primero en negarme a ser parte del canto Nuevo y me quejé públicamente , dije no soy parte de ni una...y decía formalmente, “no nos parecemos a nadie”, para qué venimos con chivas, somos distintos... yo consideraba que el SNE era más musical incluso, era como de otra corriente... hoy lo entiendo claramente, era un grupo que tenía más que ver con la música de desarrollo de fusión y experimentación...⁴⁵

El año 1980 entre una intensa actividad de conciertos graban para sello Alerce su primer disco, “A mi ciudad”, tal vez el que más quedará en la memoria colectiva. En ese período se ha sumado al grupo Andrés Buzetta en flauta y voz.

⁴⁵ LE -BERT, L., En: entrevista 16 de julio del año 2008.

En este mismo año se ven enfrentados al dilema de ocupar un espacio oficial como el festival de Viña del Mar para difundir su música, sin “traicionar los principios que mantienen al grupo como un ícono de la oposición al régimen, o mantenerse en el circuito alternativo no oficial. Esto genera discusión al interior del grupo ya que además la posibilidad de hacerlo es con una composición de Richard Rojas “Linda la minga”, de texto costumbrista, distante del lenguaje críptico y de protesta que utiliza SNE:

"Así se hablaba en esa época. Se decían las cosas sin decir las"...(Luis Le-Bert).

Finalmente, el acuerdo es llegar a los espacios oficiales y obtienen el segundo lugar en este popular certamen.

El éxito en Viña viene aparejado con la aparición en TV y radios, situación que llevará al grupo al gran público, lo cual es un gran cambio si se considera que figuraba en una lista de grupos prohibidos de aparecer en actos públicos y medios de comunicación.

Santiago del Nuevo Extremo.
Año 1982 (Archivo Pedro Villagra)



A.Buzeta, P.Villagra, L.Le-Bert, L.Pérez, J.Campos

Santiago del nuevo Extremo
Año 1983 (Archivo Pedro Villagra)



C. Crisosto, J. Campos, L. Pérez, R. Sáez, P. Villagra, L. Le-Bert

En el año 1983 se graba el álbum “Hasta encontrarnos” y ese mismo año, realizan una gira a Europa.

En dicha gira visitan los países de Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Suiza y Luxemburgo.

De este viaje, el producto más conocido es la canción “La mitad lejana” compuesta por Horacio Salinas y grabada con Inti Illimani, tema nostálgico que trata el drama del exilio.

Durante este período, se ha iniciado un proceso de profesionalización del trabajo de SNE, dada la necesidad de contar con una producción más organizada que responda a la intensidad de presentaciones de concierto y al nivel musical que el grupo aspira a tener y que se ve reflejado en la complejidad creciente de sus composiciones y arreglos.

El año 1985 se realiza la grabación del álbum Barricadas, luego del cual inician su segunda gira a Europa y Canadá.

En este viaje repiten el recorrido europeo de la primera gira, agregando al final, el país del Norte. Ese mismo año viajan por tercera vez, para participar en el Encuentro Latinoamericano de la Nueva Canción en Perú.

1985 Alemania (Archivo Pedro Villagra)



Luis Le-Bert, Willy Valenzuela, Pedro Villagra, HugoSilva, Jorge Campos, Cristián Crisosto.

1985 Canadá (Archivo Pedro Villagra)



Cristián Crisosto, Pedro Villagra, Luis Le-Bert

Lima, Perú 1985
(Archivo Pedro Villagra)



Cristián Crisosto, Pedro Villagra, Luis Le-Bert, Hugo Silva, Jorge Campos

En 1986 culmina la primera etapa de vida de SNE, (período en que se centra este trabajo), con la separación de sus integrantes, permaneciendo en receso durante trece años.

En el año 1999, con la base original del grupo formada por Le-Bert, Villagra y Campos, vuelve a activarse el grupo, esta vez incluyendo en la batería a Sergio González, baterista, compositor y director del grupo Congreso. Con esta nueva formación de cuarteto, graban el CD "Salvo tú y yo".

Al año siguiente, el 2000 participan nuevamente en el Festival de la Canción de Viña del Mar y posteriormente realizan una gira a Suecia. También el 2000 son nominados al premio Apes, que otorgan los medios de comunicación chilenos a los trabajos más destacados de música y artes.

Una nueva aparición en el circuito de festivales de verano, se dará en el Festival de la Canción de Olmué. Posteriormente, el grupo se mantendrá con actuaciones esporádicas, que los reúne en forma especial. Una de las más importantes tuvo lugar en el Teatro Cariola, el 28 de agosto de 2008, ocasión en la cual mostraron en un concierto de cuatro segmentos, el trabajo que cada uno hace por separado con sus proyectos propios y, finalmente, actuaron como SNE, ante un público fervoroso y nostálgico, que coreó de pie sus temas emblemáticos.

En la actualidad, el grupo permanece activo, alternando en su repertorio los antiguos temas conocidos, con los compuestos por sus integrantes en sus proyectos individuales, material del cual se han hecho 3 registros en formato CD. De la antigua formación de Santiago de Nuevo Extremo, permanecen Le-Bert, Villagra y Campos. En percusión, se ha integrado el baterista Carlos Basilio.



2013 (Archivo Pedro Villagra) Juan Caballero, Luis Le-Bert, Carlos Basilio, Pedro Villagra.

Sigamos adentrándonos en el trabajo musical y propuesta escénica de Santiago del Nuevo Extremo, para buscar en su producción artística, las claves de nuestra hipótesis de que esta agrupación, perteneciendo al movimiento llamado Canto Nuevo chileno, asume una postura diferente, que rompe con el canon establecido por el citado movimiento musical y por sus integrantes.

2.2. La imagen de Santiago del Nuevo Extremo:

A diferencia de los grupos de la época, que se presentaban con un aire de solemnidad y recogimiento, Santiago del Nuevo Extremo exhibía un carácter despreocupado e informal.

La centralidad estaba puesta en la música y en el público hacia quien estaba dirigida, además del efecto que causaría el repertorio escogido. La vestimenta de los músicos sería casual, las luces serían las que hubieran y lo mismo, la escenografía.

Una forma habitual de presentarse en esa época en grupos como Ortiga o Aquelarre, era vestir con ropa oscura o en un mismo tono de color y disponerse en el escenario sentados y estáticos, en actitud de recogimiento.

Santiago del Nuevo Extremo, acostumbraba a subir al escenario con los instrumentos colgados, afinando, y en tono de conversación relajada mientras se instalaban. Esta actitud según reconocen sus integrantes les daba un carácter diferente y acarreaba comentarios, bromas, o tensiones con los otros compañeros de música.

... Santiago del Nuevo Extremo canta con mucha pasión y con un estilo directo que los caracteriza en su relación con el público, con el cual dialogan en cada presentación en forma espontánea y llena de humor. Para ellos, las canciones se deben compartir, pues el canto es una forma de conversar. Se invita al público, se le alude ... se recrimina a los pasivos ...”y es que usted ya no entiende que mis cosas son motivos y las tuyas lo separan del camino en el momento de la historia...⁴⁶

Pedro Villagra, integrante de Santiago del Nuevo Extremo, se refiere a este aspecto: (en entrevista directa julio 2008 Santiago de Chile.)

... Antes de subir al escenario, no había un ritual (no calentábamos voces tampoco) aunque sí lo había pero de otro tipo....era muy ligera la manera de cómo nosotros nos aproximábamos al escenario...en mi caso yo tuve una relación

⁴⁶ GODOY A., 1981, Santiago del Nuevo Extremo, Revista la bicicleta, Número especial abril-mayo 1981, Stgo de Chile, (Especial3): pp.72-73.

desde niño con el teatro y la música, nuestra juventud, las ganas de hacer música podían másno existía el pánico escénico...(que hoy sí existe)....lo mismo Lucho Le-Bert, que era igual de joven que yo... Sebastián Dahm era actor y tenía todo un trabajo personal respecto de subirse a un escenario...(aunque estuvo poco tiempo, ayudó a formar ese estilo con que se inició el grupo)....esos elementos jugaron un rol importante en nuestra actitud ante la puesta en escena...

...Había una contradicción entre el nombre del grupo y nuestra apariencia angelical....

. ..Con los Santiago tuvimos una cercanía con el público incluso antes de componer temas como A mi ciudad. La emotividad de nuestra música era sutil, pero la experiencia de tocar en público siempre resultó conmovedora tanto para el público como para nosotros..

.... Había una ternura contenida en nuestros dedos y nuestras voces que nos mantenía como en un hilo al borde del llanto, pero no un llanto amargo sino de purificación.... (Villagra,Pedro, entrevista 2008)

A pesar de no haberlo discutido en reuniones de trabajo específicas, había una forma de presentación que fue dándose paulatinamente y en forma espontánea, centrada principalmente en la música, con economía de discursos, o de su carácter grave como era el uso en esa época.

...Era un deleite escuchar al Santiago en el campus Macul y en los demás recitales de la ACU o en otros escenarios, porque eran una invitación perfecta a combinar el amor por la polola con la lucha contra la dictadura. No así los Aquelarre o los Ortiga, a quienes también era un deleite escucharlos, pero eran menos sensuales y lúdicos, o Schwenke y Nilo, que siendo dulces eran la expresión misma del dolor...⁴⁷

Santiago del Nuevo Extremo no utilizaba una vestimenta especial para actuar, o trajes negros al estilo de Daniel Viglietti en Uruguay o Víctor Jara en nuestro país. Estos rasgos que fueron trabajados como estética de movimiento, son considerados conservadores dentro del arte de esa época, constituyeron una forma de vestir de moda en la Nueva Canción Chilena y fueron heredados por el Canto Nuevo. Indistinto del color, Santiago del Nuevo Extremo no usaba uniforme.

⁴⁷ YENTZEN, E., 2014, " La Voz de los Setenta .Un testimonio sobre la resistencia cultural a la dictadura 1975 – 1982", p.40

2.3. La propuesta musical:

“No nos parecemos a nadie ...”

Esta frase pertenece a Luis Le-Bert. Al igual que en el ámbito de la imagen, la propuesta de este grupo escapa al común de los demás grupos afines.

...La experiencia del Santiago del Nuevo Extremo tiene que ver con que siempre me llamó la atención la preocupación que existe en nuestra cultura por que el deber ser era más importante que lo que uno estaba haciendo. Yo preguntaba hace tiempo:

¿Qué es la música chilena? y todos me respondían: “es algo que tiene esta forma”, pero nadie respondía: “es la música que hacemos”.... (Luis Le-Bert)

La búsqueda de este grupo, parte desde ese punto. “Hacer nuestra propia música, la música que vivimos”, no importa de qué forma se piense que debe hacerse, la haremos según nuestra propia mirada..

Según Pedro Villagra, lo primero que motivó la formación del grupo, fue crear y cantar música de calidad en español, ya que en los medios de comunicación de la época, toda la música era en inglés y la escasa cantidad de música en español era de muy baja calidad, temática pobre y con un sentido netamente comercial, distante de la creación artística.

1983 .- Pedro Villagra, Luis Le-Bert, Jorge Campos,



Fuente: Archivo personal P. Villagra

...Nuestra primera ambición fue componer música cantada en castellano pero sin ceñirnos necesariamente a la sonoridad de la Nueva Canción. Nuestras primeras canciones eran ingenuas, con un toque cálido e íntimo de las guitarras, más cercano al bolero y la bossa. Pero el nombre producía tensión por incluir la palabra Extremo, similar a extremista, palabra muy utilizada por los militares durante todos esos años para señalar a los ciudadanos disidentes o sospechosos de serlo...

.... Queríamos hacer música popular en castellano, porque esto había muerto,... tu no escuchabas música popular en castellano a no ser que fuera Julio Iglesias,...todo lo demás era música en inglés, ...era algo escandaloso, una invasión, la dictadura se había traducido en una entrega total de los medios y no había ninguna expresión en español...(P. Villagra).

Las primeras canciones hablan del amor y de realidades urbanas, (“La palabra,” “ El viejo Tomás”) tienen un aire un tanto inocente, sin poner todavía el dedo en la llaga” a decir de Villagra, “luego espontáneamente surgió la necesidad de hacer una crítica social o más bien una crónica en torno a una realidad que era evidente y que fue finalmente lo más importante que se hizo, porque la música pasó a ser el soporte de ese mensaje”.

De esta forma el lenguaje inicial del grupo dará paso a la crítica social y antidictatorial que identificó más tarde a Santiago del Nuevo Extremo con una gran parte de la población de nuestro país..

Los integrantes de Santiago del Nuevo Extremo, además, consideran necesario que la música tenga un carácter lúdico e interactivo, entregando espontaneidad, que sea posible recrearla en el instante mismo de estarla interpretando e interpretarla desprovista de la gravedad que exhiben en esa época los otros grupos del Canto Nuevo:

*...A la vuelta de la esquina venden todo a poco precio,
allí compra la vecina, el galán y el cabro leso*

*a la vuelta de la esquina el zancudo se estremece
vengo yo y le pongo ritmo:*

¡Oiga usted! ¿Qué le parece?

(Santiago del Nuevo Extremo, Chacharengue de los zancudos)

2.3.1. *El sonido de Santiago del Nuevo Extremo*

La audición de los registros de Santiago del Nuevo Extremo, muestra que su trabajo musical se enmarca principalmente en el formato de canción, constando en las grabaciones sólo seis temas instrumentales, contra toda la demás producción en forma de canciones.

No obstante, la música de este grupo exhibe herramientas creativas y de composición que trascienden a la canción acompañada.

Un enriquecimiento de la textura de los instrumentos atrae la atención sobre otros elementos distintos del texto, como son los contrapuntísticos, armónicos, rítmicos, o timbrísticos.

El texto es el decir principal de la canción y el cantante o el grupo vocal sostienen su eficiencia comunicacional y dan el sentido primero y último al tema: Transmitir ideas, sensaciones, sentimientos. Esto funciona sin contratiempos con un acompañamiento armónico, acordal, del tipo trovadoresco.

En este caso los intérpretes instrumentistas, por su oficio de mayor nivel que lo normal en la música de cantautor, (contexto musical en que Santiago del Nuevo Extremo se mueve), tienen también un discurso potente que irá siendo notorio a partir del segundo álbum y que se expresa en la capacidad de ejecutar arreglos de mayor complejidad. Un segundo decir en la canción, que a nuestro parecer genera una tensión, pero a la vez, la enriquece.

Estos arreglos pueden tener un carácter motivico y contrapuntístico, ya no un acompañamiento convencional, sino otra música que está sucediendo mientras el texto se expresa y sobre la cual se sostiene éste con mayor contenido musical.

El desarrollo musical del grupo deja ver que el texto de los temas mantendrá una cierta tónica en cuanto a temática y estilo del hablante. El trabajo instrumental en cambio, muestra una evolución del grupo hacia sonoridades que van desde el estilo folklórico o de raíz, hasta una búsqueda experimental con base en lo rítmico, en lo armónico y lo tímbrico, explorando combinaciones instrumentales que evidencian influencias de otros grupos y músicas de la época.

En una primera etapa de esta evolución sonora, la instrumentación de las canciones considera instrumentos vernáculos latinoamericanos, que van disminuyendo su presencia en los arreglos en los discos siguientes como puede apreciarse oyendo el primer disco, de 1980, en el cual se usan charango y cuatro venezolano, en el tema "A mi ciudad", luego charango en "Homenaje" y también cuatro venezolano en "Contrabando" y "Linda la minga".

En tanto en el segundo álbum “Hasta encontrarnos”, sólo aparece el charango en un tema (“La promesa”), para efectos más bien colorísticos, y en el álbum tercero, “Barricadas”, aparece nueva mente el charango en un solo tema: “Todo está decidido”.

Además se puede observar en el primer álbum, que en las canciones se usa exclusivamente contrabajo, instrumento que en los discos siguientes se alternará con bajo eléctrico.

A partir del segundo álbum, se agregan a la formación instrumentos como saxos tenor contralto y soprano, además de la flauta traversa que ya era parte del grupo y se incluyen también junto al bajo eléctrico, batería, guitarras electroacústicas y más eventualmente, guitarra y teclado eléctricos.

Éstos instrumentos más propios de otras corrientes musicales, constituyen una novedad para el público seguidor de los grupos y solistas del Canto Nuevo.

Como hemos mencionado antes, el grupo ejecuta un repertorio en su mayoría en formato canción, dejando espacio a algunos temas instrumentales, (seis del total del corpus estudiado), en donde cobra mayor vuelo el carácter orquestal de la agrupación y esta formación que cumple la función de acompañamiento de las canciones, desligada del rol acompañante, adopta otro carácter, otra fuerza y otro vuelo, llegando más lejos en su lenguaje, desde lo melódico convencional hasta una expresión de carácter experimental

En este trabajo, para efectos de análisis, centraremos la audición principalmente en la parte del arreglo que corresponde a la introducción y el intermedio de las canciones. En estas secciones los músicos y compositores, encuentran una mayor libertad fuera del formato para expresar ideas y propuestas musicales, que son las que finalmente proyectan la sonoridad del grupo hacia el estilo que les caracteriza.

Volviendo al Santiago del Nuevo extremo del año 1985, la heterogénea formación musical de los integrantes de este grupo y su experiencia de auditores - músicos, entrega una base particular sobre la que se estructurará el sonido del grupo.

2.3.2.- Tabla de instrumentación:

Hemos desarrollado una tabla de instrumentación (ver anexo 4) de temas cantados e instrumentales, de los tres álbumes del grupo, *Santiago del Nuevo Extremo*, *Hasta encontrarnos* y *Barricadas*, en el orden en que fueron editados.

Dicha tabla nos muestra los instrumentos que fueron constituyendo una opción para el grupo en las distintas etapas de su trabajo creativo, vale decir en qué forma han sido orquestadas las canciones y temas instrumentales.

Una visión general a través de la tabla, de la orquestación de los tres álbumes, nos informa lo siguiente:

En los temas del primer álbum, del año 1980, *Santiago del Nuevo Extremo*, la base instrumental la forman guitarra acústica, cuerdas nylon y metálicas, contrabajo y percusión. En todos los temas se utiliza flauta traversa.

En este disco, hay presencia de instrumentos latinoamericanos: charango en dos temas y cuatro venezolano en tres temas.

Como instrumento especial, se utiliza el acordeón en una canción.

El segundo álbum de 1983, *Hasta encontrarnos*, muestra en sus registros una base similar al primero, más la introducción del bajo eléctrico, que aparece en seis temas, mientras el contrabajo se utiliza sólo en tres de ellos.

Se agregan a la formación, saxos tenor y soprano, en el tema que cierra el álbum.

Otro instrumento que adopta el grupo en este álbum, es la mandolina, presente en tres temas.

En cuanto a instrumentos latinoamericanos, se utiliza el charango y la ocarina para efectos de color en un tema y en forma especial, el cuatro portorriqueño en otra canción.

Como instrumentos especiales se escuchan violín y violoncello en un tema y guitarra eléctrica en otro.(en este tema se prescinde del bajo).

En el tercer álbum, de 1985, *Barricadas*, encontramos la mayor diversidad instrumental de la producción musical de Santiago del Nuevo Extremo.

Junto a las guitarras, mandolina, flauta traversa, saxos tenor y soprano, contrabajo, bajo eléctrico y percusión, se introducen teclados electrónicos, flauta dulce, píccolo y saxo barítono, en tanto como instrumento latinoamericano, escuchamos un charango haciendo efectos de color en un tema.

La instrumentación de esta obra hace suponer un incremento en el trabajo de estudio de grabación, en cuanto a horas y técnicas de registro.

La tabla grafica además la variedad de instrumentos utilizados por el grupo en sus creaciones, lo cual hace ver un sentido de búsqueda y experimentación sonora, así como una evolución que da necesariamente con un aprendizaje y crecimiento en el oficio de músico, que se plasma finalmente en las grabaciones que constituyen el corpus.

2.3.3.- Formación musical de los intérpretes.

Del trío formado por Luis Le-Bert, Pedro Villagra y Jorge Campos, impulsores y principales creadores de Santiago del Nuevo Extremo, podemos decir lo siguiente, respecto de su formación musical:

Luis Le-Bert, de profesión arquitecto, es de formación musical autodidacta. Declara haber recibido influencias de “Casi todos los no asociados al sonido de la industria discográfica oficial”: sus padres, Congreso, Los Jaivas, Los Blops y todos los músicos representantes de la Nueva Canción Chilena , así como no considera en absoluto una influencia a los cantantes de la Nueva Ola o “los románticos baladistas de la radio...tampoco los Beatles, *porque sonaban según yo, en la misma categoría de la música insulsa de la radio.*”⁴⁸

Durante la década del ochenta, afirma haber trabajado “*Con todos los que caminamos por el sendero de tierra*”...

En su trabajo musical, desempeñó los roles de: Instrumentista, Cantante, Compositor, Arreglador y Productor.

Pedro Villagra, cursó los primeros años de Antropología en la U.de Chile Aprendió en forma autodidacta, guitarra, charango, cuatro, mandolina clarinete y aerófonos andinos, realizó estudios formales incompletos de Teoría y solfeo en la Universidad de Chile y estudió armonía de Jazz en la Musik Hochschule de Colonia, Alemania. Además estudió en forma particular Flauta Traversa Clásica con el maestro Alberto Harms y .Saxofón Jazz con el maestro Quico Aldana.

Declara haber recibido influencias de los músicos nacionales: Víctor Jara, Los Jaivas, Los Blops, Violeta Parra, Julio Zegers, Hugo Moraga, Inti-Illimani, Quilapayún, Congreso, Congregación, Claudio Araya, Antonio Restucci, Nelson Araya, Joe Vasconcellos y de los extranjeros: The Beatles, Jimmi Hendrix, Led Zeppelin, Steve Wonder, John Coltrane, Wayne Shorter, Dave Brubeck, Pat Metheny, Gato Barbieri, Charly García, Spinetta, Chabuca Granda, Simón Díaz, Silvio Rodríguez, Irakere, Santana, Egberto Gismonti, Milton Nascimento, Caetano Veloso, Richard Bona, Djavan. ⁴⁹

Durante la década del ochenta trabajó con los grupos y solistas, Santiago del Nuevo Extremo, Primeros Auxilios, Huara, Hugo Moraga, Schwenke y Nilo, Inti-Illimani, Nelson Araya, Fulano, Rudy Wiedmayer, Pablo Herrera, Sol y Medianoche, Sol y Lluvia.

En ese período desarrolló los roles de: Instrumentista, Cantante, Compositor, Arreglador y Productor.

Jorge Campos, estudió la carrera de Estética en la U. católica de Chile y paralelo a ella, estudió Interpretación Superior en Contrabajo en la U. de Chile. Posteriormente, hizo estudios incompletos en Composición y Orquestación en esa misma Universidad. Realizó estudios particulares de Jazz con Enrique Luna.

Declara recibir influencias de Víctor Jara y Violeta Parra.y, desde el extranjero,

⁴⁸ LE-BERT, LUIS, En: entrevista año 2008.

⁴⁹ VILLAGRA, P., entrevista año 2008

Beatles, Led Zeppelin, Weather Report, Stravinsky, Sibelius, Debussy, Ravel, Varese y Jaco Pastorius.

Trabajó en la década del 80 con Santiago del Nuevo Extremo, Fulano, Congreso, Schwenke y Nilo, Cristina González, Eduardo Peralta.

Durante esa época desempeñó los roles de Instrumentista, Cantante, Compositor, Arreglador y Productor.⁵⁰

“había ya toda una información que generaba una inquietud creativa que sobrepasaba un poco al formato de lo que podía ser un grupo de la nueva canción...aunque a ésta se le ha reconocido más tarde un carácter progresista..... (Villagra 2008)

Este comentario de Villagra hace mención a que desde sus inicios, el trabajo de Santiago del Nuevo Extremo se nutre de una serie de vertientes como el Folk. Norteamericano, el rock clásico, el rock sinfónico, el folklore latinoamericano y el jazz.

Por otra parte los músicos provenían de realidades distintas, que marcaron su formación. Por ejemplo Raúl Sáez, baterista del grupo hasta el año 1983, aparte de ser un estudiante de percusión en el Conservatorio de la Universidad de Chile, tenía la experiencia de la músicaailable y de divertimento, con un repertorio principalmente tropical y distante del concepto de concierto, que primaba en la ejecución de la música del Canto Nuevo: una “música para ser escuchada”, con un mensaje social que constituía su razón de ser.

...Yo aprendí mucho con los músicos de Boites y de cancheos, era cabro chico y estaba tocando con viejos profesionales, que hacían cumbias y boleros en boites y quintas de recreo y vivían de la música. Era un trabajo. Empecé a los 15 o 16, reemplazando a Pato Salazar...Era un ambiente tranquilo y sano (contra lo que se pudiera pensar)...Una realidad muy distinta de la que conocí después entre los músicos del Canto Nuevo, universitarios en su mayoría, que tocaban sin una visión profesional y por una causa muy distinta...⁵¹*

2.3.4.- Forma de trabajo de los músicos.

¿Cómo se aplicaba en el trabajo musical, la preparación académica o la intuición musical según fuera el caso?

⁵⁰ CAMPOS J., Entrevista año 2008.

⁵¹ SÁEZ, RAÚL, En entrevista, agosto de 2014

*Cancheos, está referido a eventosailables y fiestas.

En el trabajo de ensayos, Santiago del nuevo Extremo utilizó con frecuencia el sistema de taller, experimentando posibilidades de sonido con aportes de los intérpretes.

En la elaboración de arreglos hechos en forma colectiva, figuraron como compositores, principalmente, Luis Le-Bert y Jorge Campos, no obstante Pedro Villagra también compuso en forma importante desde la perspectiva del arreglador, interviniendo, además, los textos.

Un caso es la conocida canción *Simplemente*, que originalmente se presentó en un estilo trovadoresco. Para adaptarla al estilo del grupo, Villagra compuso íntegramente el arreglo, con modulaciones, secciones corales y de vientos, que le dieron un carácter apropiado para la sonoridad del grupo.

También en una primera época, Mario Muñoz fue importante dentro del grupo como arreglista, dotado de una formación musical sólida y una gran creatividad, participó del sistema de taller mencionado anteriormente.

Este trabajo colectivo, tenía siempre un liderazgo que provenía de quien componía la canción o de quien estaba en las mejores condiciones para tomar decisiones respecto de su arreglo y el grupo respetaba esa autoridad.

“Una de las cosas que me impresionó cuando fui por primera vez a un ensayo, es la forma en que trabajaban las voces. Con muy poca formación teórica, era más bien un trabajo intuitivo de músicos innatos...y sonaba increíble... Allí ocurrió mi encantamiento con el movimiento musical del Canto Nuevo...”⁵²

En la medida que Santiago del Nuevo Extremo consolida un lenguaje de metafórica protesta, a decir de Luis Le-Bert:....” *Las cosas se decían sin decirlas, era la manera de que pasaran...* desarrolla un trabajo de experimentación sonora, de la mano con la inclusión de instrumentos que no eran comunes en los grupos herederos de la Nueva Canción Chilena

El primer saxo que se usó en Santiago del Nuevo Extremo, fue facilitado (por largo tiempo, claro está) a Pedro Villagra por el entonces contrabajista y sonidista Jaime de Aguirre, quien a su vez lo consiguió para ellos. Por ese entonces, (1983) los grupos que hacían jazz Standard usaban saxos, pero entre los grupos de música de autor, sólo los usaba el grupo Quilín, que hacía un estilo de fusión.

El grupo crece musicalmente con los nuevos instrumentos y con ello la complejidad de los arreglos. El trabajo de estudio es difícil ya de reproducir en un escenario sin la ayuda de otros músicos de apoyo.

⁵² SÄEZ, RAÜL, En entrevista de agosto de 2014.

Jorge Campos, en entrevista del año 2008, se expresa así:

...Las canciones estaban sobreproducidas instrumentalmente y de muy buena manera, como puede apreciarse en los álbums "Barricadas" y "Hasta encontrarnos"...estaban hechas con un trabajo de taller intenso, de casi todos los días, sin contar dos o tres giras intensas

Jorge Campos señala que a partir del segundo disco se produce un fenómeno de aproximación al jazz ...*al tomar Villagra el saxo...* Tal vez porque éste tiene en su sonido una natural identificación con esa música y hacia el final del disco "Hasta encontrarnos", cuando ingresa al grupo Cristián Crisosto y empiezan a aparecer en los arreglos los bloques de vientos emparentados con el jazz fusión.

2.4.- La escucha social.

Un fenómeno que llama la atención es que este grupo, a poco tiempo de su nacimiento incursiona a lo menos tres veces en televisión, lo cual habla de una imagen de sus integrantes, que no revestía sospecha para el sistema de control de los medios de masas, que por esos días censuraban inmediatamente, cerrando las puertas a toda voz opositora desde el mundo del arte o la música. Esta condición de grupo opositor al régimen, conocido ya en el ámbito juvenil y universitario, sumará nuevos roces con los grupos pertenecientes al movimiento social antidictatorial, dado que la gran discusión entre los artistas opositores de la época era si se debía llegar o no a los medios oficiales, por considerarse que esto era hacer el juego al aparato cultural de la dictadura.

En cuanto a registros grabados, como hemos dicho anteriormente, se llevaron a cabo a tres producciones, la primera en disco de vinilo y la segunda y tercera, en formato cassette, que los sellos no han reeditado como obras completas. En cambio, se han editado compilaciones que sean convenientemente comerciales, según la mirada del sello, agrupando canciones de distintos álbumes, sin un cuerpo definido, perdiéndose así el sentido, el concepto que encierra cada obra.

Años más tarde, en 1998, el grupo presentó un proyecto Fondart, con el cual grabó una especie de antología en vivo en la Sala Master de la Radio U. de Chile. Esta grabación se enmarca dentro del período de rearme que el grupo experimentó después de más de una década de receso.

Las giras al exterior, (Alemania, Francia, Bélgica, Inglaterra, Holanda, Suiza y Luxemburgo en Europa y Canadá y Perú en América), permitieron al grupo contactarse con el mundo del exilio y llevar su música de la mano con la realidad de nuestro país que desde fuera se veía muy distinto. Esta experiencia permitió al grupo además, revisar su concepto de cómo hacer y entregar la música y

contrastar realidades, ya que afuera encontraron cánones más rígidos aún que los existentes en nuestro país y la negativa del grupo a actuar en determinadas condiciones, con uso de íconos que en nuestro país ya no se usaban, les acarreo roces importantes. Por otra parte, en el mundo del exilio, existía también una mirada distinta de la nostálgica conocida.

Una señal de ello es lo que relata Pedro Villagra acerca de una presentación en Inglaterra, que se publicaba con el siguiente texto en una sección de difusión y crítica musical de un periódico:

“Santiago del Nuevo Extremo: Música chilena, lejos de las zampoñas...”

Resulta interesante esta descripción hecha por un crítico anglosajón, si se piensa que Santiago del Nuevo Extremo se inscribe en el marco de la protesta musical chilena del Canto Nuevo, pero lo hace adoptando otros instrumentos de viento y dejando de lado aquellos simbólicos heredados de la Nueva Canción Chilena. No obstante, las zampoñas omitidas aparecen mencionadas en el anuncio, es decir van a ser escuchadas desde su omisión, una vez más diciendo sin decir. Aun así, los instrumentos de la tradición acuden de todas formas a través de los nuevos instrumentos de viento adoptados por el grupo.

Los grandes eventos a principios de los años '80 consideraban como un invitado de rigor a Santiago del Nuevo Extremo. El último gran evento se hizo en el teatro Caupolicán en 1983 y en esa ocasión compartieron escenario con el grupo Congreso.

Curioso es que se incluyera en el concierto a Miguel Piñera, que por esos días constituía un boom comercial con una canción del grupo Agua, “La luna llena”, pero nunca tuvo participación en el movimiento del Canto Nuevo, ni era parte de las actividades de grupos de oposición.

Este concierto se instala en pleno auge de los cacerolazos y allanamientos de poblaciones, detenciones por sospecha y ocupación militar de la ciudad. El momento cumbre del recital se vivió, según refiere P. Villagra, durante la interpretación de “Simplemente” a cuyo término todo el teatro se puso de pie gritando sin cesar: ¡Libertad!

...El Santiago del Nuevo Extremo tiene sus seguidores y hay un reconocimiento porque quedó un legado a través de las grabaciones y de canciones que están como en la calle, pero un entendimiento cabal del Santiago del Nuevo Extremo como propuesta artística musical, todavía no está claro ni por los medios ni por los sellos...⁵³

⁵³ VILLAGRA, P., En : entrevista año 2008.

El camino de búsqueda y de experimentación que el grupo se empeña en continuar y el carácter existencialista que van adoptando los textos de las canciones, trajo consigo un alejamiento del público que tradicionalmente lo siguió.

...Esta cercanía con la música pop marcará la tendencia progresiva hacia un sonido contemporáneo, que alejará a un determinado público y acercará a otro. También significará un quiebre en los planteamientos internos de los grupos, lo que se traducirá en el alejamiento de músicos que encontrarán respuesta a sus inquietudes musicales en el jazz, pero no en el naciente pop chileno...⁵⁴

En su propuesta musical, sin dejar de participar en la actividad musical del Canto Nuevo, Santiago del Nuevo Extremo establece una relación polémica con el canon que establece este movimiento. Ellos protestan, pero ante todo son músicos, lo cual los aparta del texto de fácil llegada al público para corear el sentimiento popular de oposición al régimen y no abandonan su búsqueda de un concepto musical propio, sacrificando con ello su popularidad.

Es dable suponer, que el público, acostumbrado a un estilo que aunque recurre a la metáfora, está en clara contraposición con la dictadura y no encuentra eco en la evolución musical del grupo, por lo cual se irá alejando paulatinamente de los conciertos.

Este distanciamiento se manifestará definitivamente en el último recital del Teatro California, con baja asistencia y en vísperas de la separación del grupo.

2.5.- La tecnología de sistemas de sonido durante el período estudiado del grupo Santiago del Nuevo Extremo.

El producto musical de Santiago del Nuevo Extremo, como de otros grupos contemporáneos del Canto Nuevo, obedece además de su propuesta creativa, a las condiciones y recursos existentes, con los que se amplificaba en los conciertos, o se grababa en un estudio.

Es decir, la tecnología de la época en equipos de amplificación y audio.

2.5.1.- Las grabaciones de estudio

Los sistemas de grabación se instalaban en estudios espaciosos, como es el caso de estudio de grabación Filmocentro, en donde se realizaban los registros de todo el catálogo de Sello Alerce, productora discográfica a la cual pertenecía Santiago

⁵⁴ DÍAZ, P., 2007 *Díaz referido a la incorporación de instrumentos electrónicos y la nueva sonoridad de algunos grupos del Canto Nuevo.*)

de Nuevo Extremo y que como sabemos, fue uno de los bastiones culturales de la lucha antidictatorial.

Manuel Sáenz, ingeniero de sonido de Filmocentro en los 80, que participó en los equipos de grabación que dieron forma a numerosos registros, entre ellos los de Santiago del Nuevo Extremo, afirma que estos espacios tenían la particularidad de generar una mística especial, un rito del proceso de grabar, considerado el hecho de que se hacía la mayor parte del registro en vivo.

“...llegar al estudio, para los músicos era toda una aventura...llegaban con todas sus esperanzas, con todas sus quimeras...eran como un templo los estudios... pero yo creo que eso no era sólo aquí en Chile, en otras partes pasaba igual...” ⁵⁵

La metodología consistía en grabar todo el grupo juntos, manteniendo en lo posible la independencia de las pistas, para poder hacer correcciones de detalles, que fueran necesarios.

“.....Yo por lo menos era proclive a grabar todo lo que más pudiera en vivo por que se producía toda una onda, además de roces, discusiones, claro está....nunca nadie queda conforme con una grabación; es natural ese sentimiento en los músicos...” ⁵⁶

Las principales dificultades técnicas que enfrentaban los sonidistas de los 80 decían relación con la tecnología de la época. Todos los equipos eran análogos y carecían de sistemas de memoria, por lo tanto cuando se ecualizaba la toma de un tema, se debía crear una plantilla para reproducirla en la siguiente sesión y no perderla.

En la práctica no era posible desarrollar del todo ese sistema, por lo cual se procuraba ir terminando los temas por sesión, para evitar que los registros fueran cambiando.

El sonido se grababa en una cinta de *reel*, que debía rebobinarse o adelantarse, según fuera necesario, para ubicar un tema o determinada parte él, lo cual hacía más lento el proceso.

Hoy día, la tecnología digital permite tener al instante, la ubicación de un tema o de una sección particular de él, o aún más una nota específica.

Esta operación es veloz y gráfica, permite manipular la onda sonora, corregir la nota, su volumen, timbre, agregar o quitar efectos etc.

En un primer tiempo, según Sáenz, se buscaba copiar sonoridades de grabaciones extranjeras: ecualizaciones, efectos de sonido, etc, pero al poco tiempo, los sonidistas se empezaron a sensibilizar con lo que los propios grupos

⁵⁵ SÁENZ, M., Ingeniero de Sonido Estudios Filmocentro entre 1980-1990. En entrevista Santiago de Chile, Dic- 2008.

⁵⁶ SÁENZ, M., En entrevista Dic- 2008

querían o traían al estudio y empezaron a rescatar este sonido, que era el verdadero resultado de su trabajo musical .

En el caso de Santiago de Nuevo Extremo se grabó la mayor parte de su producción con el sistema en vivo, usando el sistema de pistas para sobreponer coros y voces.

“...Siempre se buscaba salvar la primera toma, por ser la que quedaba con más onda...”⁵⁷

Se experimentaba mucho en los estudios con los rebotes de la sala, creando efectos que hoy día existen digitalizados, se almacenan en módulos y se pueden manipular para su aplicación.

Las mesas de los años ochenta, no contaban con efectos de sonido como *reverberancia, delay, o chorus* y debían aplicarse desde módulos externos .

Las mesas actuales funcionan con programas computacionales que incluyen los efectos o los importan con facilidad.

Esto las hace funcionales a las salas pequeñas en que se graba actualmente.

Hay músicos que buscan hacer bases en lugares más espaciosos y después las llevan a la pequeña sala donde todo se procesa en un computador y en donde se irán agregando nuevas pistas, pero ya las tomas vienen con el sentido original, propio de la música en vivo que el grupo quiso darle.

De ésta relación músico – estudio – sonidista o en el caso de la música en vivo, la relación músico – escenario – sonidista, surge la pregunta acerca de cuán importante es la figura del sonidista en el estudio de grabación como en la presentación en vivo.

¿Qué nivel de participación tenía en el contenido musical de la grabación?

Como dato para comenzar a desarrollar esta idea, se debe decir que grupos como Santiago del Nuevo Extremo (como podría mencionarse igualmente a Huara o Schwencke y Nilo y otros más) tuvieron un buen acceso a los estudios de grabación. En este caso, los estudios Filmocentro, que tenían entre sus objetivos la misión de registrar el trabajo musical de los representantes del Canto Nuevo.

Se puede agregar además, que se contaba con gran cantidad de horas disponibles, pues muchas veces se grababa de noche (durante el toque de queda), lo cual daba tiempo para experimentar con los recursos tanto musicales como técnicos.

En este ámbito, el ingeniero de sonido hacía sugerencias claves, que influían en el sonido final de la grabación, como el uso de efectos, inclusión de instrumentos o detalles del arreglo musical.

⁵⁷ SÁENZ,,M., En entrevista Dic- 2008

Si se considera también el caso de que un sonidista sea músico, como era el caso de Jaime de Aguirre, que fue central en la producción musical de Santiago del Nuevo Extremo, (sabemos que la inclusión y uso del saxo en el grupo fue sugerida y facilitada por él), podremos entender que la influencia sobre el resultado musical del grupo es mayor.

2.5.2. Amplificación en vivo.

Respecto de los conciertos en vivo, la totalidad de los músicos consultados en este trabajo, refiere el no haber considerado o buscado una determinada performance al llegar a un escenario.

La centralidad estaba puesta en la música, hacia quién estaba dirigida y el efecto que causaría el repertorio escogido. La vestimenta de los músicos sería casual, las luces serían las que hubieran y lo mismo, la escenografía.

Y en este mismo marco, se consideraba el sonido. Tendría el nivel o calidad que las condiciones del lugar y la organización del evento cultural permitieran. Esto tiene relación con los niveles en que se realizaba la producción.

Particio Verdugo, guitarrista y compositor, (en entrevista directa enero 2009), también trabajó en el área de producción, experiencia que describe en los siguientes términos:

*...Habían lugares en donde existía un sistema de sonido discreto, pero que funcionaba y estaban también los actos grandes con financiamiento para contratar una amplificación adecuada, pero la mayoría de las veces se armaban sistemas de sonido con elementos prestados, que permitían salir del paso y amplificar a los músicos que se presentarían, pero las posibilidades de hacerlo en forma óptima eran muy escasas. Se hacía porque era necesario. Hoy no podríamos concebir algo similar...*⁵⁸

El sonidista de los actos en vivo, era una ayuda para el músico, ya que se solidarizaba dentro de la precariedad.

La amplificación en vivo en los años ochenta era mucho más simple y menos tecnificada, con limitaciones que hoy cuesta imaginar.

No se contaba con equipos de monitoreo o retorno⁵⁹, por lo cual los músicos acostumbraban a tocar sin escucharse del todo unos a otros y sin una referencia exacta de cómo estaba sonando su propio instrumento o su voz.

⁵⁸ VERDUGO, P, Guitarrista, compositor y productor, En entrevista Enero 2009.

⁵⁹ Nota aclaratoria: Parlantes o cajas acústicas instalados en el escenario, enfrentando a los músicos, para que estos puedan escucharse y escuchar al resto del grupo, teniendo una referencia lo más cercana posible a lo que el público escucha.

Una pregunta clásica del músico de los ochenta que se bajaba del escenario era ¿Cómo se escuchó? Tal vez la pregunta persista en nuestros días, pero quien la haga, de seguro tiene mucho mayor información al respecto.

Es precisamente en los ochenta, que se empieza a exigir el monitoreo. Un desafío a los sonidistas locales de la época, se plantea con la llegada al país de artistas como Iva Zanicchi, Olga Guillot, o Rafaela Carrá, ya que exigen sistemas de retorno en sus fichas técnicas para sus presentaciones, que se realizaban principalmente en el teatro Teletón. Los recursos técnicos de este lugar, así como los utilizados en la televisión, constituyen un mundo distinto de los espacios en que el canto Nuevo tuvo la posibilidad de manifestarse.

Manuel Sáenz, quien trabajó en esa sala de espectáculos, refiere en entrevista directa en febrero de 2008, que en un primer tiempo se utilizaron los canales auxiliares de las mesas de sonido para crear retornos y se empezaron a usar los primeros micrófonos inalámbricos, tecnología con que los músicos del Canto Nuevo no contaron.

..en los conciertos rockeros en el Caupolicán, en cambio, se enchufaban juntos, en el mismo equipo Marshall, el micrófono y el instrumento y a uno le gustaba, porque era lo que acostumbraba a escuchar....⁶⁰

...Coincide con el comienzo del casino las Vegas en donde actuaron artistas internacionales que venían con sonidos de primera...

...Lo normal es que los grupos de la época tocaran con la amplificación que hubiera en cada lugar. Eran lugares pequeños, como el Café del Cerro, en donde no se exigía una ficha técnica, como se acostumbra a hacer hoy...

...había una mesa chiquita como de cuatro pistas, no era mala, pero era como las que uno se compraría para la casa hoy día, pero el técnico se manejaba y con eso se amplificaba, incluso se hacían grabaciones de los conciertos...

.....era una mezcla entre lo que sonaba en el ambiente y la amplificación, pero era una mezcla muy dispareja, muy sucia.....⁶¹

Las condiciones actuales hacen que en cada centro cultural municipal, o teatro de colegio, o en una producción musical de pequeña escala al aire libre, exista un sistema de sonido básico con entradas para micrófonos e instrumentos, una salida auxiliar para reproducir música, un equalizador y un banco digital pequeño con efectos de sonido como *reverberancia*, o *delay* entre otros.

⁶⁰ SÁENZ, M., En entrevista Dic- 2008.

⁶¹ SALINAS, FELIPE., Grupo Gárgola, En entrevista directa. Dic 2008, comparando el nivel de amplificación de los grupos del Canto Nuevo en los 80' y los recursos actuales.

Son los *power mixer* o cabezales de amplificación que van desde los 100 a los 300 watts de potencia, (referido al mercado nacional), en su mayoría de procedencia coreana, china, o taiwanesa, de fácil manejo y transportables, con cajas de parlantes aéreos direccionables, que permiten compensar la falta de monitoreo cuando no lo hay.

Muchos grupos hoy día cuentan con estos equipos y pueden usarlos para montar su propio sonido o para complementar un equipo de sonido existente en el lugar de concierto, que eventualmente estuviera por debajo de sus requerimientos. En los ochenta, esto era inimaginable.

Por otra parte, las guitarras electroacústicas recién aparecían y eran muy escasas. Santiago del Nuevo Extremo fue de los primeros grupos que las usó.

Estas guitarras vinieron a solucionar el problema de amplificar una guitarra acústica con micrófono, que al tocar junto a instrumentos como batería o bajo eléctrico, tienden a producir acoples⁶², lo cual obliga a mantener su volumen bajo.

Los instrumentos de cuerdas además, comenzaron a usar sistemas independientes de amplificación con las nuevas cápsulas de contacto, que les dieron mayor presencia frente a una sección rítmica cuya intensidad aparece crecida por el uso de batería y percusión latina.

Con este recurso técnico, se pudo controlar mejor la ecualización y evitar los habituales problemas de acople, sobre todo en instrumentos de cuerda como el tiple. .

Los teclados, cuya tecnología multiplicó sus posibilidades de uso, fueron un significativo apoyo tanto para desarrollar la idea de cuerdas que primaba en los grupos de la década 70 – 80, como para aplicar otras posibilidades, en la forma de secuencias y complementos rítmicos.

*“...hace ya varios años, quince o más, que las amplificaciones a nivel de festivales de la canción escolares, o sea a nivel de colegio, superan lejos lo que nosotros teníamos en ese momento, que se supone que éramos profesionales...”*⁶³

La excepción a esta deficiencia en la amplificación la constituían los grandes eventos con financiamiento amplio (festivales del teatro Cariola, festivales Nuestro Canto, etc,) a los cuales accedían sólo algunos grupos o la televisión, que era un canal cerrado para el Canto Nuevo, con escasas excepciones de grupos participando en ella. Una de estas excepciones, fue Santiago del Nuevo Extremo.

⁶² Se entiende por **acople** o “feedback”, el sonido o fuerte zumbido, que ocurre cuando un micrófono abierto capta la señal proveniente de un parlante por donde está sonando ese mismo micrófono.

⁶³ SALINAS, FELIPE, Grupo Gárgola, En entrevista directa , diciembre 2008..

Los amplificadores de instrumento solían prestarse entre músicos, así como algunos instrumentos, sobre todo electrónicos. Un lugar importante en esta práctica solidaria adoptada por los músicos, lo constituyó el Café del Cerro, cuyas salas de ensayo eran usadas por numerosos grupos y solistas como Schwenke y Nilo, Santiago del Nuevo Extremo, Gárgola y Ortega, entre otros.

Santiago del Nuevo Extremo en el Café del Cerro.(1984)

(Archivo Pedro Villagra)



Pedro Villagra, Luis Le-Bert, Jorge Campos

2.5.3. Sistemas de sonido en la década del 1980.

Ilustración 2. Cuadro comparativo de los sistemas de amplificación de los 80, en relación con los actuales. Fuente: Músicos, técnicos entrevistados y experiencia del autor.

Sistemas de estudio de grabación

Elemento	1 9 8 0	Actualidad
Mesas de sonido	Análogas Sin efectos	Digitales Con efectos
Micrófonos	Pasivos	Con fuente de poder y pasivos
Estudios de grabación de mayor acceso	Grandes (permitían grabar en vivo)	Reducidos
Metodología de grabar	En vivo y por pistas	Por pistas(mayoritariamente)
Soporte de registro	Cinta de reel	Banco de memoria (Información digital)
Instrumentos usados	Reales	Reales y de bancos de sonido, sampler, etc.
Ecuación	Manual, se marcaba un patrón o molde.	Se hace con ayuda de memoria de la mesa que registra los cambios hechos

Sistemas de amplificación en vivo

Elemento	1 9 8 0	Actualidad
Mesas de sonido	Análogas sin efectos Pocos canales	Digitales con efectos Gran cantidad de canales
Cajas acústicas	Cajas de sala pasivas (sin alimentación propia)	Cajas sala activas. (con alimentación propia y con power o amplificador incluido)
Micrófonos	Sistema de captación único. Pasivos (sin alimentación propia) Conexión por cable	Diversos tipos de captación (direccional, ambiental, zoom,etc) Activos y pasivos (con y sin alimentación propia)
Monitoreo	No existe. Una sola mezcla	Retornos por instrumento, o cubriendo a todo el grupo Mezclas distintas para la sala (público)y para el escenario (músicos)

Nota: Esta descripción dice relación con los implementos a los cuales los músicos del Canto Nuevo tenían acceso. Algunos elementos de sonido más adelantados en su tecnología ya existían, pero en otros espacios como TV. o grandes eventos

3. Análisis de canciones.

Hemos realizado transcripciones y análisis, de zonas significativas de las canciones, como son las introducciones e interludios, en tres de ellas, para poner de relieve elementos que aportan a la particularidad de la música de Santiago de Nuevo Extremo.

Para efectos de escritura de la armonía, haremos uso de acordes abreviados en clave americana⁶⁴, mientras que en el plano melódico, utilizaremos la pauta convencional.

Los tres álbumes de este corpus, evidencian una diferencia en su propuesta sonora, que muestra la evolución musical del grupo Santiago del Nuevo Extremo.

En las tres producciones, la canción es el hilo conductor en términos de formato, pero ésta se va haciendo más audaz en los arreglos, a partir del segundo álbum y continúa ésta tendencia en el tercero, jugando con las disonancias en el plano vocal e instrumental y experimentando en el ámbito del ritmo, con superposiciones y cambios de cifra. Como sugerencia para comparar y apreciar la evolución de esta propuesta musical, se puede escuchar las canciones: *Homenaje* del álbum I, *Barricadas* del álbum, II e *Himno para creer*, del álbum III.

No obstante, siempre se rescata el formato de canción y no todos los temas de un álbum están sometidos a la misma línea de arreglos, (una razón puede ser que se incluyen en los álbumes nuevos, temas antiguos que ya tenían su estructura definida en un estilo anterior) dando una continuidad a los tres registros, a pesar de sus diferencias.

Con los temas instrumentales en cambio, los cambios son más fuertes. Como ejemplo, si hiciéramos una audición incluyendo los temas instrumentales: *Contrabando*, del álbum primero, *Bella que tienes mi alma no me abandones*, del segundo y *De espaldas por Recoleta con la conciencia tranquila*, del tercero, podríamos pensar fácilmente que cada tema corresponde a un grupo distinto.

En el primer álbum se desarrolla el perfil del grupo que le hará conocido en el medio musical de la época, con sus canciones emblemáticas que se escuchan hasta la actualidad, como son: *A mi ciudad*, *Homenaje* y *Simplemente*.

En esta producción, hay presencia de instrumentos vernáculos que tenderán a desaparecer en las otras, como el cuatro venezolano y el charango, haciendo uso de una percusión liviana, con la adopción parcial de la batería.

⁶⁴ Nota del autor: En la Clave americana, A = LA; B = SI; C = DO; D = RE; E = MI; F = FA; G = SOL.

El segundo álbum comienza a hacerse notoria la influencia de los intérpretes instrumentistas, con un oficio cuyo nivel se va traduciendo en una suerte de discurso paralelo, que irá siendo notorio a partir de esta segunda producción y que se expresa en la capacidad de ejecutar arreglos de mayor complejidad. Un segundo texto, esta vez sonoro, que a nuestro parecer genera una tensión en la canción, pero a la vez la enriquece. En este ejercicio se aprecia la inclusión del bajo eléctrico, saxos y la batería ya en forma definida.

El álbum tercero deja ver un camino hacia lo experimental y al escape de lo tonal, aunque como dijera anteriormente, repite el formato convencional de canción, que convive con otras sonoridades más novedosas.

3.1.-

Análisis de la Canción “ A mi ciudad”

Canción correspondiente a la primera etapa del grupo. Utiliza instrumentos vernáculos y está en ritmo de 6/8, elementos que marcan su estilo de folklore urbano ligado a las raíces latinoamericanas.

La grabación de referencia es la versión grabada por el sello ALERCE en 1981. El primer registro de este tema fue realizado en forma artesanal en la iglesia de Lo Cañas, Comuna de Macul en 1978.

Su texto con un carácter de protesta, utiliza la metáfora para decir veladamente lo que está prohibido, como estrategia para burlar la censura.

Ritmo: 6/8

Tonalidad: E

Forma: Intro - A – B – C – A1 – B1 – C1 – Interludio – D - C + D

Instrumentación:

2 guitarras acústicas nylon

1 guitarra acústica cuerdas metálicas

Flauta traversa

Cuatro

Charango

Contrabajo

Metalófono

Percusión (set)

Aspecto general rítmico: La canción se estructura sobre un ritmo de 6/8 que se puede catalogar como un joropo lento, el que se hace manifiesto con mayor claridad en la zona de la parte C.

Este ritmo se mantiene durante toda la canción.

Aspecto General armónico: El tema se desarrolla en tonalidad de E, modulando transitoriamente a la relativa menor durante la sección A y al pasar a la sección C modula a G mayor.

Se produce un intercambio modal en la sección B, en donde modula a Em y luego a su relativa mayor G, para volver a la tónica en forma directa, haciendo un cambio de plano tonal.

Este es un ejemplo del manejo intuitivo de la armonía por parte de los cantautores, sin encontrar trabas en las reglas formales conocidas para modular. De este modo, el autor vuelve a la tónica en forma abrupta y sin preparación, no obstante lo cual la música establece un orden y lógica propios que le permiten sostenerse

DESARROLLO DEL TEMA
C1 al 12

(C = compás)

Introducción: Se inicia con sonido ambiental de ciudad, que se funde con el inicio de la música, dos guitarras arpegiadas alternando I y II grados.

En el compás 4 aparece un tema ejecutado por la flauta travesa, acompañado de guitarras arpegiadas y contrabajo. Una guitarra acústica es de cuerdas metálicas y la otra de cuerdas nylon.

Ilustración 3. Tema “A mi ciudad”: Transcripción de la Introducción

Musical score for the introduction of "A mi ciudad". The score is in 4/4 time and features four staves: Fl. (Flute), A. Gtr. (Acoustic Guitar), A. Gtr. (Acoustic Guitar), and Cb. (Contrabass). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The flute part begins with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line starting in the second measure. The guitar parts play arpeggiated chords, and the contrabass provides a simple bass line. Chord markings above the flute staff are: F#m11, E(add 9), E(add 9), F#m11, 10, F#m11.

Continuación Intro.

Continuation of the musical score for "A mi ciudad". The score continues with the same four staves: Fl. (Flute), A. Gtr. (Acoustic Guitar), A. Gtr. (Acoustic Guitar), and Cb. (Contrabass). The key signature remains three sharps. The flute part continues its melodic line. The guitar parts continue their arpeggiated accompaniment. The contrabass part features a longer note in the final measure. Chord markings above the flute staff are: F#m, F#m, G#m, G#m, 15, C#m.

“A mi ciudad” : Continuación Intro.

Musical score for "A mi ciudad" : Continuación Intro. The score is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. It features four staves: Flute (Fl.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), and Contrabass (Cb.).

The Flute part consists of five measures. Above the staff, the chords C#m, F#m, F#m, F#m, and 20 F#m are indicated. The melody starts on a dotted quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note.

The first Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes.

The second Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of quarter notes, starting with a quarter rest followed by quarter notes.

The Contrabass part features a rhythmic pattern of quarter notes, starting with a quarter rest followed by quarter notes.

“A mi ciudad”: Continuación Intro.

Musical score for "A mi ciudad": Continuación Intro. The score is in the key of D major (indicated by two sharps) and 4/4 time. It features four staves: Flute (Fl.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), and Contrabass (Cb.).

The Flute part consists of four measures. Above the staff, the chord B7 is indicated. The melody starts on a dotted quarter note, followed by a quarter note, and then rests.

The first Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes.

The second Acoustic Guitar part features a rhythmic pattern of quarter notes, starting with a quarter rest followed by quarter notes.

The Contrabass part features a rhythmic pattern of quarter notes, starting with a quarter rest followed by quarter notes.

C13 al C21

Parte A. El solista canta acompañado de dos guitarras acústicas arpegiadas además de un contrabajo de base rítmica

*“Quién me ayudaría a desarmar tu historia antigua
y a pedazos volverte a conquistar
una ciudad quiero tener para todos construída
y que alimente a quien la quiera habitar”.*

C22 al 29

Parte B. Canto a tres voces, con ritmo de joropo in crescendo. Se mantienen las guitarras arpegiadas, con cuatro rasgueado y contrabajo en la base.

*“Santiago no has querido ser el cerro
y tu nunca has conocido el mar cómo
serán ahora tus calles
si te robaron tus noches”*

C30 al 38

Parte C. en el C30 el cantante inicia el antecedente de una frase que se extiende por 5 compases. La voz solista es acompañada por un trémolo de charango que otorga dramatismo a la entrada de la voz. El bajo inicia un ritmo de walking, la guitarra nylon arpegia sobre el ritmo de joropo y la guitarra de cuerdas metálicas remarca rasgueos a la negra con punto.

En el C35 Un coro a tres voces hace la respuesta de la frase iniciada por el solista, extendiéndose hasta el C38.

*“En mi ciudad murió un día el sol de primavera
a mi ventana me fueron a avisar
anda toma tu guitarra
tu voz será de todos los que un día tuvieron algo que contar”*

C39 al 46

Parte A’. Sobre la melodía de A con nuevo texto, se desarrolla un coro de segundo plano de acompañamiento, mientras las guitarras nylon y la metálica se mantienen arpegiando. El bajo mantiene el walking menos marcado hasta el C42, apareciendo eventualmente hacia el C46. Coincide con el cambio en el bajo, la inclusión de un metalófono tenor marcando a la negra con punto.

*“Golpearé mil puertas preguntando por tus días
si responden aprenderé a cantar
recorreremos tu alegría desde el cerro a tus mejillas
y de ahí saldrá un beso a mi ciudad*

C47 al 54

Parte B’: Melodía de B en canto a tres voces, con nuevo texto. Se retoma el ritmo de *zoropo suave*, que podría por momentos ser un *bailecito*. Es la entrada de un cuatro y su ejecución en el estilo, lo que da ese carácter principalmente. Las guitarras continúan arpegiando, con el bajo de base.

*“Santiago quiero verte enamorado
y a tu habitante mostrarte sin temor
en tu calles sentirás mi paso firme
y sabré de quien respira a mi lado”*

C55 al 63

Parte C’: Se reexpone la parte C con una flauta en contracanto, (utilizando el motivo rítmico melódico que iniciará el Intermedio), Mientras las guitarras arpegian, el cuatro marca ritmo de zoropo, el bajo retoma el walking y las maracas remarcan el ritmo. A partir de C60 que inicia la respuesta del coro al solista, mientras se modula a G, la flauta inicia una serie de arpeggios que van a ritmo de corchea, dando mayor fuerza a esta sección, situación que se extiende hasta el C63.

*“En mi ciudad murió un día
el sol de primavera a mi ventana me fueron a avisar
anda toma tu guitarra tu voz será de todos
los que un día tuvieron algo que contar”*

C64 al 79

Interludio.

Parte 1)

Inicia un motivo la flauta, utilizando el material insinuado en el C55, con base de zoropo en guitarras nylon rasgueadas y metálica arpegiada, bajo en walking y apoyo rítmico de maracas. Hacia el C68 se incluye un metalófono de relleno en segundo plano.

Ilustración 4. Tema "A mi ciudad" Transcripción del Interludio

The image displays a musical score for the interlude of the piece "A mi ciudad". The score is arranged in a system with seven staves, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta trav. (Travelling Flute):** The first staff, in treble clef, shows a melodic line starting with a whole note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, and A4, and ending with a whole note G4. Chords Em and D are indicated above the staff.
- Cuatro (Four-string guitar):** The second staff, in treble clef, features a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, A4, B4, A4, G4. The first measure is marked "Rasgueo" (strummed) and "Em". The following three measures contain a slash (/) indicating a strummed chord. The chord D is indicated above the staff.
- Fl. (Flute):** The third staff, in treble clef, has a melodic line starting with a whole note G4 (marked with a 5), followed by a quarter rest, then eighth notes A4, B4, and A4, and ending with a whole note G4. Chords G and D are indicated above the staff.
- Uke. (Ukulele):** The fourth staff, in treble clef, contains a slash (/) in each of the four measures, indicating a strummed chord. Chords G and D are indicated above the staff.
- A. Gtr. (Acoustic Guitar):** The fifth staff, in treble clef, contains a slash (/) in each of the four measures, indicating a strummed chord. Chords G and D are indicated above the staff.
- Cb. (Contrabass):** The sixth staff, in bass clef, shows a bass line of eighth notes: G2, A2, B2, A2, G2, A2, B2, A2, G2. Chords G and D are indicated above the staff.
- Perc. (Percussion):** The seventh staff shows a steady eighth-note accompaniment throughout the piece.

A mi ciudad " Continuación Interludio

The musical score is arranged in a system with seven staves. The top staff is for Flute (Fl.), followed by two Ukulele (Uke.) staves, two Acoustic Guitar (A. Gtr.) staves, a Contrabass (Cb.) staff, and a Percussion (Perc.) staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is marked with the chord Em and the number 10. The second measure is marked with the chord Bm. The Flute part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Ukulele and Acoustic Guitar parts are marked with a slash (/) indicating they are silent. The Acoustic Guitar part includes fingerings and up-bow/strumming arrows. The Contrabass part has a simple bass line. The Percussion part has a steady eighth-note rhythm.

Fl. Em 10 Bm

Uke. Em Bm

Uke.

A. Gtr.

A. Gtr. Em Bm

Cb. Em Bm

Perc.

"A mi ciudad". Continuación Interludio

The musical score is arranged in seven staves, each with a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems of four staves each, with a Percussion staff at the bottom.

- Fl. (Flute):** The first staff shows a melodic line starting with a half note E4, followed by a quarter rest, then quarter notes F#4, G4, and A4. At measure 15, there is a measure rest, followed by a half note B4 with a slur over the next two measures.
- Uke. (Ukulele):** The second staff contains slash marks (/:) in measures 1, 2, 3, and 4, indicating muted or strummed chords. Chord changes from Em to Bm occur between measures 2 and 3.
- Uke. (Ukulele):** The third staff is empty, with a dash in each measure.
- Gtr. (Guitar):** The fourth staff shows guitar accompaniment with chords and melodic lines. It includes upward-pointing arrows above the first three measures, indicating accents or breath marks.
- Gtr. (Guitar):** The fifth staff contains slash marks (/:) in measures 1, 2, 3, and 4, indicating muted or strummed chords. Chord changes from Em to Bm occur between measures 2 and 3.
- Cb. (Cello):** The sixth staff shows a bass line with quarter notes: E2, F#2, G2, A2 in the first two measures, and B2, C3, D3, E3 in the last two measures. Chord changes from Em to Bm occur between measures 2 and 3.
- Perc. (Percussion):** The seventh staff shows a rhythmic pattern of eighth notes: four eighth notes per measure, grouped as two pairs.

Parte 2)

El tema modula a G.

Sección principalmente de cuerdas, con melodía conducida por guitarra acústica cuerdas metálicas y guitarra nylon sobre acompañamiento de bajo en walking, en una primera enunciación del motivo. En la repetición del motivo (C76), aparece la flauta improvisando en contracanto y un cuatro que realza el ritmo de joropo.

A mi ciudad, modulación a G

The musical score is arranged in a system with seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl., Uke., A. Gtr., Cb., A. Gtr., A. Gtr., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff (Fl.) has a measure marked '25' with a 'G' chord above it. The second staff (Uke.) has a 'Rasgueo G' instruction with rhythmic arrows and a 'C' chord above it. The third staff (A. Gtr.) has a 'C' chord above it. The fourth staff (Cb.) has a 'C' chord above it. The fifth staff (A. Gtr.) has a 'C' chord above it. The sixth staff (A. Gtr.) has a 'C' chord above it. The seventh staff (Cb.) has a 'C' chord above it.

A mi ciudad, continuación interludio modulación a G

The musical score is divided into two systems. The first system includes a Flute (Fl.) part and a Ukulele (Uke.) part. The Flute part is in G major and features a melodic line with a fermata over the 30th measure. The Ukulele part provides harmonic support with chords G and D. The second system includes two Acoustic Guitar (A. Gtr.) parts and a Contrabass (Cb.) part. The Acoustic Guitars play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Contrabass provides a steady bass line.

C80 al 87

Parte D. Se mantiene la tonalidad de G.

Desde C80 al C87, entra un dúo de voces unísono, con acompañamiento de cuatro rasgado, tiple arpegiado y maracas, mientras la flauta continúa improvisando.

A partir de C84 entra un coro a tres voces repitiendo la frase anterior cantada al unísono, mientras el acompañamiento se mantiene igual.

*“Canta es mejor si vienes
tu voz hace falta
quiero verte en mi ciudad”*

C88 al 109

Parte C + D. En el C88, se puede apreciar una reexposición de la parte C sobre la cual se sobrepondrá la parte D a modo de quodlibet. Esta estructura se repite hasta el final.

Hacia el compás 96 se pueden escuchar nuevamente los sonidos ambiente de ciudad, que introducen un diminuendo, que se mantiene progresando hasta el C99, volviendo a aumentar de súbito la intensidad del coro en C100, con inclusión de voces femeninas, repitiendo en fade out, hasta apagarse en el C109.

*“Canta es mejor si vienes
tu voz hace falta
quiero verte en mi ciudad”*

3.2.-

Análisis de la Canción “Homenaje”:

Canción del primer álbum, compuesta por Luis Le-Bert como homenaje a Víctor Jara. Hacia el final del tema, se puede reconocer el uso del recurso de *quodlibet*⁶⁵, que Santiago del Nuevo Extremo ensaya en “A mi ciudad” y que a la larga constituye una característica de su música.

Cifra:3/4

Tonalidad: C

Instrumentación:

Guitarra electroacústica nylon
Guitarra electroacústica cuerdas metálicas
Charango
Flauta traversa
Contrabajo
Batería

Forma: Intro – A – A – B – B – Interludio A – A - B – B – C- C- Interludio1 – A –A -
B – B – C- C- C1Quodlibet

Aspecto general rítmico:

La canción se estructura en 3/4 , manteniéndose todo el tema en esa cifra.
El ritmo se emparenta con un joropo lento o un bailecito.

Aspecto general armónico:

El tema se mueve en la tonalidad de C , modulando a la relativa menor (Am), en la parte B para retornar a la Tónica en la parte C, sin efectuar otras modulaciones.

⁶⁵ Nota del Autor: Se refiere a la técnica de superponer una canción o melodía sobre otra distinta, estando ambas en la misma tonalidad.

C1 al C8

Introducción:

La canción se inicia con una melodía de 8 compases en guitarra de cuerdas metálicas, acompañada de guitarra nylon arpegiada. sobre el IV y V grados de la tónica.

La cadencia sobre la que se instala esta melodía, otorga dramatismo a la introducción, produciéndose una especie de distensión al volver al modo mayor y comenzar el tema, a pesar de la melancolía del texto.

Ilustración 5. Canción "Homenaje": Transcripción de la Introducción

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems. The first system includes a vocal line (Voz) and two guitar parts (Guit.1 and Guit.2). The vocal line has five measures of rests, with chord markings Fma⁷, Fma⁷, Cma⁷, Cma⁷, and ⁵Fma⁷ above it. The guitar parts feature a melodic line with eighth notes and a bass line with quarter notes. The second system includes a vocal line (V.) and two guitar parts (G.1 and G.2). The vocal line has five measures of rests, with chord markings Fma⁷, G, G⁷, C, and ¹⁰G above it. The guitar parts continue the melodic and bass lines, with 'Arpegiado C' and 'G' markings above the final two measures of each part.

C9 al 24

La parte A inicia en la tonalidad de C con la voz del solista en una frase acompañada de guitarra arpegiada y contrabajo.

*“ Me levanté temprano
sin conocer la aurora
te acuerdas de ese día de mentira*

*Tu vida era tu vida
la mía, otra historia
y el mundo era testigo de los días”*

C24 al 36

La parte B aumenta la textura instrumental que acompaña a la voz solista, agregándose un charango que arpeggia en los tiempos débiles del compás y una guitarra cuerdas metálicas con motivos melódicos sobre el acompañamiento arpegiado de la guitarra original.

*“Sólo quiero cantar en presente
y poderte decir
pero muda quedó la palabra y no quiero mentir”*

C37 al 44

Primer Interludio.

La flauta traversa inicia una melodía acompañada de guitarras arpegiadas y contrabajo ejecutado con arco, que otorga dramatismo y tensión a este pasaje.

C 45 al 59

La vuelta a la parte A está marcada por una flauta que ejecuta un contracanto sobre la voz del solista, que se agrega al acompañamiento de las cuerdas.

En la repetición de A se introduce una guitarra cuerdas metálicas haciendo motivos melódicos que hacen de contracanto a la voz y a la melodía de la flauta.

*“Me quieres desde lejos
te abrazo cuando vienes
mi canto era distinto antes de ti*

*Hubiésemos vivido
la historia de las gentes
y nos habrían visto sonreír”*

C60 al 74

La parte B esta vez suma una segunda voz al unísono que en la repetición se transforma en coro a tres voces.

*“La ciudad no es la misma
no es la que quisimos compartir
no tenemos las manos
no hay a quién mirar
tus ojos se apagaron
a quién voy a cantar”*

C 75 al 91

Parte C

Se incrementa el coro iniciado en la repetición de B con un crescendo y aumento de la textura vocal e intensidad instrumental.

*“Dónde se han ido los días de amistad
dónde está lo hermoso que fuimos a sembrar
y maldigo el presente sin tu nombre
dí tú quién esconde de tus labios el cantar”*

C92 al 103

Segundo interludio.

Se inicia con una melodía en guitarra cuerdas metálicas acompañada de contrabajo con arco y notas largas. Esta melodía encontrará una respuesta o afirmación en la flauta travesa hacia el final del pasaje.

Ilustración 6. Canción “Homenaje”: Transcripción del segundo Interludio.

Musical score for the second interlude of "Homenaje". The score is in 3/4 time and consists of five staves: Voz, Flauta, Guit.1, Guit.2, and Bajo. The key signature is one flat (Bb). The chord progression is C, G, Am, Am/G. The Voz and Flauta parts are silent. Guit.1 plays a melodic line. Guit.2 plays a rhythmic accompaniment with chords. Bajo plays a bass line.

Canción “Homenaje”: Continuación interludio

Musical score for the continuation of the interlude of "Homenaje". The score is in 3/4 time and consists of five staves: V., Fl., G.1, G.2, and Bajo. The key signature is one flat (Bb). The chord progression is F, Bb, Bb, F, F, Bb. The V. part is silent. Fl. plays a melodic line. G.1 plays a melodic line. G.2 plays a rhythmic accompaniment with chords. Bajo plays a bass line.

Canción "Homenaje": Continuación interludio

The musical score consists of six staves. The Violin (V.) staff has a measure marker '15' above it. The Flute (Fl.) staff has a measure marker '15' above it. The Clarinet (Ch.) staff is empty. The Guitar 1 (G.1) staff has a measure marker '15' above it. The Guitar 2 (G.2) staff has a measure marker '15' above it and the word 'Simile' at the end. The Bass (Bajo) staff has a measure marker '15' above it. Chords Bø, C, G, and Am are indicated above the staves. The score is in 4/4 time and features a mix of melodic and rhythmic patterns.

C104 al 119

La vuelta a A continúa con la guitarra metálica en motivos melódicos improvisados, contracanto de la flauta y contrabajo, esta vez rítmico en pizzicatos.

*“Préstame tus manos sumemos soledades
si viene algún amigo somos tres
Romparamos las distancias de aquí hasta el mañana
y así podremos cantarle al amor”*

C 120 al 131

En la parte B el acompañamiento se mantiene aumentando la intensidad.

En la repetición de B se ejecuta un gran rallentando que culmina con un acorde disonante y tenso.

*“Sólo quiero saber quiénes miran
hacia donde miro yo
quiénes son los que enredadas las manos
se acuerdan del cantor”*

C132 al Final

La parte C hace sentir una distensión después del final de B y continúa en crescendo moderado y tras su repetición se inicia una tercera C esta vez usando el recurso de quodlibet para generar un gran crecimiento en la textura vocal, que acompañado a la mayor intensidad instrumental, termina el tema en un ambiente brillante, opuesto al de su inicio, de tono dramático.

*“ No vacilaremos en tenderle una canción
un millón de voces le dirán que no fué en vano
que nos diera de su boca el pan del aire y una flor*

Víctor, gran ausente desde siempre te cantamos

*Los que no vacilaremos
en tenderle una canción
un millón de voces
te dirán que no fué en vano
que nos dieras de tu boca
el pan del aire y una flor
Víctor, gran ausente
desde siempre te cantamos*

*Los que no vacilaremos
en tenderle una canción...”*

3.2.3.

Análisis de la Canción ***“Y yo qué hago”***

Esta canción corresponde a la etapa madura del grupo, si se considera que éste nace a mediados de 1975. Se trata de un registro de 1983, en formato cassette, producción del sello Alerce.

La agrupación, que como hemos dicho encuentra su fuerte en la producción de canciones, contaba originalmente en su formación con guitarras, flauta travesa set de percusión y voces.

En esta etapa, SNE ha remozado su instrumentación original incluyendo batería, bajo eléctrico, saxos alto, tenor y soprano y guitarras electroacústicas, normalmente con efectos como chorus o delay.

Se podría decir a partir de esta canción, que la naturaleza de su texto tiende a ser más existencialista y la interpretación del cantautor que constituye parte fundamental del sonido del grupo, compite en protagonismo con la vivacidad y peso de los arreglos y con la nueva fuerza de los instrumentos con que ahora cuenta el grupo.

Como resultado de ello, se plantea una tensión entre el cantautor y la banda que posee un sonido que por momentos se puede catalogar como rockero o jazzístico, en una búsqueda que pretende amalgamar el elemento solista con una formación instrumental mayor que la que suele acompañar normalmente a la trova. La audición finalmente muestra que esta tensión es el motor de un mayor contenido musical en la canción.

Este tema se manifiesta desde un principio distinto de las primeras canciones del grupo. Aunque se mantiene la estructura de canción, el arreglo lo conduce por sonoridades particulares y novedosas para el estilo.

Cifra: 4/4

Tonalidad: Eb

Instrumentación:

2 guitarras electroacústicas nylon

Flauta travesa

Saxo tenor

Saxo soprano

Bajo eléctrico
Batería

Forma: Intro – A – B – C – A' – B' – C' – B'' – C'

Aspecto general rítmico:

La canción se inicia en 4/4, cifra sobre la cual se estructura un estilo rítmico de Bossa que se mantiene hasta la zona de Puente – Interludio, en donde por un cambio en la acentuación, el 4/4 sirve de soporte a un estilo rítmico que puede definirse como rock lento o jazz rock, el cual se mantiene hasta finalizar el tema.

Desarrollo del Tema. C= compás

C1 al 15

Introducción: La canción parte con un acorde pedal D^bma7 sobre el cual las guitarras juegan arpegiando, usando las extensiones del acorde para acompañar un motivo melódico introductorio de la guitarra con ritmo sincopado que da paso a una melodía de ocho compases interpretada por la flauta traviesa a partir del compás siete.

Este juego prepara el ritmo de Bossa sobre el que se desarrollará la estrofa de la canción.

Ilustración 7. Canción “Y yo qué hago”: Transcripción introducción

Chords: 1 D^bma7 , 2 G^bma7 , 3 D^bma7 , 4 E^bm

Flauta trav.

Guitarra 1

Guitarra 2

Bajo

Canción "Y yo qué hago" Continuación de la Introducción.

Musical score for measures 5-8 of the song "Y yo qué hago". The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), and Bass. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 4/4. The measures are numbered 5, 6, 7, and 8. Chord symbols are placed above the Flute staff: G^b above measure 5, D^bma⁷ above measure 6, D^b above measure 7, and D^bma⁷ above measure 8. The Flute part begins in measure 7 with a melodic line. The Guitar and Acoustic Guitar parts provide harmonic support with various rhythmic patterns. The Bass part provides a steady accompaniment.

Canción "Y yo qué hago" Continuación de la Introducción.

Musical score for measures 9-11 of the song "Y yo qué hago". The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Guitar (Gtr.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), and Bass. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The time signature is 4/4. The measures are numbered 9, 10, and 11. Chord symbols are placed above the Flute staff: G^bma⁷ above measure 9, D^bma⁷ above measure 10, and D^b above measure 11. The Flute part continues with a melodic line. The Guitar and Acoustic Guitar parts continue with their respective rhythmic patterns. The Bass part continues with its accompaniment.

“Y yo qué hago” Continuación de la Introducción.

C15 al 42

Parte A: La estrofa define lo insinuado en la introducción con las guitarras y la flauta, estableciéndose definitivamente un ritmo de Bossa.

La parte A se estructura sobre un II – V que no termina de definir en la tónica, que corresponde a Ab.

La relación armónica entre **Intro** y **A** entonces, es que la introducción, no se lleva a cabo en la tónica sino que se desarrolla en el IV grado ésta.

*“Vivir al sur de todo no es cosa de hombre solo
se me hace urgente compartir mi triste abrigo
Importa poco si es invierno
y arriba el mismo sol alumbrá lo de siempre
el eterno pan del pobre mi nostalgia por perderte*

*Arriba algo oculta el cielo
arriba ha muerto un Dios
algo ocurre que aquí en mi morada no encuentro sosiego*

C42 al 48

Coro o Estribillo: el estribillo de texto breve en forma de una pregunta, se desarrolla sobre el V grado desde el final del compás 42 como alzar del compás 43.

¿Qué hago? Y yo, ¿Qué hago?”

C49 al 56

Puente - Interludio:

Luego del primer estribillo se desarrolla un puente o interludio que introduce el bajo eléctrico produciéndose un cambio de acento.

Esta zona se establece en un II-V de Gb, modulando un tono más abajo

C57 al 64

Continúa la progresión II – V de Gb, iniciada por el bajo, agregándose ahora un bloque de saxos.

Este pasaje llama la atención por su fuerza interpretativa. El bajo eléctrico cantante es seguido por un bloque de saxos de estilo jazzístico que establece la estabilidad necesaria para lo que viene, que es una parte A1 en Gb

Canción “Y yo qué hago”, Interludio.

Musical score for Flauta trav. and Bajo. The key signature is Gb (three flats) and the time signature is 4/4. The Flauta trav. part has measures 1, 2, and 3. The Bajo part has measures 1, 2, and 3. Chord symbols above the Flauta trav. part are A^bm¹¹, A^bm¹¹, and D^b.

Musical score for Fl. and Bass. The key signature is Gb (three flats) and the time signature is 4/4. The Fl. part has measures 4, 5, and 6. The Bass part has measures 4, 5, and 6. Chord symbols above the Fl. part are D^b, A^bm¹¹, and A^bm¹¹.

Ilustración 8. Canción “Y yo qué hago”: Continuación Interludio

Musical score for Fl., S. Sax., T. Sax., Gtr., A. Gtr., and Bass. The key signature is Gb (three flats) and the time signature is 4/4. The Fl. part has measures 7, 8, 9, and 10. The S. Sax. and T. Sax. parts have measures 7, 8, 9, and 10. The Gtr. part has measures 7, 8, 9, and 10. The A. Gtr. part has measures 7, 8, 9, and 10. The Bass part has measures 7, 8, 9, and 10. Chord symbols above the A. Gtr. part are D^b, D^b, A^bm, and A^bm.

Canción "Y yo qué hago": Continuación interludio.

Musical score for measures 11, 12, and 13. The score includes parts for Flute (Fl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). Measure 11 has a Flute part with a whole note G4. Measure 12 has a Flute part with a whole note G4. Measure 13 has a Flute part with a whole note G4. The Saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Acoustic Guitar part has a whole note chord in each measure: D^b in measure 11, D^b in measure 12, and A^bm in measure 13. The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Drums part is silent.

"Y yo qué hago" Continuación Interludio.

Musical score for measures 14, 15, and 16. The score includes parts for Flute (Fl.), Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Bass, and Drums (Dr.). The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). Measure 14 has a Flute part with a whole note G4. Measure 15 has a Flute part with a whole note G4. Measure 16 has a Flute part with a whole note G4. The Saxophone parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Acoustic Guitar part has a whole note chord in each measure: A^bm in measure 14, D^b in measure 15, and D^b in measure 16. The Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Drums part is silent.

C65 al 79

Parte A1:

Desarrollada en II – V de Gb, dará paso a un **Coro1** en Db, usando el Abm11 como V grado menorizado de Db.

*“Acaso el sol se desentiende de su luz
y los amantes temerosos le ocultan sus secretos
¿Acaso ya no besan?
¿Acaso van preguntando ateridos de frío por eso que fue?”*

C80 al 86

Coro o Estribillo 2: Las mismas características del primer coro se replican ahora en Dbmj7.

“¿Qué hago? Y yo, ¿Qué hago?”

C87 al C96

Puente 2:

Prepara la parte B sobre un V menor de Db para dar paso a la progresión VI – V7 – IV para ir a Db

“Cómo tarda en decidir mi suerte”

C97 al C116

Parte B: Se estructura en Db, haciendo un juego I – IV que por la vía de un II (Ebm) pasa a I – Vm y luego I en Db

C116 al Fin

Coro o Estribillo 3:

Se desarrolla sobre la Tónica Db.

En esta sección se hace uso de improvisación colectiva de bajo, saxos tenor y soprano con un gran coro, terminando en fade out.

“¿Qué hago? Y yo, ¿Qué hago?”

3.4.- COMENTARIOS DE ANÁLISIS.

La vista de las tres canciones nos muestra un cambio estilístico en cuanto al uso del ritmo. Las dos primeras mantienen un ritmo de 6/8 con aire de bailecito o de joropo lento.

“A mi ciudad”, Introducción

El mencionado ritmo de 6/8, recibe en esta canción un tratamiento mediante el cual se hace uso de motivos rítmicos sincopados cercanos al blues. “A mi ciudad”, Interludio

Este recurso comienza a manifestarse en “A mi ciudad” y se hace más evidente o se usa con mayor decisión en “Homenaje”.

La tercera canción, se estructura en 4/4, haciendo uso de ritmo sincopado en aire de bossa, para luego cambiar su acentuación y ejecutar un ritmo de jazz rock, a partir del interludio.

Canción “Y yo qué hago”, Interludio.

Canción "Y yo qué hago": Continuación Interludio

Musical score for Flute (Fl.) and Bass. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Flute part is written in treble clef and includes measures 4, 5, and 6. Measure 4 has a whole note chord of D-flat. Measure 5 has a whole note chord of A-flat minor 11. Measure 6 has a whole note chord of A-flat minor 11. The Bass part is written in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

En términos de la instrumentación, como se ha descrito anteriormente en el análisis de las canciones elegidas para esta muestra, el primer tema "A mi ciudad", muestra el sonido original de Santiago de Nuevo Extremo, haciendo uso de instrumentos como el cuatro venezolano y charango, con apoyo en la base, de cuerdas y contrabajo, más la flauta traviesa característica del grupo, experimentando una evolución hacia un sonido más pesado en el segundo tema "Homenaje, en donde además de los instrumentos anteriores incorpora la batería.

El tercer tema, establece las bases del sonido de la etapa madura del grupo, con el uso de bajo eléctrico, bloques de saxos y batería, sin dejar de incluir los instrumentos anteriores, pero ya con una función más colorística.

Canción "Y yo qué hago": Continuación interludio, bloque de saxos.

Musical score for Saxophone section, showing two systems of parts for Soprano Saxophone (S. Sax.) and Tenor Saxophone (T. Sax.). The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows the S. Sax. and T. Sax. parts with a melodic line starting in measure 4. The second system shows the S. Sax. and T. Sax. parts with a more complex melodic line starting in measure 4.

3.5.- En relación a los temas instrumentales.

Aunque en esta investigación hemos optado por trabajar sobre las canciones, hemos tomado para el análisis, zonas instrumentales de ellas, bajo el precepto de que allí el grupo encuentra un cauce creativo especial, que lo diferencia de otras músicas desarrolladas en el mismo formato.

Debemos decir, que la música instrumental de este grupo, establece un espacio de creación en el cual al no estar la canción o el texto hablado como centro, el grupo se permite ir a otras búsquedas y usar una mayor libertad expresiva. Así es como en estos temas, el grupo alcanza el mayor nivel de búsqueda sonora, existiendo gran diferencia entre ellos mismos en cuanto a estilo.

Por su menor número constituyen una especie de caso especial dentro de la producción musical de Santiago del Nuevo Extremo, y un acápite aparte de este trabajo. Dada su diversa complejidad y carácter en términos de composición, pensamos que su estudio y análisis es un buen desafío, para una nueva investigación que los aborde especialmente.

No obstante en este trabajo, la audición de estas piezas instrumentales es un referente obligado para considerar la evolución de la propuesta musical de Santiago de Nuevo Extremo.

Una primera mirada a éstas músicas nos revela que su autoría corresponde a los músicos de la banda y no a Luis Le-Bert que es el creador de las canciones más emblemáticas del grupo.

Temas instrumentales:

“Contrabando” (Luis Pérez/ Pedro Villagra)

Álbum *Santiago del nuevo Extremo*, formato vinilo, lado B.

Tema instrumental, ritmo cercano al huapango, predominan las cuerdas y la flauta, con una percusión liviana y distante..

“Sin remordimientos” (Luis Pérez)

Álbum *Santiago del nuevo Extremo*, formato vinilo, lado B.

Tema en ritmo de foxtrot a la manera Dixieland, de breve duración.

“La muerte del trapeceista” (Luis Pérez)

Álbum *Hasta encontrarnos*, formato cassette, lado B.

Composición inspirada en el mundo circense, en ritmo ternario, alterna la comicidad y el dramatismo propios del circo, expresados a través de la dinámica de interpretación.

“Bella que tienes mi alma no me abandones” (Pedro Villagra)

Álbum *Barricadas*, formato cassette, lado A.

Se aprecia la cercanía con la canción renacentista, *Bella que tienes mi alma* resultando una especie de guiño al estilo de esa pieza.

“*Adagilbo noiccerid*” (*Cristian Crisosto/Jorge Campos*)

Album *Barricadas*, lado A

Tema de estilo moderno con protagonismo de los bronce, que transita entre la música de tradición escrita de principios del siglo XX y el lenguaje del jazz.

“*De espalda por Recoleta con al conciencia tranquila*” (*Cristian Crisosto/Jorge Campos*)

Tema emparentado con el jazz moderno y la música experimental, que alterna el uso de electrónica con instrumentos vernáculos.

Como el resto de los temas de éste álbum, se utiliza al máximo los recursos del estudio de grabación en cuanto a efectos de sonido.

Con un gran despliegue instrumental, fue grabado con 2 flautas, saxos soprano, tenor y barítono, guitarra eléctrica, contrabajo, bajo eléctrico y batería.

La música instrumental de Santiago de Nuevo Extremo, vista comparativamente con sus canciones, nos deja ver a mi juicio dos grandes polos cuya interacción genera la energía musical y artística de este grupo, estableciéndose una dialéctica entre dos modos de hacer música:

- Desde el eje de la canción de cantautor.
- Desde el eje de música instrumental, con un grupo musical cuya sonoridad es afín al universo del jazz.

Este fenómeno nos muestra por un lado la gran creatividad e intuición musical de Luis Le Bert y su carisma, que en escena lo hace trascender a la música misma, en tanto el público se identifica fuertemente con él.

Y en el otro polo, también la creatividad, el oficio y preparación musical del resto de los intérpretes de la banda. Si bien es cierto que el trabajo de arreglador ha estado vinculado principalmente a Pedro Villagra, más tarde lo asumirá también Jorge Campos y finalmente, muchos arreglos han sido fruto de un trabajo colectivo, o de asociaciones al interior del grupo.

El producto de dicha dialéctica es una propuesta sonora difícil de enmarcar en los estilos que coexisten en el Canto Nuevo y otorga un grado importante de originalidad e interés a esta música.

4.- Catálogo de obras del grupo Santiago del Nuevo Extremo. (Ver anexo 3)

Se elaboró un catálogo que considera las obras de canto acompañado, e instrumentales, tanto aquellas que fueron registradas por el grupo musical, como las que no lo fueron, entre los años 1976 y 1986.

El catálogo considera:

- Título de la obra.
- Autor de la obra.
- Fecha de grabación.
- Fecha de creación (en los casos en que se puede precisar).
- Duración del registro.
- Instrumentación de la obra.
- Comentario explicativo acerca del estilo o datos particulares de su creación.

Obras sin registro fonográfico:

Obras que corresponden al primer repertorio de Santiago del Nuevo Extremo, en sus inicios.

En esta etapa el grupo lo integraban Julio Castillo, Luis Le-Bert, Pedro Villagra y Sebastián Dahm, desde 1976 - 1977 a enero de 1978, fecha en que el grupo se separa por la partida de Dahm, para rearmarse entre marzo y abril de 1978.

La tenebrosa lombriz de la noche en la urbe, de Mario Muñoz, es una excepción ya que sí fue grabada, pero no se editó para publicarse en ninguno de los tres álbumes, por un desacuerdo de los músicos respecto de su mezcla. Esta pieza sin embargo, aparece en un registro en formato vinilo del Sello alerce, del año 1980, editado con el título de *Encuentros de Juventud y Canto*. Es una compilación en la cual figuran además de Santiago del Nuevo Extremo, Aquelarre, Schwenke y Nilo, Los Blops, Trío Orfeo, Abril y Huara, entre otros. ⁶⁶

⁶⁶ Nota del Autor: Tenía referencias de este disco, mencionado por Pedro Villagra en una de las entrevistas de hace cinco años atrás, pero no lo conocí hasta diciembre de 2015, cuando lo encontré por accidente en Rapel, en casa del profesor de Historia y coleccionista Ignacio Meneses, quien me lo facilitó gentilmente.

Obras con registro fonográfico:

Estas canciones y temas instrumentales corresponden a la etapa del grupo en que ya se define su propuesta musical.

En este período el grupo experimentará cambios en sus integrantes, algunos de permanencia breve, hasta llegar a la formación definitiva, que mantiene como eje a Villagra, Campos y Le-Bert.

La producción original grabada de SNE que registra este catálogo, consta de tres álbumes:^{67*}

Álbum 1: *Santiago del Nuevo Extremo*, editado en 1980.

Álbum 2: *Hasta encontrarnos*, editado en 1983.

Álbum 3: *Barricadas*, editado en 1985.

Datos de las obras por álbum:

Album	Canciones	Instrumentales	Autoría propia	De otro Autor	Total tracks álbum	Año registro	
Santiago del Nuevo Extremo	9	2	9	2	11	1980	
Hasta encontrarnos	9	1	10	0	10	1983	
Barricadas	8	3	10	1	11	1985	

^{67*}Nota del autor: El sello Alerce ha publicado compilaciones posteriores a modo de antología, tomando temas de los tres álbumes, con un orden aleatorio, sin considerarlos en tanto obra musical.

5.- Acerca del Autor y el grupo Santiago del Nuevo Extremo.

Antes de iniciar éste acápite, estimo pertinente mencionar que no estaba considerado originalmente en el presente texto y responde a una petición de la Comisión Examinadora de Tesis.

Aunque nunca consideré que este trabajo hiciera referencia a mi persona más allá de los datos que me vinculan a Santiago de Nuevo Extremo, ha resultado interesante escribirlo, ya que es preciso reconocer, que lo que se expone en éstos párrafos, es también parte de esta historia.

Rogelio Gormaz E.

Mi vinculación con Santiago del Nuevo Extremo.

El año 1978 participé en un Festival de la Canción de la Agrupación Cultural Universitaria ACU, que se realizaba en los espacios del Pedagógico de la Universidad de Chile en Santiago.

En aquella oportunidad me reencontré con mi amigo y ex compañero de Colegio Pedro Villagra, con quien hacía cosa de un año no nos veíamos.

Fuimos alumnos del Liceo 1 Enrique Molina de Concepción y nos tocó vivir un período de fuerte actividad cultural y política estudiantil durante el año 1973, así como compartir escenarios en nuestra incipiente carrera musical.

Teníamos además amigos en común, como los conocidos hermanos Juana, Ema y Pedro Millar, los hermanos Daniel, Gabriela, Gina y Leonardo Estrada, Guillermo Morales, Marcelo Rossel y otros, que constituían una suerte de colectivo cultural que se aglutinaba en torno a la música y el arte y con quienes en los años posteriores al golpe de Estado, cuando de alguna forma la vida ciudadana intentaba reanudarse, desafiábamos el toque de queda y nos reuníamos en casas, donde cantábamos las canciones de Sui Géneris, León Gieco, Serrat, Víctor Jara y Violeta Parra, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés y todas aquellas canciones encendidas que fueron el marco musical revolucionario del gobierno de la Unidad Popular, como las de Quilapayún e Inti-illimani.

En ocasiones concurríamos en grupo a peñas folclóricas, o actos universitarios, escasas instancias en donde era posible nuestra expresión musical joven y soñadora.

También eran parte de este grupo, jóvenes actores, poetas y pintores como Guillermo Viveros que más tarde debió continuar su carrera en Europa.

Curiosamente, mi padre y el de Pedro trabajaban en el sector forestal y se conocían de largo tiempo atrás. Nosotros vinimos a descubrirlo recién en esos días. Cosas de la vida.

Volviendo a nuestro reencuentro en la ACU, un año nos parecería hoy un tiempo breve, pero en ese tiempo de intensa actividad juvenil de estudiantes y músicos en ciernes, ocurrían muchas cosas en un lapso semejante.

De hecho, en ese tiempo yo había dejado mis estudios de Biología Marina, (junto a los que realizaba paralelamente estudios de música), en la Universidad Católica en Talcahuano. Esto para espanto de mis profesores más cercanos, y no de mis padres, a quienes siempre agradeceré el respaldo que me dieron en semejante locura, ya que iniciaba un cuarto año y aunque con las deudas académicas de rigor, me encontraba cercano al término de la carrera.

Pero como me lo hizo ver un querido profesor de entonces, “quemé las naves” (guardando las proporciones con la odisea de Hernán Cortés) y me vine a Santiago con la perspectiva de poder trabajar y estudiar música a la vez, cosa que en la golpeada ciudad de Concepción, me fue imposible pese a los intentos. Por otra parte, Pedro vivía ya hacía casi tres años en Santiago, como estudiante de Antropología.

La invitación a tocar con Santiago del Nuevo Extremo, se dio a los pocos días de nuestro encuentro en la ACU, abriéndose para mí una perspectiva nueva, de convicción por el trabajo musical y la seguridad de que era nuestra opción de vida.

Ensayábamos en la casa de Mario Muñoz, ubicada en la calle Argomedo, cercana a Portugal.

Allí conocí a Luis Le-Bert y a Julio Castillo, quien dejaría el grupo poco tiempo después.

Lucho Le-Bert, como es por todos conocido, fue el líder indiscutido de Santiago del Nuevo Extremo. Dotado de una personalidad fuerte y gran carisma personal, posee además una gran intuición y talento creativo musical, además de un sello muy personal en la creación de textos.

Por otra parte su carácter alegre y afable, permitía morigerar situaciones tensas en las cuales se imponía con dureza en ciertas decisiones que solían tomarse en sesiones de trabajo musical.

Mario Muñoz, también compositor y muy buen guitarrista, solía ser una voz divergente a la hora de definir los conceptos musicales, con una tendencia a

mezclar la música latinoamericana con lo exploratorio y la aplicación de estructuras provenientes de la música de tradición escrita. Debo admitir que a mí, esa forma de ver la música me atrajo enormemente y coincidía con muchas de mis propias visiones respecto de la creación musical.

Pedro Villagra por su parte además de compositor, es un arreglador innato. Trabajador y práctico, muchas veces estaba pensando o escribiendo un arreglo mientras los demás se enfrascaban en discusiones respecto del tema que se iba a tocar. Un ejemplo claro, fue la canción “Simplemente”, muy discutida para incluirse en el repertorio y cuya versión original no hacía siquiera imaginar el tema que resultó después de su arreglo, que la consolidó en el repertorio del grupo.

Era el segundo año de Santiago del Nuevo Extremo con su núcleo original, nacido en octubre del 1977. El grupo entero estaba feliz con una nueva flauta Yamaha, que había reemplazado a la traversa artesanal, hecha por un luthier de Viña del mar.

Lucho Le-Bert había creado o estaba creando “Simplemente” y como he mencionado anteriormente no encontraba fácil aceptación en algunos de los integrantes, que la encontraban algo romántica. El arreglo que más tarde hiciera Pedro, acabó con las dudas y la instaló como una de las canciones fuertes del grupo. Yo no alcancé vivir ese fenómeno.

Se ensayaba varias veces a la semana, pero según recuerdo, fijos eran los días martes y jueves. En ocasiones se ensayaba día por medio y más seguido si era necesario .

Se aplicaba un trabajo de taller abierto, en el cual los arreglos permitían la participación colectiva, dentro de ciertos límites que establecían los autores para conservar el carácter musical original de las piezas.

Ese tiempo de permanencia en el grupo, fue de intenso aprendizaje musical y de aplicación de lo que venía incorporando en mis estudios de música.

En cuanto a mi trabajo específico, tocaba guitarra u otro instrumento de cuerda latinoamericano, trabajé con gusto en arreglos colectivos de canciones y disfruté cantando, como sólo entonces se podía hacer.

Dos instancias importantes en ese año fueron, en primer lugar la primera grabación realizada por Santiago de Nuevo Extremo de la canción “A mi ciudad”, para un sello canadiense que utilizaba un estudio portátil, revolucionario para esa época.

La segunda, un concierto en el mítico “Taller 666”, donde tiempo después se instalaría un importante bastión musical de la resistencia cultural: El “Café del Cerro”.

En cuanto a la grabación, se hizo en la iglesia de Lo Cañas, donde como referí al comienzo de este escrito, se debía esperar el silencio de las palomas que habitaban en la techumbre, para comenzar a grabar. Después, la propia música se encargaba de cubrir ese acompañamiento natural del lugar, ocultándolo para efectos del registro.

En esta etapa de recomposición, el grupo enfrentó una época muy dura en la cual se debía subsistir en el día a día y se debía seguir haciendo música, cuestión irrenunciable que se hacía a la par de problemas como la discusión ideológica al interior del grupo respecto de la línea musical.

Se estaba armando un nuevo repertorio y la dificultad para encontrar lugares donde tocar o ser invitados era importante, ya que en el circuito universitario, que constituía su público principal, por una parte se había deprimido la actividad cultural y por otra, Santiago del Nuevo Extremo tenía sus detractores a nivel de la dirigencia estudiantil.

Algunos dirigentes consideraban que el grupo escapaba a la línea que se debía mantener, haciendo una música que tuviera prioritariamente un discurso político antidictatorial, en donde los cánones artísticos y estéticos quedaban en segundo plano.

Luego del concierto del taller 666, debí alejarme del grupo por un tiempo. Varios motivos posteriores hicieron definitivo mi alejamiento. La necesidad de trabajar para subsistir, con horarios que dificultaban los tiempos para ensayar y la necesidad de continuar estudiando paralelamente, sumado la intensa participación en la Agrupación Cultural Santa Marta y en su Grupo de proyección folclórica, me hicieron tomar esa determinación.

Antes de retirarme, hablé a los muchachos de un amigo estudiante de sicología de voz potente y gran guitarrista. No recuerdo si ya lo ubicaban como miembro de un grupo ganador de un anterior festival de la ACU, pero entonces me parecía que era el integrante que Santiago del Nuevo Extremo necesitaba.

Se trataba de Luis Pérez, cuya voz dio más tarde un sello propio al grupo. También recomendé en ese tiempo a José Luis Correa, percusionista del trío

Orfeo, que integraba junto a una gran guitarrista que nos dejó tempranamente: Alma Rojas. Junto a ellos tocaba el guitarrista Claudio Zurita.

José Luis no permaneció mucho tiempo en el grupo, pero Luis Pérez sí lo hizo y ya conocemos su aporte.

A fines de septiembre de 1980 fui invitado a reintegrarme al grupo, pero con gran pesar debí declinar la invitación.

El nacimiento de mi primera hija Constanza, en septiembre de ese año, junto con la felicidad enorme que nos trajo, me hizo ver también que no era capaz de asumir esa tarea heroica de mis compañeros, que optaron por dedicarse en forma exclusiva a la música, en la forma que Santiago del Nuevo Extremo lo estaba haciendo, buscando su profesionalización.

Yo hice mi propio camino más tarde, siempre ligado a la música. Desde la pedagogía como fuente laboral, seguí estudiando y desarrollándome en la música instrumental.

Pero seguí vinculado siempre al grupo y en ocasiones fui su medio de transporte, usando la camioneta en la cual trabajaba, asistiendo a sus conciertos y celebrando sus grabaciones, pasando a ser un observador cercano de su carrera, que de ahí en adelante fue haciéndose cada vez más interesante y sembró en mí la inquietud de escribir acerca de este fenómeno musical y de vida.

Mantener la amistad con estos músicos que hicieron historia y seguir sus trayectorias, ha sido para mí una ganancia de vida como músico y como persona.

Rogelio Gormaz E.

6.-

CONCLUSIONES

Al iniciar este trabajo, nos hemos preguntado si el grupo musical Santiago del Nuevo Extremo, perteneciente al movimiento llamado Canto Nuevo chileno, se diferencia de sus pares en determinados aspectos de su trabajo.

Avanzado el camino, tomamos conciencia de que las diferencias pueden ser muy sutiles y el intento de comparar, complejo y a veces prescindible.

Ha resultado de mayor interés poder conocer más y profundizar en este ámbito de la música popular propuesta, que establecer diferencias de rasgos entre grupos del Canto Nuevo y Santiago del Nuevo Extremo.

Creemos que las mayores certezas frente a las interrogantes que la investigación plantea, provienen de la música misma.

Es el trabajo artístico de Santiago del Nuevo Extremo, la forma de llevar a cabo su propuesta musical, lo que establece o no, diferencias con sus pares.

6.1

Resultados obtenidos.

En el ámbito de la imagen del grupo, los testimonios establecen diferencias con sus pares, (habida consideración de la relatividad de esas diferencias, tratándose de grupos de jóvenes). Esta tendencia a diferir en la imagen, proviene de una propuesta centrada en la música y una actitud despreocupada, haciendo de la escena un espacio lúdico, natural, sin vestuario especial, alejándose de la estética de carácter teatral, desarrollada en la Nueva Canción Chilena por Víctor Jara y heredada por los grupos del Canto Nuevo.

En la propuesta musical, el análisis muestra que la música de este grupo, exhibe herramientas creativas y de composición que trascienden a la canción acompañada, utilizando un enriquecimiento de la textura instrumental, que atrae la atención sobre otros elementos distintos del texto, como son los contrapuntísticos, armónicos, rítmicos, o timbrísticos. Los arreglos de los temas, pueden tener un carácter motivico y contrapuntístico, exhibiendo un acompañamiento que ya no es el convencional, sino otra música que está sucediendo mientras se desarrolla la melodía y el texto de la canción.

En los tres álbumes del corpus, grabados entre 1978 y 1985, el trabajo musical de Santiago del Nuevo Extremo evidencia una evolución en cuanto a estilo y a una mayor complejidad que fue adquiriendo la propuesta musical en la composición y los arreglos.

Del mismo modo, la audición de este repertorio permite observar la variada instrumentación utilizada, que incluye instrumentos vernáculos en su inicio.

Hemos dicho que la evolución musical de este grupo, se muestra con mayor claridad en el plano instrumental y de creación. Y aunque para este trabajo nuestra observación se centra siempre en el formato canción que utiliza el grupo, advertimos que hay un énfasis en lo instrumental, que nutre las canciones y las potencia.

Si consideramos temas del primer álbum, como los emblemáticos “A mi ciudad” y “Homenaje,” y luego los temas “Barricadas” y “Todo está decidido” del tercero, encontraremos notorias diferencias, en cuanto al uso de sonoridades que se emparentan con el rock, el pop, el jazz moderno y la música experimental.

El registro de estos tres álbumes se hace con veinticuatro instrumentos aproximadamente, lo cual indica que el sentido de búsqueda sonora en el lenguaje, abarca también lo organológico

En la escucha social, entendida como el modo y los espacios en que una música se difunde y llega a sus auditores, con efectividad y consecuencias propias, el estudio nos muestra que la música de Santiago del Nuevo Extremo hace el recorrido propio de los grupos del Canto Nuevo en su época: Escasos lugares de presentación, dificultad en los recursos de audio e instrumentos y un sentido solidario de entrega del trabajo artístico.

Este grupo introduce la variable de auto gestionar su llegada a los medios de comunicación de masas y sus eventos representativos, como el festival de Viña del Mar y algunos programas de televisión, opción que crea una fuerte polémica al interior del Canto Nuevo. Los grupos ligados al movimiento, no eran partidarios en un principio, de tener presencia en los programas de los medios oficiales de comunicación.

6.2. Comprobación o refutación de la hipótesis.

La hipótesis plantea un fenómeno artístico, cuya característica más relevante es la relación de tensión de una propuesta musical, con la tradición y el canon que la informa, además de un modo específico de relacionarse con su receptor.

Santiago del Nuevo Extremo, es una agrupación musical, que establece una relación polémica con sus pares pertenecientes al movimiento del Canto Nuevo chileno de mediados de 1976 hasta fines de 1986, porque rompe con la tradición musical heredada y compartida de la Nueva Canción Chilena, incorporando instrumentos musicales y claves compositivas provenientes de otras corrientes como el Pop, el rock y el jazz, e instala condiciones de recepción diferentes a las que prescribe el Canto Nuevo.

Esta adopción creativa de elementos externos en oposición a una reproducción pasiva de ellos, se enmarca dentro del modelo de Apropiación cultural, que propone el investigador chileno Bernardo Subercasaes.

Debemos decir, que la investigación nos entrega antecedentes respecto de que la incorporación de instrumentos musicales y claves compositivas provenientes de otras corrientes como el Pop, el rock y el jazz moderno, no son exclusivas de este grupo musical en estudio, encontrándose también como rasgo de otras agrupaciones e intérpretes del Canto Nuevo. Podemos citar los arreglos con elementos jazzísticos usados por Schwenke y Nilo a mediados de los 80, o sonoridades como las de Juan Carlos Pérez o el Trío Enigma, que utilizan instrumentos electrónicos y se nutren de la música fusión de la época. Sin embargo, Santiago del Nuevo Extremo es el grupo que lleva al límite estos recursos, como lo muestran algunas de sus últimas composiciones, situándose a la vanguardia de los demás de su época, estableciendo una notoria diferencia.

El concepto o más bien el “no concepto” de la imagen en el escenario, supone por parte de este grupo musical, el no observar el canon que establece la Nueva Canción Chilena y que es heredado por el Canto Nuevo: Presentarse en escena con aire de solemnidad y una vestimenta que persigue la uniformidad y el resaltar valores estéticos latinoamericanos.

Además, se diferencian con los demás grupos, al plantear que la música debe tener un carácter lúdico e interactivo, entregar espontaneidad, que sea posible recrearla en el instante mismo de estarla interpretando.

También se relaciona con la escucha social, la opción de participar en shows de los medios de comunicación oficialistas, que supone tensión y ruptura con el marco de principios del movimiento musical de oposición al régimen.

A pesar de llegar a ser un ícono del Canto Nuevo, se distancian de este movimiento en su discurso, al decir por intermedio de Luis Le-Bert que: *no nos parecemos a nadie*, y no niegan tener influencia de grupos norteamericanos folk o rock. Esta diferencia, en apariencia menor frente a la significancia del trabajo musical, establece una tensión que puede ser sutil, pero que se advierte entre los músicos.

En el aspecto de su propuesta sonora, escuchando los registros de Santiago de Nuevo Extremo, nuevamente debemos decir que es el propio trabajo musical, lo que establece diferencias. Su preocupación por lo musical, va más allá de su función comunicadora, como grupo perteneciente a una causa social, y los principios que la sustentan.

Para el grupo, el discurso ideológico concreto tiene la misma importancia que el discurso musical, en un afán estético que puede aparecer como carente de definición ante sus pares, situación que se suma para crear un distanciamiento de ellos.

6.3 Aportación al campo o disciplina.

Algunas reflexiones derivadas de esta investigación.

En lo metodológico:

1) La metodología aplicada en nuestro trabajo, ha enfrentado ventajas y riesgos propios de la observación participante. Por una parte, la facilidad de acceso y la calidad de las fuentes, cuando se está ligado al campo de acción de los informantes y por otra, la tendencia a elaborar respuestas propias y supuestos, o bien la existencia de un sesgo al emitir juicios, cuando se conoce a los protagonistas y el contexto en que se desarrolla el fenómeno.

Con todo, en este proyecto el esfuerzo ha estado puesto en mantenerse alerta respecto del nivel de objetividad que se puede tener como observador.

2) La observación dentro del campo ha puesto de relieve que llegamos con ideas preconcebidas del fenómeno estudiado, o que respecto del comportamiento de las variables, tuvimos una visión dicotómica, cuando la realidad es dialéctica.

Esto nos ha hecho flexibilizar nuestra mirada en diversas aristas del fenómeno. Como ejemplo podemos citar, que partimos nuestro trabajo con el supuesto de que la apropiación de elementos de otras músicas era una característica casi exclusiva de Santiago del Nuevo Extremo. Durante este proceso cambiamos nuestra visión original, por la percepción de que entre otros, fue el grupo musical que llevó más lejos esta práctica,.

3) En lo musical, creo que sería interesante en un futuro proyecto, analizar la música instrumental de SNE ya que constituye una panorámica de su evolución desde los temas más convencionales a los más experimentales.

Aunque los temas instrumentales, seis en toda la producción, constituyen un caso aparte, por su escasa presencia en la totalidad del corpus, resulta interesante ver como en el plano instrumental, el proceso evolutivo de la música del grupo resulta aún más extremo.

Sólo por mencionar este salto estilístico, podemos comparar el instrumental “Contrabando” del primer registro, con “Adagilbo Noccerid” del tercero, en donde las diferencias entre ambos van desde lo formal en lo melódico hasta el escape de lo tonal.

4) En otro plano y como interrogante surgida de los antecedentes que entrega este trabajo, cabe preguntarse porqué en una época en que el rock representa la vanguardia, el camino lógico o la tentación a la mano de cualquier grupo musical joven, la guitarra eléctrica, ese ícono rockero, no asume un mayor protagonismo en Santiago del Nuevo Extremo. En otras palabras, llama la atención que un grupo musical joven, en búsqueda de nuevas propuestas, no busque una mayor cercanía con el rock de su época.

5) Este trabajo ha generado una reflexión, acerca de la interacción entre el cantautor y el grupo acompañante, en términos de una tensión que se produce cuando el acompañamiento se hace más complejo y con mayor contenido musical, hasta atraer la atención del auditor hacia otros elementos distintos del texto de la canción, estableciéndose como ya se ha mencionado, una dialéctica entre dos modos de hacer música:

- *Desde el eje de la canción de cantautor.*
- *Desde el eje de música instrumental, con un grupo musical cuya sonoridad es afín al universo del jazz.*

Escuchando la música de Santiago del Nuevo Extremo con un oído analítico, observando la construcción y arreglos de las canciones, la instrumentación elegida, la poesía de sus textos y advirtiendo tras esto un trabajo riguroso, podemos concluir que la mencionada tensión entre el cantautor y el grupo instrumental que lo apoya, es real. Pero es también cierto, que dicha tensión constituye un motor de creatividad y de desafío musical permanente, a la vez que saliendo de la estructura *cantante – acompañante*, esta dinámica tiende a conformar una *agrupación musical*, en donde todos sus integrantes comparten el protagonismo en la creación e interpretación de la obra.

6.4. Conclusiones generales

Hemos usado el término “relación polémica” para graficar una tensión entre Santiago del Nuevo Extremo y el movimiento del Canto Nuevo, del cual es parte, en el contexto de la música producida en nuestro país, durante el proceso para recuperar la democracia después del golpe de estado de 1973.

Propusimos además, que la forma de desarrollar el trabajo musical de este grupo, cabe en un modelo de Apropiación cultural, ya que toma elementos de músicas foráneas para adaptarlos y sintetizarlos en un sonido propio, fenómeno que se observa como aplicable a gran parte de los integrantes del Canto Nuevo

Santiago del Nuevo Extremo, en tanto grupo nacido en la época inmediata al golpe de estado en Chile del año 1973, asume una tarea como muchos actores del mundo cultural chileno. Esa tarea incluye la identificación con una audiencia en términos estéticos, pero también ideológicos.

Allí juega un papel importante la canción como ente comunicador, aún cuando sabemos que los textos deben estar cargados de metáforas, para poder sortear la censura.

La búsqueda de una expresión musical propia, distanciada de la música popular que los medios difundían en la época, es también una característica del trabajo artístico de Santiago del Nuevo Extremo.

El aspecto informal para presentarse en público del que hemos hablado, contrasta con esta formalidad de hacer la música con la mayor preocupación por lo rítmico, armónico y timbrístico.

Cada canción es un rito en el cual el discurso estético no se fija límites, pero obedece a un sentido de equilibrio y control.

El trabajo de composición y arreglos, nos muestra una necesidad del grupo, de transformar cada canción en una obra de riqueza y contenido musical. Los arreglos de las introducciones y los interludios suelen resultar pequeñas piezas o instantes con vida propia dentro de la canción.

La actitud de recogimiento que no se observa en el exterior, sí está presente en la búsqueda de un sonido propio y comprometido. La herencia de la Nueva Canción Chilena parece subsistir ya no en la gravedad al presentarse en escena, sino al enfrentar la música misma.

Volviendo al principio, la música misma llevada a un desarrollo sin ponerse límites en lo estético o en lo ideológico, no puede abrirse camino si no rozando conceptos, usos y códigos establecidos.

La agrupación toma un camino que tal vez no está de acuerdo en aspectos formales con la herencia de la Nueva Canción Chilena, pero la respeta en su esencia, latinoamericanista y libertaria. Va en busca de su propio lenguaje, aunque su música y performance pueda provocar desde diferencias sutiles hasta discusiones fuertes, siguiendo con esa forma de enfrentar el arte y la vida, una de las principales enseñanzas que nos dejara Violeta Parra.

Rogelio Gormaz E.

7.

BIBLIOGRAFIA .

ALBORNOZ, C. 2005, La cultura en la Unidad Popular, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 354 p.

ALCHOURRON, R., 1990, Composición y arreglos de Música Popular, B. Aires, Ricordi, 79p

BERENDT J.E.,1993, El Jazz, 3ª Edición, Ciudad de México, Ed. Fondo de cultura económica, 591p.

BORDIEU. P. 1984, Sociología y Cultura, Ciudad de México Ed. Grijalbo.

DANNEMANN M., 2011, El Mester de Juglaría en la Cultura Poética Chilena. Su Práctica en la Provincia de Melipilla”, Stgo de Chile, Ed. Universitaria, 274p

DÍAZ, P., 2007, El Canto nuevo Chileno, Santiago de Chile, Universidad Bolivariana, 270p.

DUFRENNE, M.,1974, ¿Existe el arte de masas?, Paris, Union Générale d'Éditions

ECO, U. 1997. Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura. Barcelona, Ed. Gedisa. 267p.

FRITH, SIMON ,1987), Towards an aesthetic of popular music" En: Richard Leepert y Susan McClary (eds). The politics of composition, performance and reception. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 133-172),

GRAMSCI, A.,1967, La formación de los intelectuales, D.F. de México, Grijalbo.

GARCÍA, M., 2013, Canción Valiente, 1960-1989, Tres décadas de canto social y político en Chile, Santiago de Chile, Ed. B. Chile, 447p.

GONZÁLEZ, J. P., y ROLLE, C., 2004, Historia social de la Música popular chilena 1890 – 1950, Stgo de Chile, Ed. Universidad Católica de Chile, Santiago, 645pp.

GUTIERREZ, C. 2007, "Ricardo García: Micrófono abierto para la canción chilena" / Blog Sello Alerce. Consulta enero 2012

JARA, J., 2013, "Víctor un canto inconcluso", Santiago de Chile, LOM Ediciones, 288pp.

JORDAN, L. sitio <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/LauraJordan.pdf>>
[consulta en enero 2013].

LÓPEZ, J., 1988, La Música de la postmodernidad, Barcelona, Ed. Anthropos, 159pp.

MENANTEAU, A., 2006, El Jazz en Chile, Santiago de Chile, Ed. Ocho libros, 139pp.

OTERO, E., y LÓPEZ, R., 1990, Manual de introducción a la teoría de la Comunicación social, Santiago de Chile, Ed. CPU, 117pp..

PAZ, O., 1990, Los Hijos del Limo, Barcelona, Ed. Six Barral, 184pp.

PADILLA, A. 1995, " Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez, Ed. Universal Edition A.G., Viena.

PINTO, J., 2005, Cuando hicimos historia, La experiencia de la Unidad Popular, Stgo de Chile, LOM Ediciones, 209pp.

REVISTA LA BICICLETA, 1980, Santiago de Chile , Noviembre-Diciembre:(8)

REVISTA LA BICICLETA, 1981, Santiago de Chile , Abril-Mayo, Número Especial:(3)

SALAS, F., 1998. El grito del amor, Historia temática del rock, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 272pp..

SALAS, F., 2003, Cartografías del Rock chileno y la Nueva Canción chilena, Stgo de Chile, Ed. Cuarto Propio, 306pp.

SUBERCASEAUX, B., 1982, Historia Literatura y Sociedad, Santiago de Chile, CESOC, CENECA Editores, 313pp.

SUBERCASEAUX, B., 2011, Historia de las ideas y la cultura en Chile, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1490pp.

TAYLOR, S.J., Y BOGDAN, R., 1994, "Introducción a los Métodos cualitativos de investigación", Barcelona, Ed Paidos, 343pp.

TORRES R. EN: DICCIONARIO DE LA MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA, 2002. Capítulo Chile. Barcelona, Ed. S.G.A.E.

URIBE, C., 2008, La intención develada: Estudios de música y sociedad, Stgo de Chile, Ed.DIUMCE, 186pp.

VARAS, J.M., y GONZÁLEZ, J.P., 2005, En busca de la música chilena, Stgo. de Chile, Ed. Publicaciones del Bicentenario, 518pp.

VEGA, C. 1997, Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. En: *Revista Musical chilena*. [online]. jul., vol.51, no.188 [citado 25 Enero 2009]

YENTZEN, E., 2014, " La Voz de los Setenta .Un testimonio sobre la resistencia cultural a la dictadura 1975 – 1982", CIPOD Editores, 200pp.

Entrevistas:

Entrevistado	Ocupación actual	Fecha de entrevista
Campos Jorge	Músico	05/2008
Fernández Raúl	Profesor de Historia, Dirigente, Gestor cultural.	06/06/2005
Cereceda Leonardo	Músico	04 /02 / 2008
Le-Bert Luis	Músico – Arquitecto	16 / 07 /2008
73.Marín Fernando	Profesor de Historia	02 / 04/ 2007
Menanteau Alvaro	Músico – Musicólogo	14 / 06/ 2008
Muñoz Mario	Músico - antropólogo	27 / 04 /2009
Rivas Hugo	Sociólogo	14 /01/ 2006
Sáenz Manuel	Ingeniero de Sonido	07 / 12/ 2008
Sáez Raúl	Músico – Cirujano dentista	05 / 05/ 2014
Salinas Felipe	Músico – Prof. de Ed. Musical	04 / 09/ 2009
Verdugo Patricio	Músico – Operador de turismo	24 /01 / 2009
Villagra Pedro	Músico	12 / 11 /2008
	<i>Nota: todas las entrevistas realizadas en Santiago de Chile</i>	

8.
ANEXOS.-

A
N
E
X
O
S

8.1 ANEXO 1.-

**ENTREVISTA A MÚSICOS DEL CANTO NUEVO Y PERSONAS VINCULADAS
A ESTE MOVIMIENTO MUSICAL.**

*“Compañeros de Música:
Tomando en cuenta esas politonales
y audaces canciones,
Quisiera preguntar:.. ”
S. Rodríguez*

Nombre:.....
(Opcionalmente y en forma voluntaria, puede agregar la edad que tenía el año 1980)

1.- ¿Cuál es su instrumento principal?.....
¿Ejecuta otros además?
.....

2.- ¿Cómo ha desarrollado su experiencia musical?

a) En forma autodidacta :

b) Estudios formales

-completos en:.....

-incompletos en:.....

c) Estudios particulares con músicos (de qué estilo)

.....

d) Otra (todas, etc).....

.....

.....

3.- ¿Qué músicos locales piensa que han influido en usted?.....

.....

.....

.....

.....

4.- ¿Qué músicos extranjeros cree que han influido en usted?

.....
.....
.....
.....

5. ¿Con qué músicos, solistas o agrupaciones, trabajó en la década del 80?

.....
.....
.....
.....
.....

¿Qué rol desempeñó en su trabajo? (por favor con una x)

Instrumentista....

Cantante.....

Compositor.....

Arreglador.....

Productor.....

Otra.....

(Pueden ser varias o todas)

6.- a) ¿Cree usted que el jazz es una corriente musical que está presente en el desarrollo de la música del C.N.?

Sí..... No

.....
.....

b) Cree usted que el Rock es una corriente musical que está presente en el desarrollo de la música del C.N.?

Sí..... No.....

.....
.....

a).. Cree usted que el Folklore es una corriente musical que está presente en el desarrollo de la música del C.N.?

Sí..... No.....

.....
.....

c) Qué estilo, músico, o grupo se podría citar como muestra de esas influencias?.....

.....
.....

c) ¿Qué otros lenguajes o corrientes musicales cree que son tributarios del CN?.....

.....
.....
.....

7.- ¿Cuál es su visión del Canto Nuevo en tanto movimiento musical?
(si cree que existió y si es así, cómo lo define)

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Gracias por contribuir a mostrar la historia de uno de los grandes momentos de la música chilena.

R. Gormaz

UN EJEMPLO:

ENTREVISTA A MÚSICOS DEL CANTO NUEVO Y PERSONAS VINCULADAS A ESTE MOVIMIENTO MUSICAL.

*“Compañeros de Música:
Tomando en cuenta esas politonales
y audaces canciones,
Quisiera preguntar...”
S. Rodríguez*

Nombre: ...Jorge Carlos Campos Astorga .23 años
(Opcionalmente, puede agregar la edad que tenía el año 1980)

1.- ¿Cuál es su instrumento principal?

Contrabajo y Bajo Eléctrico

¿Ejecuta otros además?

Guitarras, Teclados, softwares.

2.- ¿Cómo ha desarrollado su experiencia musical?

a) En forma autodidacta:

b) Estudios formales

-completos en: Interpretación Superior Contrabajo U de Chile, Estética Universidad Católica

-incompletos en: Composición, Orquestación

c) Estudios particulares con músicos (de qué estilo)

Jazz con Enrique Luna

d) Otra (todas, etc).

3.- ¿Qué músicos locales piensa que han influido en usted?

.Víctor Jara y Violeta Parra.

4.- ¿Qué músicos extranjeros cree que han influido en usted?

Beatles, Led Zeppelin, Weather Report, Stravinsky, Sibelius, Debussy, Ravel, Varesse y .Jaco Pastorius.

6. ¿Con qué músicos, solistas o agrupaciones, trabajó en la década del 80?
Santiago del Nuevo Extremo, Fulano, Congreso, Shwenke y Nilo, Cristina González, Eduardo Peralta.

¿Qué rol desempeñó en su trabajo? (por favor con una x)

Instrumentista...x.
Cantante...x.....
Compositor...x.....
Arreglador.....x....
Productor.....x. ...
Otra..... ..

(Pueden ser varias o todas)

6.- ¿Cree usted que el lenguaje del jazz está presente en el desarrollo de la música del C.N.?

Sí.....X..... No.....

Si cree que sí:

a) Qué estilo, músico, o grupo muestra esa influencia?

Básicamente la Fusión Jazz Rock en Santiago del nuevo Extremo, matriz de proyectos posteriores como Fulano, Huara. Y los trabajos solistas de Pedro Villagra y Jorge Campos

b) ¿Qué elementos del lenguaje del jazz advierte usted en la música del CN, que son manifestación de esta influencia? No olvidando que ya en la Nueva Canción Chilena hubieron intentos de reunir estilísticamente el folclor con instrumentos electrónicos y clásicos, es decir, habían ya antecedentes en la música chilena de investigar y transformar en busca de un resultado expresivo mas específico.

En el Canto Nuevo incursionaron grupos con diversas combinaciones instrumentales Ortiga, Barroco Andino, Cantierra, Antara, Amauta, Shwenke y Nilo, Santiago del Nuevo Extremo que tenían una clara búsqueda expresiva sin restricciones estilísticas, con el folklore latinoamericano como su principal fuente de inspiración, armónicamente el desarrollo fue mas complejo. Siendo la mayoría de estos músicos formados en diversas escuelas musicales

universitarias, se da un impulso inevitable al trabajo más complejo rítmico y melódicamente, el uso de armonías Blues mayor y menor, estructuras y formas musicales con espacio para la improvisación, en el caso de Santiago del Nuevo Extremo los bloques de saxofón con Bajo eléctrico. Contrapunto, Canon, polifonía, etc.

Diría que la forma canción se nutrió del Blues en su generalidad tanto en los fraseos de algunos cantantes como en el uso de Modos y escalas alteradas en melodías y solos instrumentales.

Hablando de Fusión creo que el elemento mas influyente en la música de Santiago en su segundo y tercer álbum, fue la Música Progresiva....que tiene sus orígenes en el Rock Psicodélico de fines de los sesenta.

7.- ¿Cuál es su visión del Canto Nuevo en tanto movimiento musical?
(si cree que existió y si es así, cómo lo define)

.Creo que el Canto Nuevo como movimiento musical organizado no existió, pero si, este apelativo permite identificar a la generación de creadores que teníamos entre 15 y 20 años para el golpe de estado y que desde el 75 y 76 en adelante comienzan a aparecer con mucha cautela en pequeños espacios con su música, espacios que fueran creciendo en sincronía con las movilizaciones estudiantiles primero y sociales después. Si bien aparecen algunos compositores que entraban en una corriente más pop, el canto nuevo en sus manifestaciones más importantes representa una primera expresión libertaria de resistencia a la dictadura, con un claro acento político y de promoción de conciencia social. Se da también en estos músicos un desarrollo musical que en algunos casos (Santiago) refresco la escena local con arreglos vocales e instrumentales muy interesantes que estimularon la búsqueda de la expresión musical más allá de la forma canción tradicional, y que desembocaron en proyectos creativos fundamentales en la música chilena.

Gracias por contribuir a mostrar la historia de uno de los grandes momentos de la música chilena.

R. Gormaz.

8.2 ANEXO 2. Formaciones del grupo Santiago del Nuevo Extremo.

AÑO	MÚSICOS	COMPOSITORES	MÚSICOS CON ESTUDIOS MUSICALES	MÚSICOS DE PERMANENCIA BREVE (menos de 1 año)
1976 a 1978	Luis Le-bert: voz, cuerdas, Julio Castillo: Voz cuerdas Pedro Villagra,: Voz cuerdas, vientos Sebastián Dahm: Voz cuerdas (Entra Mario Muñoz)	Luis Le-bert	Pedro Villagra	
1978 a 1979	Luis Le-bert, Voz, cuerdas Pedro Villagra, Voz, cuerdas, vientos Rogelio Gormaz, voz, cuerdas Mario Muñoz: voz cuerdas	Luis Le-bert Mario Muñoz	Pedro Villagra Mario Muñoz Rogelio Gormaz	José Luis Correa
1979 a 1980	Luis Le-bert, Voz, cuerdas Pedro Villagra, Voz , cuerdas , vientos. Luis Pérez Voz, cuerdas Andrés Buzeta, Voz, cuerdas, vientos Jorge Campos Bajo eléctrico, contrabajo	Luis Le-bert Pedro Villagra Luis Pérez	Pedro Villagra Andrés Buzeta Jorge Campos	Leo rojas
1980 a 1983	Luis Le bert. Voz ,cuerdas Pedro Villagra: Voz cuerdas, vientos. Jorge Campos Bajo elec, contrabajo Luis Pérez: Voz, cuerdas Raúl Sáez: Batería , percusión	Luis Le-bert Pedro Villagra Luis Pérez Jorge Campos	Pedro Villagra Jorge Campos Raúl Sáez	Hernán Pantoja Nicolás Eyzaguirre
1983 a 1986	Luis Le bert: Voz, cuerdas Pedro Villagra: Voz, cuerdas Vientos Jorge Campos: Bajo elec, contrabajo. Cristián Crisosto: Vientos Hugo Silva: Voz , cuerdas Willy Valenzuela: Batería	Luis Le-bert Pedro Villagra Jorge Campos Cristián Crisosto	Pedro Villagra Jorge Campos Cristián Crisosto Hugo Silva Willi Valenzuela	

8.3 ANEXO 3.

CATÁLOGO DE OBRAS DEL GRUPO SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO (1976 – 1986)

Este catálogo considera las obras instrumentales y de canto acompañado, tanto aquellas que fueron registradas como las que no lo fueron.

**NOMBRE DEL GRUPO: SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO
PERÍODO ACTIVO A CONSIDERAR: 1976 – 1986**

Obras sin registro fonográfico:

Estas canciones corresponden al primer repertorio de SNE en los inicios de la agrupación, estando integrado por Julio Castillo, Luis Le-Bert, Pedro Villagra y Sebastián Dahm, desde 1976 - 1977 a enero de 1978, fecha en que el grupo se separa por la partida de Dahm.

No obstante, volverá a rearmarse entre marzo y abril de 1978.

Constituye una excepción “ La tenebrosa lombriz de la noche en la urbe” que sí fue grabada sin editarse, como se explica en su cita y que corresponde a la etapa siguiente del grupo, cuando ingresa Mario Muñoz, su autor.

Título: El viejo Tomás

Autor: Luis Le-bert

Fecha de creación: 1977

Instrumentación: Guitarra, tiple, flauta traversa, charango.

Comentario: Este tema es descrito por Pedro Villagra, como un tema que marcó al grupo en sus comienzos y por el cual se le identificaba.

Es un estilo de balada que se desarrolla sobre un ritmo de bailecito, ritmo que será recurrente en las canciones del grupo y que en una primera etapa de su producción, será parte de su sello sonoro, así como de otros grupos de la época como vientos del Sur, Agua, o Los blops.

Título: La palabra
Autor: Luis Le-bert
Fecha de creación: 1977
:

Comentario: Tema con carácter folklórico en ritmo de bailecito, en 6/8.

Título: Son de esta vereda
Autor: Luis Le- Bert
Fecha de creación: 1978
:

Comentario: Canción en estilo de son, cuyo título es explicado por SNE como un juego de palabras: Son de ritmo y de pertenencia, en este caso a una vereda o forma de ver la vida con un espíritu libertario, antiopresor.

Título: Sabernos
Autor: Luis Le-bert
Fecha de creación: 1976-1977

Comentario: Canción estructurada sobre un ritmo de Rin. No se tiene más antecedentes.

Título: La hora mágica
Autor:
Fecha de creación: No se recuerda

Comentario: Canción de la cual se guarda pocas referencias aparte de ser de ritmo lento y carácter nostálgico (P. Villagra 2008).

Título: Casi un bolero
Autor: Luis Le-bert
Fecha de creación: No se recuerda

Comentario: Canción en dos secciones, la primera en estilo de bolero que deja paso a la segunda, desarrollada con un aire de bailecito.

Título: Quién robó mi corazón
Autor: Luis Le- Bert
Fecha de creación: No se recuerda.

Comentario: Canción en estilo de balada romántica.

Título: El mosquito zumbón
Autor: Luis Le- Bert
Fecha de creación: No se recuerda.

Comentario: Canción de carácter alegre, en estilo tropical.

Título: La tenebrosa lombriz de la noche en la urbe.
Autor: Mario Muñoz
Fecha de grabación: 1980
Fecha de creación: 1978
Duración: aprox. 5'
Instrumentación: 2 guitarras, charango, flauta traversa.

Comentario: Esta canción de carácter experimental, tiene un fuerte componente rock y se desarrolla en una estructura de rondó, terminando en una especie de coda de carácter barroco.
Durante el registro del primer disco de SNE esta canción fue grabada, pero nunca se editó por no encontrarse satisfactoria la mezcla final en el estudio, con lo cual no figuró en el álbum.

Obras con registro fonográfico:

Canciones y temas instrumentales correspondientes a la segunda etapa del grupo. En este período el grupo experimentará cambios en sus integrantes, algunos de permanencia breve, hasta llegar a la formación definitiva, que mantiene como eje a Villagra, Campos y Le-bert.

La producción original de SNE se registró en tres álbumes:

- 1) Santiago del Nuevo Extremo: 1980
- 2) Hasta encontrarnos: 1983
- 3) Barricadas: 1985

El sello Alerce ha publicado compilaciones posteriores a modo de antología, reuniendo temas de los tres álbumes, sin un orden definido.

Datos de las obras por álbum:

Album	Canciones	Instrumentales	Autoría propia	De otro Autor	Total tracks álbum	Año registro	
Santiago del Nuevo Extremo	9	2	9	2	11	1980	
Hasta encontrarnos	9	1	10	0	10	1983	
Barricadas	8	3	10	1	11	1985	

Album: Santiago del nuevo Extremo

Sello: Alerce

Año: 1980

Estudios filmocentro

Santiago de Chile

Ingeniero de sonido: Jaime de Aguirre

Cara A

1.-

Título: A mi ciudad

Autor: Luis Le -Bert

Formato: Canción

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: 1977

Duración: 4.45'

Instrumentación: Guitarra , tiple, flauta travesa, cuatro, metalófono, contrabajo, percusión , voz y coro.

Soporte: Vinilo y Cassete

Comentario: Canción emblemática de SNE, que marca su estilo de folklore urbano con un carácter existencialista y de protesta, usando como soporte el ritmo de 6/8 que utiliza en muchos de sus temas.

En esta canción SNE hace uso de un quodlibet en el coro final, recurso que se hará característico en el grupo.

2.-

Título: Homenaje

Formato: Canción

Autor: Luis Le-Bert

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación:

Duración: 4.15'

Instrumentación: 2 guitarras nylon, contrabajo, tiple, charango, flauta traversa, batería, voz solista, coros.

Comentario: Canción homenaje a Víctor Jara. En el final, SNE usa el recurso de quodlibet que ensaya en "A mi ciudad".

3.-

Título: Chacharengue de los zancudos

Formato: Canción

Autor: P. Villagra - J. Campos

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: Año 1978

Duración: 3.20'

Instrumentación: Tiple, guitarra, flauta traversa, contrabajo, bongó, huiro, batería, voz solista y coro.

Comentario: Canción con estilo de son compuesta con carácter de divertimento, que destaca entre la solemnidad del resto de las canciones del álbum

4.-

Título: Deriva

Formato: Canción

Autor: Mario Muñoz

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: año 1977 aprox.

Duración: 2.57'

Instrumentación: 2 guitarras nylon, contrabajo, acordeón, tiple, flauta traversa, batería, voz solista y coro

Comentario: canción sobre un ritmo de tango, con una interpretación que muestra elementos que la acercan al rock.

5.-

Título: Véngase toda entera

Formato: Canción

Autor: Luis Le bert

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: Año 1977 aprox

Duración: 3.55'

Instrumentación: tiple, guitarra nylon, flauta traversa, contrabajo, batería, voz solista y coro.

Comentario: En esta canción el grupo, desarrolla un final coral con carácter de canon, sacando partido a las voces.

Cara B

1.-

Título: Simplemente

Formato: Canción

Autor: Luis Le-Bert

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: Año 1978 aprox

Duración: 5.23'

Instrumentación: guitarra acústica metal, guitarra acústica nylon, contrabajo , flauta traversa, congas, batería, voz solista, coros

Comentario: Canción emblemática del grupo, con un estilo de bolero, que mantiene la posición del cantautor como figura central, teniendo como soporte un arreglo sustentado en las guitarras, flauta y percusión en donde la batería aparece en un plano secundario, más bien como complemento de percusión.

2.- Título: Contrabando

Formato: Instrumental

Autor: Luis Pérez / P. Villagra

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: 1979 aprox

Duración: 3.39'

Instrumentación: 2 guitarras nylon, cuatro, tiple, contrabajo, flauta traversa, batería,

Comentario: Tema instrumental, cuyo ritmo se acerca al huapango, de carácter íntimo con predominio de las cuerdas y la flauta, manteniendo la percusión en un plano lejano.

3.-

Título: Linda la minga

Formato: Canción

Autor: Richard Rojas

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: 1979

Duración: 2.51'

Instrumentación: guitarra metálica, guitarra nylon, cuatro flauta travesa, contrabajo, Bombo.

Comentario: Esta canción fue interpretada por SNE en el festival de la canción de Viña del Mar y se puso en el álbum como cuña comercial. Constituye la primera de las tres veces que SNE interpretó a otro autor no perteneciente al grupo. La segunda fue "El trauco", también de Richard Rojas y la tercera, registrada en el álbum barricadas, " La mitad lejana", compuesta por Inti Illimani para ser interpretada junto a SNE . Para rescatar el carácter folklórico del tema , la percusión está hecha con bombo solo , prescindiendo de la batería.

4.-

Título: Moribundo

Formato: Canción

Autor:

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: 1979-1980

Duración: 4.50'

Instrumentación: 2 guitarras nylon, contrabajo, flauta travesa, batería, voz solista y coro.

Comentario: canción en ritmo de bossa, que recuerda los trabajos de Ch. Buarque

5.-

Título: Sin remordimientos

Formato: Instrumental

Autor: Luis Pérez

Fecha de grabación: 1980

Fecha de creación: 1980

Duración: 1.24'

Instrumentación: 2 guitarras nylon, contrabajo, flauta travesa, batería.

Comentario: Tema breve en ritmo de foxtrot a la manera Dixieland, ironizando la lejanía y los prejuicios que los músicos del Canto nuevo guardaban con este tipo de música.

Album: Hasta encontrarnos
Sello: Alerce
Año: Invierno de 1983
Estudios filmocentro
Santiago de Chile
Ingeniero de sonido: Jaime de Aguirre

Cara A

1.-

Título: Hasta encontrarnos

Formato: Canción

Autor: L. Le-Bert / J. Campos

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación: 1981-1982

Duración: 4:23

Instrumentación: 2 guitarras, mandolina, flauta traversa, bajo eléctrico, batería, bongó.

Comentario: Canción que da nombre al álbum, de corte dinámico y veloz discurso del cantante. Constituye un llamado a rearmarse y creer en el futuro, pasando por encima de las actuales vicisitudes que impone el sistema.

2.-

Título: Una canción de amor

Formato: Canción

Autor: L. Le-Bert

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación: 1982-1983

Duración: 2:25

Instrumentación: 2 guitarras, violín , violoncello, contrabajo.

Comentario: Canción de corte intimista, que plantea la dificultad del amor, puesto frente a la realidad y los principios que sustentan al hablante.

3.-

Título: Canción para el transeúnte enamorado

Formato: Canción

Autor: Luis Le-Bert

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación:

Duración: 3:15

Instrumentación: 2 guitarras, tiple, mandolina, flauta traversa, bajo eléctrico, batería, cencerro.

Comentario: Canción en ritmo de bossa de carácter optimista, referida a un personaje que transita con alegría por la vida aunque carga con el mismo peso de todos.

4.-

Título: Buenos días

Formato: Canción

Autor: L. Le-Bert

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación:

Duración: 3:25

Instrumentación: 2 guitarras nylon, una guitarra metálica de 12 cuerdas, flauta traversa, contrabajo, batería (usando sólo bombo y platillos)

Comentario: Canción en 6/8, con aire similar a "A mi ciudad". Al escuchar el texto, parece ser una continuación de esta canción del primer álbum, en un tiempo o historia posterior.

5.-

Título: La promesa

Formato: Canción

Autor: J. Campos

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación:

Duración: 5: 48

Instrumentación: 2 guitarras, charango, guitarra de 12 cuerdas, flauta dulce, flauta traversa, bajo eléctrico, batería.

Comentario: Canción de una nutrida instrumentación y arreglo complejo en el plano rítmico tanto como melódico, con gran energía en la ejecución, texto existencial y críptico.

Cara B

1.-

Título: Ciudadano

Formato: Canción

Autor: J. Campos

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación:

Duración: 3:46

Instrumentación: 2 guitarras, mandolina, 2 flautas traversas, bajo eléctrico y batería.

Comentario: Canción de corte existencial, que narra la vida del hombre común, su problemática y lucha por sus valores. Una suerte de aceptación digna de la realidad, sin bajar los brazos.

2.-

Título: Cama Vieja

Formato: Canción

Autor: L. Le-Bert

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación:

Duración: 3:52

Instrumentación: Guitarra electroacústica, guitarra de 12 cuerdas, guitarra eléctrica, cuatro portorriqueño, batería.

Comentario: Tema que se emparenta con el rock argentino de los 70', con aires de música country, de uso común en esa época.

3.-

Título: Yo tenía una sonrisa

Formato: Canción

Autor: J. Campos

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Duración: 3:07

Instrumentación: 2 guitarras, guitarra de 12 cuerdas, 2 flautas traversas, bajo eléctrico, percusión y batería.

Comentario: Tema de gran energía y arreglo muy dinámico con un texto existencialista, que transita desde el pesimismo, a la esperanza.

4.-

Título: La muerte del trapealista

Formato: Instrumental

Autor: Luis Pérez

Formato: Instrumental

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación:

Duración: 3:17

Instrumentación: 2 guitarras, 2 flautas traversas, contrabajo, batería.

Comentario: Composición en ritmo ternario, muy descriptiva del mundo del circo, con ribetes de comicidad y dramatismo expresados por la dinámica interpretativa y los instrumentos escogidos para ejecutar esta pieza.

5.-

Título: Y yo qué hago

Formato: Canción

Autor: Luis Le- Bert

Fecha de grabación: Invierno de 1983

Fecha de creación:

Duración: 05.33

Instrumentación: 2 guitarras ovation nylon, saxos tenor y soprano, flauta traversa, bajo elec. Freetless, batería, voz solista y coros

Comentario: Esta canción inicia una sonoridad en el grupo que lo emparenta con el lenguaje del jazz fusión de los 70'. El uso de los saxos en bloque y los espacios de improvisación, recuerdan a grupos de la época como Weather report-

La inclusión del jazzista Marcos Aldana en saxo tenor como invitado, inicia una etapa en la cual los arreglos de estudio superan la formación en vivo, por lo cual se requiere de músicos de apoyo en los conciertos.

Album: Barricadas
Sello: Alerce
Año: Febrero y Marzo 1985
Estudios filmocentro
Santiago de Chile

En esta etapa el grupo desarrolla un trabajo de grabación en estudio que incluye una instrumentación que supera la formación en vivo, por lo cual estos temas en concierto, requerirán la presencia de invitados

Cara A:

1.-

Título: Barricadas

Formato: Canción

Autor: Luis Le-Bert

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Fecha de creación:

Duración: 04.41'

Instrumentación: Guitarra nylon Guitarra metálica mandolina flauta traversa, saxo soprano y tenor contrabajo eléctrico batería , voz solista, coros

Comentario:

Tema que mantiene el carácter de protesta de las canciones de Santiago del Nuevo Extremo y que clama por el futuro trunco de una generación llamada a grandes desafíos, que quedaron en nada. Fue creado en un período de fuertes protestas populares y hace alusión al recurso insurgente de la barricada

2.-

Título: Bella que tienes mi alma no me abandones

Formato: Instrumental

Autor: Pedro Villagra

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Duración: 02.26'

Instrumentación: 2 guitarras acústicas, guitarra de 12 cuerdas, flauta dulce, saxo soprano, contrabajo.

Comentario: Este tema es un guiño a Bella que tienes mi alma, canción del repertorio renacentista, muy popularizada entre los estudiantes de música y de cierta forma la ejecución e instrumentación imitan el aire de esa música.

3.-

Título: Quién dará respuesta por estos días

Formato: Canción

Autor: Jorge Campos

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985.

Duración: 03.47'

Instrumentación: 2 guitarras acústicas, guitarra de 12 cuerdas, 2 flautas traversas, saxo tenor, bajo eléctrico, batería.

Comentario: Tema que desarrolla un carácter existencialista, característico de las canciones de este autor

4.-

Título: Madre

Formato: Canción

Autor: Luis Le- bert

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Duración: 04.45

Instrumentación: 2 guitarras, bajo eléctrico, teclados, batería.

Comentario: En esta canción rescata la supremacía del solista o del trovador por sobre el peso instrumental de la banda en esta etapa.

5.-

Título: Adagilbo noiccerid

Formato: Instrumental

Autor: Cristián Crisosto / Jorge Campos

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Duración: 01.46

Instrumentación: Guitarra, 5 flautas traversas, saxos soprano y tenor, contrabajo, coros.

Comentario: Tema instrumental breve, de estilo moderno y emparentado con el lenguaje del jazz, que anuncia el trabajo de creación musical que realizará más tarde Crisosto en el grupo Fulano

6.-

Título: Para comprender lo que viene

Formato: Canción

Autor: Jorge Campos

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Fecha de creación:

Duración: 04: 38'

Instrumentación: Guitarra acústica, guitarra eléctrica, 2 flautas traversas, píccolo, contrabajo, bajo eléctrico, timbal, batería,

Comentario: Canción de corte nostálgico y existencialista, con un arreglo nutrido y complejo, que como la mayoría de los temas de este grupo, utiliza gran cantidad de recursos de estudio de grabación.

Cara B

1.-

Título: La mitad lejana

Autores: Texto: José Seves. Música: José Seves y Horacio Salinas

Fecha de grabación: Junio de 1985

Fecha de creación:

Duración: 05.16'

Instrumentación: Guitarra, guitarra eléctrica, 2 flautas traversas, saxo tenor, saxo soprano, contrabajo batería.

Comentario: Canción compuesta en Europa por Inti Illimani para ser interpretada en conjunto con SNE . Fue grabada en Heidelberg, Alemania incorporándose la pista de audio al álbum grabado en Chile.

2.-

Título: Todo está decidido

Autor: J. Campos

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Fecha de creación:

Duración: 02.59'

Instrumentación: Guitarra 12 cuerdas, guitarra eléctrica, charango, 2 flautas traversas, 2 saxos, contrabajo, bajo eléctrico, batería.

Comentario: Tema cuya sonoridad se hermana con la del grupo Congreso por el tratamiento del ritmo, el uso de bajo fretless y los saxos.

3.-

Título: Mariposa

Autor: L. Le-Bert

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Fecha de creación:

Duración: 06.35'

Instrumentación: Guitarra acústica, guitarra eléctrica, contrabajo.

Comentario: En este tema Le- Bert rescata la imagen del cantautor apoyado con cuerdas solamente, haciendo uso de efectos como Chorus y Delay, prescindiendo de los vientos y la batería.

4.-

Título: De espalda por Recoleta con la conciencia tranquila.

Autor: Cristián Crisosto

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Fecha de creación:

Duración: 01:52"

Instrumentación: 2 flautas, saxos soprano, tenor y barítono, guitarra eléctrica, contrabajo, bajo eléctrico y batería

Comentario:

Este tema podría asociarse a la música de proyectos de jazz moderno como el de Charles Mingus en los años 80.

Grabado con 2 flautas, saxos soprano, tenor y barítono, guitarra eléctrica, contrabajo, bajo eléctrico y batería, alterna elementos de electrónica como el metrónomo de estudio (que no dudan en incluir en el track), con sonidos originarios como el del trompe que se escucha en la primera sección del tema. Es además una muestra de un arduo trabajo en estudio de grabación realizado por el grupo

5.-

Título: Himno para creer

Autor: J. Campos

Fecha de grabación: Febrero y Marzo 1985

Fecha de creación:

Duración: 05.36'

Instrumentación:

Comentario:

El carácter existencial de este texto, muestra una mezcla de desazón por la realidad, a la vez que una suerte de camino o actitud de vida para enfrentarla.

8.4. Textos de las canciones analizadas.

A MI CIUDAD (Luis Le-Bert) (Texto completo)

Quien me ayudaría
A desarmar tu historia antigua
Y a pedazos volverte a conquistar
Una ciudad quiero tener
Para todos construida
Y que alimente a quien la quiera habitar.

Santiago, no has querido ser el cerro
Y tú nunca has conocido el mar.
Como serán ahora tus calles
Si te robaron las noches.

En mi ciudad murió un día
El sol de primavera
A mi ventana me fueron a avisar
Anda, toma tu guitarra
Tu voz será de todos los que un día
Tuvieron algo que contar.

Golpearé mil puertas
Preguntando por tus días
Si responden aprenderé a cantar
Recorreremos tu alegría
Desde el cerro a tus mejillas
Y de ahí saldrá un verso a mi ciudad.

Santiago, quiero verte enamorado
Y a tu habitante mostrarte sin temor
En tus calles sentirás mi paso firme
Y sabré de quien respira a mi lado.

En mi ciudad....

Canta, es mejor si vienes,
Tu voz hace falta

Quiero verte en mi ciudad (bis)

En mi ciudad....

HOMENAJE (Luis Le-Bert)
(Texto completo)

Me levanté temprano
sin conocer la aurora
te acuerdas de ese día de mentira

Tu vida era tu vida
la mía, otra historia
y el mundo era testigo de los días

Sólo quiero cantar en presente
y poderte decir
pero muda quedó la palabra y no quiero mentir

Me quieres desde lejos
te abrazo cuando vienes
mi canto era distinto antes de ti

Hubiésemos vivido
la historia de las gentes
y nos habrían visto sonreír

La ciudad no es la misma
no es la que quisimos compartir
no tenemos las manos
no hay a quién mirar
tus ojos se apagaron
a quién voy a cantar

Dónde se han ido los días de amistad
dónde está lo hermoso que fuimos a sembrar
y maldigo el presente sin tu nombre
dí tú quién esconde de tus labios el cantar

Préstame tus manos sumemos soledades

si viene algún amigo somos tres
Rompamos las distancias de aquí hasta el mañana
y así podremos cantarle al amor

Sólo quiero saber quiénes miran
hacia donde miro yo
quiénes son los que enredadas las manos
se acuerdan del cantor

No vacilaremos en tenderle una canción
un millón de voces le dirán que no fué en vano
que nos diera de su boca el pan del aire y una flor

Víctor, gran ausente desde siempre te cantamos

Los que no vacilaremos
en tenderle una canción
un millón de voces
te dirán que no fué en vano
que nos dieras de tu boca
el pan del aire y una flor
Víctor, gran ausente
desde siempre te cantamos

Los que no vacilaremos
en tenderle una canción...

Y YO, QUÉ HAGO?

(Luis Le-Bert)

*“Vivir al sur de todo no es cosa de hombre solo
se me hace urgente compartir mi triste abrigo
Importa poco si es invierno
y arriba el mismo sol alumbra lo de siempre
el eterno pan del pobre mi nostalgia por perderte*

*Arriba algo oculta el cielo
arriba ha muerto un Dios
algo ocurre que aquí en mi morada no encuentro sosiego*

¿Qué hago? Y yo, ¿Qué hago?”

*“Acaso el sol se desentiende de su luz
y los amantes temerosos le ocultan sus secretos
¿Acaso ya no besan?
¿Acaso van preguntando ateridos de frío por eso que fue?*

“¿Qué hago? Y yo, ¿Qué hago?”

*“Acaso la marea sube y ni siquiera lo he notado
acaso en las esquinas pasa mucho más de lo que veo
acaso entre tus brazos queda alguna flor perdida
y mía”*

“¿Qué hago? Y yo, ¿Qué hago?”

8.5 ANEXO 5.

SANTIAGO DEL NUEVO EXTREMO
TABLA DE INSTRUMENTACIÓN DE CANCIONES Y TEMAS INSTRUMENTALES.

CANCIÓN	GUIT Elect. Acústica nylon	GUIT ELEC	CUATRO	CHARANGO	Guit elec.acústica metálica	TECLADO	FLAUTA travesa	SAXO	C/BAJO	BAJO eléctrico	Percusión accesorios	y	BAT	OTRO
1A MI CIUDAD	X		X	X	X		X		X					
2HOMENAJE	X			X	X		X		X				X	
3CHACHARENGUE...	X				X		X		X		Bongo/Huiro		X	
4DERIVA	X				X		X		X		X			ACC.
5VENGASE TODA	X				X		X		X				X	
6SIMPLEMENTE	X2				X		X2		X		C/		X	
7CONTRABANDO(INST)	X2		X		X		X		X				X	
8LINDA LA MINGA	X		X				X		X		B			
9MORIBUNDO	X2						X		X				X	
10SIN REMORDIMIENTOS(INST)	X2						X		X				X	
11HASTA ENCONTRARNOS	X2						X			X			X	Mandolina
12UNA CANCIÓN DE AMOR	X2								X					Violín V. cello
13CANCIÓN PARA EL TRANSEÚNTE...	X2						X			X	Cencerro			tiple
14BUENOS DÍAS	X				X		X		X		Bombo/Platillos			
15LA PROMESA	X2			X	X		X2			X				F.dulce/ocarina
16CIUDADANO	X2						2			X			X	Mandolina
17CAMA VIEJA	X	X			X								X (final)	Cuatro portorriqueño

CANCIÓN	GUIT E.acústicas	GUIT ELEC	CUATRO	CHA RANGO	ACÚSTICA METALICA	TECLADO	FLAUTA TRAV	SAXO	C/BAJO	BAJO ELEC	PERC accesorios	BAT	TECLADO
18YO TENÍA UNA SONRISA	X				X		X2			X	Bongó, maracas, huevoitos.	X	
19LA MUERTE DEL TRAPECISTA	X2						X2		X			X	
20Y YO QUÉ HAGO	X				X		X	XS/T		X	X	X	
21BARRICADAS	X				X		X2	XS/T		X		X	Mandolina
22BELLA QUE TIENES MI ALMA...	X	X			X			X S	X				Flauta dulce
23QUIÉN DARÁ RESPUESTA...	X2				X		X2	X T		X		X	
24MADRE	X2									X		X	Teclados
25ADALGIBO NOCERID	X						X	X	X				
26PARA COMPRENDER...	X	X					X2		X	X	Timbal	X	piccolo
27LA MITAD LEJANA	X	x					2	X S/C/T	X			X	
28TODO ESTÁ DECIDIDO	X			X			X2		X	X		X	
29MARIPOSA		X			X				X				
30DE ESPALDA POR RECOLETA...		X						X T/B/S	X	X	Trompe	X	
31HIMNO PARA CREER					X		X2	X S/T		x			