



Universidad de Chile  
Facultad de Artes  
Escuela de Posgrado

RELIGIÓN POPULAR EN LA NUEVA CANCIÓN CHILENA:  
EL CASO DE ROLANDO ALARCÓN Y DOS DE SUS  
CANCIONES

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

PABLO MARCELO ROJAS SAHURIE

Profesor guía: Dr. Cristián Leonardo Guerra Rojas

Santiago

2018

RELIGIÓN POPULAR EN LA NUEVA CANCIÓN CHILENA:  
EL CASO DE ROLANDO ALARCÓN Y DOS DE SUS  
CANCIONES

Tesis presentada en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile para  
optar al grado de Magíster en Artes, mención Musicología

PABLO MARCELO ROJAS SAHURIE

Comisión de examen

Dr. Cristián Leonardo Guerra Rojas (Universidad de Chile)

Dra. Laura Jordán González (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso)

Dr. Maximiliano Salinas Campos (Universidad de Santiago de Chile)

Santiago

21 de noviembre de 2018

*A Rolando Alarcón,  
y a todos los artistas que dan la vida por su pueblo.*

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a las personas que de alguna u otra manera han apoyado y animado la realización de esta tesis. En primer lugar, a todos los maestros y profesores que me acompañaron a lo largo de mis estudios musicales y musicológicos, en particular a Claudio Aguayo (†), Alexander Schwend, Nora Urtubia Valenzuela, José Vergara Ahumada, Jean Pierre Karich Jacomet, Miguel Ángel Jiménez Alegre, Manuel Calonge Torrealba, Luis Merino Montero, Miguel Ángel Castro Reveco, Mauricio Valdebenito Cifuentes y José Manuel Izquierdo König. Especialmente a Jorge Martínez Ulloa y Rodrigo Torres Alvarado por las oportunidades y conversaciones, a Laura Jordán González y Maximiliano Salinas Campos por sus comentarios y consejos a esta tesis, y a Cristián Guerra Rojas, quien con sensatez y generosidad ha guiado este proceso investigativo.

Asimismo, a Nelson Rodríguez Vega, Víctor Navarro Pinto, Arturo Cofré Albornoz y Gonzalo Cordero Riquelme, compañeros del programa con quienes tuve la suerte de compartir los estudios musicológicos. También a Fabián, Rafael y Salvador. A Paloma Castro Pavez, Patricio Navarrete Valenzuela, Natacha Huerta Muñoz, Ariel Grez Valdenegro y Natalia Vega Matus, mis compañeros en el quehacer musical. A Paloma Griffiero Pedemonte, Arnaldo Delgado González, María Magdalena Becerra y especialmente a Christian Soazo Ahumada por el aprendizaje conjunto en los seminarios y el coloquio sobre filosofía de la liberación. Al maestro Enrique Dussel Ambrosini por el aliento para continuar con esta investigación.

A todos quienes aportaron con algún comentario, crítica o acotación en las clases, coloquios y congresos en los que tuve la suerte de participar durante 2017 y 2018, en especial a Gonzalo Camacho Díaz, Óscar Hernández Salgar, Catalina Sentis, Rubén Carmona, Oswaldo Rodríguez, Diego Madoery, Juan Francisco Sans, Sílvia Martínez

García, Julio Arce Bueno, José Miguel Marinas y Lizette Alegre González. También a la Escuela de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a la Dirección de Investigación de la Universidad de Talca y al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, instituciones que me ayudaron a sortear los gastos de viaje para asistir a dichos eventos académicos. Del mismo modo, a la mencionada Escuela de Posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile por la beca otorgada para completar los estudios de este magíster.

A mis amigos, particularmente a Bernarda Castillo Fernández, Ariel Maringer Méndez, Andrés Mondaca Sepúlveda y al mencionado Gonzalo Cordero Riquelme por la ayuda en la revisión de algunas transcripciones musicales. A Leonardo Díaz Collao y José Reyes Rojas, quienes además han estimulado varias de las reflexiones de esta pesquisa. Por supuesto, a Manuel Vilches Parodi por haber realizado uno de los pocos estudios sobre Rolando Alarcón Soto, por las pláticas y por su desinteresada ayuda. A Javiera Benavente Leiva quien siempre estuvo para una ayuda o conversación, aún digital. A Felipe Espinoza Villaroel, compañero de comunidad. A Taly Gutiérrez por facilitarme material desde México. A Bruno Simonetti Osorio por traducir el resumen de esta tesis al portugués. También a Gabriel Huentemil Ortega por las informaciones y diálogos sobre el canto a lo poeta. A Rodrigo Sandoval Díaz del Archivo de Música Popular Chilena (AMPUC) del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. A quienes muy amablemente se dieron el tiempo de recibirme física o virtualmente para una entrevista, especialmente a Andrés Opazo Bernales, Pablo Richard Guzmán, Fernando Ugarte Larraín y María Teresa Alarcón Berríos.

Finalmente, a mi familia querida: a mi abuela Victoria, a mi madre Paola, a mi padre Marcelo, a mis hermanos Benjamín, María Victoria y Martín (†), y a mi amada Gabriela Paz, quienes soportaron con no poca comprensión mis reiteradas ausencias.

## RESUMEN

Ligada a ciertos ideales y luchas populares, la Nueva Canción Chilena fue un movimiento musical que surgió en la década de 1960 con piezas que, entre otras características, explícita o implícitamente tienen un contenido social. Dentro de este contenido se observa una característica que resulta relevante tanto por el gran número de composiciones que la muestran como por su amplia presencia en las culturas latinoamericanas. Se trata de la religión popular, que no es popular solo por vincularse a la música popular, sino por conformar el núcleo fundamental de sentido de la cultura popular porque se encuentran allí las prácticas que enmarcan la significación última de la existencia”. Es la unidad teológico-filosófica en donde reside el modo de vivir de un pueblo que se revela, en este caso con la Nueva Canción, como exterioridad crítica del sistema. Esto, mediante una religión en la que el pueblo se ha apropiado por siglos de su espiritualidad y ha tenido la capacidad histórica para construir y reconstruir las estructuras de su fe.

Ante esto, la presente tesis se plantea comprender e interpretar desde una perspectiva musicológica una de las muchas relaciones posibles entre música y religión popular en la Nueva Canción Chilena, a través del caso de Rolando Alarcón. Para esto, se utilizará la investigación documental y el método cualitativo, además del método semiótico-musical de tipo interobjetivo de Philip Tagg (2013) para dos canciones de Rolando Alarcón: “Trotecito de Navidad” (1965) y “El hombre” (1970). Con esto, la pesquisa da nuevas luces respecto al cruce entre música y religión popular, entendidas ambas como parte fundamental del entramado simbólico de la cultura que en última instancia explica y da sentido a la vida de la comunidad, del pueblo.

## RESUMO

Ligada a certos ideais e lutas populares, a Nova Canção Chilena foi um movimento musical que surgiu na década de 1960 com peças que, entre outras características, explícita ou implicitamente tem um conteúdo social. Dentro deste conteúdo se observa uma característica que é relevante tanto pelo grande número de composições que a mostram, como por sua ampla presença nas culturas latino-americanas. Se trata da religião popular, que não é popular só por ligar-se à música, se não por conformar o núcleo fundamental de sentido da cultura popular porque se encontram ali as práticas que demarcam a significação última da existência. É a unidade teológico-filosófica onde se encontra o jeito de viver de um povo que se revela, neste caso com a Nova Canção, como exterioridade crítica do sistema mediante esta religião na que o povo se apropriou por séculos da sua espiritualidade e teve a capacidade histórica para construir e reconstruir as estruturas da sua fé.

Frente a isto, a presente tese pretende compreender e interpretar desde uma perspectiva musicológica uma das muitas relações possíveis entre música e religião popular na Nova Canção Chilena, a través do caso de Rolando Alarcón. Para isto, se utilizará a investigação documental e o método qualitativo, além do método semiótico-musical de tipo interobjetivo de Philip Tagg (2013) para duas canções de Rolando Alarcón: “Trotecito de Navidad” (1965) e “El Hombre” (1970). Com isto, a pesquisa dá novas luzes quanto ao cruzamento entre música e religião popular, entendidas ambas como parte fundamental da rede simbólica da cultura que em última instância explica e dá sentido à vida da comunidade, do povo.

## ABSTRACT

Linked to certain ideals and popular fights, the New Chilean Song was a musical movement which emerged in the 1960's with pieces that, among other characteristics, explicitly or implicitly have social content. Within this movement, a characteristic is observed which is relevant for the great number of compositions which show it, as well as for its wide presence in the Latin-American cultures. It is about the popular religion, which is not popular only for being linked to the popular music, but also because it forms the fundamental nucleus of the sense of the popular culture because the practices which frame the ultimate signification of existence are there. It is the theological-philosophical unity where the way of living of a people who rebels resides, in this case with the New Song, as critical exteriority of the system through this religion in which the people has appropriated for centuries of its spirituality and has had the historical capacity to build and re-build the structures of its faith.

Faced with this, the present thesis considers understanding and interpreting from a musicological perspective one of the many possible relationships between popular musica and popular religion in the Chilean New Song, through the case of Rolando Alarcón. For this, the documentary investigation and the qualitative method will be used, in addition to semiotic-musical method of inter-objective kind of Philip Tagg (2013) for two songs by Rolando Alarcón: "Trotcecito de Navidad" (1965) and "El hombre" (1970). With this, the inquest gives new lights about the crossing between popular music and popular religion, both understood as fundamental part of our symbolic fabric of the culture which ultimately explains and gives sense to the life of the community, of the people.

## ÍNDICE GENERAL

<b>Dedicatoria</b> .....	iii
<b>Agradecimientos</b> .....	iv
<b>Resumen</b> .....	vi
<b>Resumo</b> .....	vii
<b>Abstract</b> .....	viii
<b>Índice general</b> .....	ix
<b>Índice de tablas</b> .....	xi
<b>Índice de ilustraciones</b> .....	xii
<b>1. Presentación</b> .....	1
1.1. Fundamentación .....	1
1.2. Objetivos .....	4
1.3. Estado del arte .....	5
1.4. Metodología .....	9
1.5. Partes de la tesis .....	13
<b>2. Marco teórico:</b> .....	14
2.1. Religión popular .....	14
2.2. Semiótica musical .....	22
2.3. Lenguaje verbal <i>en</i> la música .....	28
2.4. Breve consideración sobre la música popular .....	38
<b>3. Nueva Canción y religión popular</b> .....	40
3.1. Religión, música popular y Nueva Canción Latinoamericana .....	40
a. Política, religión y música en Latinoamérica hacia 1950-1970 .....	40
b. Hitos de la música religiosa-popular en América Latina (1963-1973) .....	45
i) Misas folclórico-populares .....	46
ii) Música de Navidad .....	55
iii) Música por ausencia, oraciones y plegarias .....	60
iv) Música para Camilo Torres .....	62
v) Otras .....	64
3.2. Religión popular y Nueva Canción Chilena: antecedentes .....	68
a. Sobre la Nueva Canción Chilena .....	68
b. Antecedentes de la religión popular en la Nueva Canción Chilena .....	71
i) Recopilaciones, folclore y proyección folclórica .....	71
ii) Canto a lo divino .....	76
iii) Cosmovisión mapuche .....	78
iv) Espiritualidad andina .....	80
v) Música latinoamericana .....	83
vi) Religiosidad eclesíástica .....	84

3.3. Perfil de la música religiosa-popular en la Nueva Canción Chilena .....	88
a. Compositora/es e intérpretes .....	97
b. Categorías .....	99
i) Misas populares .....	100
ii) Música de Navidad .....	101
iii) Música por ausencia .....	103
iv) Música por cuestionamiento e interpelación .....	104
v) Oraciones y oratorios .....	105
vi) Música por travesura .....	106
vii) Música por mesías .....	106
viii) Música de velorio de angelito .....	110
ix) Pasajes bíblicos .....	110
x) Otras .....	111
c. Tendencias por periodo .....	113
3.4. Conclusiones del capítulo .....	115
<b>4. Rolando Alarcón y la religión popular .....</b>	<b>117</b>
4.1. El mundo religioso de Rolando Alarcón .....	117
a. Algunos aspectos biográficos .....	117
b. Rasgos generales de su música .....	123
c. Sus canciones religiosas .....	124
4.2. Análisis .....	132
a. Sobre el método analítico .....	132
b. “Trotecito de Navidad” (1965) .....	135
i) Musema 1 (a y b) .....	139
ii) Musema 2 .....	142
iii) Musema 3 .....	151
c. “El hombre” (1970) .....	154
i) Musema 2' .....	159
ii) Musema 4 .....	160
iii) Musema 5 .....	169
iv) Musema 6 .....	176
v) Musema 7 (a y b) .....	181
4.3. Conclusiones del capítulo .....	186
<b>5. Conclusiones generales .....</b>	<b>188</b>
<b>6. Referencias .....</b>	<b>192</b>
<b>7. Anexos .....</b>	<b>211</b>
7.1. Cronología de piezas religiosas en la música popular latinoamericana .....	211
7.2. Piezas de la Nueva Canción en cantorales cristianos .....	225

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Cronología piezas religión popular Nueva Canción Chilena.....	89
Tabla 2: Canciones religiosas compuestas por Rolando Alarcón.....	127
Tabla 3: Canciones religiosas de otros compositores, interpretadas por Rolando Alarcón .....	127
Tabla 4: Forma "Trotecito de Navidad" (1965).....	137
Tabla 5: Resumen musemas "Trotecito de Navidad" (1965).....	153
Tabla 6: Forma "El hombre" (1970).....	155
Tabla 7: Resumen musemas "El hombre" (1970).....	184

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Ya no basta con rezar (Francia 1972).....	20
Ilustración 2: Tipología del signo de Philip Tagg (2013, 486).....	27
Ilustración 3: Tagg 2013, 238.....	134
Ilustración 4: Los diferentes períodos del "Trotecito de Navidad" y la Trinidad.....	138
Ilustración 5: "Trotecito de Navidad" (Alarcón 1965), melodía principal. 0'22".....	142
Ilustración 6: "Trotecito de Navidad" (Alarcón 1965), melodía principal. 0'22". [sin ritmos].....	142
Ilustración 7: Sección de canto llano tipo recitativo litúrgico (Benedictinos de Solesmes 1961, Asperges, otros cantos, II. Página 13.).....	143
Ilustración 8: "Canción de Navidad" (Fernández 1971). 0'24".....	145
Ilustración 9: "La creación" (Mayol s.f.), final del estribillo. 1'06".....	145
Ilustración 10: "Credo" (De Ramón 1965). 0'31".....	146
Ilustración 11: "La pericona" (Pavez 1975). 0'24".....	147
Ilustración 12: "Despierta niño Dios" (Pavez 1967). 0'18".....	147
Ilustración 13: "Oración al sol" (Sosa 1972a). 1'10".....	147
Ilustración 14: "Versos por las doce palabras" (V. Parra 1958). 0'00".....	148
Ilustración 15: "El Guillatún" (V. Parra 1966). 0'31".....	148
Ilustración 16: "Coplas del Niño Jesús" (Toro 1974), estribillo. 0'53".....	149
Ilustración 17: "Paloma quiero contarte" (Jara 1967a), primera estrofa. 0'27".....	150
Ilustración 18: "El hombre" (Alarcón 1970), estribillo. 0'50'.....	150
Ilustración 19: "El hombre" (Alarcón 1970). 1'01".....	150
Ilustración 20: "El hombre" (Alarcón 1970), estribillo. 0'50'.....	159
Ilustración 21: "El hombre" (Alarcón 1970). 1'01".....	159
Ilustración 22: "El hombre" (Alarcón 1970), segunda estrofa. 0'35".....	161
Ilustración 23: "El hombre nuevo" (Quilmay 1971), estribillo. 1'14".....	162
Ilustración 24: "Gloria" (Ramírez 1965). Compases 14 al 17.....	163
Ilustración 25: "El Cristo americano" (Toro 1974), cuarta estrofa. 1'55".....	164
Ilustración 26: "La balada de Luther King" (Alarcón 1968), estribillo. 1'03".....	165
Ilustración 27: "Canto para después de la comunión" (A. Parra 1965), estribillo. 0'55".....	166
Ilustración 28: "Cordero de Dios" (Bianchi 1965). 0'43".....	166
Ilustración 29: "Ofertorio" (De Ramón 1965). 0'26".....	167
Ilustración 30: "Plegaria a un labrador" (Jara 1969b). 1'03".....	168
Ilustración 31: "El hombre" (Alarcón 1970), final. 2'09".....	171
Ilustración 32: "El hombre" (Alarcón 1970), introducción. 0'00".....	178
Ilustración 33: "El extraño" (Ugarte 1970), primera estrofa. 0'40".....	179
Ilustración 34: Passion selon Saint Jean (A. Parra 1976). 3'01".....	179
Ilustración 35: "Jesús" (Elicura 1981). 0'06".....	180
Ilustración 36: Rolando Alarcón - "El hombre". 1'17".....	181

## **1. PRESENTACIÓN**

### **1.1 FUNDAMENTACIÓN**

En una de sus columnas semanales Leonardo Boff escribe, respecto de lo que él llama la enfermedad del fundamentalismo, que se puede encontrar un tipo de fundamentalismo religioso “en grupos católicos extremadamente conservadores que todavía sostienen que fuera de la Iglesia no hay salvación” (Boff 2014c, §8); grupos que, a su vez, promueven “verdaderas guerras ideológicas en las redes sociales y medios de comunicación contra todos los que discuten tales cuestiones, aunque estas formen parte de la agenda de todas las sociedades abiertas” (Boff 2015). Este fundamentalismo, que contamina a sectores importantes de casi todas las religiones e iglesias (Boff 2015), ha traído como consecuencia que en la actualidad sea frecuente identificar, particularmente en América Latina, a los sectores de la derecha política con las religiones cristianas, produciendo un desafortunado reduccionismo religión=derecha. Además, y como indica Hugo Matos (2018), se debe considerar también que estos fundamentalismos son primordialmente estéticos. Por su lado, gracias a buena parte de la tradición marxista predominante y su concepción de la religión ‘como opio del pueblo’ que no advirtió que, de acuerdo a Dussel (1993b, 137), el mismo Marx “sitúa lo religioso en el nivel profano, cotidiano, (...) y practica un método de crítica religiosa que se sitúa en la más antigua tradición hebreo-cristiana, primitiva, la de los Padres de la Iglesia y de los teólogos medievales”, se suele reconocer a la izquierda política como inminentemente atea.

Sin embargo, hay importantes sectores religiosos cercanos a la izquierda, que se mueven “mediante la rueda de la política [donde] la fe se expresa a través de la práctica de la justicia, de la solidaridad, de la denuncia de la corrupción. Como se ve, política aquí es sinónimo de ética” (Boff 2014b, §10). Precisamente de esta situación han dado cuenta,

particularmente para el caso chileno, los estudios “La Iglesia que nace del pueblo: relevancia histórica del movimiento Cristianos por el Socialismo” (Amorós 2005), “‘El cuerpo nuestro de cada día’: el pueblo como experiencia emancipatoria en tiempos de la Unidad Popular” (Illanés 2005), “Historia y memoria. Villa Francia y su experiencia en la Unidad Popular” (Cabrera 2014) y *Teología práctica de la liberación en el Chile de Salvador Allende* (Carrier 2014). De igual manera, este compromiso ético mencionado por Leonardo Boff también estuvo presente en la Nueva Canción Latinoamericana, movimiento musical surgido en la década de 1960 y que justamente está ligado a la izquierda política. Así, una parte importante de los músicos de este movimiento presenta en sus canciones referencias significativas a lo religioso. Entre ellos se puede mencionar a creadores como Daniel Viglietti de Uruguay; Piero, León Gieco, Mercedes Sosa y Víctor Heredia de Argentina; o a Víctor Jara, Violeta Parra, Ángel Parra y Rolando Alarcón de Chile, solo por nombrar algunos.

Ahora, lo que se puede escuchar en estas músicas no es cualquier tipo de religiosidad, sino particularmente una de tipo popular, que no lo es solo por vincularse a la música popular, sino por conformar “el *núcleo* fundamental de sentido de la totalidad de la cultura popular porque se encuentran allí las prácticas que enmarcan la significación última de la existencia” (Dussel 1986, 104), en donde el pueblo se ha apropiado por siglos de su espiritualidad y ha tenido la capacidad histórica para construir y reconstruir las estructuras de su fe (Dussel 1983, I/1:570). Es la unidad teológico-filosófica, tan presente en las culturas latinoamericanas, en donde reside el modo de vivir de un pueblo que se revela, en este caso con la Nueva Canción, como exterioridad crítica del sistema. Sin embargo, son pocos los estudios que han dado cuenta de alguna relación entre la Nueva Canción Chilena y esa religión popular ligada a las ideas revolucionarias de lucha política y compromiso social, y se centran en su mayoría en las misas folclórico-populares ligadas al movimiento (Guerra 2014; Guerrero Jiménez 1994 ;Vilches 2011).

Es por esto que resulta importante comprender y evidenciar esta fuerte presencia de la religión popular en la Nueva Canción, así como necesario reivindicar esta faceta

religiosa de algunos de sus principales artistas para aportar en la comprensión y estudio exhaustivo de este movimiento. En este sentido, la presente tesis se plantea abordar desde una perspectiva musicológica una de las muchas relaciones posibles entre música y religión popular en la Nueva Canción Chilena: aquella contenida en el nivel sonoro, sea en las letras como en la estructura musical, entonación, melodía, persona vocal, referencias intertextuales o instrumentación, entre otros aspectos. Para esto, se revisa específicamente el caso de Rolando Alarcón Soto tanto a) por afinidad estética personal, b) por su marginación parcial de lo que se considera el núcleo de la Nueva Canción Chilena, c) por no ser un caso típico, lo que llega a resultar ilustrativo de circunstancias que pasan desapercibidas en los casos más canónicos, d) por su amplio catálogo de piezas (como compositor e intérprete) que contienen elementos de religión popular, como e) por la potencia religiosa-popular de algunas de sus piezas. Ejemplo de esto últimos son las canciones “Trotecito de Navidad” y “El hombre”, las que por este motivo han sido escogidas para los análisis.

Así, con la revisión del caso de Rolando Alarcón se busca plantear y cuestionar cuestiones generales de la Nueva Canción, cuidando de no caer en generalizaciones, así como repensar conceptos como religión popular, muchas veces entendido de manera deformante, exotizante o alienante. De igual forma, se pretende aportar a una mejor comprensión e interpretación de la Nueva Canción Chilena y su sentido en el mundo (Dussel 2011, §2.3.5), así como dar cuenta de su condición de *epifanía*, en el sentido de que esta música es revelación del oprimido, del otro, aún desde su posible condición de intelectualidad orgánica. Se revela trascendente al sistema, poniendo continuamente en cuestión lo dado (Dussel 2011, §2). En suma, la importancia de este trabajo radica en dar nuevas luces sobre el cruce entre música y religión popular, entendidas ambas como parte fundamental del entramado simbólico de la cultura que en última instancia explica y da sentido a la vida de la comunidad, del pueblo.

## 1.2 OBJETIVOS

### Objetivo general

- Comprender e interpretar las relaciones contenidas en el nivel sonoro entre música y religión popular en la Nueva Canción Chilena a través del caso de Rolando Alarcón Soto.

### Objetivos específicos

- a) Identificar las piezas de la Nueva Canción Latinoamericana que presenten elementos de la religión popular, particularmente en la Nueva Canción Chilena.
- b) Advertir los antecedentes musicales de la religión popular en la Nueva Canción.
- c) Evidenciar las relaciones entre la religión popular y la Nueva Canción, entendidas ambas como parte fundamental del entramado simbólico de la cultura que explica y da sentido a la vida.
- d) Identificar la presencia de diversos credos, cosmovisiones y posturas religiosas en la Nueva Canción Chilena.
- e) Analizar los significados religiosos en el nivel sonoro de la Nueva Canción Chilena mediante la revisión de dos canciones de Rolando Alarcón Soto: “Trotecito de Navidad” y “El hombre”.

### 1.3 ESTADO DEL ARTE

En esta sección se consideran los escasos trabajos que abordan específicamente alguna relación entre religión y Nueva Canción Chilena. Un primer escrito al respecto es el artículo de Bernardo Guerrero Jiménez (1994). Aquí el autor aborda con un enfoque interpretativo la relación entre la religión y lo que él llama la Canción Protesta en América Latina, siendo su más destacado aporte el análisis del paso del anticlericalismo a la percepción cada vez más positiva del rol de la religión en el proceso de cambio en América Latina. En esta línea, el autor comenta que

la actitud negativa y extremadamente crítica frente a la Iglesia y a la religión, asumida por la Canción Protesta, empieza lentamente a cambiar; pero no porque los sectores que se expresan en este “desarrollismo de izquierda” hayan provocado esto, sino porque esos aires de renovación surgen del interior de la misma institución criticada: la Iglesia Católica. (...) La emergencia del Concilio Vaticano Segundo, las Conferencias de Medellín y de Puebla, más la irrupción de la Teología de la Liberación, obligan a la Iglesia a una puesta al día de sus prédicas y mensajes. Por otro lado, a nivel de los hechos, la muerte de Camilo Torres, el aporte de los cristianos al triunfo de la Revolución Sandinista, y la actitud de la Iglesia Católica en Chile en defensa de los Derechos Humanos, obligan a una renovación en la crítica a la Iglesia y a la religión. (59)

Estas posturas son ejemplificadas en las obras “Las Coplas del Payador Perseguido” de Atahualpa Yupanqui y “Por qué los pobres no tienen” de Violeta Parra por un lado, y la “Misa Campesina” de Carlos Mejía Godoy, “Solo le pido a Dios” de León Gieco y “Plegaria del Labrador” de Víctor Jara por otro. En cuanto a esta última canción, Guerrero la considera como un punto de ruptura a la concepción de la religión como opio del pueblo: “con ella rompe con la tradición de canciones antes analizadas. En efecto, en este tema este autor, apela a la voluntad de Dios para ayudar a la liberación de

los pobres” (61). Sin embargo, acá hay una cuestión que se le puede criticar a Bernardo Guerrero, puesto que se publicaron canciones con esta tendencia percepción positiva a la religión antes de “Plegaria a un Labrador”, que fue lanzada en el año 1969. Tenemos en primer lugar “Cruz de Luz” de Daniel Viglietti del año 1968, “Trotecito de Navidad” (1965) de Rolando Alarcón o el “Oratorio para el pueblo” (1965) de Ángel Parra, solo por mencionar algunos ejemplos.

El segundo texto que aborda esta relación es el estudio de Rodrigo Torres (2004) quien, en una pequeña sección del artículo “Cantar la diferencia: Violeta Parra y la canción chilena”, relaciona los cantos de esta artista con una religión popular o de los oprimidos, “fundamentalmente rural y campesina, sustentada en una visión cristiana del mundo y a la vez profundamente distanciada de la Iglesia” (56). El autor concluye que Violeta Parra representan una especie de moral del canto, una interacción entre lo rural y lo urbano, y un testimonio soberano de la autonomía del mundo popular, mundo del cual la religión hace parte:

Desde esta perspectiva, el canto de Violeta Parra constituye un caso de fuerte compromiso con dicho "cristianismo popular", si bien proyectado en contextos y modos distintos a los tradicionales. Más aún, se puede afirmar que esta religiosidad hace parte de la estructura profunda de su visión del mundo y del conjunto de su obra artística (57)

Una tercera publicación es “Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana” de Freddy Vilches (2011). El aporte de este artículo es el análisis literario-poético que realiza el autor del *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra (1965), donde convergen el cristianismo popular, heredero según el autor del canto a lo divino, las misas folclóricas y populares, y el diálogo con la poesía de Nicanor Parra, Mario Benedetti y Ernesto Cardenal. También relaciona el *Oratorio* con otras canciones, especialmente de la Nueva Canción Chilena y del Nuevo Cancionero Argentino, en cuanto expresión de un cristianismo popular. En este sentido, el autor destaca que a

diferencia de otras misas y oratorios de inspiración popular y folclórica, el *Oratorio para el pueblo* se aleja considerablemente del texto de una misa tradicional. En palabras del propio Vilches,

canciones como el "Yo pecador", "Señor ten piedad" o "Cordero de Dios" son letras inspiradas en la liturgia católica, pero expresadas en un lenguaje común . Su contenido es transformado para atender las necesidades concretas del pueblo, despertar la conciencia social y apoyar la lucha contra la injusticia y la desigualdad (61).

Su conclusión es que esta obra de Parra fusiona la tradición coral clásica, la tradición del canto a lo poeta y los ritmos e instrumentación del folclore latinoamericano, siendo iniciadora en este sentido de una serie de obras de largo aliento que se produjeron durante la Nueva Canción Chilena. Además, menciona Vilches, el *Oratorio* se adelanta a la Teología de la Liberación, reinterpretando la liturgia relacionando los valores revolucionarios defendidos por la izquierda con los valores cristianos como fraternidad, sacrificio, justicia e igualdad.

Por último, se encuentra el capítulo de libro "La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965" (2014) escrito por Cristián Guerra, en donde se revisan tres misas folclóricas: la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi, la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón y el *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra. Primeramente el autor hace una contextualización en torno a las poíesis y las estésis de las obras, para luego entrar en un análisis del nivel inmanente de las misas. Es en esta línea donde se generan los mayores aportes de Guerra con este capítulo. Un primer aporte es el comparar las características de tres misas en torno a la tipología propuesta por Luis Advis de nueve rasgos lírico-musicales definitorios de la Nueva Canción Chilena. Tras el análisis de las piezas, Guerra concluye que en definitiva la configuración estructural relaciona música y lírica, la amplia la plantilla instrumental, la presencia de diversidad rítmica y agógica, y el

enriquecimiento armónico muestran que estas tres misas constituyen claros antecedentes de los aportes desarrollados por la Nueva Canción Chilena.

En segundo lugar, vincula estas tres misas folclóricas con la Nueva Canción Chilena a partir de la noción de *matrices sociales de identidad* de Katya Mandoki. Bajo este marco, las tres misas se pueden leer como el resultado de encuentro de al menos tres matrices: la religiosa católica, la artística (especialmente popular) y la matriz nacional comprendida en pluralidad, comprendiendo también sus tensiones y fuerzas de permanencia y cambio. En este sentido, y considerando especialmente la tercera matriz (nacional comprendida en pluralidad), Guerra destaca que estas misas al remitir no solo al folclore de la zona central, sino que se expanden a otras regiones (o naciones) musicalmente representadas por su instrumentaciones o esquemas rítmico-melódicos, se abre una “posibilidad de concebir una identidad chilena diferente, una identidad chilena multinacional y su representación en música es lo que adicionalmente constituye, en mi opinión, a estas tres misas folclóricas en antecedentes de la NCCh” (96).

## 1.4 METODOLOGÍA

En consideración del objetivo general de esta investigación (comprender e interpretar un tipo de relación entre música y religión popular en la Nueva Canción Chilena a través del caso de Rolando Alarcón Soto), esta tesis utiliza el método cualitativo y la investigación documental. Por un lado, para cumplir en parte con los objetivos específicos de a) identificar las piezas de la Nueva Canción Latinoamericana que presentan elementos de la religión popular, b) advertir sus antecedentes musicales, así como c) evidenciar las relaciones entre la religión popular y la Nueva Canción; se utiliza la investigación documental.

En consecuencia, se realiza una búsqueda de la discografía y bibliografía (incluyendo partituras) de la Nueva Canción para una posterior escucha analítica del repertorio del movimiento. Esto, con especial énfasis en los músicos chilenos hasta la década de 1970, lo que ayuda a realizar un catastro de las piezas que tengan algún elemento religioso-popular, sea esta su letra, estructura musical, entonación, melodía, instrumentación, referencias intertextuales, persona vocal, o cualquier otro elemento que denote o connote religiosidad. Asimismo, este catastro es potenciado por el examen de documentos del periodo y estudios posteriores que dan cuenta de usos y contextos de estas canciones, en un sentido musical, político (tanto partidista como en un entendimiento más amplio) y religioso. También se repasa bibliografía y fuentes sonoras respecto al canto a lo divino, la cosmovisión mapuche, la espiritualidad andina (tanto católico-cristiana como indígena no cristiana) y el canto de las iglesias de dicho periodo, además de los escritos que problematizan los orígenes e influencias de la Nueva Canción Chilena.

Igualmente se revisan los pocos textos que establecen una relación entre religión popular y el movimiento, y entre las teologías latinoamericanas (especialmente las teologías de la liberación) y la Nueva Canción, así como también bibliografía general del

movimiento. Todo esto, mediante búsquedas en la Sección Chilena y en el Archivo de Música de la Biblioteca Nacional de Chile, en la Biblioteca de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en bases de datos y buscadores académicos como *SciELO*, *Jstor*, *Latindex* y *Google Académico*, sitios web como *Memoria Chilena*, *Biblioteca Nacional Digital de Chile*, *Descatalogados*, *Cancioneros.com*, *Discogs*, *Perrercac*, *Musica Catolica*, *Pacoweb* y *Música Popular.cl*, entre otros, y preguntas a conocidos, colegas y profesores instruidos en dichas materias. Entre todos estos documentos se incluyen fonogramas, revistas, revistas académicas, libros, escritos teológicos, notas de fonogramas, audiovisuales, entre otros, los que se gestionan mediante el programa informático *Zotero*.

Por otro lado, para satisfacer en parte los objetivos específicos ya mencionados (a, b y c), d) la identificación de la presencia de diversos credos, cosmovisiones y posturas religiosas, y e) el análisis de los significados religiosos en el nivel sonoro de la Nueva Canción Chilena, particularmente a través de dos canciones de Rolando Alarcón, esta pesquisa ocupa el método cualitativo. Esto, pues este paradigma de la investigación, con fuerte énfasis en la interpretación, permite la revisión en profundidad de un determinado fenómeno a través del estudio de casos en relación con los conceptos que enmarcan este estudio, comprendiendo significados, cualidades y mundos de sentido, de modo que se asciende desde lo abstracto a lo concreto (Dussel 1974, 142). En esta investigación se utiliza un caso instrumental en donde “la finalidad (...) es comprender otra cosa” (Stake 1999, 17) independiente del interés intrínseco que pueda existir en el propio caso, en concordancia con lo anteriormente expuesto.

Asimismo, esta tesis no adhiere ni al relativismo equívoco, donde se evita establecer relaciones entre el caso y cuestiones generales, ni al modernismo unívoco, en donde abundan las generalizaciones con poca base empírica. Por el contrario, pretende dar cuenta de las particularidades del caso escogido siempre en relación al fenómeno global, de manera analógica, superando así la lógica identidad-diferencia, lo que permite obtener esbozos y argumentar cuestiones de índole general sin caer en descripciones que

resulten totalizadoras ni en la confusión del estudio de caso con una investigación de muestras. En palabras de Mauricio Beuchot

La univocidad es la pretensión de claridad y distinción completas; la equivocidad es la caída en la oscuridad y la confusión; por eso la analogía está intermedia, no alcanza la claridad y la distinción de lo unívoco, pero tampoco se derrumba en la oscuridad y confusión de lo equívoco. Alcanza la suficiente claridad y distinción dentro de lo que de suyo tiende a la oscuridad y la confusión (Beuchot 2008, 492).

Para esto se realizan análisis conceptuales y de contenido, lo que resulta “esencial en el análisis cualitativo de datos. Se trata de una técnica basada en el análisis del lenguaje, pero cuyo objetivo no es conocer éste en sí mismo sino 'inferir' [sic] alguna otra realidad distinta a través de él” (Aróstegui 1995, 417).

También se llevan a cabo transcripciones musicales según la naturaleza de cada canción y las necesidades analíticas. En este sentido, se recurre a transcripciones en notación musical docta occidental, notación sin ritmo, de las letras de las canciones, entre otras, indicándose en los momentos en que sea pertinente la marca temporal de referencia para que el o la lectora pueda buscar la pieza y escuchar la sección en cuestión. Igualmente se realizan entrevistas semiestructuradas, es decir, entrevistas donde hay un guion básico que se puede modificar a lo largo de la charla (López Cano y San Cristóbal 2014, 115) a personas que hayan vivido o participado, en cualquiera de sus formas (composición, interpretación, audición, u otra) de la Nueva Canción durante el periodo donde se instala el objeto de estudio. Asimismo, en esta tesis se elaboran análisis musicales de tipo formal, poético y semiótico-musical, este último según la propuesta de análisis interobjetivo de Philip Tagg (2013), que será explicado en el capítulo 4.2.a de esta tesis.

Finalmente, y considerando todos estos elementos, en la investigación se recurre también a la interpretación analógica, la que en términos de Beuchot es

interpretar un texto [en este caso musical] buscando la coherencia interna, una coherencia proporcional (sintaxis) entre sus elementos constitutivos. La analogía misma es orden, o el orden es analógico. Y la sintaxis es orden, coordinación. Pero la analogía no es un orden unívoco; tampoco es un desorden equívoco. Es un sentido analógico. También es interpretar buscando la relación proporcional del texto con los objetos o hechos que designa (semántica). Es la correspondencia o adecuación entre el texto y el mundo que designa. Mundo, aquí, no necesariamente es realidad, sino que puede ser un mundo posible. Es una referencia analógica, no unívoca, pero tampoco una irreferencialidad equívoca. También es interpretar buscando proporcionalmente el uso del autor, su intencionalidad expresiva y comunicativa (pragmática). La lectura del intérprete debe ser proporcional –no unívoca, pero tampoco equívoca– a la escritura del autor (Beuchot 2008, 492-493).

La interpretación analógica, junto a la reflexión personal, se emplea pues esta pesquisa no solo busca describir y comprender los procesos mediante los cuales ciertos significados se producen y entienden socialmente (para lo que se ocupará la semiótica), sino que también en casos definir, al menos como hipótesis, los significados musicales.

## 1.5 PARTES DE LA TESIS

Esta tesis se estructura en tres capítulos, además de esta presentación (1) y las conclusiones generales (5). En el capítulo 2. “Marco teórico” se realiza una discusión, por un lado, sobre el concepto *religión popular*, pilar de esta investigación, y por otro, sobre la teoría semiótica musical que inspira los análisis. También se harán algunas reflexiones sobre el lenguaje verbal en la música y una breve consideración sobre la música popular. En el capítulo 3. “Nueva Canción y religión popular” se desarrolla una categorización de la música popular-folclórica latinoamericana de 1950 a 1973 con elementos religiosos, una revisión de los antecedentes e influencias del contenido religioso de la Nueva Canción Chilena, y un perfil de la música religiosa-popular en la Nueva Canción Chilena, en donde se ocupan algunas de las categorías de la música latinoamericana en general ya empleadas. En el capítulo 4. “Rolando Alarcón y la religión popular” se aborda el mundo religioso de este creador, considerando aspectos biográficos y de su música, y se realizan dos análisis según el enfoque interobjetivo de Philip Tagg. Finalmente, en “5. Conclusiones generales” se presentan algunas reflexiones finales, y se da cuenta del cumplimiento de los objetivos, de la pertinencia del método y marco teórico utilizado, de las posibilidades de extrapolación del caso y de los aportes y deudas de esta investigación.

## **2. MARCO TEÓRICO**

### **2.1 RELIGIÓN POPULAR**

Antes de abordar la religión popular en particular habrá que comenzar por una breve consideración sobre lo *religioso*. Siguiendo a Enrique Dussel, quien a su vez se basa en Pierre Bourdieu, se entiende lo religioso no solo como símbolo o concepto, sino como un *campo* propio (Dussel 1983, I/1:28), en el sentido de que se sitúan allí los diversos niveles o ámbitos posibles de las acciones y las instituciones en las que los sujetos operan como actores. Es el recorte de la infinita complejidad del mundo cotidiano en alguna dimensión específica. Asimismo, dentro de cada campo se encuentran estructurados numerosos sistemas y subsistemas (Dussel 2006, §1.22). Ahora bien, lo religioso resulta un campo con autonomía *relativa*, pues es determinado (y determina) por los campos productivo, político, económico, ecológico. etc. En este sentido, la separación total entre lo profano y lo religioso no resulta operativa. Como se verá a lo largo de la tesis, la composición de canciones o un proceso revolucionario puede cobrar también un sentido religioso. De esta manera, “la dimensión del campo religioso es ampliado a la totalidad de la vida cotidiana, (...) es el campo de *toda* la realidad” [cursivas del autor] (Dussel 1983, I/1:31), lo que se da con especial intensidad en la religión popular.

En cuanto a la *religión (o religiosidad) popular*, es un concepto de compleja definición, incluso polisémico. Históricamente ha sufrido todo tipo de interpretaciones como forma decadente o desviada de la religión oficial-institucional, reminiscencia anacrónica de una visión mágica del mundo, una falsa conciencia, opio adormecedor o como mal para la humanidad que debe ser extirpado (Boff 2010, párr. 2; Giménez 2013, 27). En este sentido, la idea de relacionar a la religión popular (y a lo popular en general) con la

irracionalidad ha sido común, sobre todo en los comienzos de su conceptualización. La religión popular como concepto tiene sus orígenes en las ciencias sociales y el dogma eclesial católico, y “pasó a recibir un tipo de designación común: religión popular, religiosidad popular, catolicismo popular, cristianismo popular, etc.” (Delgado 1993, 3). En América Latina, no muy alejada de las corrientes europeas y norteamericanas, el debate inicial se remonta a las teorías de modernización de inicio de la década de 1960, cuyo pivote era la dicotomía sociedad tradicional-sociedad moderna, en donde se vería que la religiosidad popular estaba contaminada con los mitos tradicionales del mundo rural (Parker 1996, 49). En esta línea, lo antes expuesto corresponde a la primera etapa de interpretación de la religiosidad popular en Latinoamérica, según las tres etapas propuestas por Pablo Richard y Diego Irarrázaval (1981). Asimismo, estos autores indican que durante esta primera etapa se observa una tendencia populista en la que el pueblo aparece como base social de la cristiandad.<sup>1</sup> Enrique Dussel indica que este

catolicismo de las clases dominantes, que en parte era el catolicismo popular hispano-lusitano trasladado a América y nada más, recibía en este tipo de religiosidad el mejor apoyo para su praxis de dominación [...]. Hay un cierto populismo teológico que tiende a fetichizar todo lo popular en cuanto tal sin discernir que el pueblo, por la opresión alienante que sufre, ha introyectado en sus propias estructuras religiosas a su enemigo, a su dominador. Y es el mismo pueblo el que pasa de mano en mano las estructuras ideológicas de su propia dominación. Es necesario entonces un discernimiento fundamental y profundo (Dussel 1983, I/1:570).

Esta tendencia, según ilustra la Semana Internacional de Catequesis celebrada en Medellín (1968) poco antes de la famosa II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, puede llegar a ser muy conservadora y reacia a los cambios sociales:

---

1 Cabe recordar la diferencia entre el cristianismo como religión y la cristiandad como la cultura (o culturas) que invirtió los fundamentos teológico-filosóficos del cristianismo mesiánico en un cristianismo triunfante, imperial y opresor (Dussel 2016b, 323). En esta línea, muchas de las críticas al cristianismo deben entenderse más precisamente como críticas a la cristiandad.

Las manifestaciones de la religiosidad popular, si bien es cierto que a veces tiene aspectos positivos, en la actual evolución acelerada de la sociedad son expresión de un grupo alienado, es decir, de un grupo que vive masificado y despersonalizado; que es conformista e incapaz de crítica, que no se compromete en el cambio del sistema social. Este tipo de religiosidad, de hecho, es conservadora, y hasta en parte causada por las superestructuras dominantes de las cuales forma parte la actual organización eclesial (citado por Giménez 2013, 31).

De esta manera, además de las diferentes interpretaciones que ha tenido la religión popular, también puede decirse que se ha expresado de muy diversas maneras. A riesgo de parecer simplista, éstas se pueden sintetizar en una *populista* y una *popular*. Retomaré esta distinción más adelante. En cuanto a las interpretaciones del fenómeno, según Richard e Irrázaval (1981), es con el desarrollo de la teología de la liberación, la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano de Medellín (1968) y otras instancias eclesiales católicas que se inicia la segunda etapa de interpretación de la religión popular. En ésta, las posiciones prejuiciosas y degradadoras comienzan a cambiar en los escritos que tratan el tema, ya no considerándola como algo primitivo, infantil o degradado, contrapuesta en lo teológico a una religiosidad madura o adulta. Empieza a surgir una aceptación crítica de la religiosidad popular, reconociendo tanto valores como antivalores, y en este sentido, se empieza a vislumbrar de manera incipiente su potencial de liberación. Sin embargo, es un punto de vista aún desde los clérigos y las élites urbanas católicas que ven el campo religioso como algo homogéneo y unitario. En palabras de Gilberto Giménez, esto “equivale a definir la religión popular, no como expresión de una cultura en sí, substantiva y diferente, sino como un estado de carencia en relación con la cultura y religión de los grupos minoritarios dominantes” (Giménez 2013, 33).

Por último, la superación a esta aceptación crítica que sopesa tanto elementos positivos como negativos se puede encontrar en la tercera etapa de interpretación de la religión popular, para la cual se trata más bien de tomar como punto de partida el análisis de la

totalidad conflictiva del pueblo y las clases explotadas, sin discernir primeramente entre lo liberador y lo alienante, “sino la práctica total y concreta del pueblo” (Richard e Irarrázaval 1981, 16). El desplazamiento se hace ahora hacia la movilización popular de los explotados en situaciones culturales e históricas concretas, hacia el potencial de liberación. En esta línea, Enrique Dussel explica que

por la recepción original y creativa del evangelio, el pueblo (...) tiene suficiente capacidad histórica para reconstruir las estructuras de su fe en posición liberadora. En ese caso cambian las funciones de los actantes o actores estructurales del drama cotidiano de la vida cristiana popular y se historifican los protagonistas. El 'héroe donador' es el mismo pueblo que genera en su seno a los santos y alcanza prácticamente el objeto: el milagro ahora es que el pueblo se torna protagonista de la historia (Dussel 1983, I/1:570).

Por su parte, Guillermo Recanati agrega:

En la religiosidad popular encontramos una unidad entre el sentido de la trascendencia y la cercanía divina, de la fiesta y los dones gratuitos de Dios, de las devociones a los santos y la sapiencialidad de nuestras tradiciones junto con elementos modernos: una mayor responsabilidad y participación de los fieles (que no sólo se queda en el ámbito de lo religioso, sino también en lo histórico y social), la búsqueda de mediaciones eficaces, el aprecio por nuevas organizaciones religiosas del pueblo, la interpretación popular de la Palabra de Dios escrita (no sólo transmitida oralmente), nuevos estilos más participativos de ejercicio de la autoridad en las iglesias, etc. (Recanati 2014, 4)

Ahora bien, la religión popular adquiere mayor claridad al entenderse como parte constitutiva de la cultura popular, por lo que conviene distinguir entre una religión populista y una propiamente popular, como sugería anteriormente. En la primera, se identifica a la religión nacional, incluso de masas, con la religiosidad popular, con la religiosidad del oprimido como oprimido. En cambio, la religión popular constituye más

bien la del *pueblo*, pueblo que no es solo categoría económica o sociológica (clase, camadas sociales de bajos ingresos), y aún menos una masa con escasa cultura. Más bien pueblo se entiende como categoría política, o antes, ética, como el bloque social de los oprimidos (no por esto homogéneo), que guarda una cierta exterioridad crítica con la religión nacional y de masas, y que permite la supervivencia simbólica del pueblo explotado (Dussel 2015b, 317). De todas maneras, menciona Dussel, es en los procesos revolucionarios donde la cultura popular en general (y la religión en particular) abandona los elementos enajenantes de la cultura nacional y de masas, transformándose en una religión, popular, en proceso de liberación (Dussel 2015b). Esta cuestión se escuchará, por ejemplo, en canciones como “Plegaria a un labrador” (Jara 1969) o “El hombre” (Alarcón 1970). Teniendo en cuenta lo anterior, y fuera de todo inmovilismo, para Dussel la religiosidad popular “es el *núcleo fundamental de sentido* [itálicas propias] de la totalidad de la cultura popular porque se encuentran allí las prácticas que enmarcan la significación última de la existencia” (Dussel 1986, 104). Es la unidad teológico-filosófica, parte del núcleo ético-mítico-estético en donde reside en última instancia el modo de vivir un pueblo.

En esta misma línea, Bernardo Guerrero Jiménez indica que “la religión para los sectores populares, es algo vital. No es una excentricidad. Al contrario, toda su vida está en directa relación con ella. Sus problemas más agudos siempre tienen una dimensión trascendental” (Guerrero Jiménez 1993, 6). Asimismo, Leonardo Boff escribe que en la religiosidad popular “Dios no es un problema sino la solución de sus problemas y el sentido último de su vivir y de su morir” (Boff 2014a, párr. 2) Y agrega que la religiosidad popular es la

*vivencia concreta de la religión en su expresión popular* [itálicas propias]. Toda religión es el ropaje sociocultural de una fe, de un encuentro con Dios. En el interior de la religión se articulan los grandes temas que mueven las búsquedas humanas: qué sentido tiene la vida, el dolor, la muerte y qué podemos esperar después de esta cansada existencia. Habla del destino de las personas, que depende

de los comportamientos vividos en este mundo. Su objetivo es evocar, alimentar y animar la llama sagrada del espíritu que arde dentro de las personas, a través del amor, la compasión, el perdón y *la escucha del grito del oprimido* [itálicas propias], sin dejar de lado la cuestión del sentido final del universo (Boff 2010, párr. 3)

De esta manera, la religiosidad popular constituye

las creencias subjetivas populares, símbolos y ritos, junto a comportamientos o prácticas objetivas con sentido, producto de historia centenaria -que no puede confundirse con la religión oficial sacerdotal-. Es un 'campo religioso' propio, con autonomía relativa, que tiene por sujeto al pueblo, aunque inciden sobre él sacerdotes, shamanes [sic] y profetas (Dussel 1986, 105).

Considerando esto, Juan Pablo Espinosa (2017) menciona que “un análisis integral de la religiosidad popular debe considerar necesariamente lo simbólico como racionalidad”. De este modo, la religión popular no es irracional sino que responde a sus propias lógicas, a una racionalidad distinta a la de la modernidad. Con esto, la religión en su sentido popular (y no populista) ya no tendrá el sentido alienante, residual, deformante o exotizante, sino el sentido de liberación, donde el pueblo se apropia de su espiritualidad, de su vivir. Es una expresión de una cultura en sí, sustantiva, diferente y pluriversa. En este sentido, Cristián Parker indica que:

en tanto producto simbólico de grupos sociales histórica y estructuralmente situados (...) recubre una heterogeneidad enorme, tanto desde el punto de vista morfológico y semiótico (en sus representaciones, mitos, creencias y ritos) como desde el punto de vista sociorreligioso (institucional), sociocultural (como expresión de cultura y visión de mundo), social (de diversos grupos étnicos, clases y subculturas) e histórico (de las diversas configuraciones en las épocas y en las coyunturas) (Parker 1996, 59).

Un ejemplo de esta pluriversidad se puede ver en la película *Ya no basta con rezar* (1972) de Aldo Francia, la que en sus momentos finales muestra dos expresiones que suceden simultáneamente en el tiempo de ese filme: un baile chino en la Fiesta de San Pedro y una protesta en la que participa el sacerdote protagonista con su comunidad de base, en la que se pueden observar distintas pancartas con alusiones a una religión popular (ver ilustración 1). También se destaca en ambos casos del ejemplo que la experiencia religiosa popular no es solo individual, sino que la relación con lo divino se da también de manera comunitaria. Con todo lo mencionado, la religión popular se revela como exterioridad crítica del sistema, haciendo posible la descolonización epistemológica pues, partiendo del principio de voluntad-de-vida del pueblo excluido, discute precisamente los fundamentos moderno-coloniales de la totalidad vigente. Todo esto desde las distintas cosmovisiones y polisemias, desde los núcleos ético-mítico-estéticos encubiertos por el paradigma del dios capital.



*Ilustración 1: Ya no basta con rezar (Francia 1972). Izquierda: baile chino (1h11'24"). Derecha: protesta, lienzo con inscripción "por una Iglesia junto al pueblo y su lucha" (1h13'21").*

Ahora, buena parte de los investigadores mencionados emplean indistintamente los términos *religión* y *religiosidad* popular, por lo que abordaré brevemente este asunto. Manuel Delgado indica que en el uso del concepto religiosidad popular siempre subyace una dicotomía con la religión oficial, y termina concluyendo que estas prácticas y creencias no reciben otro nombre que el de religión (Delgado 1993). Sin embargo, el autor no distingue entre religión y religiosidad popular, lo que le lleva a condenar su uso,

al menos para las ciencias sociales. En este sentido, conviene hacer una diferencia entre ambos conceptos para superar la lógica dicotómica con que carga la religiosidad popular, así como ya se distinguió entre una populista y una popular.

Por una parte, Gustavo Morello indica que la religiosidad sería la práctica personalizada de la religión (Morello 2017, 329). Es el sentido que han seguido la gran mayoría de los autores antes citados, e incluso muchos de ellos lo ocupan como concepto intercambiable con el de religión popular. Sin embargo, según lo planteado por Cristián Parker (1996, 60), el término religiosidad popular es un concepto equívoco, sesgado y falto de rigor pues suele entenderse como el sentimiento religioso de un grupo humano. Agrega que el concepto lleva una carga semántica negativa en cuanto se opone a religión, denotando desviación o disminución respecto a la ortodoxia. Como si el pueblo mismo no fuera capaz de construir su propia fe. De modo similar, Pedro Gómez indica que el término religiosidad “se refiere más bien a la actitud o vivencia subjetiva, como si no fuera la verdadera religión instituida, sino una manera peculiar, casi residual, de vivirla y expresarla individual o socialmente” (Gómez 1991, 57). Sería el concepto a utilizar si esta tesis se situara en las dos primeras interpretaciones de la religión popular indicadas por Richard e Irarrázaval. Sin embargo, como esta investigación se plantea en la que denominan la tercera etapa de interpretación, resulta preferible usar el concepto *religión popular* pues alude con más claridad a la capacidad del pueblo de construir su propia manera de vivir la religión, como expresión de una cultura en sí con sus propias racionalidades.

## 2.2 SEMIÓTICA MUSICAL

Dado que esta investigación realiza análisis musicales de tipo semiótico (el que se explicará en detalle en el capítulo 4.2.a “Sobre el método analítico”), es necesario hacer algunas consideraciones teóricas en torno a la semiótica musical. Como se ha sugerido, la importancia de esta aproximación semiótica en la presente tesis radica en que permite describir y comprender en parte los significados de una determinada música sin caer, por un lado, en un equivoquismo relativista en donde no se puede establecer relación alguna entre el sonido y sus posibles significados, centrándose únicamente en los discursos, y por otro, en un univoquismo universalista que defiende que la música no refiere nada más que a sí misma, centrado únicamente en una sintáctica bajo el fantasma de la música absoluta (Tagg 2013, 154). En este sentido, la semiótica da la posibilidad de investigar el significado musical de una manera relativamente viable.

En términos generales (y no estrictamente musicales), existe una gran cantidad de teorías semióticas diferentes, pero que tienen en común ilustrar el proceso mediante el cual el significado se produce y entiende socialmente. De estas escuelas semióticas, son dos las que tradicionalmente se consideran como pilares, y de las cuales se basan en gran medida las semióticas musicales: la del suizo Ferdinand de Saussure (que ocupa el término semiología) y la del estadounidense Charles Peirce. En la semiótica musical, y como ha de suponerse, las corrientes existentes son tanto o más diversas que en la semiótica general, cada una con sus respectivos fundamentos epistémicos sobre los que se construyen, desarrollando así

un amplísimo potencial, en el que se consideró el hecho musical desde sus diferentes facetas, vinculadas a conductas y a prácticas de recepción, de aprendizaje, de interpretación, de reproducción y de variación, de acuerdo con los

distintos momentos y contextos culturales en los que la música llega a cobrar sentido tanto individual como colectivamente (González y López Cano 2008, 7).

En esta línea, no hay una sola semiótica musical, sino más bien muchos proyectos semióticos posibles. Pero al igual que en la semiótica general, se puede aventurar una definición genérica. En términos de Philip Tagg, “la semiótica de la música, en el sentido más amplio del término, trata las relaciones entre los sonidos que llamamos musicales y lo que esos sonidos significan para aquellos que producen y oyen los sonidos en contextos socioculturales específicos” [traducción propia] (Tagg 2013, 145). Ahora bien, ha habido cierta tendencia a desarrollar una semiótica musical basada principalmente en la filosofía de Charles Peirce, sobre todo a finales del siglo XX. Según indica Óscar Hernández Salgar,

la complejidad y amplitud del marco teórico que ofrece Peirce, especialmente para fenómenos de significación no verbal, hicieron que esta se convirtiera en una perspectiva muy atractiva para los semióticos musicales. Sin embargo, esta misma complejidad ha hecho que las aplicaciones a la música hayan sido disímiles en extremo y con pocos puntos de contacto entre sí. (...) Lo único en que todos coinciden es en que parece una perspectiva más prometedora que la lingüística estructural de Saussure, lo cual explica su creciente influencia desde los años setenta del siglo pasado (Hernández Salgar 2012, 49).

En esta tesis se ha escogido el enfoque de Philip Tagg, básicamente por cuatro motivos. En primer lugar, por basarse en la semiótica peirciana desde una perspectiva que entiende a la música más allá del fenómeno artístico en particular, tomando en cuenta la estética en un sentido amplio y la cultura en general, vinculando música con otros lenguajes presentes en la vida cotidiana. En segundo lugar, pues la orientación de Tagg se preocupa por entender que la producción de signos es culturalmente específica, e intersubjetiva e interobjetivamente constatable. Tercero, por desarrollar su enfoque desde las músicas masivas y populares, de manera no-eurocéntrica, pero que a la vez dialoga y puede extrapolarse a otras músicas. En cuarto lugar, y en relación con los

puntos anteriores, por promover una semiótica musical que pretende ser entendida más allá del nicho musicológico, en las humanidades en general. Sin embargo, estas cuestiones le han implicado algunas críticas. Por ejemplo, Hernández Salgar menciona que su “afán por utilizar un lenguaje accesible lo ha llevado a usar algunos conceptos de manera esquemática y, por esta razón, ha llegado a ser señalado por algunos investigadores como poco riguroso en el enfoque semiótico” (Hernández Salgar 2012, 63). Sin embargo, Rubén López Cano comenta que precisamente esas elaboraciones esquemáticas, en particular las tipologías de Tagg, “son muy prácticas y un excelente punto de partida, aunque como toda tipología, algo simplificadora. [Es] una excelente puerta de acceso a la semiótica musical” (López Cano 2007, 14). Considerando esto, la aproximación semiótica de Tagg resulta una herramienta en extremo útil para los objetivos que se propone esta tesis.

Como ya se mencionaba, Philip Tagg es uno de los autores que ha aplicado a la música la semiótica del estadounidense Charles Peirce. En el capítulo quinto de su libro *Music's Meanings* (2013), Tagg expone los conceptos de significado y comunicación que fundamentan su método. Comienza definiendo *signo* como una cosa que indica o representa algo distinto de sí misma (155), y en este sentido la semiótica sería el estudio de los signos (155). Ahora bien, para comprender el proceso de semiosis, debe considerarse la conexión entre el signo, el objeto y el interpretante. El objeto corresponde a una entidad de un mundo externo o representante prototípico de tal entidad como percibida, recordada o reflejada por un individuo. Puede ser un objeto físico o imaginario, una emoción o percepción sensorial, una experiencia, un acontecimiento recordado. Por su parte, el interpretante sería la percepción e interpretación posterior del signo.

Asimismo, en este enfoque la semiótica distingue tres niveles. El primero es la sintaxis, en cuanto relaciones formales de un signo con otro sin necesariamente considerar su significado. El segundo es la semántica, estudio de las relaciones entre los signos y lo que representan. Por último, por pragmática se entiende el uso de un sistema de signos

en situaciones concretas, especialmente en términos de actividad cultural, ideológica, económica y social (158). Pese a ser el aspecto semántico el foco principal de sus métodos, ésta debe siempre relacionarse con la pragmática para dar cuenta de que los procesos de semiosis son cultural y socialmente específicos. En este sentido, los signos son una “realidad material que es producto del trabajo significativo cultural humano” (Dussel 1993a, 147), por lo que se debe presuponer siempre que son enunciados desde un lugar particular con su propio mundo de sentido.

Teniendo en cuenta esto, Peirce presenta tres tipologías del signo, las que están gobernadas por tres ideas básicas: “la *primeridad*, que es el área de la posibilidad pura; la *segundidad*, que corresponde al plano de lo real, lo que sucede, y la *terceridad*, que es el área del propósito, la intención, el entendimiento y la voluntad” (Hernández Salgar 2012, n. 9). En su aplicación a la música, Tagg precisa de manera simplificada cada una de estas ideas básicas de la siguiente manera: la primeridad es la cosa, emoción o idea percibida antes de que sea codificada. Es el puro objeto, el sonido audible y la percepción humana de ese sonido sin mediación.<sup>2</sup> La segundidad tiene dos polos, el sonido musical, ahora como signo, que incluye, relaciona y representa su primeridad. La terceridad, por su parte, es el signo (segundidad) interpretado, conteniendo los tres elementos: el objeto, el signo y el interpretante (Tagg 2013, 161). Cabe mencionar que este interpretante puede a su vez ser un signo en sí mismo que remite a un objeto y requerirá de otro interpretante, y así sucesivamente hasta llegar al interpretante final, dando lugar a una cadena de varios niveles de semiosis (Hernández Salgar 2012, 49; Tagg 2013, 166). Así,

estas ideas básicas dan lugar a las famosas tricotomías de Peirce, que no son más que la clasificación de los signos de acuerdo con este orden. Así, según la naturaleza del representamen, un signo puede ser un *qualisigno* –es decir, una cualidad pura–, un *sinsigno* –un objeto real– o un *legisigno*, un tipo o clase

---

2 Aunque el sonido y su percepción son entidades físicamente separadas, se puede considerar que fenomenológicamente son una sola cosa.

convencional, de la cual cada ocurrencia específica sería un sinsigno. La segunda tricotomía es la que se organiza en función del objeto: un *rhema* es un signo que remite a un objeto posible; un *decisigno* representa un objeto real y un *argumento* remite a un objeto legal, como en el caso de un silogismo lógico. Por último, la tricotomía más famosa es la que clasifica los signos según la relación con el objeto: Un *ícono* es un signo que significa en virtud de algún tipo de semejanza con el objeto, como las imágenes, diagramas o metáforas. Un *índice* es un signo que tiene una relación de causalidad o de coocurrencia con su objeto (...). El tercer tipo de signo es el *símbolo* [que Tagg llama *signo arbitrario*]<sup>3</sup> y significa en virtud de un proceso de convencionalización (Hernández Salgar 2012, n. 9).

Es precisamente esta última tricotomía del signo en la que se basa Philip Tagg para proponer su propia tipología del signo musical, teniendo siempre en cuenta que un mismo sonido musical puede funcionar como más de un tipo de signo. No son necesariamente excluyentes entre sí, dependiendo esto en buena parte de cómo se escuche cierta música o sonido. Cabe mencionar que en la tipología que se muestra a continuación la mayoría de los signos musicales corresponden a *índices* según la tipología de Peirce, y se indica en los casos que corresponden a *íconos* o *signos arbitrarios*.

Por un lado, Tagg plantea la *anáfona*<sup>4</sup> (en inglés *anaphone*), tipo de signo que usa de modelos existentes en la formación de sonidos musicales, en relación se semejanza u homologación entre el signo y el objeto. Se subdividen en anáfonas *sonoras* (sonidos que representan otros sonidos, de manera icónica), *táctiles*, *cinéticas-espaciales* (las cuales se pueden relacionar con el concepto de *gesto*), *compuestas* y *sociales*. Por otro lado, los *diataxemas* son elementos identificables de significado relacionados con el orden de los eventos episódicos de la música. Se dividen en *determinantes episódicos*, *marcadores episódicos* y *diataxis general*. Por último, las *banderas de estilo* utilizan sonidos particulares para identificar un

---

3 Dado que Peirce usa la palabra símbolo para referirse a lo que Saussure llama signo, y viceversa, Tagg prefiere utilizar signo arbitrario para referirse al símbolo de Peirce (Tagg 2013, 160).

4 No confundir con anáfora.

estilo musical particular y, a menudo, por extensión connotativa, el género cultural al que pertenece ese estilo musical, y se subdividen en dos: los *indicadores de estilo* y las *sinécdoques de género* (ver ilustración 2). Como se mencionó, por lo general un mismo sonido musical puede funcionar como varios tipos de signo, salvaguardando que dentro de esta tipología los *determinantes* y los *marcadores episódicos* son mutuamente excluyentes, así como los *indicadores de estilo* y las *sinécdoques de género*.

<i>Sign types</i>		<i>page</i>	<i>Minimal description</i>
Ana- phone	sonic	487	similarity to paramusical sound
	tactile	494	similarity to paramusical perception of touch
	kinetic or spatial	498	similarity to paramusical movement and/or paramusical space
	composite	509	similarity using several modes of perception
	social	514	similarity to size and type of (social) group
Diatax- eme	episodic determinant	515	structural elements determining the division of music into distinct episodes or sections
	episodic marker	516	short processual structure signalling temporal position or relative importance of events
	diataxis	522	overall patterning of sections (episodes) into one process or set of processes
Style flag	style indicator	523	aspects of musical structuration indicating the 'home' style of the music in question
	genre synecdoche	524	<i>pars pro toto</i> reference to 'foreign' musical style, thence to cultural context of that style

*Ilustración 2: Tipología del signo de Philip Tagg (2013, 486).*

### 2.3. LENGUAJE VERBAL EN LA MÚSICA

Dada la importancia de las palabras (el lenguaje verbal) en el contenido de las piezas de la Nueva Canción, y especialmente en la constitución de la religión popular dentro del movimiento, se hace necesario revisar brevemente el estatuto que tiene la letra en las canciones en particular y en la música en general. Si bien una integración medianamente exitosa del lenguaje verbal en la música se logrará recién en el capítulo cuarto, reflexionar sobre este asunto servirá también para justificar las categorizaciones del capítulo tercero, las que están basadas en las letras de las piezas musicales. Mucho se ha escrito sobre la relación entre música y lenguaje verbal. Muestra de esto es, por ejemplo, el artículo “Music and Language” de Steven Feld y Aaron Fox quienes realizaron hacia 1994 un recuento de nada más que 379 referencias, principalmente nortatlánticas, respecto a esta cuestión entre la música y el lenguaje (Feld y Fox 1994). Enfoques pragmáticos, etnográficos, semióticos, de los estudios de performance, sociolingüísticos, filosóficos y la combinación de todos estos, entre muchos otros acercamientos, han abordado esta relación entre música y lenguaje verbal. Sin embargo, el texto verbal no se ha considerado como parte integral del objeto de estudio “música” en la mayor parte de los análisis musicológicos, como se podrá revisar más adelante.

Ahora bien, el insistir en este asunto de la relación entre lenguaje y música, cuestión de tan larga data, radica principalmente en dos motivos. En primer lugar, porque en vista de los estudios musicológicos de las últimas décadas considero que los significados y concepciones que le adjudicamos a la música son resultado de procesos históricos y culturales específicos de determinado fenómeno sonoro. Dicho de otra manera, podemos hablar de la existencia de un hecho sonoro, la o las músicas, y una interpretación de lo que eso es o significa. No es solamente un hecho, ni tampoco pura interpretación. En particular las pesquisas etnomusicológicas han mostrado que si bien puede decirse que la música es un fenómeno universal, no es de ninguna manera un lenguaje universal, ni

tampoco significa lo mismo para todos los grupos humanos (Mendívil 2016). Es por esto que, al menos para la musicología en América Latina, deben por lo menos revisarse las concepciones sobre música que están en la base de nuestras investigaciones, y en este sentido repensarse qué lugar tiene el lenguaje verbal en ellas.

Desprendido de lo anterior, y en segundo lugar, si se considera la propuesta de Alan Merriam, quien en su ya clásico libro *The Anthropology of Music* (2006, publicado originalmente en 1964) entiende que la música no es solo estructura sonora, sino también comportamiento y conceptos, me parece importante continuar repasando esta relación para resolver, al menos tentativamente, qué sonidos se van a considerar dentro de la música bajo esta tripartición. El mismo Merriam (2006, 187) ya mencionaba que una de las fuentes más obvias para el entendimiento del comportamiento humano en conexión con la música es el texto de las canciones, declarando además que estos textos son parte integral de la música en cuanto al comportamiento. En esta línea, indica que el comportamiento verbal es uno de los cuatro mayores tipos de comportamiento respecto a la producción y organización del sonido junto al físico, social y de aprendizaje (Merriam 2006, 103).

Por su parte, Julio Mendívil en su libro *En contra de la música* señala que la parte verbal, a través del habla, es un factor vital de toda conducta o comportamiento relacionado con la música, e indispensable para transmitir saberes musicales e ideas sobre lo que es musical o no (Mendívil 2016, 42). Es decir, el lenguaje verbal resulta de total importancia tanto en el comportamiento como también en el concepto. Sin embargo, en la música como sonido la gran mayoría de los autores, parecen no considerar al lenguaje verbal como *parte* de la música, aún cuando este lenguaje verbal suena *en* ella. Es una posición que hasta el día de hoy goza de buena salud. Un reciente artículo de Jorge García plantea que la música no solo puede ser el objeto a investigar, sino un “medio a través del cual es posible estudiar tanto la música misma como también otro tipo de objetos y fenómenos” (García 2017, 4). En principio es un llamado con el que puedo estar de acuerdo. Pero en ese mismo escrito el autor plantea que para esto

habría que reconocer a la música misma, en su calidad de expresión sonora distinta de la verbal. Incluso, hay autores como Murray Schafer que han planteado que “a medida que el habla se convierte en canto el significado verbal debe morir” (Schafer 1970, 36), o posturas como la de Domingo Santa Cruz, para quien

sólo podrían establecerse aproximaciones a hechos o a determinadas ideas religiosas o filosóficas en composiciones expresamente argumentadas, subrayadas con poemas o escritas sobre textos literarios. Textos que, debemos decirlo, en la mayor parte de los casos, aun cuando el compositor haya procurado amoldar sus obras a esas sugerencias, quedan como agregaciones a la música, tan innecesarias para descifrar su sentido que, a la larga, se suelen olvidar (Santa Cruz 1947, 4).

Al menos a mi parecer, veo como problemático que uno de los elementos más importantes de la música se considere como algo extramusical. ¿Serán acaso los fantasmas de la música absoluta los que han arrinconado al lenguaje verbal de lo propiamente sonoro-musical? ¿Habrán sido la musicología eurocentrada la que cercenó aquellas palabras que estaban precisamente sonando en la música?

A continuación, expondré brevemente algunas concepciones actuales respecto a la música y su relación con el lenguaje verbal. Por supuesto, esto implicará repasar en algún momento la cuestión de qué es y qué no es la música, aun cuando no sea lo central a resolver. El objetivo tampoco es dirimir entre el momento en donde empieza la palabra hablada y el momento en donde comienza la música, considerando especialmente que los límites y conceptos de qué es la música son siempre culturalmente específicos (Tagg 2013, 50; Mendivil 2016, 204; Blacking 2006). Lo central es que, cuando se esté frente a un fenómeno musical, se considere adecuadamente a las palabras que están ahí contenidas. Por un lado están los autores que plantean que esto siempre implicará la subordinación de la música al lenguaje verbal, o viceversa, y por otro, quienes consideran que la música y el lenguaje verbal se integran en un nuevo fenómeno superior.

Dentro del primer grupo Jerrold Levinson (2011, 273), en una especie de acotación de la clásica definición de música de John Blacking,<sup>5</sup> la define como sonidos temporalmente organizados por una persona con el propósito de enriquecer o intensificar la experiencia a través de la participación activa (por ejemplo, escuchar, bailar, interpretar) con los sonidos considerados principalmente, o en medida significativa, como sonidos, mas no como símbolos del pensamiento discursivo. Para Levinson (2011, 272) esto no quiere decir que la música no pueda contener palabras, sino que para constituir música, el componente verbal debe ser combinado con material que sea más puramente sonoro. De modo similar, Murray Schafer (1970, 36) indica que el lenguaje es sonido como significado, mientras que la música es sonido como sonido. El problema que surge con estas afirmaciones de Levinson y Schafer radica en la dificultad de la definición de qué es lo puramente sonoro. Como revisé en el apartado anterior, según la semiótica la música puede también ser signo y conllevar significados. De igual manera, la constitución del componente verbal del lenguaje hablado o cantado es en última instancia también la combinación de puramente sonidos, los que constituirían *signos arbitrarios* o *símbolos*, pues están conectados a lo que representan solo por convención. En este sentido, tampoco hay que olvidar que el lenguaje verbal y sus significados en cuanto signo arbitrario son aprendidos, así como pueden ser aprendidos también otros significados sonoros, sea por parentesco, causalidad o proximidad (íconos e índices), o por convención (signos arbitrarios). Retomaré este asunto más adelante.

Por otro lado, el británico John Blacking (1982, 21) menciona que es imposible unir música y habla sin subordinar uno al otro, pues para él parece imposible prestar una atención completa y equitativa al contenido de la música y el habla al mismo tiempo. Para Blacking existiría, en este sentido, una relación música-lenguaje de complementariedad, más no una unidad. Pero lo que este autor no tuvo en cuenta es la posibilidad de diversos tipos de escucha atenta (sea sucesiva o simultáneamente), de modo que tampoco para el supuesto contenido de la música misma se puede prestar

---

5 “La música es producto del comportamiento de los grupos humanos, ya sea formal o informal: es sonido humanamente organizado” (Blacking 2006, 38).

atención equitativa a todos los elementos que la componen. Ya lo mencionaba Juan Miguel González: “no todos los parámetros musicales son perceptibles en la misma medida” (González 1999, 261). Asimismo, los aportes de diversos autores como Josep Martí (2008), Anahid Kassabian (2008), Franco Fabbri (2008) o Peter Szendy (2003) que justamente han estudiado la gran complejidad y complementariedad de tipos de escucha al enfrentarse a la música, y el pensar el concepto de escucha atenta no de manera unívoca, sino de manera pluriversa en una ecología de saberes (tomando el concepto de Boaventura de Sousa Santos<sup>6</sup>) en donde se entienda que otras escuchas distintas de la llamada escucha estructural también pueden producirse en quienes escuchan la música, hacen perder fuerza al argumento de subordinación de Blacking.

Por su parte, Mladen Dolar da cuenta de importantísimos aspectos de la voz, como que el significado de la voz solo puede emerger de su materialidad misma, o la idea de que el tono particular de la voz, su particular melodía, cadencia, inflexión y modulación pueden decidir el significado (Dolar 2012, 544). Dolar también muestra cómo la expresión en la voz va más allá del significado. Resulta atrayente esta idea ya que entrega argumentos para decir que un texto cantado no es lo mismo que un texto hablado. Sin embargo, y al contrario de lo que plantea Dolar, una determinada letra no pierde expresividad al estar en música, o viceversa. La voz cantada, rapeada o recitada no va a expensas del significado verbal, sino que precisamente crea nuevos significados, yendo más allá del primer significado al que alude Dolar, y como el mismo menciona, definiéndolo en parte.

Precisamente a esto apunta el segundo grupo de autores, quienes consideran que la música y el lenguaje verbal se integran en un nuevo fenómeno superior. Por ejemplo, el compositor chileno Guillermo Eisner considera a la música y al lenguaje verbal como dos sistemas significantes diferentes que se vinculan, creando un nuevo sistema signifiante, de modo que “el vínculo entre música y palabra daría lugar a una obra interfonética” (Eisner 2013, 42). Basándose en Theodor Adorno y Enrico Fubini, Eisner

---

6 Ver Santos 2010.

establece la diferencia entre música y lenguaje, la que consiste en el carácter equívoco de la primera y unívoco de la segunda, de modo que en esta obra interfonética se hace menos unívoco el significado del *logos* original .

Sin embargo, otros autores difieren en parte con esta idea de que el significado musical sea equívoco.<sup>7</sup> Juan Miguel González en su libro *El sentido de la obra musical y literaria* explica que la indeterminación musical no es tan exagerada como muchas veces se plantea, así como el lenguaje en su polisemia tampoco permite solo una interpretación unívoca (González 1999, 53–56), cuestión con la que concuerda Philip Tagg (2013, 167). En lo que sí coincide González con Eisner es que ambos, música y lenguaje, se unen en un hecho unitario, de modo que “el texto heterosemiótico [en este caso músico-verbal] no supone la mera coexistencia de dos o más discursos independientes, sino una realidad distinta que surge como un nuevo discurso con identidad y características propias y específicas” (González 1999, 25). Parecida es la posición del cantautor chileno Patricio Manns, quien para el caso específico de la Nueva Canción escribe:

El texto ha sido, es y será un problema mayúsculo para los cultores de la Nueva Canción. Casi de una manera natural los textos de las canciones son considerados poemas, lo que suele ser a menudo un error, el texto escrito en connivencia y complicidad con la música tiene leyes particulares y debe observar muchas exigencias -yo diría colaterales- que implican una diferenciación, si no de contenido por lo menos de forma (Manns 1985, 203).

Postura similar es la de Paja Faudree (2012, 530), quien también menciona que el lenguaje y la música no son meramente canales expresivos separados, sino que forman parte de un complejo semiótico sin fisuras, que pide un marco analítico integrado, holístico y unificado que toma como unidad básica de análisis el signo socialmente situado. Me parece que las posiciones de estos autores resultan fundamentales. Sin embargo, todas reafirman que cualquier canto o recitación en definitiva no serían

---

7 Así como también puede cuestionarse el carácter unívoco del lenguaje verbal.

necesariamente música en sí mismos, definiendo en última instancia como música solamente a la llamada música instrumental.

Es la misma línea de Philip Tagg (2013, 44) quien en su libro ya citado define a la música como comunicación interhumana en la que el sonido no verbal humanamente organizado puede, siguiendo convenciones culturalmente específicas, tener significado relacionado con los patrones emocionales, gestuales, táctiles, cinéticos, espaciales y prosódicos de la cognición. Para Tagg, las palabras son un elemento importante a analizar y constituyen un elemento paramusical (Tagg 2013, 22). Es en este asunto en lo que insiste Rubén López Cano al definir canción como “un complejo sonoro formado por la convergencia de dos sistemas semióticos distintos, uno literario y otro musical” (López Cano 2002, 2), haciendo una clara distinción entre la música y el lenguaje verbal, donde al igual que para Guido Adler lo único propiamente musical de la letra cantada son sus rasgos suprasegmentales (López Cano 2002, 3). Así como con Eisner, González y Faudree, esto implica definir como música solamente su parte instrumental. Sin embargo ¿cómo es posible concebir que una pieza de música con lenguaje verbal no sea íntegramente música? ¿No está, por ejemplo, el texto de “My Heart's in the Highlands” de Arvo Pärt y Robert Burns (2000) o la letra de “El Hombre” de Rolando Alarcón sonando justamente *en* la música?

Como se puede observar, en todos estos autores si bien se da una consideración importante al lenguaje verbal, para todos es algo extra o paramusical, algo que está asociado o vinculado a la música; fuera, junto o frente de ella, pero que no está *en* la música. En cambio, lo que propongo aquí es entender al *lenguaje verbal como parte constitutiva de la música*. Como ya he sugerido anteriormente, y siguiendo el modelo de Alan Merriam (2006) de que la música es sonido, comportamiento y concepto, esta argumentación tiene como base la consideración de todos los sonidos de esa dimensión sonora de la música que están sonando en ella. En este punto, resulta provechoso volver al artículo de Faudree (2012, 530) ya que pese a lo mencionado, aboga por avanzar hacia el uso de un marco semiótico para disolver el límite entre el lenguaje y la música en la

práctica etnográfica y analítica, promoviendo así una atención más holística al sonido y al texto, al habla, la escritura y la música. Sin embargo, Faudree (2012, 520) se vio en la dificultad persistente de carecer de una palabra para referirse fácilmente a este “todo expresivo” sin emplear términos que lo dividan artificialmente. Al respecto, mi propuesta es que este “todo expresivo”, más que una nueva obra interfonética u heterosemiótica según las propuestas de Eisner y González, será simplemente música en cuanto sonido. Por su parte, esa práctica sonora que no tiene lenguaje verbal podrá ser un tipo específico de música, la música instrumental. Por supuesto, esto debe comprenderse desde una perspectiva que supere la lógica de la identidad/diferencia, de modo que se consideren otras formas de escucha que puedan estar basadas también en lo semejante entre esta música instrumental (sonidos que son en su mayoría índices e íconos) y el lenguaje verbal (sonidos que son signos arbitrarios), y que permite la visibilización de los espacios comunes como el lugar material de enunciación.

En este sentido, no se impide que tanto el lenguaje verbal en particular como la música en general puedan tener otros lugares de existencia, o existencias múltiples. Rajeev Patke (2005, 23) escribe sobre la multiexistencialidad de la música, en primer lugar como virtualidad, como performatividad, y finalmente como partitura. De este modo, y siguiendo a Patke, se podría considerar la existencia de la música tanto en las grabaciones de discos como también su participación en el cine o en el teatro, lugares donde la música tiene una función y complicidad diferente a cuando es una grabación de solo audio. Esto, por supuesto, no quita que la música pueda encontrarse por sí sola, de igual manera que el cine o el teatro pueden existir sin música. Sin embargo, no se argumentaría que esa música es algo que no constituye al filme o a la representación teatral. La música, en este sentido, se hace parte constitutiva del cine o del teatro. Analógicamente, aún cuando puedan existir músicas sin una letra, esto no significa que el lenguaje verbal no constituya a la música.

Por su parte, tampoco se trata de pensar que los demás aspectos de una música deben ser coherentes con el significado semántico de su texto verbal. Incluso, muchas veces los

aspectos mismos considerados tradicionalmente “música como sonido” crean significados contradictorios o complementarios entre sí. La cuestión es que ese significado semántico del lenguaje verbal es parte de la música, y en conjunto a los otros elementos musicales puede complementarse, contradecirse o generar nuevos significados. No es solo una suma o complementariedad de sus elementos, sino que se genera una unidad entre todos los componentes. Siguiendo la tipología del signo en el nivel de Peirce en la lectura de Philip Tagg (2013), bien se puede decir que semióticamente la música puede ser ícono (signos que tienen un parecido físico con lo que significan), índice (signos conectados ya sea por causalidad, o por proximidad espacial, temporal o cultural, a lo que representan) o signo arbitrario (signos conectados a lo que representan solo por convención), constituyéndose el lenguaje verbal en la música como un signo de este último tipo.

Asimismo, esta consideración atiende también a un entendimiento amplio de la definición de Blacking (2006, 38), la música como sonido humanamente organizado, en donde se abre la posibilidad de incluir al lenguaje verbal como parte de la música en cuanto este texto suena organizadamente. De todas maneras, hay que considerar no solo el momento de producción de este sonido humanamente organizado. Como menciona Mendívil (2016, 22), la música es todo aquello reconocido como tal por un grupo humano. Posición similar es la de Leonardo Arce (2014, 159–60), para quien la música sería, desde una perspectiva pragmaticista, todo aquello que sea designado como tal por al menos más de una persona en un contexto social definido, y en consideración del uso social que se le va dando. En ambos casos, los autores no se están refiriendo solo al momento de producción de la música, sino también al momento de su recepción intersubjetiva, de su escucha. Quien escucha también organiza el sonido, incluyendo las palabras en él.

Con esto, se propone que música ya no sería cualquier sonido humanamente organizado, sino aquel sonido humanamente organizado a través de la escucha. Como menciona Natalia Bieletto (2016, 19), la escucha y el sonido son fenómenos mutuamente

constituidos. De este modo, se puede decir que la música tiene como condición mutua de constitución el sonido producido (intencionalidad) y la escucha situada (situacionalidad histórica, geográfica, cultural, política). La importancia, relevancia o significado de determinados sonidos que por convención (signos arbitrarios) sean entendidos como palabras dependerá de la intencionalidad y también de la situacionalidad. En esta línea, se hace necesario situar las relaciones estéticas, afectivas, sensibles que se juegan en la materialidad misma de la voz, significación primera y punto decisivo de producción de sentido que desborda al logocentrismo pero sin despreciar ese mismo *logos*. Con todo esto, en la presente pesquisa se entiende que el lugar en donde se constituye el lenguaje verbal en la música va más allá de la idea del poema musicalizado y más allá de las posturas musicológicas tradicionales que nos llaman a silenciar estas palabras sonadas, nulificando otras formas de escucha que consideran y entienden este contenido verbal.

## 2.4. BREVE CONSIDERACIÓN SOBRE LA MÚSICA POPULAR

Por último, antes de tratar el tema central de este trabajo, resulta inevitable abordar de manera sucinta la cuestión sobre qué es (o cuales son) en definitiva la *música popular* (o *músicas populares*). Si bien existen diversas conceptualizaciones al respecto, y siempre considerando que “la controversia en torno a la definición del término se debe al hecho de que la música popular es culturalmente específica y temporalmente limitada”<sup>8</sup> (Nannyonga-Tamusuza 2006, 37), es posible proponer una definición funcional para esta tesis. Tomando como punto de partida la diferencia semántica entre música popular (en castellano) y *popular music* (en inglés) expuesta por Laura Jordán y Douglas Smith (2011), y lo planteado en el subcapítulo 2.1 “Religión popular”, se considerará aquella música comercial, de cierta manera la del “del oprimido, no como pueblo sino como reprimido (...), de masas” (Dussel 2011, 3.3.6.4), la *popular music*, como *música masiva*. Por su parte, se considerará aquella música propia del pueblo (comprendido no como categoría económica sino como categoría ética), constitutiva de la cultura popular, “núcleo (...) de resistencia del oprimido contra el opresor” (Dussel 2011, 3.3.8.3), como *música popular*.

Otro estudioso que plantea una diferencia similar es Javier Rodríguez Aedo (2011), para quien la *popular music*, música pop, de consumo de masa se caracteriza por un discurso musical desideologizado, acrítico, mientras que la música popular se caracteriza por su apego a la realidad social, detentando un discurso ideológico centrado en las luchas sociales, y que nace “al alero de los proyectos de economía y el modo de producción socialista” (Rodríguez Aedo 2011, 15). Sin embargo, como se verá a lo largo de la tesis, la música popular no se circunscribe solamente al paradigma de las revoluciones socialistas y la Guerra Fría, sino que se inserta en una genealogía ético-mítico-estética de la música de los pueblos latinoamericanos, la que no puede entenderse desde las categorías eurocéntricas de música folclórica o tradicional.

---

8 Original: “the controversy around the definition of the term is due to the fact that ‘popular’ music is culturally specific and time bound”. Traducción propia.

Ahora, en relación a la llamada música *folclórica* o *folclore*, si bien el uso de estos vocablos resultan problemáticos, y en casos inoperantes para las maneras de hacer y comprender la música en América Latina, durante el periodo y lugar que se estudia fueron de amplia utilización y conceptualización, por lo que no se han descartado del todo para la escritura de esta tesis. Como se revisará en la sección 3.2.b.i, el folclore como corriente investigativa puso su acento tanto en la supervivencia de prácticas supuestamente depuradas como en el patrimonio cultural popular, y en este último sentido, resulta difícil distinguirlo de la música popular. Considerando esto, a lo largo de esta tesis se podrá observar el término folclórico-popular para denominar aquellas músicas que, si bien en su tiempo fueron conceptualizadas como folclore, pueden ahora comprenderse como música popular.

### **3. NUEVA CANCIÓN Y RELIGIÓN POPULAR**

#### **3.1 RELIGIÓN, MÚSICA POPULAR Y NUEVA CANCIÓN LATINOAMERICANA**

##### **3.1.a Política, religión y música en Latinoamérica hacia 1950-1970**

Para situar de mejor manera la relación entre Nueva Canción y religión popular es necesario mencionar algunos de los hitos y procesos en curso más importantes desde la década de 1950, principalmente en los campos de la política y la cultura, incluyendo dentro de ésta última a la religión y la música. Sin duda, la denominada Guerra Fría fue el gran conflicto de alcance mundial de la segunda mitad del siglo XX, y en el que se enmarcarían buena parte de los acontecimientos del planeta desde 1945 hasta los inicios de la década de 1990. Algunos momentos que destacan son la Guerra de Vietnam (1955-1975), el Concilio Vaticano II (1962-1965), la Revolución Cultural china (1966), el “Mayo” de París (1968) y los movimientos estudiantiles de México (1968) y Chile (1967-1973), entre otros.

Particularmente en América Latina, la Revolución Cubana de 1959 generó una serie de expectativas en los sectores de la izquierda latinoamericana que aspiraban a una segunda independencia frente a la hegemonía norteamericana, que en casos se ejercía de manera directa, y en otros a través de propaganda y cultura. De este proceso revolucionario destacarían personajes como Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara, quien participaría de otros intentos guerrilleros y sería el centro de gran cantidad de piezas musicales. Con este impulso, en la década de 1960 surgen una serie de movimientos guerrilleros en gran parte de Latinoamérica entre los que destacan, con mayor o menor éxito, el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) de Nicaragua (1961), el Ejército de Liberación Nacional (ELN) de Colombia (1964), el Movimiento de Liberación

Nacional-Tupamaros (MLN-T) de Uruguay (1965) o el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) de Chile (1965).

Otro hito que se debe mencionar es el primer gobierno socialista elegido por las urnas. En Chile, la Unidad Popular ganó las elecciones del 4 de septiembre de 1970, siendo escogido como presidente Salvador Allende Gossens luego de la ratificación del Congreso Nacional. Sin embargo, los Estados Unidos de América y los sectores conservadores de los países latinoamericanos destinaron recursos militares y culturales para contrarrestar los avances revolucionarios en todos los frentes, de modo que para 1973 ya se habían establecido, o en su defecto permanecían, la gran mayoría de las dictaduras latinoamericanas: Bolivia, Brasil, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú y Uruguay, con excepción de Argentina que tendría su golpe de estado en 1976.

Por su parte, entre los acontecimientos religiosos más importantes, particularmente católicos, destaca la realización del Concilio Vaticano II (1962-1965). Convocado por el obispo romano Juan XXIII el mismo año de la Revolución Cubana (1959), comienza su primera sesión el 11 de octubre de 1962. Este concilio tuvo importantes consecuencias no solo en lo eclesial y litúrgico (cuyas implicancias musicales revisaré a continuación), sino también en lo político y cultural, en una apertura no solo pastoral sino también teológica de la Iglesia católica tras siglos de ostracismo e intransigencia; apertura que, cabe mencionar, fue en cierta medida antecedida en el cristianismo por parte de las iglesias protestantes. Juan José Tamayo (1989, 38) indica que en América Latina el concilio fue leído eclesiásticamente por la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano de Medellín (1968), acontecimiento central de la Iglesia católica latinoamericana que de cierto modo intentó hacer del cristianismo la religión mesiánica que era en sus inicios.

Según Enrique Dussel (1995, 237–38), para ese periodo son tres los desafíos de la Iglesia católica latinoamericana: 1) el desafío de la religión y protagonismo del pueblo, como bloque social de los oprimidos, que la jerarquía de la Iglesia había dejado de lado

o solo actuado *sobre él*. 2) El desafío de optar por la reforma o por la revolución. En algunos sectores, animados por la Revolución Cubana, se entendía la vía armada como política y éticamente factible. Caso emblemático es el del sacerdote Camilo Torres Restrepo, miembro del ELN colombiano y a quien se dedicarían varias canciones. 3) El desafío que se planteaba entre el modelo de la cristiandad y el modelo de la *iglesia de pobres*. De aquí que el pobre y el pueblo, vuelven a ser el lugar teológico por excelencia, especialmente para la naciente teología de la liberación. De todas maneras, y al igual que en la sociedad latinoamericana en general, las disputas entre sectores revolucionarios-progresistas y conservadores de la Iglesia católica se dan en todos los niveles. Si por un lado había laicos, sacerdotes y obispos comprometidos con una Iglesia popular, por otro lado buena parte de las élites católicas se identificaría con las dictaduras latinoamericanas.

Sin embargo, no todo el sentido histórico se mueve en la macropolítica estatal y eclesial, ni el surgimiento de un cristianismo progresista e incluso revolucionario es tampoco exclusividad de este periodo histórico. Como se mencionaba en el capítulo 2.1 “Religión popular”, por siglos el pueblo se ha apropiado de su espiritualidad y ha tenido la capacidad histórica para construir y reconstruir las estructuras de su fe. Por ejemplo, Maximiliano Salinas menciona en su investigación sobre el canto a lo divino y la religión del oprimido que, en el contexto de las acusaciones de hechicería que se hicieron contra la religiosidad de las clases pobres hispanoamericanas durante el siglo XVII,

cobra fuerza el hecho de que los Cantores a lo Divino insistan en que Jesús fue acusado de 'hechicero'. Con ello los narradores populares reivindican a un Mesías enfrentado a la religiosidad oficial y estatal, y portador de una buena nueva de cara a los intereses de [los sectores] populares (...) (Salinas 1991, 80).

En este sentido, es en la religión popular donde pueden observarse algunas expresiones culturales que resultan relevantes para dar cuenta de la relación de la Nueva Canción con

lo religioso. Entre ellas se pueden mencionar las fiestas y peregrinaciones religiosas populares, y particularmente para Chile el caso del canto a lo divino. Como se verá más adelante, éstas constituyen influencias de la Nueva Canción Chilena en particular y de la Nueva Canción en general. También puede nombrarse como hito de la religión popular en Chile la Toma de la Catedral el 11 de agosto de 1968, en donde Ángel y Isabel Parra interpretaron el *Oratorio para el pueblo* (Opazo 2018), concretando un vínculo con lo religioso en pleno desarrollo de la Nueva Canción Chilena. Asimismo, la Nueva Canción (canción protesta, social, de compromiso, militante, comprometida) tiene sus fundamentos en la música folclórica y en los procesos ya mencionados, y como hitos el *Manifiesto fundacional del Movimiento del Nuevo Cancionero* en Argentina (1963), el que toma conciencia, entre otras cosas, de la diversidad musical de Argentina y del continente, cuestión que se verá especialmente a partir de dichos años; y el Encuentro de la Canción Protesta en La Habana (1967).

Por último, cabe considerar también algunos hitos de la cultura de masas en general para inicios de los años cincuenta. Entre los elementos mencionados por González, Rolle y Ohlsen (2009), destaco la aparición de la televisión en la década de los cincuenta, la importancia de la radiofonía, el fortalecimiento de la industria discográfica y el surgimiento de festivales de música masiva y popular cuyo hito es el Festival de la Canción de San Remo (1951) a nivel internacional y el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar (1960) en Chile. Todo estos elementos llevaron a que la circulación de músicas dentro y fuera de Latinoamérica fuera más rápida y cuantiosa que en décadas previas.

En consideración de todo esto, el gran hito que marca la década de 1950 en cuanto a la música con alguna connotación religiosa es indudablemente “Las preguntitas sobre Dios” (1951) del cantautor argentino Atahualpa Yupanqui. Con innumerables versiones (Víctor Jara, Soledad Bravo, Jorge Cafrune o Ángel Parra, entre otros), el precursor de la Nueva Canción en América Latina marca con esta canción una de las líneas de desarrollo que tendrá la música religiosa latinoamericana: la crítica social en torno a lo

religioso. Pero al contrario de lo que plantean Carlos Molinero y Pablo Vila (2014, 177), esta pieza no es un sencillo reflejo de la idea de la religión como opio del pueblo. Más bien, se trata de una pieza que reprocha y pregunta por la ausencia de Dios entre el pueblo. Como nota el Bernardo Guerrero Jiménez respecto a esta canción,

no hay una actitud de desconocer la realidad de Dios. No es que haya una actitud atea, lo que sí hay es una crítica a la que se considera una presencia incompleta de Dios en la tierra. Se supone con esto, que en todos los sitios donde hay pobreza es porque la mano de Dios está ausente. Lo que se apela, con cierta tristeza, es el carácter excluyente de la presencia de Dios, sobre todo a nivel de la vida de los más pobres (Guerrero Jiménez 1994, 60).

Más adelante, en 1954 el dúo Leda y María conformado por Leda Valladares y María Elena Walsh graba el famoso villancico “Huachi torito” (1954) del compositor argentino Sergio Villar,<sup>9</sup> el que menciona a los animales del pesebre del recién nacido del relato de tradición cristiana y guarda relación también con aspectos de la lengua quechua. El mismo dúo publica en 1959 su EP *Cantan villancicos*, en el que se incluyen las canciones “Coplas de Navidad”, “Villancico boliviano”, “Rin rin” y “Pampanitos”. En el mismo 1959 el grupo Los Wawancó publica su primer disco *Locura tropical*, dentro del cual se incluye la famosa “La Cruz”.

Ya en la década de 1960, se editan en Argentina una serie de canciones religiosas. Ramona Galarza publica en su disco debut la pieza “Virgencita del río” (1960), canción de veneración a la advocación mariana de la ciudad de Itatí, en la provincia de Corrientes. En el mismo año el grupo Los Fronterizos graban el ya mencionado villancico “Huachitorito” (1960) de Sergio Villar. Asimismo, se estima que entre 1960 y 1964 Alejandro Mayol graba “La creación” (s.f.), canción en alabanza a Dios desde una lectura renovadora de los primeros capítulos del libro del Génesis. También, Los

---

9 No confundir con el “El huachi torito” grabado por el conjunto Millaray (1962). Cabe mencionar también que existen varias piezas musicales de nombre similar, por lo que para esta tesis se ha conservado el título que aparece en cada producción discográfica.

Wawancó editan en 1962 “Navidad negra”, y en 1963 “Arbolito de Navidad” y “Regalito de Navidad”, todas canciones de temática navideña. Por último, durante el mismo 1963 el dúo Leda y María publica otro EP. Se trata de *Navidad para los chicos*, disco que cuenta con la ya grabada “Coplas de Navidad” y las canciones “Zamba del niño”, “Vidalita de los reyes” y “Tralalá de Nochebuena”.<sup>10</sup>

### **3.1.b Hitos de la música religiosa-popular en América Latina (1963-1973)**

En esta sección se realizará un sucinto perfil de los principales hitos musicales entre 1963 y 1973 dentro de lo que he llamado religión popular, teniendo en cuenta aquellas piezas que presentan partes importantes o su sentido en torno a lo religioso. La revisión traspasa las fronteras de la Nueva Canción, considerando así al canto popular y folclórico en términos generales. Así, se muestra un panorama más certero del contexto musical latinoamericano de la Nueva Canción Chilena. De acuerdo a los temas que se abordan en cada pieza, éstas son categorizadas en i) misas folclórico-populares, ii) música de Navidad, iii) música por ausencia, oraciones y plegarias, y iv) música para Camilo Torres, y v) otras. Estas categorías, entendidas como instrumento interpretativo, surgen a partir de la revisión y análisis de las características generales de este repertorio.

Cabe mencionar que este perfil histórico no pretende ser exhaustivo ni conformar una historiografía de la música religiosa del periodo. Asimismo, se excluyen las piezas interpretadas por músicos chilenos que serán tratadas, particularmente las de la Nueva Canción Chilena, en el subcapítulo 3.3 “Perfil de la música religiosa-popular en la Nueva Canción Chilena”. Es necesario mencionar que gran partes de las piezas musicales que se muestran a continuación puede caber en más de una categoría. Sin embargo, se han introducido en aquella que resulta predominante. Una lista cronológica de estas piezas que incluye también algunos hitos hasta 1987 y a los intérpretes chilenos puede encontrarse en el Anexo n°1 se esta tesis.

---

<sup>10</sup> Sin embargo, no se ha podido acceder al audio del EP.

### *i) Misas folclórico-populares*

Hasta la publicación de la Constitución *Sacrosanctum Concilium* en 1963 del mencionado Concilio Vaticano II, el desarrollo del rito católico debía desarrollarse bajo las prescripciones tridentinas, en latín y bajo una estricta idea de lo que debía ser música litúrgica. Al menos desde principios del siglo XX, el motu proprio *Tra le Sollecitudini* (1903) del obispo romano Pío X establecía la centralidad del canto llano y el estilo polifónico en la música de la Iglesia católica, reforzando el paradigma instalado en el Concilio de Trento (1545-1563):

el antiguo canto gregoriano tradicional deberá restablecerse ampliamente en las solemnidades del culto; teniéndose por bien sabido que ninguna función religiosa perderá nada de su solemnidad aunque no se cante en ella otra música que la gregoriana (...). [Asimismo,] la polifonía clásica se acerca bastante al canto gregoriano, supremo modelo de toda música sagrada, y por esta razón mereció ser admitida, junto con aquel canto, en las funciones más solemnes de la Iglesia (Pío X 1903, §3-4).

Documentos eclesiásticos posteriores tienden a continuar con esta pretensión de una sonoridad vaticana universal. El obispo romano Pío XI en su Constitución Apostólica *Divini Cultus* (1928) lamenta que las sabías leyes de su antecesor Pío X no se hayan aplicado en todos los lugares, por lo que inculca el cumplimiento del motu proprio y da algunas normas para que esto se haga. Entre ellas, fortalecer la enseñanza del canto gregoriano en los seminarios y restablecer el lugar del órgano. Como es de suponerse, esta normativa resulta en muchas ocasiones distinta a la práctica musical efectiva en las iglesias. Sin embargo, al menos oficialmente para comienzos del Concilio Vaticano II la música católica, especialmente la litúrgica, debía ser en idioma latín, con cierto tipo de música (canto llano, polifonía clásica y también música moderna, aunque circunscrita a los modelos anteriores) y con determinados instrumentos, prioritariamente el órgano.

Una vez desarrollado el Concilio Vaticano II convocado por Juan XXIII, la Constitución *Sacrosanctum Concilium* publicada por su sucesor Pablo VI el 4 de diciembre de 1963 abrió las puertas a una renovación litúrgica que, entre otras cuestiones, reafirmaba la importancia del canto religioso popular. En el capítulo VI sobre música sagrada, si bien se establece que “la tradición musical de la Iglesia universal constituye un tesoro de valor inestimable” (Pablo VI 1963, §112), más adelante se indica:

Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles. Como en ciertas regiones, principalmente en las misiones, hay pueblos con tradición musical propia que tiene mucha importancia en su vida religiosa y social, dése [sic] a esta música la debida estima y el lugar correspondiente no sólo al formar su sentido religioso, sino también al acomodar el culto a su idiosincrasia (Pablo VI 1963, §118-119).

En relación a estas conclusiones conciliares, Cristián Guerra escribe que

si bien la orientación de esta instancia fue pastoral y no dogmática, y en ningún documento oficial se renegó de los paradigmas tradicionales de liturgia o de música sacra —canto gregoriano y polifonía palestriniana tridentina—, lo cierto es que las interpretaciones que se dieron a estas disposiciones abrieron el campo a gran cantidad de reformas y cambios (Guerra 2007, 355).

En otro escrito, este mismo autor comenta que precisamente “gracias a la apertura fomentada por el Concilio Vaticano II, el mundo musical occidental presenció el surgimiento de las llamadas 'misas folclóricas’” (Guerra 2014, 83). Ahora bien, deben mencionarse dos antecedentes para el desarrollo de este tipo de misas en América Latina. El primero es la *Missa Luba* africana, particularmente de la República Democrática del Congo. En esta misa, obra colectiva de Les Troubadours du Roi Baudouin (1958), se canta la misa en idioma latín pero a partir de estilos y formas de elaboración musical propias de la tradición congoleña. En cuanto a su posible recepción

en Chile, tanto Vicente Bianchi (1965, contraportada), autor de la *Misa a la chilena*, como Andrés Opazo (2018), principal compositor del grupo Los Perales, acusan haber escuchado la *Missa Luba*. El otro antecedente es la *Misa Comunitaria* compuesta por el español Eusebio Goicoechea Arrondo. Fue grabada en disco el año 1959, y existe una edición de la partitura del año 1960. Se trata de una misa dentro del estilo europeo-vaticano. Sin embargo, es el fonograma más temprano de música litúrgica cantada en idioma castellano.

Dicho esto, la *Misa Criolla* es sin duda el primer y gran referente en cuanto a las misas folclóricas latinoamericanas. Compuesta por Ariel Ramírez en 1964, es conocida mayormente en la grabación de Los Fronterizos de ese mismo año. En ésta, se ocupan instrumentos de uso criollo argentino (guitarra, piano, clave), de uso andino como el charango, contrabajo, percusiones (especialmente bombo) y voces. Asimismo, se emplean ritmos tradicionales argentinos para cada una de las partes del ordinario de la misa. Vidala y baguala para el “Kyrie”, carnavalito y yaraví para el “Gloria”, chacarera trunca para el “Credo”, carnaval cochabambino para el “Santcus” y estilo pampeano sureño para el “Agnus Dei”. Como menciona Enrique Dussel (2015, 252), esta obra bien se trata de un arte de vanguardia profética cristiana pues produce simbólicamente una música comprometida con las luchas del pueblo, que critica la belleza imperante y dominante del sistema desde la exigencia de la celebración eucarística. De esta manera, y al igual que Atahualpa Yupanqui, Ramírez abre aquí una senda de desarrollo musical que continuará hasta el día de hoy. Cabe mencionar que la *Misa Criolla* ha tenido varias interpretaciones tanto en concierto como en estudio. De entre estas últimas destaca la de Los Calchakis (1975) y la de Mercedes Sosa (2000).

Durante el año siguiente, además de las tres misas folclóricas chilenas, se estrenaron otras tres misas latinoamericanas. Una es la *Misa Mexicana* del compositor Delfino Madrigal (1965), que utiliza el texto del ordinario de la misa y algunos ritmos mexicanos para cada una de sus partes. Para el “Kyrie”, una llamada danza autóctona, para el “Gloria” un son michoacano, para el “Credo” un corrido, para el “Santo” una serenata y

para el “Cordero de Dios” una huapango. El disco es grabado por el Coro de Cámara de la Ciudad de México, dirigido por el mismo Delfino Madrigal, y el ensamble Mariachi de Miguel Díaz, los cuales utilizan guitarrón mexicano, trompeta, guitarra, arpa y percusiones, entre otros instrumentos habituales en México. El lado B del disco contiene una *Misa en estilo gregoriano* del mismo autor. Otra obra de 1965 es la *Misa en México* de Rafael Carrión, grabada por el Coral Mexicano del INBA dirigido por Ramón Roble. La última misa de 1965 de la que hay noticias es la *Misa Nativa Tupasy Rory* del paraguayo Mariano Pedrozo.<sup>11</sup>

En 1966 se estrenó en México la *Misa Tepozteca* (también llamada *Popular*). Pero no sería hasta 1972 que se publicaría dentro del fonograma *Fiestas y misas mexicanas* del francés Gérard Krémer. En dicho disco, se encuentran algunas de las partes de la misa: “Llamado de trompa, Teponaztili y Canto de entrada”, “Ofertorio”, “Sanctus” y “Amén”, y se indica que la composición es de investigadores y gente de la población Tepozteca. Con instrumentos y tradición musical de esa zona, el Obispo de Cuernavaca Sergio Méndez Arceo “promovió la creación de la llamada *Misa Popular*, para los grupos parroquiales de canto. Por tratarse de una misa más sencilla, musicalmente hablando, se incorporó fácilmente a las numerosas comunidades de base de la región” (Galí 2002, 180).

Otra misa, la *Panamericana*, también fue impulsada por Sergio Méndez Arceo. Montserrat Galí da a entender que esta misa viene de finales los años cincuenta (Galí 179-180), lo que es poco probable pues el canto de comunión es la canción “El peregrino de Emaús” del grupo Los Perales (1962), el “Cordero de Dios” de Vicente Bianchi de la *Misa a la chilena* de 1965 y el “Señor, ten piedad” de la misa de Delfino Madrigal (1965). En este sentido, lo más probable es que haya sido elaborada durante el mismo 1966. Grabada por los Mariachi Hermanos Macías (1968), contiene varias canciones religioso-populares de Latinoamérica, principalmente de México y de Chile.

---

11 Sin embargo, no he logrado dar con el audio, partitura, letra ni con alguna otra información al respecto, además de que el texto fue traducido al guaraní en 1968.

Aparte de las secciones ya mencionadas, incorpora como canto de entrada “Angelus” del grupo Los Perales, un “Gloria” de Jesús Albano de Souza, un “Aleluya”, “Credo” y “Santo” de la *Misa en México* de Rafael Carrión (1965), y el canto de salida “Aleluya” de Los Perales, todas interpretadas en estilo Mariachi. En cuanto a su vigencia, Montserrat Galí señala que

dicha misa se interpretaba todos los domingos, durante la ceremonia litúrgica oficiada por el propio obispo, a las 11:00 de la mañana, y se convirtió en punto de referencia religiosa, cultural y musical del país durante más de dos décadas (Galí 2002, 180).

Un año más tarde se publica en Panamá la *Misa a Go-go Panameña* (1967), una de las primeras en mostrar elementos del rock en América Latina, además de la *Misa para la gente joven* (1968) de Los Sicodélicos de Chile, la que no quedó registrada.<sup>12</sup> La primera cuenta con las partes “Introito”, “Gloria”, “Ofertorio”, “Santo”, “Cordero de Dios”, “Comunión” y “Aleluya”, todas ellas en español (lado A) y en inglés (lado B). En 1968, aparecerían otras cuatro misas latinoamericanas. La *Misa Popular Nicaragüense* de Manuel Dávila, en colaboración de Ángel Cerpas, Juan Mendoza y José de la Jara. Según José María Vigil y Ángel Torrellas, “la *Misa Popular Nicaragüense* nace en la Parroquia de San Pablo Apóstol de Managua, en febrero de 1968 (...), sobre ritmos folclóricos nicaragüenses y letra creada por toda la comunidad” (Vigil y Torrellas 1988, 5). En este sentido, corresponde a una misa tropada,<sup>13</sup> en la que se conservan partes del ordinario (“Señor, ten piedad”, “Gloria”, “Credo”, “Santo” y “Cordero de Dios”) y el propio de la misa (“Canto de entrada”, “Canto de meditación”, “Ofertorio”, “Comunión” y “Despedida”) pero con cambios importantes en la letra respecto al canon romano. Vigil y Torrellas, agregan que

---

12 En Italia se habían publicado una serie de canciones religiosas y misas *beat*. La más famosa es la *Messa dei Giovani* (también conocida como *Messa beat*) de Marcello Giombini (1966), interpretada por el grupo Barritas.

13 Misa que introduce textos distintos o que se agregan a los canónicos de la liturgia.

la misa se extendió rápidamente a muchas iglesias y capillas de Nicaragua. Algunos sacerdotes y obispos la prohibieron en sus parroquias, aceptándola más tarde, cuando aparece la *Misa Campesina* de Carlos Mejía Godoy. El Vaticano también la prohibió, por aquellas palabras del Credo: "Jesús nació de nuestra gente" (Vigil y Torrellas 1988, 5).<sup>14</sup>

Las otras tres misas de 1968 son de Paraguay. Por un lado, se encuentra la *Misa [Nativa o Folklórica] Paraguaya* de José Franco de Alderete, la que cuenta con las cinco partes tradicionales del ordinario de la misa cantadas en castellano con ritmos del Paraguay. El "Kyrie" es una guarania, el "Gloria" una polka guarania, el "Credo" un motete-guarania, el "Sanctus" una polka y el "Agnus Dei" una guarania. Fue grabada por el Trío Los Bemoles (1968) con arreglos de Rigoberto Arévalos y la colaboración del Coro Polifónico del Ateneo Paraguayo bajo la dirección de Isis de Bárcena Echeveste. Dentro de la instrumentación se incluyen guitarras, arpa, contrabajo y teclado eléctrico. Por otro lado, hay registros de otra misa completamente en guaraní, compuesta por Abdón Irala en 1968. Se trata de la *Misa Guaraní: Purahéi guasu Ñandejárape*, lo que más menos se traduce como Cantar grande a Nuestro Señor. También en 1968 se grabaría la *Misa Folklórica Paraguaya* de Justo Ramón Colmán, interpretada por el Coro del Seminario Salesiano de Caacupe.<sup>15</sup>

En el año que sigue se estrenan otras dos misas. En Perú, Chabuca Granda compone su *Misa Criolla de Bodas* (también conocida como *Misa Peruana*) durante 1968 para finalmente interpretarla en el matrimonio de su hija Teresa el 16 de enero de 1969. Sin embargo, no se publicó en fonograma cantando la misma Chabuca Granda hasta recién el año 2001. Existe la referencia de un disco de la misa interpretada por Jorge Madueño Romero (1969), pero no se ha podido acceder al audio. Esta misa cuenta con las partes del ordinario de la misa y algunas del propio, éstas últimas de manera tropada: "Introito: me llegaré" (vals), "Ofertorio" (reciclaje de la canción "Quizás un día así"), "Comunio" o "Misterio" (vals) y "Deo Gratias" (festejo). La misa es cantada en idioma castellano y

---

14 Cabe mencionar que no he logrado encontrar registros en audio de esa época. La grabación de la que se dispone es del año 2001, a cargo del Grupo 14 de septiembre.

15 Lamentablemente, no dispongo de más información ni de los audios o textos de esta dos últimas misas.

con ritmos de la zona costeña del Perú. Además de los ya mencionados, en el “Kyrie y Gloria” se ocupa el tondero, en el “Credo” la marinera limeña, en el “Santo” la marinera norteña, en el “Padre Nuestro” danza, y en el “Cordero” nuevamente tondero.

Por su parte, en Brasil se graba la *Missa [Brasileira] do Morro* (1969), de la cual no se encuentra mucha información. En el Catálogo de discos de la Biblioteca Nacional de Brasil se indica que fue editada por Philips, apareciendo como autor principal Pierre Sanchis, Maria Rosita Salgado Góes como directora y Walter Boaventura, Célia Menezes Portugal de Lima, Maria Terezinha Leal Santos, João Caria, Edmundo Costa Lima y Elibia Moreira de Barreiro como solistas. Esta misa también es registrada en un disco editado en 1972 en los Países Bajos junto a la *Misa [Criolla] Venezolana*, a la que me referiré más adelante. En dicha ocasión los intérpretes son el conjunto Coral da Bahía dirigido por Antonio Moraes y Rosita Salgado Góes.<sup>16</sup>

Para cerrar esta década, cabe mencionar la *Misa Incaica [en quechua]* grabada por Los Padres Oblatos y el Coro de la Parroquia de Llallagua de Bolivia. La autoría es de Germán Quiñones. Aunque se desconoce la fecha exacta de composición o grabación, corresponde a la década de 1960. Por no estar en latín sino en quechua, lo más posible es que se haya grabado entre 1965 y 1969. Asimismo, existen dos ediciones de esta misa, una en Perú bajo el sello Odeon y una en Bolivia por Lyra.<sup>17</sup> La *Misa Incaica* es interpretada en una mezcla del canto gregoriano con ritmos e inflexiones de la música andina, con instrumentos de percusión, charango y quena. Cuenta con las partes del ordinario (“Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus” y “Agnus Dei”) y algunas del propio (“Canto de entrada”, “Ofertorio”, “Comunión” y “Cántico de despedida”), además de una “Introducción” y un “Final”. En el lado B del disco se incluye una serie de cantos quechua, a los que me referiré más adelante.

---

16 Es posible que sea la misma grabación utilizada en el disco de 1969. Sin embargo, no se ha podido acceder al audio ni a los textos de ninguna de estas dos producciones.

17 Existe además una edición canadiense del sello Jerusalem (Quebec) titulada *Choeur De La Paroisse Notre-Dame De L'Assomption De Llallagua – Messe Incaica*, también de fecha desconocida.

En 1970 la banda uruguaya Sexteto Electrónico Moderno publica su *Misa Beat*, otro de los antecedentes de misas rock/pop. En el caso de la Misa Beat, esta fue grabada en una presentación en vivo de la banda del 14 de agosto de 1970 en el Cine Plaza de Montevideo. Cabe indicar que esta misa tiene la bendición del obispo auxiliar de Montevideo de por aquel entonces Andrés Rubio. En la contraportada del elepé se apunta:

El esfuerzo realizado por el 'Sexteto Electrónico Moderno' de Montevideo, en orden a llevar al culto cristiano la música moderna, al igual que otras iniciativas similares, merecen nuestra estima y nuestro aliento: la adoración al Padre en espíritu y verdad, y la confraternidad en Cristo, siempre que se tenga en cuenta su esencial carácter religioso, tienen todo derecho a manifestarse de acuerdo al modo de ser y de sentir de aquellos que lo celebran. Estos esfuerzos contribuyen a lograr que los jóvenes de hoy sientan como algo suyo aquello que constituye el deber supremo del hombre y su alegría más íntima: adorar a Dios en la asamblea de los hermanos (Sexteto Electrónico Moderno 1970, contraportada).

Además de la banda, en la grabación participa la solista María Elisa. La instrumentación incluye guitarra, contrabajo, vibráfono, piano, órgano, corno francés, trompeta y batería. La autoría de las partes de la misa es en su mayoría de Armando Tirelli, y se construye sobre las partes del ordinario y algunas del propio. La misa parte con una “Introducción a la misa”, “Me acercaré al altar de Dios” y “Yo pecador”. A continuación sigue con el “Señor ten piedad” (de autor anónimo) y una repetición de este momento litúrgico con “Kyrie” (canto eclesiástico). Continúa con “Palabra de Dios”, “Padre nuestro recibid” (canto eclesiástico), “Orad hermanos”, “Santo” (canto eclesiástico), “Señor pan del peregrino” (canto eclesiástico), “Padre nuestro”, “Cordero de Dios” y “Aleluya” (canto eclesiástico). La misa termina con una canción de despedida titulada “Día y noche”.

Luego de dos años, se publican otras tres misas latinoamericanas. En el mismo Uruguay se edita la *Misa Folklórica Americana* (1972), cuyo compositor se indica como Hermano Germán. Cuenta con las cinco partes tradicionales del ordinario más un

“Aleluya” final en ritmo de taquiraquí. El “Señor, ten piedad” es una canción-taquiraquí, el “Gloria” un taquiraquí-canción huella, el “Credo” una vidalita-sobrepaso, el “Santo” un candombe y el “Cordero de Dios” una canción-ranchera. La disco se grabó por Los Cantores de La Huella dirigidos por Ariel Cabrera Rijo, incluyendo en el lado B una serie de salmos musicalizados.

En Francia se edita otra misa de autores paraguayos, esta vez exiliados de la dictadura encabezada por Alfredo Stroessner. Se trata de la *Misa por un continente*, composición de Francisco Marín que fue grabada por el grupo Les Guaranis y el ensamble vocal Alborada. Esta misa corresponde a una misa tropada, pues si bien tiene la estructura típica del ordinario, tiene textos de Rubén Barbeiro Saguier que adaptan cada parte a la situación de exilio y de dictaduras en América Latina. Por ejemplo, el “Cordero de Dios” dice: “no dejes que aquí nos quiten la voz / que aquí nos torturen / que aquí nos hambren. / Cordero de Dios córtale la lengua de su fusil”. En cuanto a los ritmos utilizados, se usan distintos de Latinoamérica: en el “Kyrie” la vidala norargentina, en el “Credo” la chacarera y la zamba argentina, en el “Sanctus” la guajira cubana y en el “Gloria” la polka paraguaya. Por último, en el mismo 1972 se edita en los Países Bajos un elepé con la ya mencionada *Missa do Morro* y la *Misa [Criolla] Venezolana* del compositor chileno Humberto Sagredo.<sup>18</sup> Esta composición combina ritmos de la cultura venezolana con secciones en estilo monódico y polifónico europeo, comenzando con los *incipit* propios del canto llano en cada una de las partes del ordinario de la misa. Es interpretada por el grupo Coral Santa María dirigido por María Luisa de Stopello.

Se deja constancia de la existencia de otras cuatro misas latinoamericanas de las que no se ha podido conseguir información de fechas de composición ni mayores datos de grabación, ni tampoco partituras o archivos de audio. Éstas son la *Misa [Típica] Panameña* y la *Misa Latinoamericana (o Misa de los 500 años)* de Néstor Jaén, la *Misa Folclórica Colombiana* de Mario Giraldo y Rubén Vanegas Montoya, que incluye

---

18 Nacido en Santiago de Chile, fue discípulo de Humberto Allende y de Gustavo Becerra en la Universidad de Chile, de donde egresa el año 1956.

bambucos, pasillos y cumbia, posiblemente compuesta en 1964,<sup>19</sup> y la *Misa #3 (Folclórica)* de Sixto Arango Gallo, que según María Elena Narváez Gómez (2017, 78) fue compuesta entre mediados de los sesenta y principios de los setenta, y consta de tres secciones: “Señor, ten piedad”, “Santo” y “Cordero de Dios”.

## ii) *Música de Navidad*

Dentro la música popular no se encuentran muchas piezas que traten las distintas partes de los ciclos litúrgicos. Por ejemplo, son pocas las canciones de Cuaresma, Triduo Pascual o Pascua. Sin embargo, existe bastante música que aborda temáticas navideñas, incluso algunas desde el tiempo de Adviento. Muchas de estas canciones se conocen comunmente como villancicos. Sin embargo, por ser un género musical con larga y compleja historia, he preferido denominar esta categoría como *música de Navidad*. Además, esto permite abordar algunas piezas en que el término *villancico* podría quedar algo forzado.

En el mismo 1964 que la *Misa Criolla*, Ariel Ramírez compuso *Navidad Nuestra* junto a Félix Luna, obra que fue grabada en el lado B del disco de la misa por Los Fronterizos (Ramírez y Los Fronterizos 1964). En este caso, *Navidad Nuestra* relata los diferentes momentos del nacimiento del cristo,<sup>20</sup> desde la anunciación a María por parte del ángel Gabriel y su aceptación (chamamé), pasando por la peregrinación sufrida de Nazaret a Belén (huella pampeana), el nacimiento mismo (vidala catamarqueña), la visita de los pastores (chaya riojana), la llegada de los reyes magos (taquirari) y finalmente la huida a Egipto (vidala tucumana). En cuanto a la instrumentación, además de la ya mencionada criolla y andina, también se puede escuchar un instrumento de uso litoraleño: el

---

19 María Elena Narváez Gómez (2017, 20) afirma que fue compuesta entre 1963 y 1964. Cabe destacar también que en el lado B del elepé se incluyen seis canciones que, al no conseguirse el audio, no se han podido categorizar. Éstas son “El caminante (fox-trot)”, “Mamita (baión)”, “Tu señal (balada)”, “Melodía del vivir (calypso)”, “Canción del fraile (twist)” y “Más allá (vals)”.

20 Como explica Giorgio Agamben, cristo (*christós*, χριστός) no es nombre propio, sino la traducción griega del término hebreo *māšîaḥ* ( *הַמְשִׁיחַ / מָשַׁח* ), que significa el “ungido”, es decir, mesías (Agamben 2006, 26). Por esta razón, se escribirá a lo largo de esta tesis el vocable cristo con minúscula.

acordeón. También en 1964, el grupo Los Wawancó graban “Cumbia de Navidad”, canción en tonalidad menor que aborda la temática.

Un año más tarde (1965) se publicarían en toda Latinoamérica una serie de músicas con temática religiosa. En el Perú el conjunto Aires Cuzqueños lanza su *Nochebuena imperial*, elepé cantado en quechua y castellano que cuenta con doce canciones: “Adoremos”, “Cantemos cantemos”, “Chilin chilin campanita”, “De la rosa”, “Haku wayqellay [Vamos mi hermano]”, “Llama Micheq [Pastor de llamas]”, “Much'ayakusqayki”, “Niño Manuelito”, “Salgamos pastores”, “Salida de pastor” y “Villivilliskaschay”. El acompañamiento instrumental cuenta con guitarra, charango, teclado eléctrico y metalófono. En Puerto Rico se publica el elepé *En Navidad* de El Gran Combo de Puerto Rico, quienes llevan a la salsa doce canciones de esta índole: “Alegría y paz”, “Cantares”, “Viva la Navidad”, “El Santo nombre”, “Alegre Navidad”, “La cabeza del lechón”, “Bomba navideña”, “La vieja voladora”, “Qué felicidad”, “¿Qué es la Navidad?”, “Ya viene la Nochebuena” y “Oye su cantar”. Por su parte, el grupo Los Olimareños de Uruguay graban “Canción de cuna navideña” de Aníbal Sampayo en el elepé *De cojinillo*. Esta pieza se ubica en las canciones tipo villancico que manejan una estética revolucionaria que muestra la corporalidad sufriente de los excluidos del sistema en la encarnación del niño Dios. Este tipo de piezas identifica así una debilidad que no es inefectiva, sino que abrirá un camino factible de interpelación al poderoso, pues tiene “destino de cruz”, de ser el futuro mesías del pueblo. El también uruguayo Osiris Rodríguez graba en 1966 “Rumbo a Belén” y el grupo los Wawancó edita “Navidad de los pobres”.

Durante el año 1968 el grupo argentino Los Fronterizos publica el sencillo *Navidad en verano*, el que cuenta con dos villancicos compuestos por Ariel Ramírez y Félix Luna: “Navidad en verano” (canción) y “Navidad en La Rioja” (motivo riojano). En ambos casos, Los Fronterizos son acompañados también por la Agrupación Coral de Buenos Aires dirigida por Rodolfo Kubik. De cierta manera, este par de canciones intensifican la situacionalidad de la música religiosa. Si antes participaron de la *Misa Criolla* y la

*Navidad Nuestra* con las reivindicaciones del sonido latinoamericano, aquí se apela a unas de las cuestiones más distintas entre el hemisferio norte y el hemisferio sur durante la época navideña. En la misma línea, y también en 1968, María Elena Walsh lanza su EP *El país de la Navidad*, el que incluye las siguientes canciones: “Vidalita de los reyes”, “Zamba del niño”, una nueva versión de “Coplas de Navidad” y “Tralalá de Nochebuena”. En la contraportada del disco se indica:

Nos han enseñado que en el país de la Navidad cae la nieve y ruedan en trineos. Eso es mentira para nosotros, la mayoría de los sudamericanos, que pasamos la Nochebuena abanicándonos y mirando madurar los duraznos. Estas canciones quieren juntarse con los muchos otros que celebran una Navidad criolla. Si nos imaginamos que Jesús nació aquí no más, en un ranchito de nuestro campo, nos será más fácil hacernos amigos de él y pedirle que nos tienda la mano cuando estemos por dar un tropezón (Walsh 1968, contraportada).

En 1969 se edita el disco *Bolivia* de la serie *Musique folklorique du monde* del sello francés Musidisc, interpretado por la agrupación Los Jairas. En dicha producción aparece la canción “Navidad” de Alfredo Domínguez. Ya en la década del setenta, el Conjunto Amazonas de Perú lanza su disco *Villancicos Amazonenses* (1970), el que recopila una serie de villancicos populares cantados en el departamento de Amazonas. Bajo la dirección de Ángel Alvarado, el conjunto es integrado en este disco por Clara Pizarro de Zevallos, Amparo Baluarte de Alvarado, Isabel Purizaga, Carmen R. Sardi y Luz Yanqui. Las canciones son interpretadas con guitarras, tres cubano,<sup>21</sup> pinkillo, percusiones y voces. La lista de canciones es: “Niño manuelito”, “Las avecillas”, “Al niño Dios”, “Una peregrina”, “Humilde se acerca”, “Echadito en pajas”, “Vamos pastorcillos”, “La noche fue día”, “Pastores de la montaña”, “El pesebre”, “Desde lejos” y “La Virgen lava pañales”.

En el mismo año Mercedes Sosa edita su disco *Navidad con Mercedes Sosa*, el que incluye doce canciones de temática navideña de distintos compositores sudamericanos.

---

21 O algún instrumento de similar sonoridad.

En este elepé destaca la temática navideña con espíritu crítico. Por ejemplo “1970 navidades” de Irma Calot y Héctor Pérez dice: “y todavía la fiesta del amor / no halló su día / ¡cómo duele! / ¡Ay qué pena! / Navidades”. Entre las canciones grabadas, además de “1970 navidades” y las ya registradas por otros artistas “Navidad en verano” y “Canción de cuna navideña”, se incluyen “La cruz del niño” (Hamlet Lima Quintana y Óscar Alem), “Negrita Martina” (Daniel Viglietti), “La media luna” (Miguel de Unamuno y Sergio Aschero), “Ay!.... Para Navidad” (Sergio Villar), “Navidad 2000” (Antonio Nella Castro e Hilda Herrera), “Canción de cuna de torcaza” (Luis Franco y Patricio Gentilini), “Navidad de Juanito Laguna” (Manuel José Castilla y Gustavo Leguizamón), “Navidad y después” (Roberto Margarido y Raúl Mercado) y “Diciembre, diciembre” (Leonardo Castillo y Ángel Ritro).

El músico argentino Jorge Cafrune publica en 1971 el sufriente villancico “Rumbo a Belén”. En un cantar más íntimo, pero no por eso menos comprometido, ante la profunda pena llega en último momento a dudar si el potro que va a Belén existe en realidad. Aunque es una pena que busca la última esperanza que queda en el “Rumbo a Belén”. En esta línea, un año más adelante publicaría junto a Marito la ya mencionada “Canción de cuna navideña” (1972a) de Aníbal Sampayo, y “Ay, para Navidad” y “Pastorcillo de Belén” (1972b), ambas de Sergio Villar, acompañándose en estas dos últimas de guitarras, campanillas, bombo legüero, otras percusiones y un coro masculino. Por esos años el grupo Los Jairas publica dos discos con temática navideña. El primero es el EP *Villancicos* de 1972, el que contiene las canciones “Duerme mi niño”, “Silbó un pajarillo”, “Campanero” y “Estrella de Belén”. El otro es *Navidad con Los Jairas* de 1973, en el que se incluyen otros doce villancicos interpretados en charango, guitarra, quena, metalófono, percusiones y voz. Éstos son: “Adoración al niño Jesús”, “Silva un pajarillo”, “Llokallito”, “Anécdotas de Navidad”, “Tema navideño”, “Chuntunqui”, “Noche buena”, “A mi niño/Estrella de Belén”, “Navidad de los pobres”, “Los tres llameros”, “El pastorcillo” y “La campana”.

Durante ese mismo año el nicaragüense Carlos Mejía Godoy lanza su disco *Cantos a flor de pueblo* (1973), en el que incluye tres villancicos: “Un gajo de chilincocos”, son que trata la costumbre tradicional de adornar al niño Jesús con lo que cada persona puede, cantando particularmente sobre el pobre campesino que no tiene más para ofrecerle al niño recién nacido que lo que él mismo produce de la tierra; “Navidad en libertad”, que aborda la injusticia social que se muestra en Navidad coherentemente con la coyuntura de Nicaragua por ese entonces: “tiene que venir pronto ese día / cuando no sea la Navidad / sólo el privilegio de los ricos / sino de la humanidad”; y la famosa “Cristo de Palacagüina”, que encarna a Cristo, el mesías, en Miguel Ángel Orteíz, joven general del Ejército Defensor de la Soberanía Nacional nicaragüense que muere en batalla el 14 o 15 de mayo de 1931 en Palacagüina. En palabras del autor: “Orteíz nace en Ocotol, muere en Palacagüina y resucita, por lo que yo (en la canción) convierto a Palacagüina como en un Belén, donde nace al morir Miguel Ángel Orteíz” (citado en Barberena 2008).

En ese mismo 1973 el cantautor argentino Piero publica en su disco *Para el pueblo lo que es del pueblo* una especie de canción de Adviento. Se trata de “Canción de cuna para despertar a un hijo” (1973a) de Marilina Ross. Si bien en primera instancia esta pieza puede entenderse como una canción de cuna, hay algunos elementos que sugieren un temple similar al de tiempo de adviento, periodo del año litúrgico cristiano que se enfoca en la preparación espiritual para celebrar el nacimiento de Jesús: “Te estoy esperando, no demores mucho”. Y es más, se espera que despierte “porque hay tantas cosas que hacer en el mundo”, aludiendo inmediatamente la gran misión que tiene este niño por nacer. Luego la canción sigue “Yo sé que te esperan dolores y penas, que vivir es duro y se es feliz apenas. Pero con tu ayuda y la de otros más, haremos que al fin se pueda respirar”, pudiendo leerse cierto vínculo con el martirio de Jesús, para más adelante insistir en la esperanza de este niño despierte: “Y uno está vacío para que después lo llene la dicha de verte nacer”. También en 1973 Julia Elena Dávalos publica su disco *Crónica de Navidad*.<sup>22</sup>

---

22 Sin embargo, no se ha logrado acceder al audio ni al detalle de las piezas contenidas.

Por último, se editan bajo el sello Philips argentino dos volúmenes recopilatorios de música de Navidad, titulados *Villancicos de Nuestra Tierra* y *Villancicos de Nuestra Tierra 2*, en los que se graban una gran cantidad de villancicos por diversos intérpretes. En el primer volumen se incluye “Temas de villancico” por Los Fronterizos, “Niñito de Belén” de Chango Rodríguez, “Camino al pesebre” por Los Cantores de Quilla Huasi, “Huachitorito” de Martha de los Ríos por Julio Molina, “Tristeza de Navidad” de Arturo Dávalos por Los Fronterizos, “Estrellita de Belén” de Rodolfo Giménez por Los Musiqueros del Tiempo i Ñaupa, “Cuentos de Navidad” de Buenaventura Luna y Eduardo Falú, por Falú, “Niñito Jesús” de Óscar Valles por Los Cantores de Quilla Huasi, “Recopilación de villancicos populares” por Los Fronterizos y “Flor navideña” de Atuto Mercau por Los Musiqueros del Tiempo i Ñaupa. El segundo volumen contiene la ya mencionada “Navidad en verano”, “Jesús carpintero” de Jaime Dávalos por Julia Elena Dávalos, “Los Reyes Magos” de Félix Luna y Ariel Ramírez por Jaime Torres, “Camino al pesebre” por Los Cantores de Quilla Huasi, el “Credo” de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez, “Noche de paz” de Franz Gruber por Los de Salta, “El nacimiento” de Félix Luna y Ariel Ramírez por Los Fronterizos y la Cantería de la Basílica del Socorro, un fragmento de la obra *El nacimiento* de Emy Bell, “Villancico” por Eduardo Falú, “El niño duerme sonriendo” por Los Cantores de Quilla Huasi, “Villancicos de Navidad” por Julia Dávalos, “Misachico” de Sergio Rodríguez por Los Cantores del Alba y “Ay para Navidad” de Sergio Villar por Jaime Torres.

### *iii) Música por ausencia, oraciones y plegarias*

Si bien en gran parte de la música religiosa se pueden escuchar oraciones y plegarias, en esta categoría se agrupan todas aquellas piezas que de alguna u otra manera dialogan con la divinidad, sea en la oración, la plegaria o en la pregunta por su ausencia.

Atahualpa Yupanqui publica en 1964 el elepé *El payador perseguido: relato por milonga*, pieza unitaria de larga duración que aborda una variedad de temas desde la crítica social, narrando duras experiencias que denuncian las penas del pueblo. Yupanqui

demoró más de una década en concluir esta obra, pues la comenzó en su detención por parte de la Policía Federal en la cárcel de Villa Devoto en Buenos Aires durante el año 1951 (Ramos 2012, 77). En cuanto a la cuestión religiosa, *El payador perseguido* sigue la misma lógica de “Preguntitas sobre Dios”: “Tal vez otro habrá rodado / tanto como he rodado yo / y le juro, créamelo / que he visto tanta pobreza / que yo pensé con tristeza: / Dios por aquí no pasó”. En ese mismo 1964, Los Wawancó editan “Virgencita pescadora”, la que comienza con las frases “Ave María, señora, Tú que eres madre de Dios / deja que el Río Bravo le ayude, le ayude a este pescador”, cantadas en el estilo del canto llano y luego en estilo polifónico clásico.

Unos años más adelante, en 1971, se publican dos canciones que caben en esta categoría. Una de ellas es la versión de Daniel Viglietti de “Qué dirá el Santo Padre” de Violeta Parra (1965), en donde se apela e interpela (de manera retórica) a la máxima autoridad de la Iglesia católica ante la ausencia del quinto mandamiento divino: no matarás. Aunque con claras referencias a la dictadura franquista en España, puede entenderse también como un cuestionamiento al orden legal vigente en donde se pone en duda la legitimidad de la ley apelando a las faltas religiosas que ésta comete. La otra canción de 1971 es “Oración a la justicia” de María Elena Walsh, la que de manera similar a “Qué dirá el Santo Padre” interpela al orden injusto pero legal. Ahora bien, en esta pieza se le ora a la “señora de ojos vendados”, la justicia, y se le piden acciones atribuibles a la divinidad: “resucita al inocente (...) / aniquila a los gusanos (...) / apacigua toda guerra”. De cierto modo, hay una idea de que es lo divino lo que impartirá la verdadera justicia, en reemplazo de los abogados.

Durante 1972, Mercedes Sosa graba dos canciones emblemáticas en estos asuntos. Por un lado, dentro de la *Cantata sudamericana* (1972a) se puede encontrar “Oración al sol” de Félix Luna y Ariel Ramírez, la que presenta potentes connotaciones sobre la religión incaica. Pero no desde una mirada nostálgica o folclorizante de un pasado indígena, sino más bien desde la asimilación de los elementos de vida de los saberes ancestrales-religiosos. Se hace una súplica al Padre sol para pedir fuerzas para pelear contra la

colonialidad imperante y una economía de muerte que se comienza a instalar cada vez más en el continente: “Sol, antiguo Sol, Padre Inmortal / dador de vida y de salud. / Desde el tiempo de piedra de la América mía / hoy como ayer escucha atento mi oración”.

Por otro lado, Sosa publica “Plegaria a un labrador”, canción original de Víctor Jara y Patricio Castillo que se estructura en base al Padre Nuestro y al Ave María (Guerra 2014, 81). Se presenta la idea de un cristo tanto humano (“levántate y mírate las manos”) como divino (“Tú que manejas el curso de los ríos”), la interpelación y la plegaria a la divinidad, las referencias al rito de la comunión cuando se canta “juntos iremos unidos en la sangre”, el canto a lo humano y lo divino, la lucha armada, entre otros elementos. En este respecto, Nicolás Román menciona que en la “Plegaria” “Cristo, el labrador por excelencia, se convierte en una figura frágil y redentora, que interpela las diversas voluntades que presionan por una reforma agraria y por otorgar de manera justa la tierra” (Román González 2011, 23). Respecto a la versión de Jara, una de las mayores diferencias es que Mercedes Sosa canta la pieza en solitario, sin acompañamiento vocal. Finalmente, en 1973 el grupo venezolano Los Guaraguao graba “Jesús caminante” y “No basta rezar”. La primera es una plegaria a cristo, a quien le piden “que les hagan comprender que existe un mundo mejor que se logra con amor y fe”. “No basta rezar”, composición de Alí Primera, alude justamente a que se necesitan de otras cosas aparte del rezo “para conseguir la paz”.

#### *iv) Música para Camilo Torres*

El uruguayo Daniel Viglietti publica en 1968 el disco *Canciones para el hombre nuevo*, el que contiene varias canciones “de guerrilla”. Entre ellas, se encuentra “Cruz de luz”, canción en memoria del sacerdote católico y miembro del Ejército de Liberación Nacional colombiano Camilo Torres Restrepo, muerto en combate dos años antes. Como menciona Daniel Levine, Camilo Torres fue un

ícono de la izquierda católica en América Latina por su convicción de que la revolución era un imperativo cristiano y por el ejemplo que dio tomando armas y muriendo como guerrillero. Sus ideas, sus compromisos y la trayectoria de su corta vida pública adquieren sentido en el contexto de su país (Colombia), y del catolicismo y la política latinoamericano de la época (Levine 2011).

“Cruz de luz” es una pieza que inaugura una serie de canciones que cantan sobre una religión popular en momento revolucionario, y que se harán en homenaje a este presbítero. Durante el mismo año se publica “A Camilo Torres” del cubano Carlos Puebla en la interpretación de los también uruguayos Los Olimareños (1968) en su EP *Hasta siempre*. En 1969 la mexicana Judith Reyes edita en Francia el EP *Peuple*, el que contiene la pieza “Ballade pour Camilo Torres”, conocida más adelante como “Corrido de Camilo Torres”. Al igual que con “Cruz de luz”, en esta pieza se hace referencia al sacrificio que hizo este sacerdote: “su lucha fue por el pobre / contra el pobre en el poder / cura que fue guerrillero (...)”. Durante 1970 la agrupación chilena Tiempouno graba en su segundo elepe “Dispersos” del venezolano Alí Primera, cuyo estribillo canta: “¿Por qué no unimos? / Si, porque si ya se unieron / fusil y el Evangelio / en la manos de Camilo”. El mismo Alí Primera registraría una versión en 1973, al igual que Los Guaraguao, bajo el título “Yo pregunto”.

Durante 1971 el uruguayo Aníbal Sampayo concluye su disco *Hacia la aurora*, recitando “A Camilo Torres”, cuyo texto dice: “Padre nuestro que están en la América / revolucionario sea tu nombre / venga a nos a tu trinchera y hágase tu voluntad / así en la sierra como en el llano / las balas nuestras de cada día dánosla [sic] hoy / y perdónanos nuestra deuda con tu sangre, así como nosotros no perdonaremos a nuestros opresores / no nos dejes caer en la emboscada / mas líbranos del imperialismo yanqui / amén”. En 1972 el músico mexicano José de Molina lanza su disco *Testimonios rebeldes* con once canciones. Una de ellas, “Cura y guerrillero”, está dedicada también a Camilo Torres, enalteciendo especialmente la vía militar tomada por el sacerdote: “Con el dedo en el gatillo / decía sus oraciones / rezaba por que los hombres / hicieran revoluciones”.

## v) Otras

Por último, en esta sección se incluyen varias otras posibles categorías que por su poca recurrencia se agrupan en una sola. Aquí se insertan canciones de adoración, de interpelación y cuestionamiento, por mesías, de relatos bíblicos, entre otras.

Osiris Rodruíguez graba en 1966 “Los maderos de San Juan”, la que canta sobre los niños pobres en la noche de San Juan. Durante 1967 Atahualpa Yupanqui publica el elepé *A la noche que hizo Dios*, en donde se contiene la canción homónima, en coautoría con Óscar Valles. En esta pieza se confirma de cierta manera el lugar de Dios en Yupanqui. Si en “Preguntitas sobre Dios” y *El payador perseguido* se aludía a la ausencia de Dios al ver la tristeza y sufrimiento del pueblo, en esta canción Yupanqui canta las bondades de la noche, “platicar con un amigo / oír un canto en el aire / ver el amor enredado / en la niebla de los parques”, noche que precisamente creó Dios. Dos años más tarde María Elena Walsh (1969a) publica “El señor Juan Sebastián”, en la que hace referencia al compositor alemán Johann Sebastian Bach tanto en la letra como en los recursos musicales que presenta. Por ejemplo, al comenzar el canto hace una referencia al primer movimiento del *Concierto de Brandenburgo n° 5 en re mayor, BWV 1050*, usa cadencias (tanto armónicas como melódicas) típicas del barroco tardío germano, se acompaña de una flauta y un oboe que ayuda a elaborar una polifonía en estilo, y en la parte lenta central realiza una cadencia rota muy típica en el barroco, entre otros elementos. Además, utiliza una guitarra con cuerdas metálicas que imita al clavecín. En esta canción, el aspecto religioso está en la conexión con la divinidad que tenía el compositor: “es un señor lleno de cielo / el señor Juan Sebastián (...) / Dios le dictaba el argumento / al señor Juan Sebastián”; además de hacer una referencia al sonido angelical de Bach y de la pieza misma.

En ese mismo año Walsh publica “Angelito” (1969b), cuento con secciones cantadas y recitadas de unos diez minutos de duración basado en las figuras bíblicas populares católicas. El cuento narra la historia de un angelito que, en acuerdo con San Pedro, es

mandado a la tierra para hacer las de ángel guardián de niño pequeño. También se edita el “Rin del angelito” de Violeta Parra, la que combina el ritmo de rin con el temple de los cantos tradicionales chilenos de velorio de angelito, en la interpretación de la agrupación boliviana Los Jairas, y como se mencionó, en el lado B de la *Misa Incaica* se incluye una serie de cantos en quechua titulados “Bendicionta Churaykuway [I y II]” (canto a la Virgen), “Munakuyki” (canto al Santísimo), “Hamullay” (canto de comunión) y “Kollama” (canto a la Virgen).

A comienzos de la década de 1970, Carlos Puebla incluye en el disco colectivo *Cancion Protesta: Protest song of Latin America* su “David y Goliath”, la que hace un paralelo entre este relato bíblico y las partes beligerantes de la guerra de Vietnam. Cuestión similar hace Víctor Heredia, quien publica una canción sobre el relato mítico de Caín y Abel, y el origen del bien y el mal, relacionando la descendencia de Caín con los gánsters y banqueros: “La gran guerra” de 1971, musicalización de un texto de Armando Tejada Gómez. En el mismo año otro argentino publicaría “Para rezar en la noche”. Se trata de Atahualpa Yupanqui quien en esta pieza, en coautoría con Raúl Maldonado, le canta a su guitarra que ocupa, entre otras cosas, para la oración nocturna. También en 1971 Mercedes Sosa graba “La carta” de Violeta Parra, la que termina con los siguientes versos: “todos revolucionarios / con el favor de mi Dios, sí” y el mencionado “Rin del angelito”.

Por su parte, el brasileño Chico Buarque lanza en ese 1971 su célebre *Construção*, disco que contiene la pieza “Deus lhe pague”. En este caso, la mención a la divinidad se hace usando la frase Deus lhe pague (Dios le pague) al término de cada estrofa, fórmula que dicen los mendigos cuando agradecen las limosnas que reciben. Sin embargo, la voz de Chico Buarque (monótona, con afinación descuidada), el acompañamiento musical (en extremo tenso e invariable) y las cuestiones que se agradecen indican que no se trata de un agradecimiento inocente. Como menciona Guilherme de Alencar Pinto (Alencar 1985, 24), el “Dios le pague” es más bien irónico, lo que se confirma en frases como “por ese humo desgracia que tenemos que toser / por los andamios de gente para subir y

caer / Dios le pague”. Todo esto hace de esta pieza una de las primeras en que el músico empieza a explicitar sus críticas políticas y sociales contra la dictadura militar brasileña (1964-1985). Tratamiento similar es el que sigue Milton Nascimento un año más adelante con su “Pelo amor de Deus” (1972). Si bien el “Por el amor de Dios” no es sarcástico como en “Deus lhe pague”, es dicho enunciado el que se expresa al finalizar cada una de las estrofas para expresar fastidio, enojo o asombro, como si fuera la divinidad el último amparo posible. También en 1972 Jorge Cafrune y Marito lanzan en España el elepé *Virgen india*, cuya canción homónima reivindica una devoción a la Virgen, pero no a una Virgen blanqueada por la cristiandad colonial, sino a aquella Virgen latinoamericana, morena. Se puede escuchar también a Marito cantando en algunas secciones el inicio del *Ave María* en música de Franz Schubert.

Ya en 1973 el músico Piero lanza dos discos, de los cuales aparecen otras cuatro piezas con contenido religioso. Una de ellas es la bien conocida “Para el pueblo lo que es del pueblo” (1973a), canción emblemática del Nuevo Cancionero y de la canción social en general. En la parte final, se repite incansablemente la palabra “liberación”, la que termina con un “Amén” cantado por un coro en el minuto 4'11", vocablo de origen semita de fuertes connotaciones religiosas que significa “en verdad” o “así sea”, y con el que suelen concluirse oraciones, cantatas, y canciones como “Plegaria a un labrador” o “Para el pueblo lo que es del pueblo”. Otra pieza contenida en el mismo disco es “Que se vayan ellos” (1973a), también de importante dentro de la canción protesta argentina y que presenta algunas referencias al cristo cuando canta la frase “es que hay un juramento y hay silencio / y hay un hombre amor que resucita”.<sup>23</sup> Las otras dos canciones se

---

23 El “hombre amor que resucita” hace referencia a la muerte y resurrección de Jesús, y en especial a lo que muchas denominaciones cristianas llaman el pacto de la Nueva Alianza -o Alianza Nueva-, de cierta manera también adaptada al momento político que se vivía en América Latina en 1973. Los versos que dicen “piden las paredes libertades, la calle espera, la gente sabe” se pueden ligar a la resurrección de Jesús, y también a la esperanza en su segunda venida. Además, considerando también lo escrito en el Evangelio de Lucas 22:20: “Hizo lo mismo con la copa después de cenar, diciendo: esta copa es la alianza nueva sellada con mi sangre que es derramada por ustedes”, se puede suponer que la sección del estribillo “Basta de muerte, basta. Basta de morir, morir, morir [...]” es en cierta medida una súplica para que cristo apresure su segunda llegada, en especial para los tiempos que se vivían en ese entonces en Latinoamérica. Por último, se reafirma esta lectura con una frase que Piero menciona más adelante “Que se vayan ellos, los que encarcelaron, los que torturaron, los que *te* mataron [itálicas propias]”, donde apela a que se vayan no los que *nos* mataron, ni tampoco los que

presentan en *Sinfonía inconclusa en el mar* (1973b): “La creación” de Alejandro Mayol, ya mencionada, y “La canción de la abuela”, también de Mayol. Esta pieza canta sobre el origen del reír humano, que vendría de Dios padre, y aprovechan la ocasión para mencionar que, de cierto modo, quien de solo negocios entiende está falto de Dios.

Además de estas canciones, en el mismo año María Elena Walsh publica “Requiem de madre”, que canta al descanso de la mujer “que se murió de cansada”. De cierta manera, hay una crítica al trabajo de hogar que recae única y pesadamente en el género femenino: “No lloréis a esta pobre mujer / porque se encamina / a un hogar donde no hay que barrer / donde no hay cocina”. En tanto, el brasileño Milton Nascimento publica su disco *Milagre dos peixes* con dos canciones con referencias a lo religioso: la instrumental “Tema dos deuses” y “Sacramento”, pieza que con ciertas críticas a la situación social hace algunas alusiones religiosas. De cierta manera, el sacramento en cuestión puede representar el compromiso político-social ante la situación brasileña de aquellos años. Por último, Daniel Viglietti edita su disco de versiones *Trópicos*, en el que se incluye la ya indica “Deus lhe pague” de Chico Buarque, ahora traducida al español como “Dios le pague”.

---

los mataron, sino que apela a quienes, ejerciendo la tortura y muerte asesinan de cierta manera al mismo Jesús.

## 3.2 RELIGIÓN POPULAR Y NUEVA CANCIÓN CHILENA: ANTECEDENTES

### 3.2.a Sobre la Nueva Canción Chilena

Para efectos de esta tesis se entenderá por Nueva Canción Chilena el movimiento musical nacido en el contexto latinoamericano de mediados de la década de 1960, en el cual trabajaron tanto cantautores como compositores, instrumentistas, sonidistas y poetas, vinculados a ciertos ideales y luchas populares, y que se expresó mayormente por medio de canciones, pero también a través de obras de gran formato. El autor Fernando Barraza en su libro de 1972 *La Nueva Canción Chilena* menciona que, de cierto modo, estas piezas “se interesan esencialmente por decir algo. O de sugerirlo. Explícita o implícitamente tienen un contenido” (Barraza 1972, 9). En este sentido, y considerando la heterogeneidad estética y los conflictos políticos en su interior, se puede hablar de una filosofía común presente en el movimiento, un contenido al que alude Barraza. A ese “decir algo” para afirmar la dignidad sagrada de los oprimidos y excluidos ante el sistema es lo que llamo ética (filosofía primera en cuanto es el supuesto de todos los horizontes filosóficos posibles, en cuanto teoría general de todos los campos prácticos), y que tiene como principio material la afirmación de vida de los que están en la exterioridad de la totalidad vigente (Dussel 2016a).

Se propone que esta ética, con pretensión de justicia y solidaridad, es el criterio que constituye a la Nueva Canción (Rojas 2018), y que puede escucharse tanto en las letras como en la estructura musical, entonación, melodía, persona vocal, referencias intertextuales e instrumentación, entre otros aspectos, de las piezas de la Nueva Canción. Es una ética-estética que, por supuesto, no empezó de la nada, sino que está latente en toda Latinoamérica, encubierta, eclipsada, silenciada, pero presente en los núcleos ético-mítico-estéticos de los pueblos latinoamericanos, cuya sensibilidad supieron comprender

orgánicamente autores como Violeta Parra o Rolando Alarcón. En esta línea, Rodrigo Torres indica que la Nueva Canción Chilena

si bien no tiene un manifiesto estético explícito u otra forma de formulación de un campo teórico común, de hecho sí existe un cuerpo de principios y de objetivos generales compartidos; entre ellos: una común visión de la realidad, una orientación particular hacia ella, una tendencia a ser conciencia social y ser funcional a determinados sectores y el ser cronista y vocero de su época (...), poner a descubierto la injusticia social (Torres 1980, 67)

Es bajo estas ideas generales que se comprenden mejor las características del movimiento presentadas por Luis Advis (2000), las que dicho sea de paso, no se encuentran todas en cada agrupación o cantautor de la Nueva Canción Chilena: a) la orientación temática de contenido político, b) el uso de formas estróficas, y en casos, de estructuras mayores de tendencia dramático-teatral, c) una configuración musical vinculada a la estructuración de la letra, d) la incorporación (paulatina) de instrumentos musicales de distintas partes de Chile y Latinoamérica, e) la ampliación al uso de ritmos de todo Chile y Latinoamérica, f) una ampliación de las posibilidades de la textura armónica, g) la utilización de cromatismo melódico, h) la aparición de ciertas texturas polifónicas, y i) el enriquecimiento del *tempo* y la dinámica. Cabe mencionar que ninguna de estas características es totalmente exclusiva de la Nueva Canción. Asimismo, otra de las características importantes es que además de la difusión radial y por concepto de venta de discos, para la Nueva Canción Chilena la actuación en vivo resultó de vital relevancia, principalmente por dos vías. Por un lado, surgieron de las llamadas peñas en escuelas, centros comunitarios, barrios obreros, pequeñas municipalidades y sindicatos locales (McSherry 2017, 261), entre las que destacan la Peña de los Parra, la Peña de Chile Ríe y Canta, la Carpa de La Reina y la Peña de la Universidad de Chile en Valparaíso. Por otro lado, se desarrollaron constantes giras nacionales e internacionales, así como también se organizaron festivales a lo largo de todo Chile.

Antecedida por la proyección folclórica y el neofolclore, y con influencias de la reanimación del folclore argentino y uruguayo que rebasó las fronteras de dichos países, resulta difícil datar con total seguridad el comienzo de la Nueva Canción Chilena. González, Ohlsen y Rolle (2009, 378) indican que “los principios inspiradores de la Nueva Canción Chilena se pueden rastrear en ejemplos como 'La doncella encantada' (1962), innovadora pieza de danza para dos guitarras de Víctor Jara, y 'La carta' (1963), canción de denuncia de Violeta Parra”. En este sentido, al menos desde 1962 existen algunas piezas que cumplen con las características y criterios antes expuestos. Por ejemplo, otra canción es “Levántate, Huenchullán” de Violeta Parra, grabada para el disco *El folclore de Chile según Violeta Parra* (1962). Incluso, un año antes en su *Toda Violeta. El folclore de Chile vol. VIII* Parra canta “Hace falta un guerrillero”, “Yo canto la diferencia” y “El pueblo”, ésta última con letra de Pablo Neruda. Sin embargo, pareciera que es 1965 el año en que se establece la inclinación de Violeta Parra. El mismo Luis Advis escribe que a partir de ese año ya existe la Nueva Canción Chilena, aún cuando no reúne todos los rasgos que la caracterizan (Advis 2000, 34).

En ese 1965 surgen tres piezas que, si bien aparecen en pleno auge del neofolclore, resultarían emblemáticas de la Nueva Canción. Se trata del sencillo “Arriba en la cordillera” de Patricio Manns, el disco *Rolando Alarcón y sus canciones* que contiene las piezas “Si somos americanos”, “En las salitreras”, “Yo defendiendo mi tierra” y “Trotecito de Navidad”, entre otras; y el *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra. Precisamente, Rodrigo Torres indica que “la Nueva Canción es (...) una superación del neofolclore, que surge como una escisión, una ruptura de este” (Torres 1980, 24). Desde entonces, la Nueva Canción Chilena se desarrollaría en varios momentos hasta 1973 con el golpe de estado. Si bien la Nueva Canción Chilena continuó en el exilio mientras en Chile surgiría el Canto Nuevo, heredero de similares concepciones estéticas, para efectos de esta pesquisa se considera la música del movimiento hasta 1973.

### **3.2.b Antecedentes de la religión popular en la Nueva Canción Chilena**

Teniendo en cuenta las definiciones dadas sobre la Nueva Canción, así como la revisión de los principales hitos del cancionero y misal folclórico-popular latinoamericano que hacen de contexto del movimiento, en esta sección se exponen los antecedentes e influencias musicales del aspecto religioso en la Nueva Canción Chilena, los cuales son i) las recopilaciones, folclore y la proyección folclórica, ii) el canto a lo divino, iii) la cosmovisión mapuche, iv) la espiritualidad andina, v) la música latinoamericana, y vi) la religiosidad eclesiástica. Ahora, si bien el canto a poeta, la cosmovisión mapuche y la espiritualidad andina fueron conocidas por la Nueva Canción gracias a los procesos de investigación y proyección folclórica, dadas sus particularidades serán tratadas cada una por separado. De todas maneras, debe considerarse que existen cruces entre los distintos antecedentes e influencias, como por ejemplo que buena parte de la espiritualidad andina fue conocida a través de la música latinoamericana, o que en la religiosidad eclesiástica se llegan a cruzar elementos del folclore.

#### *i) Recopilaciones, folclore y proyección folclórica*

Como se puede inferir del subcapítulo anterior, los procesos de recopilación y proyección folclórica en la música en general y particularmente en la religiosa no fueron exclusivos de Chile. En países como Argentina con recopiladores e investigadores como Andrés Chazarreta o Carlos Vega, en Bolivia con las primeras producciones de Los Jairas y en Perú con el trabajo de los recopiladores del noreste, el Conjunto Amazonas. En cuanto al establecimiento de estos estudios en Chile, comúnmente se cita que el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical (1944) de la Universidad de Chile es el ente precursor del desarrollo de la investigación de la música folclórica en Chile, el que

ayudó a consolidar los esfuerzos individuales en la investigación de música de tradición oral que venían desarrollando en el país estudiosos como Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Pablo Garrido, Jorge Urrutia Blondel, Antonio Acevedo Hernández,

Oreste Plath, Juan Uribe Echeverría y Eugenio Pereira Salas (González y Rolle 2005, 409).

Esta corriente investigativa pretendía encontrar las expresiones musicales más depuradas y autóctonas que habían sobrevivido a la modernización, por lo que en gran medida fueron desestimadas prácticas como la cueca mediatizada, la tonada urbana, y la música típica en general, cuestionadas por identificar únicamente lo chileno con la cultura de la zona centro y por poco auténticas. En este sentido, dicha búsqueda de las formas más depuradas no solo respondió a un afán científico, sino que afirmaría un cierto valor patrimonial alejado de la idea del huaso, pero que en determinadas ocasiones, llegaría a ser sumamente conservador. Además, esta búsqueda reivindicaba especialmente el legado hispano en desmedro de la herencia indígena, africana (Donoso y Tapia 2017, 136) y andaluz. Según exponen Karen Donoso y Carolina Tapia, los investigadores Pablo Garrido y Violeta Parra debatieron estas conceptualizaciones, al igual que Gabriela Pizarro (de Millaray) y Héctor Pavez, constructores de una definición de folclore que más que poner acento en la supervivencia de prácticas depuradas, “lo puso en el patrimonio cultural popular” (Donoso y Tapia 2017, 137).

Por otro lado Juan Pablo González, Óscar Ohlsen y Claudio Rolle mencionan que este tipo de trabajo de recopilación y proyección se desarrolló “con fuerza en el mundo de la posguerra, y el referente de los países de la órbita soviética será importante, en especial al aparecer en la escena del folclore y del canto popular artistas de ideas de izquierda” (González, Ohlsen y Rolle 2009, 312). De cierta manera, sería precisamente una parte de los estudios y proyección folclórica que vería nacer a la Nueva Canción. Es bajo estas lógicas que se desarrolla el proceso de recopilación de la música (y danzas) folclórica que posteriormente será adaptada o proyectada para conciertos, charlas, giras nacionales e internacionales y grabaciones en la industria discográfica. En este sentido, si bien en gran parte de las grabaciones la música en cuestión está despojada de su uso y función social original, será muchas veces resignificada de maneras muy interesantes.

Sin duda se puede considerar a Margot Loyola como un referente importante, pues con su trabajo investigativo expande la visión de lo chileno para incluir prácticas musicales del norte y del sur del país (Mularski 2014, 28), reafirmando esta noción con su trabajo como intérprete, educadora y formadora en instituciones universitarias. Justamente, Loyola aparecerá como intérprete en uno de los primeros hitos de la proyección folclórica: el disco *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* (1944) del sello Víctor, en gran parte interpretado por el dúo de Las Hermanas Loyola junto a otros artistas, y en el que se incluyen varias piezas de contenido religioso: “Cuando la Virgen María”, canto a lo divino recopilado por Eugenio Pereira Salas en Molina, “Despierta niño ‘e Dios”, “Señora Doña María” y “Buenas noches Mariquita”, recogidos por Alfonso Letelier en Aculeo, “Despedimiento del angelito”, canto de velorio recogido por Rosalindo Allende (Alhué), y “El incendio de la Compañía”, “A la Pasión de Cristo”, “Parabienes a los novios” y “Qué dichoso el angelito”, recogidos por Amanda Acuña (San Carlos).

De ahí en adelante surgirá una gran cantidad de publicaciones académicas y fonográficas durante la segunda mitad de la década de los cuarenta y hasta por lo menos la segunda mitad de la década de los sesenta. Dentro de los artistas de la Nueva Canción que participaron de la proyección folclórica, la primera en grabar fue Violeta Parra, quien en 1955 edita “Verso por el Apocalipsis (El primer día el Señor)” y “Verso por padecimiento (Entre aquel apostolado)”, y en 1956 publica en Francia varias canciones recopiladas: “A lu lu (En el portal de Belén)”, “Cantos a lo divino (Tres cantos a lo divino)”, “Parabienes a los novios (Viva la luz de Don Creador)” y “Viva Dios, Viva la Virgen (Parabienes a los novios)”. De cierto modo, Violeta Parra estudia el folclore de modo similar a Margot Loyola, expandiendo el repertorio chileno. Como revisaré más adelante, en particular su trabajo con la música mapuche será de importancia para la configuración de la religiosidad en la Nueva Canción. El año siguiente graba “El sacristán”, “Versos por la sagrada escritura” y “Verso por saludo” dentro del primer disco de la serie *El folklore de Chile* del sello EMI-Odeon.

Por su parte, el grupo Cuncumén (del que Rolando Alarcón fuera director musical y Víctor Jara integrante) se estrena con el disco *El folklore de Chile vol. V* (1957), que incluye las piezas recogidas “Despedimiento de angelito”, “Los gallos” y “Ya se casaron los novios”. En 1958 Cuncumén publica *Villancicos chilenos*, disco de proyección folclórica que cuenta con una totalidad de canciones de temática navideña. Sin embargo, en dicha producción no todas las piezas son recopiladas. “El niño lindo”, “Villancico norteño” y “No importa, doña María” son de autoría de Rolando Alarcón, así como “Doña María, le ruego”, “Décimas por el nacimiento” y “Entonces me voy volando” son composiciones de Violeta Parra. Será una cuestión común combinar recopilaciones proyectadas y canciones propias dentro de una misma producción fonográfica. La misma Violeta Parra incluyó su “Verso por despedida de Gabriela Mistral” en el ya mencionado *El folklore de Chile vol. I*, y Ángel Parra agregó la pieza de su autoría “El manuelito chileno” en *Cuatro villancicos chilenos*. Así, en 1958 Violeta Parra incluye dos piezas religiosas del folclore: “Versos por las doce palabras” y “Verso por padecimiento (Cuando el Divino Señor)” en su *Acompañándose en guitarra. El folklore de Chile vol. II*, y en 1959 “Cuándo habrá cómo casarse” y “Un reo siendo variable” en su disco sobre la tonada. Pero a su vez, en 1957 grababa su creación instrumental “Canto a lo Divino” en *Composiciones para guitarra*, e incluso ya había grabado en 1953 con su hermana Hilda tres canciones de trasfondo religioso de su autoría: “Judas”, “La misa del gallo” y “Qué rica cena”.

Durante 1960 sucedería un hito de la proyección folclórica. El por aquel entonces dúo Los de Ramón publica su primer disco de larga duración, el que recoge y graba no solo canciones recopiladas en Chile, sino de toda Latinoamérica, en la que incluyen “Virgen de Suyapa”, canción mariana hondureña. Es el primer intento por hacer una proyección folclórica latinoamericana, y una de las primeras grabaciones realizadas por chilenos en que se puede escuchar el charango, en la pieza “Ábrame la puerta”. En ese mismo 1960 se publica en Estados Unidos *Traditional Chilean Songs* de Rolando Alarcón, el que contiene gran cantidad de música recopilada, pero también una composición de Violeta Parra: “Doña María, le ruego”. En 1961 Cuncumén graba “Vide volar un palomo” y el

año siguiente el disco *Geografía musical de Chile. El folklore de Chile Vol. IX* (1962). En éste se incluyen grabaciones de piezas recogidas desde el Norte grande hasta la isla de Chiloé, composiciones de los propios integrantes y el “Caliche” de Calatambo Albarracín. Entre las piezas religiosas destacan las versiones de los cantos “Adiós, adiós mundo indino”, canto a lo divino recogido al interior de Melipilla, “Al pie de la cruz del valle”, recogido en Elqui y “Cantos a la virgen de La Tirana”; todos arreglados por el director del conjunto, Rolando Alarcón. Ahora bien, en este disco hay una especie de giro en el desarrollo del conjunto, cuestión que como ya he revisado, comenzó a darse solo momentos después de los inicios de la proyección folclórica. En la contraportada del disco César Cecchi Díaz indica lo siguiente:

Hay dos posibilidades extremas para enfrentar el folklore. Una: someterse rigurosamente a sus formas tradicionales. Otra: tomarlas sólo como un punto de partida para una recreación libre. En el primer caso se encuentran aquellos que respetan sus contenidos y sus expresiones como un mundo inamovible, permanente, incluso anquilosado, hasta muerto. Entre estos están muchos de los investigadores cuya actitud es la de una antropología de academia o museo. Entre los segundos se cuentan aquellos para quienes el folklore es un vivo, vigente, actuante; es decir, sometido a las condiciones de cambio y desarrollo de todo lo vivo, de todo lo que obedece a las leyes de las estructuras orgánicas con un constante devenir de formas nuevas, aunque sean formas que obligatoriamente han surgido de otras anteriores, que en ellas tengan sus raíces y sus moldes mas generales. El conjunto CUNCUMEN [sic] inició sus primeros pasos como un grupo del primer tipo. Durante su relativamente corta existencia, tan exitosa, ha manifestado una tendencia cada vez más acentuada hacia una actitud opuesta. Entre la posición conservadora y la renovadora, ha preferido la segunda (Cuncumén 1962, contraportada).

Aunque más adelante Cecchi advierte que en este tipo de producciones no se manifiestan planteamientos revolucionarios o iconoclasticos, se tratan todas ellas de antecedentes de la Nueva Canción. Esto, pues en todo este entramado musical buena parte de sus músicos participaron de las investigaciones y grabaciones, combinando en las mismas

producciones de manera indistinta canciones recopiladas, versiones de esas piezas y composiciones de sus propias autorías. En este sentido, la distinción entre lo que se considera música del folclore, proyección y música popular es difusa, incluso inexistente. Si bien es una discusión pertinente, abordar este complejo más allá de los términos ya planteados es una cuestión que sobrepasa los límites de esta tesis. Considerando esto, buena parte del campo religioso de la Nueva Canción está influenciado directamente por la música religiosa popular-folclórica que los músicos escuchaban de las recopilaciones, y las asimilaban (con mayor o menor comprensión) al proyectarlas, versionarlas y crear músicas nuevas. En otros casos, aunque los integrantes de otros conjuntos como Millaray o la Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros no continuaron por la senda de la Nueva Canción, las presentaciones y producciones fonográficas de estas y otras agrupaciones tuvieron cierta circulación en el medio musical a la que los artistas de la Nueva Canción prestaron atención.

## *ii) Canto a lo divino*

Producto de estas investigaciones folclóricas es que muchos de estos músicos interpretan en sus conciertos o grabaciones expresiones musicales del llamado canto a lo poeta, que incluye dentro de sí el canto a lo humano y el canto a lo divino. Sus orígenes son motivo de controversia. Según Francisco Astorga, “el canto a lo poeta es un frondoso árbol que tiene más de 400 años” que se remonta a “los primeros misioneros jesuitas [que] enseñaron a los indígenas la doctrina cristiana a través del verso (la décima)” (Astorga 2000, 56). Por otro lado, Maximiliano Salinas indica que “los orígenes históricos del Canto a lo Divino provienen del Otoño medieval hispánico, del '400, con la poesía franciscana de Iñigo de Mendoza y de Ambrosio de Montesino, entre otros” (Salinas 1991, 30). Sin embargo, este mismo autor menciona que el canto a lo divino pasó a ser una poesía eminentemente rural y popular a partir del 1700 (Salinas 1991, 30). En esta línea, un estudio reciente de Alejandro Vera sobre la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino presenta la siguiente hipótesis:

el canto a lo divino, una de las manifestaciones más propias de dicho instrumento [el guitarrón chileno], presenta semejanzas musicales con las entonaciones salmódicas de los siglos XVII y XVIII (...). Al mismo tiempo, la evidencia documental sugiere que la guitarra como instrumento y las entonaciones salmódicas como tipo de canto predominaban en las iglesias coloniales. De modo que, muy posiblemente, el canto a lo divino deriva de la práctica común de 'entonar' los diversos textos litúrgicos con acompañamiento de guitarra o guitarrón, una práctica que, en torno a 1800, si no antes, comenzó a ser erradicada de los templos a medida que la élite se volvía menos tolerante con el instrumento, para quedar finalmente recluida a las casas particulares y ceremonias privadas (Vera 2016, 35–36).

Esta sucinta revisión de algunas de las diversas teorías sobre el origen del canto a lo divino sugiere al menos una cuestión común: que la práctica del canto a lo divino, de la manera en que se conoce actualmente, comenzó a desarrollarse vocal e instrumentalmente entre los siglos XVIII y XIX. Emily Pinkerton indica que en esta práctica (incluyendo también el canto a lo humano) se emplea principalmente la cuarteta y la décima espinela, las que se cantan según las distintas *entonaciones* según región y músico. Asimismo, el guitarrón chileno acompaña la entonación con el correspondiente *toquíó* que brinda soporte armónico y rítmico (Pinkerton 2007, 21–22).

Ahora bien, las temáticas, entonaciones y toquíos propias del canto a lo divino pueden escucharse en buena parte de los registros de la Nueva Canción que, mediante la proyección folclórica antes descrita, interpretaron y compusieron este tipo de música. Los primeros cantos a lo divino grabados por algún músico vinculado con la Nueva Canción son “Verso por el Apocalipsis (El primer día el Señor)” y “Verso por padecimiento (Entre aquel apostolado)”, ambos interpretados con guitarra por Violeta Parra en 1955. Dos años más adelante Rolando Alarcón junto a Alejandro Reyes entonan el “Despedimiento de angelito” (Cuncumén 1957) recogido en Lebu, grabado con guitarra y que también interpretaría en su primer disco solista (Alarcón 1960). La grabación de los cantos a lo divino con guitarra será una práctica habitual en varios músicos de la Nueva Canción. Durante ese mismo 1957 Violeta Parra publica su primer

elepé con tres cantos a lo divino, dos recogidos, “Versos por la sagrada escritura” y “Verso por saludo”, y uno de su autoría, “Verso por despedida a Gabriela Mistral”. Además, se incluye un canto a lo humano con contenido religioso, “Verso por la niña muerta”. También en su *Composiciones para guitarra* graba un “Canto a lo divino” instrumental.

En 1958 Cuncumén edita *Villancicos chilenos*, en el cual Víctor Jara interpreta “Décimas por el nacimiento” de Violeta Parra. La misma Parra graba ese año dos cantos recopilados “Versos por las doce palabras” y “Verso por padecimiento (Cuando el Divino Señor)”, ambos solamente con voz. En 1961 Cuncumén registra “Vide volar un palomo”, recogido de una cantora de Cocharcas, Ñuble. En la contraportada del disco *Folklore por el Conjunto Cuncumén* (Cuncumén 1961) se indica que “este canto a lo divino fue tomado por el conjunto de labios de una cantora popular de Cocharcas, provincia de Ñuble, y su ritmo acuecado lo hace contrastar directamente con los versos divinos que generalmente se escuchan”. El año siguiente graban “Adiós, adiós mundo indino” (1962), recogido al interior de Melipilla. Más tarde Isabel y Ángel Parra editan en Francia *Au Chili avec los Parra de Chillan* (1963), en el que se incluye “Cantos a lo divino”. En 1965, el año de las misas folclóricas, la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón incluye un canto a lo divino en el “Credo”. También el “Yo, pecador” del *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra. En el caso de De Ramón, es además uno de los primeros registros fuera de las grabaciones en terreno que utilizan un guitarrón chileno para la interpretación del canto a lo divino. Por su parte el *Oratorio para el pueblo* es una obra que como se mencionó, ya puede considerarse como propiamente inserta en la Nueva Canción Chilena.

### iii) Cosmovisión mapuche

Otro de los derivados de las investigaciones folclóricas es el encuentro de algunos músicos de la Nueva Canción con la cultura mapuche, especialmente Violeta Parra. Según indica Jacob Rekedal, Parra tenía ascendencia parcial mapuche y pasó mucho

tiempo aprendiendo canciones de habitantes nativos (Rekedal 2015, 133). Un pionero estudio de Paula Miranda, Elisa Loncón y Allison Ramay (Miranda Herrera, Loncón Antileo, y Ramay 2017); también Miranda 2017 y Loncón 2017) ha dado algunas pistas sobre esta relación entre Violeta Parra y el canto mapuche, relación que se habría dado desde 1958. Por un lado, Elisa Loncón escribe que el canto, música y ritmo de Violeta Parra conecta al ser humano con su sentido espiritual, entre sí y con la naturaleza, cuestión que sería el modo mapuche de entender la vida (Loncón 2017, 180–81). Es una espiritualidad o religiosidad distinta de la propuesta por el canon vaticano, de la cristiandad, en donde se establece una fuerte separación, por un lado, entre la naturaleza (considerada profana) y lo humano, y a su vez, entre lo humano y lo divino, en que incluso se posterga la misma humanidad de cristo. Sin embargo, la compleja cosmovisión mapuche<sup>24</sup> al siglo XX plantea una naturaleza que no está desacralizada, sino que por el contrario, expresa trascendentalidad y posee cierto carácter de sacralidad. Ahora bien, este sentido de reciprocidad entre humano y naturaleza más que proyectarse folclóricamente, se constituyó en las composiciones la Nueva Canción. Esto se puede escuchar, por ejemplo, en dos piezas claves de Parra: “El Guillatún” (1966) y “Gracias a la vida” (1966). En la primera

se describe la realización del ritual sincrético en que participa toda la comunidad comandada por la machi y donde se le pedirá a 'Isidro', 'Dios' y 'San Juan' (...) para ponerle fin al temporal que está provocando la pérdida de las cosechas. El canto y los instrumentos de la comunidad, sumados a la invocación solar hecha por la machi, permiten el milagro (Miranda Herrera 2017, 157).

Por su parte, “Gracias a la vida” de Violeta Parra no tiene referencias explícitas a la religión. Sin embargo, cantar y agradecerle a la vida, criterio fundamental y contenido último de las actividades humanas tiene ciertas referencias a la religiosidad y el sentido de la existencia. En esta misma línea, Paula Miranda (2017, 158) indica que “esta canción cumpliría exactamente con las mismas funciones que cumplían los cantos del

---

24 Véase el estudio de Foerster 1995. Cabe mencionar que existen diferencias entre ritos y significados religiosos dentro de las distintas comunidades mapuche.

*ngillatun*”, siendo “un acto ritual de gratitud y sanación” (Miranda 2017, 159). Pero reiteremos, el acto de agradecimiento no es exclusividad mapuche, sino que es algo que podría estar presente en toda religión. Como sea, no solo en Violeta Parra se pueden observar influencias de la cosmovisión mapuche. Aún cuando fuera ella la única músico de la órbita de la Nueva Canción que estableció contacto directo con los cantos mapuche, esta cosmovisión aparece también, posiblemente por influencia de la misma Parra, en otros autores. Por ejemplo, “Qué saco rogar al cielo” (1967) o “Angelita Huenumán” de Víctor Jara, “Soy de barro” (1967) de Quelentaro o “El alma de mi pueblo” (1972) de Rolando Alarcón.

#### *iv) Espiritualidad andina*

La última de las influencias religiosas de la Nueva Canción derivada de las investigaciones y la proyección folclórica es la espiritualidad andina que, de manera similar que la mapuche, resiste al secularismo de la modernidad que separa lo teológico de lo filosófico. Se puede dividir en dos: la espiritualidad indígena no-cristiana, especialmente aymara, y la religiosidad católico-andina, particularmente de las fiestas religiosas del norte de Chile. En cuando a la primera, Bernardo Guerrero Jiménez puntualiza que en su visión del mundo “el hombre andino posee una consciencia participativa, es decir, él siente y piensa en un cosmos sacralizado, en la que el rol y función del hombre al igual que la naturaleza parte por mantener el equilibrio del mundo” (Guerrero Jiménez 1993, 28).

Música de este tipo aparecería recién en 1967 con “La boliviana” grabada por Quilapayún, y “Bailecito”, interpretada por Víctor Jara y Quilapayún. Luego, con *Si somos americanos* (1969b), disco grabado en Bolivia, “Sikuriadas” (1969a) y “Flor de Sancayo” (1970) editados por Inti-Illimani. También con “A mi palomita” y “Yaraví y huayno de la quebrada de Humahuaca” grabadas por Quilapayún (1969), y con algunas grabaciones del grupo Curacas de 1970, 1971 y 1972 (otras corresponden más bien a la católico-andina). Asimismo “El tinku” interpretado por Víctor Jara (1970), “Huayno 1-2-

3-4” por Quilapayún, “Canción y huayno”, “Tarqueadas” y “Flor del desierto” registradas por Illapu (1972) y el elepe *Cantos a los pueblos andinos* de Inti-Illimani (1973). Cabe mencionar que si bien en gran parte de estos fonogramas no hay mayores menciones explícitas a la cuestión espiritual, dan cuenta del uso de uno de los vehículos de expresión de las creencias y cosmovisión andina. Muchas veces es en los lugares sagrados de la Pacha Mama donde se deposita la espiritualidad. En este sentido, la Tarkeada tiene un significado ritual de súplica por la llegada de la lluvia. Asimismo, el uso del charango remite a una religiosidad, o más bien ritualidad particularmente indígena no-católica de las ceremonias de fertilidad y floreo de ganado. Por su parte, si bien el trote o huayno es utilizado tanto en las celebraciones de santos patronos y otras procesiones religiosas de corte católico, también es parte de las fiestas del ciclo agropastoril, de la fertilidad (humana y de las cosechas) y de muerte (Goyena, Stobart, y Loyola 1999, 354).

Ahora bien, en cuanto a la espiritualidad católica del norte de Chile, según Juan van Kessel, ésta tiene una importante herencia cultural andina:

las danzas constituyen una parte integral de la liturgia de los santuarios, cuyo símbolo religioso central es la Virgen María. Ella reemplazó y sucedió, históricamente a la Pacha Mama, asumiendo a su vez las funciones y significados. (...) Esta religiosidad se caracteriza por su sensibilidad al misterio de la fertilidad y por su culto trascendental a la vida universal. A la vez, está marcada por claras reminiscencias telúricas y por un horizonte que se limita al más acá. (...) [Asimismo,] nos recuerdan y hacen sobrevivir con una fuerza insofocable lo más valioso de la herencia andina: tanto su auténtica religiosidad de profundas raíces materiales y naturales; como su cosmovisión andina enraizada inalienablemente en su ecología; como también los sanos principios de su organización social y responsabilidad individual; de autoridad rotativa y sucesión democrática (Kessel 1984, 134–35).

En este sentido, cabe hablar propiamente de una religión católico-andina. Sin embargo, el mismo van Kessel menciona que

apenas algún folklorista se ha dedicado a describir periodísticamente trajes y ceremonias y a grabar unas melodías para su transformación posterior en discos de fácil consumo o en cuadros de ballet folklórico, ignorando totalmente el fondo de su inspiración religiosa y la herencia milenaria de su cosmovisión andina (Kessel 1984, 126).

Y pareciera que en la Nueva Canción, al estar influenciada por este tipo de investigaciones, tampoco se comprendió cabalmente la sensibilidad que la produce. Rodrigo Torres escribe al respecto que en ocasiones “se interpreta o elabora distorsionadamente a la música tradicional, toda vez que no hay un conocimiento preciso, una comprensión de la sensibilidad que le dio origen, como ocurrió por ejemplo con ciertos exponentes del boom andino” (Torres 1980, 5).

De todas maneras, agrupaciones de la proyección folclórica editaron una considerable cantidad de música católico-andina, principalmente recogida de la Fiesta de La Tirana. Por ejemplo, Cuncumén grabó “Ay sí, ay no” en 1958, villancico nortino recogido por Margot Loyola durante esta festividad, y en 1962 “Cantos a la Virgen de La Tirana”. Durante ese mismo año el Conjunto Millaray graba el “Huachi Torito” [sic], recogida de Don Alfredo, ex cantor y bailarín de las comparsas o cofradías iquiqueñas, según indica la contraportada del elepé *Geografía musical de Chile. El folklore de Chile vol. X*. En 1963 Isabel y Ángel Parra graban “Vuela, palomita (Dieciséis de julio)”, que como indica el sitio *Cancioneros.com*, el texto corresponde a lo anotado por Violeta Parra en la localidad de La Tirana.<sup>25</sup> Nuevamente, durante el año 1964 el Conjunto Millaray graba música de esta fiesta, concretamente “Cofradía de Cuyacas” y “Cofradía de Pielas Rojas”. Recién en 1970 un grupo inserto en la Nueva Canción Chilena grabaría algunas versiones de estos cantos. En su disco *Norte* (1970), el grupo Curacas presenta “Reyes

---

25 Consultar en <http://www.cancioneros.com/nc/5343/0/vuela-palomita-o-dieciseis-de-julio-popular-chilena-violeta-parra> [Consultado el 14.02.2017].

morenos” (posiblemente de la Fiesta de Ayquina), “Tirana” y “Villancico”, versión del ya mencionado “Ay sí, ay no” (Cuncumén 1958), y en *Curacas* (1971) “Chuchos de Pedro de Valdivia” y otra grabación titulada “Tirana”, pero distinta a la del año anterior y que además incluye charango. Por su parte, Inti-Illimani graba en 1969 una canción andina del folclore boliviano: “Fiesta de San Benito”.

#### v) *Música latinoamericana*

Como se ha revisado en el subcapítulo anterior (3.1), el contenido religioso ha tenido una importante presencia en la música folclórico-popular de Latinoamérica en general. Ahora, si bien ha lo largo de la historia chilena parece haber circulado siempre música latinoamericana, la tradición desde donde recoge sus influencias la Nueva Canción corresponde a un tipo de folclore latinoamericano ruralizado y más bien alejado de la industria editorial (de partituras) y del disco. González y Rolle indican que “a diferencia del baile y la canción urbana, el cancionero folklórico había viajado menos por América Latina” (González y Rolle 2005, 441). Así, esta música comenzaría a circular recién a finales de la década de los cincuenta y comienzos de los sesenta con los procesos de migración campo-ciudad y los idearios de integración latinoamericana ante, entre otros factores, la expectativa que había generado el triunfo de la Revolución Cubana de 1959. Buena parte de este repertorio latinoamericano fue dado a conocer en Chile por Los de Ramón, que como se indicó anteriormente, realizan uno de los primeros registros de una pieza religiosa fuera del folclore chileno. Se trata de “Virgen de Sullapa”, canción mariana hondureña contenida en el primer elepé de la agrupación, *Los de Ramón* (1960). Por su parte, Violeta Parra había estado en París entre 1954 y 1956, y luego entre 1961 y 1965 junto a Isabel y Ángel, donde conocen a “varios músicos latinoamericanos, de los que aprende[n] repertorio y nuevos instrumentos” (González, Ohlsen, y Rolle 2009, 446). Ya de vuelta en Chile, Ángel Parra graba “Preguntitas sobre Dios”, una de las canciones emblemáticas de contenido religioso de Atahualpa Yupanqui.

Por su parte, dentro de las piezas latinoamericanas de contenido religioso que circularon por Chile se puede mencionar la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez (1964). Según indican González, Ohlsen y Rolle (2009, 295), esta obra fue “difundida en Chile en la versión de Los Fronterizos”. Asimismo, desde 1967 el mismo Atahualpa Yupanqui viaja a Chile para dar una serie de presentaciones, momento en el que establece contacto con músicos del movimiento de la Nueva Canción. De todas maneras, Yupanqui ya era conocido a través de la radio desde la década de 1940 (González, Ohlsen y Rolle 2009, 447). También Los Fronterizos, Ariel Ramírez y Jorge Cafrune realizarían conciertos en Chile durante 1969. En esta línea, junto a la música y religiosidad de los países de la zona andina, la influencia argentina sería especialmente importante en Chile. Por su parte, la influencia recíproca con Daniel Viglietti resulta igualmente importante. El músico se presenta en Chile por primera vez en 1967, y dos años más tarde Víctor Jara graba “Camilo Torres”, versión de la pieza “Cruz de luz” publicada un año antes por el uruguayo.

#### *vi) Religiosidad eclesiástica*

Finalmente, una última influencia es el canto de las iglesias, tanto en su modo llano o monódico como en su versión del canto popular. En cuanto a la primera, el vínculo más notorio entre canto llano y Nueva Canción se da en Víctor Jara. Conocido es su paso por el Seminario de la Orden de los Redentores de San Bernardo, de características ascéticas y jerárquicas. Según relata Joan Jara, para Víctor “la parte más positiva y soportable fue la experiencia de la música sacra, en particular del canto gregoriano, y de los elementos teatrales de la misa propiamente tal” (Jara 2008, 43). La influencia de este tipo de canto en el desarrollo melódico de Víctor Jara es indudable, y merecería una investigación que excede los límites de esta sección. Además, al menos hasta 1963, este tipo de canto era relativamente habitual en los cultos católicos, por lo que al menos durante sus primeros años es muy posible que los músicos de la Nueva Canción hayan tenido la oportunidad de escucharlo. En el análisis del “Trotecito de Navidad” de Rolando Alarcón que se presenta en el capítulo 4.2.b de esta tesis se hace referencia a algunas piezas de la Nueva

Canción que presentan determinada fórmula de este canto llano: “Canción de Navidad” de Tito Fernández (1971), “Despierta niño Dios” (1967) y “La pericona” (1972) en la interpretación de Héctor Pavez, “El Guillatún” de Violeta Parra (1966), “Paloma quiero contarte” del mismo Víctor Jara (1967) y “El hombre” de Rolando Alarcón (1970), entre otras.

En cuanto al canto eclesiástico popular, una de las influencias de la Nueva Canción es sin duda la música de Los Perales, agrupación con cierto legado ya que hasta el día de hoy canciones como “El peregrino de Emaús” (1962) son frecuentemente interpretadas en misas y ceremonias religiosas, y llegó a integrar junto a “Angelus” y “Aleluya” la *Misa Panamericana* impulsada por Sergio Méndez Arceo. Formado aún antes del Concilio Vaticano II por cuatro seminaristas de los Sagrados Corazones a finales de la década de 1950, este conjunto comenzó a componer piezas de carácter folclórico centrino con temáticas del evangelio y la catequesis cristiana. Buena parte de las letras provenían de Esteban Gumucio,<sup>26</sup> superior del seminario, y muchas de las composiciones corrían por parte de Andrés Opazo, uno de los integrantes de la agrupación. Según se indica en la editorial del número 77 de la *Revista Musical Chilena*,

en el Seminario de los Sagrados Corazones de Villa Alemana, cuatro jóvenes seminaristas, Andrés Opazo (solista), Fernando Etchegaray, Adolfo García y Fernando Ugarte,<sup>27</sup> han formado el conjunto folklórico 'Los Perales', que en menos de tres años ha logrado grabar cuatro discos con quince canciones, cuecas y tonadas, verdaderos sermones cantados con guitarra (Vicuña 1961, 12).

Los Perales fue una de las agrupaciones precursoras de la renovación del sonido de las parroquias chilenas de corte progresista, al menos de la zona central, al utilizar el canto popular acompañado de guitarra como parte de la música eclesiástica. Grabaron tres elepé a comienzos de la década de 1960: *Guitarras y voces del Señor* (1960), *Guitarras*

---

<sup>26</sup> También conocido por escribir los textos de la *Cantata de los Derechos Humanos Caín y Abel* (1979).

<sup>27</sup> Según una entrevista realizada a Andrés Opazo (2018), aún cuando Los Perales interpretaron algunas composiciones de Fernando Ugarte y asistió al mismo seminario, éste nunca formó parte de la agrupación.

*de campo y cielo* (1961) y *En carreta de arreboles* (1962).<sup>28</sup> Ahora bien, además de la influencia que pudo haberse dado por la amplia difusión del grupo y las escuchas mutuas entre Los Perales y los músicos de la Nueva Canción,<sup>29</sup> el vínculo más estrecho entre el conjunto y el movimiento se daría con Fernando Ugarte, personaje cercano a Los Perales del cual el grupo interpretaría algunas piezas, y que comenzaría una carrera como solista dentro de la estética de la Nueva Canción.

Asimismo, como ha argumentado Cristián Guerra, las tres misas folclóricas de 1965 dadas sus características de configuración musical en relación a la letra, la ampliación de la plantilla instrumental, el uso de música folclórica y popular de varias latitudes del país, el enriquecimiento de la armonía, y por tratarse de obras de largo alcance, “constituyen claros antecedentes de los aportes desarrollados por la Nueva Canción Chilena” (Guerra 2014, 92). Aunque agrega que no tanto en la orientación política en las letras, con excepción del *Oratorio para el pueblo*. Por este motivo, la *Misa a la chilena* de Vicente Bianchi y la *Misa chilena* de Raúl de Ramón resultan antecedentes, mientras que el *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra ya es una obra propia de la Nueva Canción Chilena.

Por último, además de los antecedentes e influencias musicales del aspecto religioso en la Nueva Canción Chilena ya mencionados, cabe señalar dos piezas que muestran aspectos sonoros de la música gospel y *spiritual*, ambas versiones de autores estadounidenses. Se trata de “El martillo” (1969) interpretada por Víctor Jara, cuya composición por Pete Seeger y Lee Hays data de 1949, con el título “If I had a hammer”. Sin embargo, Víctor Jara le agrega una introducción y final con la frase “¡Oh, hermano!” en una textura polifónica que recuerda al gospel. La otra canción es “No nos moverán” grabada por Tienponuevo en 1970. Según escribe David Spener, esta pieza es una versión de “I Shall Not Be Moved”, canción religiosa tradicional de Estados Unidos

---

28 También grabaron un EP con salmos en 1958-1959 bajo el sello Odeon, pero con acompañamiento de órgano y bajo otro paradigma estético.

29 Andrés Opazo (2018) indica que fueron escuchados por Violeta Parra, aunque con no muy buena acogida.

cuya letra deriva de uno o varios salmos y que “se difundió ampliamente en las iglesias protestantes evangélicas (...) en todo el sureste de Estados Unidos, a tal grado que para fines del siglo XIX se había convertido en una especie de estándar en la himnodia de estas congregaciones” (Spener 2015, Parte 1). Este mismo autor comenta que más adelante se comenzaría a integrar al movimiento sindical estadounidense con cambios en la letra y para luego formar parte de un repertorio de canciones folclóricas politizadas y atravesar el Atlántico para ser cantada por la oposición a la dictadura en España, desde donde llegó a Chile por medio de una grabación no profesional.

### 3.3 PERFIL DE LA MÚSICA RELIGIOSA-POPULAR EN LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

En base a estos antecedentes e influencias de expresiones y concepciones religiosas es que la Nueva Canción Chilena desarrolla sus propias formas de religión popular, en un sentido pluriverso, no monolítico. Debe considerarse también que, tal como sucede con todo nuevo movimiento o tendencia, ésta no elimina a sus antecesoras sino que convive con ellas e incluso las incorpora dentro de sí. Es el caso de la Nueva Canción Chilena, en la cual se siguieron interpretando, por ejemplo, cantos a lo poeta. En la siguiente tabla se muestran de manera cronológica las piezas de la Nueva Canción Chilena que presentan algún contenido religioso relativamente importante, en consideración de su letra, pero también de otros parámetros musicales. En este sentido, no se consideran piezas que solo tienen breves menciones a Dios o algún aspecto menor de la vivencia concreta de la religión, como podrían ser “La copla de los números” (1966) y “Canción de cuna negra” (1965) de Rolando Alarcón o “Yo canto la diferencia” (1961) de Violeta Parra, entre muchísimas otras. En la columna “título” se indican entre comillas las canciones y piezas pequeñas, y en cursiva las obras de mayor formato. A continuación de la tabla se realiza una revisión de los compositores e intérpretes más recurrentes, las categorías en que se pueden agrupar las distintas piezas, y las tendencias que se dan en los distintas etapas de la Nueva Canción en relación a lo religioso.

N°	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
1	1965 [1963] <sup>30</sup>	Violeta Parra	“Julián Grimau (Qué dirá el Santo Padre)”	Violeta Parra	<i>Recordando a Chile</i>
2	1965	Rolando Alarcón, Isabel y Ángel Parra	“Trotecito de Navidad”	Rolando Alarcón	<i>Rolando Alarcón y sus canciones</i>
3	1965	Rolando Alarcón	“Parabién de la paloma”	Rolando Alarcón	<i>La peña de los Parra</i>
4	1965	Ángel Parra	“El sacristán vivaracho”	Roberto Parra	<i>La peña de los Parra</i>
5	1965	Ángel Parra, Waldo Aránguiz, Isabel Parra, Rolando Alarcón, José Hernández, Hernán Álvarez y Julio Mardones	<i>Oratorio para el pueblo</i> (10 partes): “Yo, pecador” “Señor, ten piedad” “Gloria” “Credo” “Consagración del pan y el vino” “Sanctus” <sup>31</sup> “Padre nuestro” “Cordero de Dios” “Canto para después de la comunión” “Ave Maria”	Ángel Parra	<i>Oratorio para el pueblo</i>
6	1965	Isabel Parra	“Porque los pobres no tienen”	Violeta Parra	<i>Süd- und mittelamerikanische Volksmusik</i>
7	1965	Violeta Parra y Isabel Parra	“El diablo en el paraíso”	Violeta Parra	<i>Recordando a Chile</i>
8	1965	Violeta Parra, Isabel Parra, Ángel Parra y Enrique Bello	“Del norte vengo, Maruca”	Ángel Parra	<i>Süd- und mittelamerikanische Volksmusik</i>

30 Si bien fue grabada en París en agosto de 1963, sería editada por primera vez en un fonograma *Recordando a Chile* de 1965, con otra grabación.

31 Según se indica en la contraportada del elepé, la música de esta parte es de Waldo Aránguiz. Sin embargo, en el artículo “La ‘Nueva Ola’ de las misas...”, publicado en el n° 19 (22 de abril de 1965) de la revista *Rincón Juvenil*, se menciona que esta sección del *Oratorio para el pueblo* fue compuesta por Fernando Ugarte. A este respecto, Cristián Guerra indica que “un Sanctus escrito por Fernando Ugarte debía constituir parte del *Oratorio* (...), pero en la grabación finalmente se adoptó una pieza de Waldo Aránguiz Thompson” (Guerra Rojas 2014, 87).

N°	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20	1965	Fernando Ugarte <sup>32</sup>	Villancicos: “Juan Rosales” “Buen día Misia María” “Tres sabios de oriente” “El viejo carretero” “Flor de trigo” “El pesebre fino” Canciones: “Caudillo” “El vagabundo” “Jesús carpintero” “Camina el Hijo del hombre” “Viernes Santo de hoy” “Coplas de la verdad”	Fernando Ugarte	<i>Coplas de la verdad</i> <sup>33</sup>
21	1966	Rolando Alarcón	“En el portal”	Rolando Alarcón	<i>Rolando Alarcón</i>
22	1966	Patricio Manns y Rolando Alarcón	“Sirilla de la Candelaria”	Patricio Manns	<i>Entre mar y cordillera</i>
23	1966	Ángel Parra	“Preguntitas sobre Dios”	Atahualpa Yupanqui	<i>Ángel Parra, vol. II</i>
24	1966	Isabel Parra	“Ave María”	Ángel Parra	<i>Isabel Parra</i>
25	1966	Isabel Parra	“Un domingo en el cielo”	Violeta Parra	<i>Isabel Parra</i>
26	1966	Isabel Parra y Ángel Parra	“Coplas americanas”	Anónima	<i>Los Parra de Chile</i>
27 28	1966	Violeta Parra	“El Guillatún” “Rin del angelito”	Violeta Parra	<i>Las últimas composiciones de Violeta Parra</i>

32 En el disco aparece como “Padre Fernando Ugarte”.

33 Aún cuando no se ha podido acceder a los audios de este fonograma ni a los de *Qué importa mi nombre* (1967), el autor indica que “los contenidos religiosos de *Coplas de la verdad* (1965) y los siguientes, podría decir que corresponden al movimiento de la Nueva Canción, por responder a una visión de 'protesta' juglaresca ante una visión de religiosidad clasista, racista y sacramentalista. Estos son los atributos de mi asimilación a la Nueva Canción. Hasta el *Requiem* acuso mis planteamientos de fe”. Comunicación personal, 15 de marzo de 2018.

Nº	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
29	1966	Violeta Parra y Alberto Zapicán	“Maldigo del alto cielo”	Violeta Parra	<i>Las últimas composiciones de Violeta Parra</i>
30	1967	Víctor Jara	“Qué saco rogar al cielo”	Víctor Jara	<i>Víctor Jara (Demon)</i>
31	1967	Víctor Jara	“Despedimiento de angelito”	Anónima, recogida en Lebu	<i>Víctor Jara (Odeon)</i>
32	1967	Quelentaro	“Oración del minero”	Gastón Guzmán y Eduardo Guzmán	<i>Coplas al viento</i>
33	1967	Héctor Pavez	“Despierta niño Dios”	Héctor Pavez	<i>Canto y guitarra</i>
34	1967	Fernando Ugarte <sup>34</sup>	“Derribando barreras”	Fernando Ugarte	<i>Qué importa mi nombre</i>
35			“Noche de Navidad”		
36			“Por entre la enredadera”		
37			“Qué importa mi nombre”		
38			“Domingo de amanecida”		
39			“Soy Gallo cantor”		
40			“Cueca larga del pueblo”		
41			“José y Rosario”		
42			“Un instante de amor”		
43			“Clamor de fiesta”		
44			“Despierta compadre Juan”		
45			“No llorís madre afligida”		
46			“Bajo mi alero”		
47			“Soy un andariego ¡y qué!”		
48	1968	Rolando Alarcón y Los Emigrantes	“La balada de Luther King”	Rolando Alarcón	<i>Hasta siempre / La balada de Luther King</i>

34 En el disco aparece como “RP Fernando Ugarte”.

N°	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
49	1968	Juan Capra	“San Pedro se puso guapo”	Anónima	<i>Chants Revolutionnaires du Chili</i>
50	1968	Juan Capra	“Versos por padecimiento”	Rosa Lorca	<i>Chants Revolutionnaires du Chili</i>
51	1968	Juan Capra	“Villancico revolucionario” <sup>35</sup>	Héctor Pavez	<i>Chants Revolutionnaires du Chili</i>
52	1968	Chagual	“Rin del angelito” [1 y 2]	Violeta Parra	<i>Canta a Violeta Parra</i>
53	1968	Rodolfo Parada	“Porque los pobres no tienen”	Violeta Parra	<i>X la CUT</i>
54	1969	Hugo Arévalo	“Adiós puerta de mi casa”	Anónima	<i>El guitarrón y el 'canto a lo pueta'</i>
55			“En el jardín terrenal”		
56			“Maire yo le digo adiós”		
57			“María a Belén llegó”		
58			“Verso por rey Asuero”		
59	1969	Rolando Alarcón	“Coplas del tiempo”	Chico Sánchez Ferlosio	<i>A la resistencia española</i>
60	1969	Rolando Alarcón y Los Emigrantes	“Hermano, hermano... llorarás”	Ewan McColl y Peggy Seeger	<i>Por cuba y Vietnam</i>
62	1969	Rolando Alarcón	“La mano de Dios”	Rolando Alarcón	<i>El mundo folclórico de Rolando Alarcón</i>
62	1969	Los Emigrantes	“San Pedro trotó cien años” <sup>36</sup>	Rolando Alarcón	<i>Los éxitos de Rolando Alarcón</i>
63	1969	Inti-Illimani	“Fiesta de San Benito”	Anónima, Bolivia.	<i>Inti-Illimani (Jota Jota)</i>
64	1969	Víctor Jara	“Camilo Torres”	Daniel Viglietti	<i>Pongo en tus manos abiertas</i>

35 Versión de “Despierta niño Dios” de Héctor Pavez.

36 Esta composición fue interpretada anteriormente por Los Cuatro Cuartos en 1964. Sin embargo, por encontrarse en el contexto del neofolclore tanto por el año como por los intérpretes, dicha grabación no ha sido considerada en esta tabla. Situación similar es la de su composición “El diablo y el gavián”, grabada por Los de Santiago en 1965.

N°	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
65	1969	Víctor Jara	“Zamba del 'Che”	Rubén Ortiz	<i>Pongo en tus manos abiertas</i>
66	1969	Víctor Jara y Quilapayún	“El Martillo”	Lee Hays, Pete Seeger y Víctor Jara	<i>Pongo en tus manos abiertas</i>
67	1969	Víctor Jara y Quilapayún	“Plegaria a un labrador”	Víctor Jara y Patricio Castillo	<i>Plegaria a un labrador / Te recuerdo Amanda</i>
68	1969	Ángel Parra	“Un gallo de amanecida”	Alfonso Reyes	<i>Canciones de amor y muerte</i>
69	1969	Isabel Parra	“Por qué será Dios del cielo”	Violeta Parra	<i>Cantando por amor</i>
70			“Ruego”		
71	1969	Quelentaro	“Leña gruesa”	Gastón Guzmán y Eduardo Guzmán	<i>Leña gruesa</i>
72	1969	Quilapayún	“La carta”	Violeta Parra	<i>Basta</i>
73	1969-1970	Coro Madeco-Mademsá	Misa (6 partes): “Kyrie” “Gloria” “Credo” “Santo 1°” “Santo 2°” “Cordero de Dios”	Fernando Ugarte	? <sup>37</sup>
74	1970	Rolando Alarcón y Los Emigrantes	“El hombre”	Rolando Alarcón	<i>El hombre</i>
75	1970	Juan Capra	“Huachi-torito” [sic]	Anónima	<i>Chants &amp; Danses. Chili</i>
76			“Parabienes a los novios”		
77	1970	Curacas	“Reyes morenos”	Anónima	<i>Norte</i>
78			“Tirana” [1]		
79			“Villancico”		

37 Fernando Ugarte ha indicado que el coro Madeco-Mademsá grabó una misa de su autoría entre 1969 y 1970, de la cual no he encontrado registro. Comunicación personal, 14 de marzo de 2018.

N°	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
80	1970	Los Emigrantes	“Plegaria a un labrador”	Víctor Jara y Patricio Castillo	<i>Chile ríe y canta</i>
81 82	1970	Los Emigrantes	“Del norte vengo, Maruca” “Si del mismo pan comimos” [“Canto para después de la comunión” del <i>Oratorio para el pueblo</i> ]	Ángel Parra	<i>Canciones de Ángel Parra</i>
83	1970	Isabel Parra y Ángel Parra	“Porque los pobres no tienen”	Violeta Parra	<i>Los Parra de Chile</i>
84	1970	Quelentaro	“Judas”	Gastón Guzmán y Eduardo Guzmán	<i>Judas</i>
85	1970	Tiemponuevo	“Dispersos”	Alí Primera	<i>Tiemponuevo</i> [2]
86	1970	Tiemponuevo	“No nos moverán”	Anónima, EUA	<i>Tiemponuevo</i> [2]
87 88 89 90	1970	Fernando Ugarte	“Requiem” “Ando buscando un camino” “Mi canto de libertad” “Canto del profeta”	Fernando Ugarte	<i>Requiem</i>
91	1970	Fernando Ugarte y Andrés Opazo	“Camino de Viernes Santo”	Andrés Opazo y Esteban Gumucio	<i>Requiem</i>
92	1970	Fernando Ugarte, Andrés Opazo y Fernando Etchegaray	“El Cristo cercano”	Andrés Opazo y Esteban Gumucio	<i>Requiem</i>
93	1971 [1963] <sup>38</sup>	Violeta Parra	“La carta”	Violeta Parra	<i>Canciones reencontradas en París</i>

38 Grabada en París en 1963, editada en un fonograma en 1971.

<b>N°</b>	<b>Año</b>	<b>Intérpretes</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a</b>	<b>Fonograma</b>
94	1971	Rolando Alarcón y Enrique Norambuena	“Coplas del toro vuelto”	Leonardo Castillo y Rolando Alarcón	<i>Canciones desde una prisión</i>
95	1971	Chagual	“Qué dirá el Santo Padre”	Violeta Parra	<i>Tu canto viola doliente</i>
96	1971	Charo Cofré	“El diablo en el paraíso”	Violeta Parra	<i>Charo Cofré</i>
97	1971	Curacas	“Chunchos de Pedro de Valdivia”	Anónima	<i>Curacas</i>
98			“Tirana” [2]		
99	1971	Tito Fernández	“Canción de Navidad”	Tito Fernández	<i>Tito Fernández, El Temucano</i>
100	1971	Inti-Illimani	“Rin del angelito”	Violeta Parra	<i>Autores chilenos</i>
101	1971	Patricio Manns	“Fiesta”	Joan Manuel Serrat	<i>Patricio Manns</i>
102	1971	Isabel Parra y Ángel Parra	“Ayúdame Valentina”	Violeta Parra e Isabel Parra	<i>La Peña de los Parra</i>
103	1971	Quilmay	“El hombre nuevo”	Quilmay	<i>Quilmay</i>
104	1972	Los de Ambrosoli	“Tonada de Navidad”	Los de Ambrosoli	<i>Tonada de Navidad / Lunita del toro</i>

N°	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
105	1972	Huamarí, Violeta Ludwig, Freddy Hube, Luís Vera, Adrián Otárola y Miguel Davagnino	<i>Oratorio de los trabajadores</i> (18 partes): “Preludio” “Relato” “Canción de las mutuales” “El primero de mayo” “Relato” “Iquique” “Interludio” “FOCH” “Recabarren” “Relatos” “Frente popular” “Relato” “Represion” “C.U.T.” “Relato” “Canción de cuna” “Relato” “Última canción”	Julio Rojas y Jaime Soto León	<i>Oratorio de los trabajadores</i>
106	1972	Inti-Illimani, Isabel Parra y Carmen Bunster	“La esperanza” [y otras secciones]	Violeta Parra y Luis Advis	<i>Canto para una semilla</i>
107 108 109	1972	Héctor Pavez	“Décimas por despedida” “Verso por Adán y Eva” “Verso por nacimiento”	Anónima	<i>Folklórico popular. El folklore de Chile vol. XIX</i>
110	1972	Quelentaro	“La iglesia y la patria”	Gastón Guzmán y Eduardo Guzmán	<i>Coplas libertarias a la Historia de Chile. Vol. 2</i>
111	1973	Víctor Jara	“La beata”	Víctor Jara	<i>Canto por travesura</i>
112	1974 [1973] <sup>39</sup>	Víctor Jara	“Vientos del pueblo”	Víctor Jara	<i>Manifiesto</i>

39 Grabada en 1973 y editada de manera póstuma.

N°	Año	Intérpretes	Título	Compositor/a	Fonograma
113	1996 [1972] <sup>40</sup>	Víctor Jara	“Preguntitas sobre Dios”	Atahualpa Yupanqui	<i>Víctor Jara: habla y canta</i>
114	2001 [1965] <sup>41</sup>	Víctor Jara	“Pepe mendigo (Cuento de Navidad)”	Víctor Jara	<i>Canto por travesura (WEA)</i>

Tabla 1: Cronología piezas religión popular Nueva Canción Chilena

### 3.3.a Compositora/es e intérpretes

De estas ciento catorce (114) piezas o canciones grabadas entre 1965 y 1973 (considerando también las ediciones póstumas) se encuentran cuatro compositores que son considerablemente más recurrentes que el resto. Se trata de Fernando Ugarte, Violeta Parra, Rolando Alarcón y Víctor Jara. Por un lado, el por aquel entonces sacerdote Fernando Ugarte compuso treinta piezas que fueron grabadas por él mismo en sus tres discos como solista: *Coplas de la verdad*, *Qué importa mi nombre y Requiem*, además de una misa grabada por el coro Madeco-Mademsá. Asimismo, Violeta Parra cuenta con un total de dieciocho registros fonográficos distintos, entre los cuales hay diez creaciones diferentes: “Qué dirá el Santo Padre” interpretada también por Chagual, “Porque los pobres no tienen” interpretada por Isabel Parra, por Isabel y Ángel Parra, y también por Rodolfo Parada; “El diablo en el paraíso” interpretada junto a Isabel Parra, Ángel Parra y Enrique Bello, y también por Charo Cofré; “Un domingo en el cielo” interpretada por Isabel Parra, “El Guillatún”, “Rin del angelito” interpretada también por Chagual y por Inti-Illimani, “Maldigo del alto cielo” interpretada junto a Alberto Zapicán, “Por qué será Dios del cielo” interpretada por Isabel Parra, “La carta” interpretada también por Quilapayún, “Ayúdame Valentina” compuesta junto a Isabel Parra e interpretada por Isabel y Ángel Parra, y algunas secciones del *Canto para una semilla* compuesta por Luis Advis pero cuyo texto es de Violeta Parra, interpretado por varios artistas.

40 Grabada en vivo en la Casa de las Américas el 4 de marzo de 1972.

41 Música para la obra teatral *Los Mimos de Noisvander*, grabada en 1965.

Por su parte, Rolando Alarcón cuenta con ocho composiciones grabadas. Se trata de “Trotecito de Navidad” interpretada junto a Isabel y Ángel Parra, “Parabién de la paloma”, “En el portal”, “La balada de Luther King” interpretada junto a Los Emigrantes, “La mano de Dios”, “San Pedro trotó cien años” interpretada por Los Emigrantes, “El hombre” interpretada junto a Los Emigrantes y “Coplas del toro vuelto” compuesta en base a un escrito de Leonardo Castillo e interpretada junto a Enrique Norambuena. Por último, Víctor Jara presenta en total siete grabaciones, entre las que se encuentran seis composiciones diferentes: “Qué saco rogar al cielo”, “El martillo” compuesta junto a Lee Hays y Pete Seeger, “Plegaria a un labrador” compuesta junto a Patricio Castillo, e interpretada junto a Quilapayún y también por Los Emigrantes; “La beata”, “Vientos del pueblo” y “Pepe mendigo”.

Entre los autores con menos recurrencias, destacan los hermanos Gastón y Eduardo Guzmán que crearon e interpretaron cuatro piezas con contenido religioso: “Oración del minero”, “Leña gruesa”, “Judas” y “La iglesia y la patria”. Les siguen con dos composiciones cada uno Ángel Parra con el *Oratorio para el pueblo* (pero considerando que es una obra de largo aliento) y “Del norte vengo Maruca”; Isabel Parra con “Ruego” y la ya mencionada “Ayúdame Valentina”; y Andrés Opazo con Esteban Gumucio quienes crearon “Camino de Viernes Santo” y “El Cristo cercano”. Finalmente, los siguientes autores presentan solamente una composición: Héctor Pavez con “Despierta niño Dios” interpretada también por Juan Capra, el argentino Atahualpa Yupanqui con “Preguntitas sobre Dios” interpretada por Ángel Parra y también por Víctor Jara, Tito Fernández con “Canción de Navidad”, Joan Manuel Serrat con “Fiesta” interpretada por Patricio Manns, quien a su vez compone “Sirilla de la Candelaria” interpretada junto a Rolando Alarcón, Julio Rojas y Jaime Soto León con el *Oratorio para los trabajadores* interpretado por Huamarí y otros artistas, Chico Sánchez Ferlosio con “Coplas del tiempo” interpretada por Rolando Alarcón, el que interpreta también “Hermano, hermano... llorarás” de Ewan McColl y Pete Seeger, Daniel Viglietti con “Camilo Torres” interpretada por Víctor Jara, Rubén Ortiz con “Zamba del 'Che” grabada por Víctor Jara, Alejandro Reyes con “Un gallo de amanecida” interpretada por Ángel Parra,

Quilmay con “El hombre nuevo”, Rosa Lorca con “Versos por padecimiento” y Roberto Parra con “El sacristán vivaracho” interpretado por Ángel Parra. También cabe destacar la presencia de diecinueve composiciones de autor anónimo.

En cuanto a la recurrencia de intérpretes, aparecen en orden decreciente (se indica entre paréntesis el número de recurrencias): Fernando Ugarte (32), Isabel Parra (13), Rolando Alarcón (11), Víctor Jara (10), Ángel Parra (8), Violeta Parra (7), Juan Capra, Curacas, Hugo Arévalo y Los Emigrantes (7), Héctor Pavez y Quelentaro (4), Chagual, Inti-Ilmami, Andrés Opazo y Quilapayún (3), Patricio Manns y Tiempnuevo, y Waldo Aránguiz, José Hernández, Hernán Álvarez, Julio Mardones, Enrique Bello, Rodolfo Parada, Enrique Norambuena, Alberto Zapicán, Charo Cofré, Tito Fernández, Quilmay, Fernando Etchegaray Los de Ambrosoli, Huamarí, Violeta Ludwig, Freddy Hube, Luís Vera, Adrián Otárola, Carmen Bunster y Miguel Davagnino y el coro Madeco-Mademsa (1).

### **3.3.b Categorías**

En relación a las categorías en que se pueden agrupar las distintas piezas, me basaré en las ya utilizadas en el subcapítulo 3.1 “Religión, música popular y Nueva Canción Latinoamericana”, algunas de las cuales serán modificadas y otras agregadas en atención de las particularidades de la música religiosa de la Nueva Canción Chilena. Éstas son: i) misas populares, ii) música de Navidad, iii) música por ausencia, iv) música por cuestionamiento e interpelación, v) oraciones y oratorios, vi) música por travesura, vii) música por mesías, viii) música de velorio de angelito, ix) pasajes bíblicos, y x) otras. Sobre el origen de estas categorías, varias de ellas han sido empleadas en base a otros estudios sobre religión popular (misas populares, música de Navidad, oraciones y oratorios, música por travesura, música de velorio de angelito, y pasajes bíblicos), mientras que otras han sido concebidas a partir de las necesidades de esta investigación (música por ausencia, música por cuestionamiento e interpelación, y música por mesías). Cabe recalcar que si bien una parte importante de las piezas pueden caer en más de una

categoría, se han incluido en aquella que prima. De las composiciones de Fernando Ugarte, solamente se categorizarán las de su disco *Requiem* (1970) dado que no se ha logrado acceder a los audios del resto de su música. Asimismo, si bien las piezas Rolando Alarcón serán mencionadas, se tratarán con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

### *i) Misas populares*

La pieza más importante que entra en esta categoría es el *Oratorio para el pueblo* (1965) de Ángel Parra. Estructurado en diez secciones, corresponde a lo que Cristián Guerra llama una misa tropada, pues introduce textos que se agregan a aquellos litúrgicos, lo que implica una apertura hacia el tiempo histórico desde el punto de vista literario y el sentido global (Guerra 2007, 356). En una investigación sobre el *Oratorio*, Freddy Vilches indica que sus partes están

inspiradas en la liturgia católica, pero expresadas en un lenguaje común. Su contenido es transformado para atender las necesidades concretas del pueblo, despertar la conciencia social y apoyar la lucha contra la injusticia y la desigualdad. A través de los textos del *Oratorio*, la reflexión que realiza la voz poética pasa constantemente del plano divino-espiritual al plano humano-terrenal, entendido en su contexto social (Vilches 2011, 44).

El *Oratorio para el pueblo* utiliza una amplia gama instrumental que incluye guitarras, bombos, pandero, tormento, charango, quena, triángulo, acordeón, cañas y cuerdas en general. Asimismo, y al igual que las otras dos misas chilenas de 1965, emplea ritmos asociados a distintas latitudes de Chile. En “Yo, pecador” utiliza canto a lo divino, en “Kyrie” triste, en “Gloria” cueca, en “Credo” parabién, en “Consagración del pan y el vino” pericona, en “Padre nuestro” trote, en “Cordero de Dios” rin, en “Canto para después de la comunión” cachimbo y en “Ave María” tonada punteada. Además se incluye un “Sanctus” de Waldo Aránguiz antes del “Padre nuestro”.

Aún cuando Rodrigo Torres (1980, 54) escribe que al *Oratorio para el pueblo* le falta unificación y ordenamiento musical, por lo que sería más cercano a un ciclo de canciones, esta obra resulta de gran importancia como pieza de gran formato en la Nueva Canción Chilena. Como mencionan Freddy Vilches (2011) y Cristián Guerra (2014), destaca por ser la primera de las composiciones de este tipo que surgieron durante el movimiento, a la que posteriormente se sumarían *El sueño americano* de Patricio Manns (1966), la cantata *Santa María de Iquique* de Luis Advis (1969-1970), *Canto para una semilla* de Violeta Parra y Luis Advis, *Oratorio de los trabajadores* (1972) de Julio Rojas y Jaime Soto León, y *La fragua* de Sergio Ortega (1973), entre otras. Por último, se debe consigar que en 1966 Isabel Parra interpreta el “Ave María” final y el dúo Los Emigrantes el “Canto para después de la comunión”, bajo el nombre de “Si del mismo pan comimos” en 1970.

La otra obra de estas características es la *Misa* de Fernando Ugarte, grabada en 1969 o 1970 por el coro Madeco-Mademsda dirigido por Marco Dusi. Según indica el propio autor, corresponde a la misma misa de 1965 cuya partitura se encuentra en el Archivo Musical de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile,<sup>42</sup> y que es una adaptación suya del texto del canon ritual y a ritmos folclóricos chilenos.<sup>43</sup>

## ii) *Música de Navidad*

Junto al *Oratorio para el pueblo*, se editan en 1965 el “Trotecito de Navidad” de Rolando Alarcón y “Del norte vengo, Maruca”<sup>44</sup> de Ángel Parra. Ambos villancicos con ritmo de trote, abordan el nacimiento del niño Dios de manera similar al situar la Navidad en un lugar y situación social particular. Por ejemplo, en “Del norte vengo, Maruca” se canta:

---

42 Disponible en [https://www.bibliotecadigital.uchile.cl/primo-explore/fulldisplay?docid=uchile\\_alma11170061800003936&context=L&vid=56UDC\\_INST&search\\_scope=uchile\\_scope&tab=uchile\\_tab&lang=es\\_CL](https://www.bibliotecadigital.uchile.cl/primo-explore/fulldisplay?docid=uchile_alma11170061800003936&context=L&vid=56UDC_INST&search_scope=uchile_scope&tab=uchile_tab&lang=es_CL) [Consultado el 26.11.2018].

43 Comunicaciones personales. 14 y 15 de marzo de 2018.

44 Dicho sea de paso, este villancico ya había sido grabado por Ángel Parra en 1958 en su EP *Cuatro villancicos chilenos*.

“como yo no tengo burro / me he venío caminando (...) / He caminado tres noches / con luna y sin descansar. (...) / Aunque en el norte no hay agua / me pude lavar la cara / para ver al manuelito / antes que el día llegara”.

Asimismo, en ese 1965 Víctor Jara registra “Pepe mendigo (cuento de Navidad)”, que sin embargo sería recién editada en 2001. En 1966 Alarcón graba otra canción llamada “En el portal”, villancico en tonalidad menor que narra los momentos posteriores al nacimiento en los que hay “tanta paz, tanta alegría, pero durará tan pocos días”. Un año más adelante Héctor Pavez edita “Despierta niño Dios”, composición grabada también por Juan Capra (bajo el título “Villancico revolucionario”) en 1968. Al igual que las canciones anteriores, esta “Despierta niño Dios” es consciente del tiempo y lugar histórico en que se inserta, y le suplica al futuro mesías que nazca. También hay una identificación de María con las “madres del pueblo” y de José con los “obreros” que deben luchar por las condiciones de comida y educación para su hijo. Durante 1969 Hugo Arévalo interpreta “María a Belén llegó”, canto a lo divino de autor anónimo que trata sobre la peregrinación, el nacimiento, las visitas de los pastores, los reyes magos y la huida.

Llegada la década de 1970, se editan dos villancicos de autores anónimos. Por un lado Juan Capra graba el “Huachi-torito” [sic], ya interpretado por Millaray en 1962. Por otro, el grupo Curacas registra “Villancico”, con similitudes al “Ay sí, ay no” editado por Cuncumén (1958) y el mismo “Huachi-torito” [sic]. En ese mismo año Los Emigrantes interpretan “Del norte vengo, Maruca”. En 1971 Tito Fernández graba “Canción de Navidad”, la que sigue la línea de los villancicos de Alarcón, Parra y Pavez: “En mi patria nace un niño / cada minuto en la calle (...) / Feliz Navidad para mi pueblo / para mis hijos sin pan / para las gentes humildes / que nada tienen y dan”. Los de Ambrosoli publican durante 1972 “Tonada de Navidad”.<sup>45</sup> En el mismo año Héctor Pavez interpreta la anónima “Versos por nacimiento”, pieza de más de cinco minutos de duración que, en palabras del mismo Pavez, es “una décima de extraordinaria belleza, que podría

---

45 Pieza a que hasta el momento no se ha conseguido acceder.

expresarse como la emoción que cualquier padre puede sentir por el nacimiento de su hijo, la transformación por un instante del mundo y la naturaleza” (Pavez 1972, contraportada).

### *iii) Música por ausencia*

Entendida como aquella música que pregunta o reclama por la ausencia de la divinidad en el mundo, en la Nueva Canción Chilena se encuentran varias piezas con esta temática. La primera de ellas, grabada en 1963 pero editada con una nueva grabación por primera en 1965 es “Julián Grimau” de Violeta Parra, también conocida como “Qué dirá el Santo Padre”, la que apela e interpela (de manera retórica) a la máxima autoridad de la Iglesia católica ante la ausencia del quinto mandamiento divino: no matarás.<sup>46</sup> Aunque con claras alusiones a la situación particular de la dictadura franquista en España, puede entenderse también como un cuestionamiento general al orden legal vigente en donde se pone en duda la legitimidad de la ley apelando a las faltas religiosas que ésta comete. En el mismo 1965 Isabel Parra graba “Porque los pobres no tienen”, composición de su madre Violeta en la que ante la falta de esperanza en la tierra, “los pobres no tienen / adonde volver la voz / la vuelven hacia los cielos / buscando una confesión”. Esta canción será versionada también por Rodolfo Parada en el disco colectivo *X la CUT* (1968), e Isabel y Ángel Parra en *Los Parra de Chile* (1970). También en 1965 Rolando Alarcón graba su “Parabién de la paloma”, en la que se hace referencia a la falta de Dios del asesino de la paloma: “el hombre del fusil / no sabe lo que es cariño / nunca adentró en un templo, / nunca ha encendido un cirio”.

En el año siguiente (1966) Ángel Parra edita la famosa pieza de Atahualpa Yupanqui, “Preguntitas sobre Dios”, la que reprocha y pregunta por la ausencia de Dios entre el pueblo. También sería grabada en vivo en La Habana por Víctor Jara en 1972, y editada en 1996. Tres años más adelante, en 1969, Rolando Alarcón graba dos canciones *por*

---

46 Aunque en la versión de 1963, editada en el disco *Un río de sangre* de 1974, se canta “el sexto mandamiento”,

*ausencia*. Por un lado “Hermano hermano... llorarás” de Ewan McColl y Pete Seeger e interpretada junto a los Emigrantes, canción que canta sobre la guerra de Vietnam, y en donde los últimos dos versos dicen: “Oh cristo, ¿dónde está la humildad? / Hermanos se matan sin piedad”. Por otro, “La mano de Dios” trata sobre las pésimas condiciones de vida de una población que se instaló a orillas del Cerro Blanco durante la década de 1960, donde “la mano de Dios se olvidó de [ese] rincón”.

#### *iv) Música por cuestionamiento e interpelación*

En esta categoría se agrupan aquellas piezas que de alguna u otra forma cuestionan o interpelan a la divinidad, y en algunos casos a los sacerdotes o la jerarquía de la Iglesia católica. La primera de ellas es “Maldigo del alto cielo” (1966) de Violeta Parra, la que si bien está relacionada con la experiencia del dolor ante una relación de pareja (Torres 2004, 64), nada queda sin maldecir, incluyendo obispos y monaguillos, ministros y predicadores. En 1967 Víctor Jara graba su “Qué saco rogar al cielo”, compuesta en 1962, y en la que reflexiona y cuestiona el papel de la divinidad. Es a su vez una de esas piezas en donde más claramente se puede observar la influencia de las cosmovisiones de los pueblos indígenas en el sentido de conexión unitaria con la naturaleza: “la tierra me da comida / la tierra me hace sudar (...) A dónde pongo mis manos / brotan claveles y rosas”. En 1969 Quelentaro graba su disco *Leña gruesa*, cuya copla homónima canta uno de los cuestionamientos más potentes a la divinidad:

yo quiero entonar un salmo para ese Dios de los cielos / y me brotan maldiciones / y por los dientes vomito frailes, pechoñas y santos / ¡yo no quiero ser violento! / ¡Yo no quiero ser violento! / Pero si mendiga un niño / mi cielo se pone negro / y si veo un atropello / reniego de los infiernos / y Dios, la virgen y el diablo / son tiras de un mismo cuero.

En 1970 Fernando Ugarte graba “Mi canto de libertad”, la que además de ser una proclama sobre el oficio del cantor, se puede entender como un cuestionamiento al voto

de obediencia sacerdotal. Cabe recordar que hasta ese mismo año Ugarte era presbítero de la Iglesia católica romana, y tal como consigna Marisol García, poco después de lanzar el disco *Requiem* de 1970 Fernando Ugarte renuncia al sacerdocio (García 2013, párr. 2). La letra de la pieza dice: “a nadie pido perdón ni permiso por cantar / mi canto de libertad es tan libre como yo (...) conmigo no hay ataduras / ni amenazas ni dulzuras / pa dejarme amaestrar”.

En 1971 Isabel y Ángel Parra registran “Ayúdame Valentina”, composición de Isabel y su madre Violeta dedicada a la cosmonauta soviética Valentina Tereshkova. En ella, los Parra cantan: “qué vamos a hacer con tanto tratado del alto cielo / ayúdame, Valentina, ya que tú volaste lejos / dime de una vez por todas que arriba no hay tal mansión”. Por último, Quelentaro graba en 1972 “La iglesia y la patria”, en la que más que hacer una interpelación a la divinidad, se cuestiona fuertemente el rol de la Iglesia católica en el proceso de la independencia de Chile. Cantan los hermanos Guzmán: “Con algunas salvedades / la Iglesia de aquellos tiempos / fue el peor cuchillo enemigo / con que se topó la tropa de chilenos libertarios”.

#### v) *Oraciones y oratorios*

Además del *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra, categorizado como misa, son dos las composiciones que integran esta categoría. La primera es “Oración del minero” de 1967 compuesta por los hermanos Guzmán, la que aborda el momento de la muerte del trabajador minero diciendo: “cuando me muera si me muero es mi deseo / no quiero llegar al cielo que es tu reino / que me entierren bien profundo, con mis choqueros y mis fierros Padre nuestro”. La canción termina con una plegaria: “quiero que escuches mi grito, quiero que traspase el cielo / es la oración de un minero / padre que tas en los cielos que es tu reino”. La segunda es la obra *Oratorio para los trabajadores* de 1972, compuesto por Jaime Soto León (que en 1980 crearía la *Misandina*) sobre textos de Julio Rojas e interpretado por Huamarí, entre otros artistas. Si bien no presenta un contenido religioso explícito, se pueden observar algunas relaciones entre el evento mesiánico

cristiano y la llegada del gobierno de la Unidad Popular. Javier Rodríguez Aedo indica que este oratorio

desarrolla una mirada teleológica sobre las luchas populares en Chile, en cuanto este LP relata el devenir histórico de la clase trabajadora en su búsqueda incansable de mejores condiciones sociales, económicas y culturales, situación que se ve resuelta una vez que Salvador Allende se transforma en el primer presidente de los trabajadores (Rodríguez Aedo 2011, 34).

#### vi) *Música por travesura*

Con antecedentes en los versos por ponderación o versos por mundo al revés, las primeras piezas humorísticas con alusiones religiosas que se graban en el contexto de la Nueva Canción Chilena son “El sacristán vivaracho”, cueca de Roberto Parra interpretada por Ángel Parra, y “El diablo en el paraíso” de Violeta Parra interpretada junto a su hija Isabel, ambas en 1965. Esta última pieza sería grabada por Charo Cofré en 1971. Durante 1966 Rolando Alarcón y Patricio Manns interpretan una composición de éste último, “Sirilla de la Candelaria”, e Isabel Parra graba “Un domingo en el cielo”, composición de su madre Violeta. En 1968 Juan Capra registra “San Pedro se puso guapo” de autor anónimo, y el año siguiente Los Emigrantes interpretan “San Pedro trotó cien años” de Rolando Alarcón. Bastante más adelante, en 1973, Víctor Jara edita en su *Canto por travesura* la pieza “La beata”. Estas canciones responden al sentido expuesto por Maximiliano Salinas sobre la religión popular, en cuanto expresión carnavalesca opuesta a la seriedad y el rigor de la religión señorial (Salinas 1991, 284).

#### vii) *Música por mesías*

En esta tesis se entiende *música por mesías*<sup>47</sup> como aquella que presenta o representa de alguna manera a algún mesías, personaje que “arriesgando su vida comienza a construir

---

47 Cabe mencionar que, si bien la categoría de mesías (o mesianismo) tiene una larga tradición en teología-filosofía, su aplicación como categorización musical es original de este estudio.

a partir de los oprimidos el orden nuevo” (Dussel 2016a, §12.42), todo ser o grupo humano que *escucha* la llamada, la interpelación de los oprimidos y en obra en consecuencia, hasta la muerte si es necesario (Dussel 2016, §14.32). En algunos casos se presenta al mismo Jesús de Nazaret como mesías, en otros se compara al mesías presentado en la pieza con el nazareno, y en otros simplemente se tiene, implícita o explícitamente, a Jesús como el referente de mesías histórico. Cabe destacar que una de las características que presentan estas piezas es un mesianismo que no solo se queda en la espera, sino que también se hace parte de la llamada mesiánica.

Una de las primeras que surgen bajo esta idea es la “Balada de Luther King” (1968) de Rolando Alarcón, en la que aparece como mesías un Luther King cuya “sangre que arrancaba de su herida / manchó el rostro de esta triste humanidad”. En el mismo 1969 Juan Capra interpreta un canto a lo divino que Violeta Parra aprendió de Rosa Lorca en Barrancas. Se trata de “Versos por padecimiento” (también conocida como “Dios se entregó a padecer”), especie de síntesis de la pasión de cristo. Un año después el mismo Alarcón grabaría “Coplas del tiempo” del español Chico Sánchez Ferlosio, en donde se canta a “algunos sacerdotes / francamente progresistas / apoyan las peticiones / de los mineros huelguistas”, curas que “están a las duras / y a las maduras” junto a su pueblo arriesgando sus vidas en la resistencia española ante la dictadura franquista.

En ese mismo 1969 Víctor Jara versiona “Cruz de luz” de Daniel Viglietti bajo el título “Camilo Torres”, ya comentada en el subcapítulo 3.1, graba “Zamba del 'Che” de Rubén Ortiz y estrena con Quilapayún en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena “Plegaria a un labrador”, compuesta junto a Patricio Castillo. Por un lado, “Zamba del 'Che” hace referencia a las ofrendas florales que se llevaban a la escuela en que asesinaron a Ernesto Guevara, donde la gente lo comenzó a nombrar San Ernesto de la Higuera. Esta pieza fue compuesta por Ortiz poco tiempo después de la muerte de Guevara y enviada a Víctor Jara a través de un contacto común (Casasús 2008). Por otro lado, “Plegaria a un labrador”, también referida en el subcapítulo 3.1, presenta una plegaria al mesías, sea este un cristo humanizado o un labrador divinizado y devenido en

mesías, y se establecen referencias a su humanidad y divinidad, al rito de la comunión, a la lucha armada y a la redención, entre otros elementos. De cierto modo, resignifica tanto el objetivo como la estructura y orden la plegaria eucarística, del rito católico, rescatando el carácter de sacrificio, mesiánico, como es en la misa el acto simbólico de comer el pan (el cuerpo) y tomar el vino (la sangre, por donde circula la vida). Además, hay una incitación a la respuesta y acción de la asamblea para terminar con un decidido “Amén” de toda la comunidad. Esta obra será interpretada también por Los Emigrantes en 1970. Igualmente en 1969, Ángel Parra graba “Un gallo de amanecida” de Alfonso Reyes, la que también canta sobre el mesías nazareno:

lo escuchan todos los que están vivos / los bondadosos, los oprimidos,  
el santo cristo de la igualdad / de la belleza, de la bondad / del desafío y la  
dignidad / de los hambrientos y sin camisa / los con el alma nunca sumisa. / Cristo  
que nunca / vendió su nombre / no tuvo miedo de ser un hombre.

Comenzando la década de 1970, Rolando Alarcón presenta junto a Los Emigrantes en el Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar su composición “El hombre”. Como se verá en el análisis del capítulo 4.2, esta pieza reivindica a través del cristo-hombre nuevo la naturaleza humana de cristo y la idea de un Jesús como referente revolucionario, a la vez que levanta al ser humano común y corriente. Durante el mismo año el grupo Tiempouno graba una canción del venezolano Alí Primera, “Dispersos”, ya mencionada en el subcapítulo 3.1, y cuya letra dice: “¿Por qué no unirnos? / y por qué si ya se unieron / el fusil y el evangelio / en las manos de Camilo”, en referencia a Camilo Torres.

También en 1970 Fernando Ugarte registra “Requiem”, pieza con la que participó del Segundo Festival de la Nueva Canción Chilena y que hace referencias a un mesías con cierta inspiración cristiana. El texto dice: “si el que vivió murió por una casa / su vida no terminó. / Su tumba no puede ser / para recuerdos y flores / es mandato para esgrimir / las armas de su amor y de su esperanza”. Asimismo, termina el canto diciendo “penas y

flores, ¿para qué?”, criticando de cierta manera a un clericalismo inmovilizador que solo se contenta con conmemorar ritualmente la pasión del cristo. En el mismo disco Ugarte graba junto a Andrés Opazo y Fernando Etchegaray la pieza “El Cristo cercano” de Opazo y Esteban Gumucio, la que canta a un “cristo guerrillero de justicia y de paz, cristo libertad”, “de mi tiempo y mi ciudad, cristo de verdad”. Ugarte también graba “Canto del profeta”, en la que con charango, rin y huayno trata variados aspectos de un cristianismo profético, en oposición al cristianismo de la cristiandad imperial y clerical, y hace mención del pasaje de Marcos 10:17-27: “solo llamarás a los pobres (...) / y harás más estrecha la entrada del rico que un ojo de aguja / que ha de traspasar un camello”.

En 1971 Rolando Alarcón musicaliza un texto de Leonardo Castillo, cuyo resultado llevará por nombre “Coplas del toro vuelto”. Su recitación inicial dice:

Aquel hombre derribó la selva inútil para que naciera el trigo y tendió entre los hombres puentes eternos. Al séptimo día quedó mirando las nubes como si rezara, o tal vez escuchaba cómo nacía el silencio, durante el séptimo ocaso. Cuando lo vi jugar con los niños ya no supe si era de nuevo entre nosotros cristo, o si entre nosotros era de nuevo el Che.

En el mismo año el grupo Quilmay publica la canción “El hombre nuevo”, en la que al igual que en las “Coplas del toro vuelto”, se relaciona la figura de Ernesto “Che” Guevara con Jesús de Nazaret.<sup>48</sup> Finalmente “Vientos del Pueblo” de Víctor Jara, grabada en 1973 y editada de manera póstuma en 1974, toma algunos versos de “Vientos del pueblo me llevan” del poeta español Miguel Hernández, y canta sobre los mesías populares, sobre el pueblo mismo como mesías que carga con la misma “cruz que arrastrara cristo” para hacer efectivo que todos tengan que comer: “ya fueron miles y miles / los que entregaron su sangre / y en caudales generosos / multiplicaron los panes”.

---

48 Sobre la consideración de Ernesto “Che” Guevara como cristo, consultar también Correa-Díaz 1999 y Rojas 2017.

### *viii) Música de velorio de angelito*

Tal como indica el sitio Memoria Chilena, el velorio de angelito es “una de las tradiciones populares más arraigadas en el campo chileno, y una de las principales instancias de interpretación del canto a lo divino”, cuyo fundamento “es que cuando muere un niño pequeño, asciende directamente al cielo por su cualidad de no pecador”.<sup>49</sup> En general, todas las piezas de esta categoría corresponden a la parte de despedida del velorio del angelito.

En este ánimo, se edita en 1966 por primera vez el “Rin del angelito” de Violeta Parra que combina el rin con los cantos a lo divino de velorio de angelito, que sería también grabado por Chagual (1968) e Inti-Illimani (1971). Un año más tarde Víctor Jara registra “Despedimiento de angelito” (1967), canto de autor anónimo recogido en Lebu. En 1969 Hugo Arévalo graba “Maire yo le digo adiós”, también conocido como “Verso por despedida” o “Adiós, adiós mundo indino”. Por último, Héctor Pavez graba en 1972 “Décimas por despedida”, canto recogido por Violeta Parra.

### *ix) Pasajes bíblicos*

Asimismo, hay piezas que narran distintos pasajes bíblicos. Una de ellas es “En el jardín terrenal” de autor anónimo e interpretada por Hugo Arévalo (1969), la que vincula los pasajes del Pentateuco sobre Adán y Eva con la pasión del cristo. También graba “Verso por rey Asuero”, la que trata sobre algunas secciones del Libro de Ester. Otra pieza es “Judas” (1970) del grupo Quelentaro, en la que se relata muy dramáticamente la traición al cristo y posterior arrepentimiento. De cierto modo, esta es una de las pocas piezas que responden a algún momento del año litúrgico distinto a la Navidad: el tiempo de cuaresma, particularmente la Semana Santa. Otra que corresponde a este tiempo es “Camino de Viernes Santo” (1970) de Andrés Opazo y Esteban Gumucio, interpretada

---

49 Cápsula “Velorio de angelito”. En *Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94356.html> [Consultado el 23.02.2018].

por Opazo y Fernando Ugarte. En ésta, se recuerda la muerte de Jesús y el espacio de soledad y no-esperanza que se vive antes de su resurrección. Finalmente se encuentra “Versos por Adán y Eva”, pieza anónima grabada por Héctor Pavez en 1972 que canta sobre estos personajes míticos del libro de Génesis. Cabe mencionar que buena parte de la música por mesías y la música de Navidad podría incluirse también en esta categoría.

#### *x) Otras*

Las piezas con contenido religioso-popular que no corresponden a ninguna de las categorías antes mencionadas se agrupan en esta sección. Todas abordan la cuestión religiosa de manera diversa. En 1966 los hermanos Ángel e Isabel Parra graban “Coplas americanas” de autor anónimo, en la que hay algunas referencias a temas religiosos: menciones al diablo y el infierno, a “San Pedro y San Pablo”, y en la tercera copla se canta “por ser la primera vez / que en esta casa yo canto / gloria al Padre, gloria al Hijo / gloria al Espíritu Santo”. En este mismo año, y como ya se comentaba, en “El Guillatún” de Violeta Parra (1966) se canta sobre un ritual rogativo de origen mapuche presidido por la machi, pero donde también aparecen “Isidro, Dios y San Juan”. En 1969 se graba “El martillo”, composición de Lee Hays, Pete Seeger y Víctor Jara, interpretada por este último y Quilapayún. Como ya se indicó anteriormente, Víctor Jara le agrega una introducción y final con la frase “¡Oh, hermano!” en una textura polifónica que recuerda al gospel. Otra canción similar es “No nos moverán” grabada por Tiempounuevo en 1970, de origen religioso en Estados Unidos.

En el mismo 1970 Fernando Ugarte canta “Ando buscando un camino”, en la que hace referencias a una vía distinta de vivir la religión cristiana donde “es libre el pensamiento / donde el trigo se hace pan / y el vino no tiene dueño”. Se alude a una nueva manera fraterna, libre de racismo y diferencias de clase. Por su parte “La carta” de Violeta Parra, si bien escrita en relación a la detención de su hermano Roberto en 1962 durante un paro de la CUT, los últimos cuatro versos (con algunos cambios en las diferentes versiones pero bajo la misma idea) agradecen, de cierta manera, a la divinidad

por la posición política de sus hermanos: “también tengo nueve hermanos / fuera del que se engrilló. / Los nueve son comunistas / con el favor de mi Dios, sí”. Compuesta en 1963, se editó primero en el disco *Basta* (1969) de Quilapayún, y luego en el disco póstumo *Canciones reencontradas en París* (1971) de Violeta Parra. Por otro lado Juan Capra graba en 1970 “Parabienes a los novios”<sup>50</sup> de autor anónimo, canto para felicitar y dar los mejores deseos a quienes se unieron, en este caso por la Iglesia católica romana. En 1971 Patricio Manns edita “Fiesta”, composición del catalán Joan Manuel Serrat que relata la fiesta que se realiza en la Noche de San Juan. Por último, en “La esperanza” del *Canto para una semilla* de 1972 se canta

¡Válgame Dios, cómo están / todos los pobres cristianos / en este mundo  
inhumano / partidos mitá a mitá! / Del rico es esta maldad / lo digo muy  
conmovío. / Dijo el Señor a María: / son para todos las flores, / los montes, los  
arreboles. / ¿Porqué el pudiente se olvida?

En cuanto a la música de fiestas religiosas andinas, Inti-Illimani graba “Fiesta de San Benito” en 1969, pieza boliviana de autor anónimo. Posteriormente el grupo Curacas registra “Reyes morenos” y “Tirana [1]” en 1970 y “Chunchos de Pedro de Valdivia” y “Tirana [2]” durante 1971. En lo relativo a la música mariana, el “Ave María” de Ángel Parra, contenido en el disco del *Oratorio para el pueblo*, es registrado por Isabel Parra en su disco *Isabel Parra* de 1966. Se puede considerar que es un Ave María tropado, pues tiene una letra distinta, situada históricamente respecto del rezo del canon romano. Otra pieza es “Ruego” de la misma Isabel Parra, la que graba en 1969. En ésta le canta a María, y le pide que guarde a su palomo (figura habitual para referirse a una pareja o cónyuge): “Virgen del consuelo, madre celestial, / mira cuántos pueblos quedaron atrás (...) dime si lo has visto, dime si no es tarde, / dime si es posible que Dios me lo guarde”. En el mismo 1969 Hugo Arévalo interpreta la anónima “Adiós puerta de mi casa”, en la que se relata la intercesión de María entre un alma y su hijo cristo, luego de que éste la

---

50 Dicho sea de paso, esta composición no corresponde a ninguno de los dos parabienes a los novios grabados por Violeta Parra.

negara en primera instancia y el ángel que tenía esa persona encomendada recurriera a María para pedir intercesión.

### 3.3.c Tendencias por periodo

Considerando las tendencias que se dan en los distintos momentos de la Nueva Canción Chilena en relación a lo religioso, en líneas generales la mayoría de las categorías antes expuestas se observan a lo largo de todo el periodo 1965-1973. La *música de Navidad* se encuentra desde los inicios mismos de la Nueva Canción hasta 1972, así como *la música por cuestionamiento e interpelación* que cuenta con canciones desde 1966 hasta 1972. De manera similar, las *oraciones y oratorios* se presentan en 1967 y 1972, la *música por travesura* desde 1965 a 1973 y la *música de velorio de angelito* entre 1966 y 1972. También debe constatar que la *música de pasajes bíblicos* se comienza a grabar desde 1969 en la Nueva Canción Chilena, aunque como se mencionaba, buena parte de la *música de Navidad* y *por mesías* podría considerarse en esta categoría.

Sin embargo, debe notarse que las dos misas populares fueron compuestas en 1965, aún cuando la de Ugarte fue grabada en 1969 o 1970. Asimismo, la *música por ausencia* se presenta solo desde los comienzos de la Nueva Canción Chilena hasta 1969 con “Hermano hermano... llorarás” y “La mano de Dios” interpretadas por Rolando Alarcón. A su vez, es justo un año antes (1968) que se da comienzo a la *música por mesías*, la que estaría presente hasta 1973. Considerando que la creación de nuevas piezas musicales surge de las motivaciones y funciones sociales del hacer música (Martínez 2002, 29), propongo que estos cambios generados en el desarrollo de la Nueva Canción Chilena coinciden con el momento político que se vivía en Chile por esos años (Rojas 2018). Para entonces, cada vez más se dejaba de estar en un tiempo habitual del *khronos* para insertarse en un tiempo *kairótico*, del peligro, del tiempo-ahora<sup>51</sup> donde ya no hay retorno posible, como si se hubiera transformado el mundo y se hubiera perdido el

---

51 También podría relacionarse con el *pachakuti*, palabra de origen aymara de varios y complejos significados que hace referencia a la posibilidad del tiempo cíclico en su eterno retorno.

sentido habitual de las cosas (Dussel 2016, §11.53; Zuchel 2017, 37). Era el momento de acción política, de la disidencia popular, de la afirmación de una liberación posible en donde se ponen las esperanzas en el Dios liberador, el ungido, el (o los) mesías que transforman el *khronos* (tiempo habitual) en *kairós* (Zuchel 2017, 46). Era el momento del juicio ético donde aparecen buena parte de las canciones aquí categorizadas: el “Camilo Torres” (Jara 1969), el “Cristo San Guevara” (Jara 1969, Quilmay 1971, Alarcón 1971), “El cercano” (Ugarte 1970), “El hombre del tiempo” (1970), el “Luther King” (Alarcón 1968) o “El labrador” (Jara 1969).

En este sentido, se puede entender que la *música por mesías* representa a un personaje mesiánico. Pero al mismo tiempo, buena parte de ella funciona en sí misma como anuncio mesiánico, pues no se refiere a un evento futuro (como sería un anuncio profético), sino a un hecho presente. El contenido de estas canciones se confunde totalmente con el anuncio en sí mismo, y éste con lo anunciado.<sup>52</sup> De esta manera, se da paso al “tiempo que queda todavía” hasta instaurar un nuevo orden, que en este caso se corresponde con la llegada al gobierno del presidente Allende.

---

52 Agamben (2006) realiza un comentario similar respecto a las cartas paulinas.

### 3.4 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Como se ha podido observar en este capítulo, los antecedentes e influencias religiosas de la Nueva Canción Chilena son amplias y pluriversas. Son expresiones de religión popular que, como se ha mostrado en el subcapítulo 3.1 “Religión, música popular y Nueva Canción Latinoamericana” y 3.2. “Religión popular y Nueva Canción Chilena: antecedentes” no son de modo alguno exclusivas ni se presentan de manera aislada en Chile. Asimismo, en la revisión de estas canciones y misas tampoco puede establecerse una teología unitaria, una única manera de entender la religión. Por el contrario, estas músicas muestran una heterogeneidad enorme en sus contenidos religiosos que no debe leerse bajo la lupa del sincretismo, sino como muestra de la capacidad de estos músicos de construir su propia teología y sus propias expresiones de fe desde sus propios núcleos ético-mítico-estéticos.

De modo similar, el subcapítulo 3.3 “Perfil de la música religiosa-popular en la Nueva Canción Chilena” exhibe que el surgimiento de la Nueva Canción Chilena se nutre de todos estos elementos para situarlos en su propio momento histórico, de modo que los contenidos religiosos de las piezas adquieren relevancia como horizonte radical de crítica ante el sistema de exclusión del Chile del periodo en cuestión. Reclama por una justicia histórica, que en términos generales en la Nueva Canción Chilena se presenta también como exigencia religiosa.

Por su parte, debe mencionarse que la Nueva Canción Latinoamericana se hizo parte de la misma renovación de la música litúrgica, particularmente en Chile con el *Oratorio para el pueblo* (Guerra 2014), ligándose con los movimientos posconciliares de reivindicación de las músicas populares e indígenas y a la teología de la liberación (Guerrero Jiménez 1994; Guerrero Pérez 2007; Galí 2002). El Anexo n°2 muestra la presencia de algunas de estas piezas de la Nueva Canción Latinoamericana en cantorales

y cancioneros católicos en la actualidad. Aunque estas relaciones se establecieron con mayor fuerza en otros lugares de América Latina, y en Chile con posterioridad al golpe de estado de 1973, hay algunas referencias a que la música de la Nueva Canción Chilena era interpretada por algunos grupos católicos chilenos antes de 1973 (Richard 2018).

Ahora bien, como se puede inferir de lo expuesto en este capítulo, gran parte de lo que se considera contenido religioso-popular ha sido revisado en las letras y títulos de las piezas. Si bien se ha argumentado en el marco teórico que el lenguaje verbal es en sí mismo una parte constitutiva de la música, no es de forma alguna la única. Es por esto que para abordar la religión popular de una manera en que trascienda la revisión de los aspectos verbales de la música, se realizarán en el próximo capítulo dos análisis de tipo semiótico que considerarán también otros aspectos musicales.

## 4. ROLANDO ALARCÓN Y LA RELIGIÓN POPULAR

### 4.1 EL MUNDO RELIGIOSO DE ROLANDO ALARCÓN

#### 4.1.a Algunos aspectos biográficos

Pese a ser uno de los autores más conocidos del movimiento de la Nueva Canción Chilena y uno de los pocos que fallecieron antes del golpe de estado de 1973, son escasas las publicaciones que narran aspectos de la vida de Luis Rolando Alarcón Soto. Además de las menciones al autor en la bibliografía general de la Nueva Canción, solamente se han encontrado cinco textos que abordan con relativa profundidad a este cantor. El más antiguo es *Canciones de Rolando Alarcón. Incluye línea melódica y acompañamiento para guitarra* de Carlos Valladares (1990), quien integrara el grupo Los Emigrantes. En esta publicación se incluye un breve resumen biográfico de una página de extensión. Un segundo escrito es la entrada de Alfonso Padilla (2002) al *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Les sigue el libro *Rolando Alarcón: la canción de la noche* de Carlos Valladares y Manuel Vilches, con una primera edición de 2009 y reediciones en 2014 y 2015. Esta publicación es el registro más completo que existe sobre la vida y música del cantautor, recogiendo una gran cantidad de entrevistas a cercanos del músico y visitando prácticamente la totalidad de apariciones en prensa de Alarcón. Unos años más tarde el mismo Manuel Vilches (2014) redacta un capítulo de libro que sintetiza en buena parte la anterior publicación, aunque con una nueva mirada desde la Nueva Canción Chilena en particular. Finalmente, el español Marco Antonio de la Ossa (2015) escribió un artículo en torno a las versiones que hizo Alarcón de las canciones de la guerra civil española.

En base al libro de Valladares y Vilches (2014), y a las conversaciones y entrevistas realizadas, se mencionan a continuación algunos de los aspectos más notorios de la vida musical de Rolando Alarcón. Nacido en Santiago de Chile un 5 de agosto de 1929, vivió sus primeros cinco años en la capital para luego trasladarse junto a su familia al campamento minero de Sewell, donde Alarcón cursó su educación primaria. En el año 1944 Rolando se establece en Chillán pues ingresa a la Escuela Normal de esa ciudad. Ya en esa época, “Alarcón fue uno de los mejores del curso y rápidamente mostró sus habilidades con el piano (...). Su prestigio como músico era tal que otras generaciones lo solicitaban para amenizar sus actividades” (Valladares y Vilches 2014, 18-19). Fue en esos tiempos donde integró por primera vez una agrupación, el Cuarteto Azul, con quienes interpretó foxtrots, tangos y boleros.

Una vez completados sus estudios en la Escuela Normal, Rolando Alarcón escogió la Región Metropolitana para desempeñarse como docente desde el año 1950, primero como profesor general y desde 1951 como profesor especializado de música. Por esos años también dirigió algunos coros masivos y orquestas rítmicas. En 1953 participó en el Coro Pablo Vidales, con quienes viajó al IV Festival Internacional de las Juventudes en Bucarest, Rumania. Es en este viaje donde los miembros del futuro Cuncumén se conocen e interpretan por primera vez piezas folclóricas en conjunto. Ya de vuelta en Chile, Alejandro Reyes, Silvia Urbina y Rolando Alarcón acuden a los cursos de la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile que desarrollaba Margot Loyola, a los cuales se sumarían otros integrantes y donde finalmente darán vida a Cuncumén. Con este conjunto, del cual sería director, Rolando Alarcón participa de innumerables viajes, entre los que se destaca una gira a los países socialistas y Francia durante 1961. Con ellos graba cinco fonogramas: *Conjunto Cuncumén. El folklora de Chile vol. V* (1957), *Villancicos chilenos* (1958), *150 años de historia y música chilena* (1860), *El folklora por el conjunto Cuncumén. El folklora de Chile vol. VII* (1961) y *Geografía musical de Chile. El folklora de Chile vol. IX* (1962). Al mismo tiempo, y hasta el gobierno de la Unidad Popular, Alarcón continuó desempeñándose como profesor en el sistema escolar chileno.

Luego de algunas diferencias dentro del Cuncumén, termina abandonando la agrupación a comienzos de 1963, “lo que significó un dolor inmenso a Rolando Alarcón que, además, le obligaba a buscar una salida para desarrollar su trabajo musical” (Valladares y Vilches 2014, 69). En ese mismo 1963 participó de *Imagen de Chile*, obra musical dirigida por Eugenio Dittborn que mostraba distintos aspectos del folclore de todo Chile, con la que viajó por Perú, Panamá y Estados Unidos; y de *La Pérgola de las Flores* en 1964, lo que lo llevó a conocer México. Por ese entonces ya se desempeña como compositor para grupos del neofolclore, y contaba con un disco solista grabado en uno de sus viajes a Estados Unidos: *Traditional Chilean Songs* (1960).

También en 1964 graba un EP junto a Silvia Urbina titulado *Sylvia y Rolando. Chile nuevo vol. I*. En dicho fonograma aparece una de las primeras canciones que, al conocerse de manera más abierta su homosexualidad (que vivió casi siempre de manera clandestina), puede ahora interpretarse de una manera distinta. Se trata de “Despedida”, musicalización de un poema de Diego Barros Ortiz cuyo texto dice: “déjame, madre, ir, y si no vuelvo / será porque mi senda se ha perdido / a la otra, más grande, luminosa y distante / donde vagan las almas de los seres perdidos”. De modo similar, la pieza “En un pequeño mundo” de su *Rolando Alarcón y sus canciones* (1965) también puede reinterpretarse considerando este antecedente. Para 1965, Alarcón comienza su carrera musical como solista. Se integra a la Peña de Los Parra, recién inaugurada, y publica su primer larga duración de creaciones propias, *Rolando Alarcón y sus canciones* (1965). Participó también de las giras de *Chile Ríe y Canta*, cuyo primer viaje de Arica a Punta Arenas se realizó en el invierno de 1965, y formó parte de la peña del mismo nombre desde 1967. En ese año viajó junto a Ángel Parra a Cuba para el Primer Encuentro de la Canción Protesta en La Habana.

Entre docencia, viajes y presentaciones, Alarcón graba otros diez fonogramas como solista entre 1966 y 1972: *Rolando Alarcón* (1966), *El nuevo Rolando Alarcón* (1967), *Canciones de la guerra civil española* (1968), *El mundo folklórico de Rolando Alarcón* (1969), *A la resistencia española* (1969), *Por Cuba y Vietnam* (1969), *El hombre* (1970),

*Canta a los poetas soviéticos* (1971), *Canciones desde una prisión* (1971) y *El alma de mi pueblo* (1972). En 1969 participa del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena (1969) con “Canción de Juan el Pobre”, en varias ocasiones del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, en cuya versión de 1970 gana la competencia folclórica con “El hombre”, y en 1971 en el Festival Nacional del Folklore de Cosquín (Córdoba, Argentina) donde interpreta la canción ganadora de Viña del Mar. En los tres casos, participa de dichos festivales junto a Los Emigrantes, quienes acompañaron su quehacer musical entre 1968 y 1973.

Durante 1969 participó de la última campaña de Salvador Allende y se subió al Tren de la Cultura en 1971, iniciativa del gobierno popular en donde diversos artistas realizaron presentaciones a lo largo de Chile. Desde 1972 dejó sus labores como profesor para desempeñarse como asesor técnico de educación musical en la Dirección de Educación Primaria y Normal del Ministerio de Educación, cargo que ocuparía hasta su muerte solo unos meses después. Luego de una nueva gira de *Chile Ríe y Canta*, a la cual se había sumado con un delicado estado de salud, Rolando Alarcón fallece un 4 de febrero de 1973 en el Hospital del Salvador.

Como se puede notar, dentro de los elementos biográficos principales no destaca alguna relación particular con la religión, al contrario de lo que sucede con otros artistas que también compusieron e interpretaron una considerable cantidad de canciones religiosas como son Víctor Jara, quien estuvo durante un tiempo en el Seminario de la Orden de los Redentores de San Bernardo, como ya se ha dicho (Jara 2008, 43), o Fernando Ugarte, quien incluso llegó a ser sacerdote de la Congregación de los Sagrados Corazones. De las pocas alusiones a alguna vivencia concreta de la religión, en el libro de Valladares y Vilches se indica que Rolando Alarcón participó tanto de la grabación como de las diversas presentaciones de una obra clave dentro del repertorio religioso popular latinoamericano: el *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra (1965). Asimismo, citan un extracto de una entrevista realizada al productor Camilo Fernández, dueño del

sello Demon y con quien Rolando Alarcón solo trabajó pocas veces en su carrera musical:

nos dio grandes éxitos con los [Cuatro] Cuartos, pero no daba el perfil de artista de éxito. Yo siempre lo veía como una suerte de *cura franciscano*<sup>53</sup> [itálicas propias], medio bonachón, muy medido, no era lo que se llamaba una 'estrella', así que no lo llevé a mi sello más que para esos temas (Valladares y Vilches 2014, 96)

Sin embargo, esta analogía entre Rolando Alarcón y un sacerdote de la Orden Franciscana no se hace para hablar de las virtudes del músico, ni tampoco puede considerarse como algo más que una anécdota. Además de esto, en esta investigación no se ha dado con más registros (en cuanto a libros, artículos, notas de prensa) que den alguna pista sobre el campo religioso de Rolando Alarcón. Por otro lado, se han podido realizar algunas entrevistas, así como acceder a otras facilitadas por Manuel Vilches a personas cercanas al músico, y que abordan tanto aspectos biográficos como de sus canciones. Una de ellas es una entrevista a María Teresa Alarcón Berríos, sobrina de Rolando, quien menciona que

si bien en mi familia no eran ateos, pero tampoco fuimos nunca de ir a misa. Mi abuela [madre de Rolando] tampoco. Nunca. Cuando íbamos a misa era para los matrimonios, para los entierros. Esas eran las ocasiones en que veíamos un cura (Alarcón 2018).

Por su parte, el hermano de Rolando, Enrique Alarcón, indica lo siguiente en una entrevista realizada por Manuel Vilches:

mis papás eran creyentes y nos formaron, pero no influyeron mucho en nosotros. De hecho no hice la primera comunión, pero en esa época los formaban para la primera comunión, íbamos al catecismo y yo iba, aprendía los rezos, pero en el

---

53 En otras versiones de la entrevista, facilitadas por el mismo Manuel Vilches, se indica que parecía un cura obrero.

momento no quise hacerla. Mi mamá y mi señora me dicen que cómo es posible. Rolando no era de la tendencia, nunca lo tuvo muy presente, no era tema para él (Alarcón s.f.).

En la misma línea, Enrique San Martín, quien también fuera miembro de Los Emigrantes, le comenta a Vilches que Rolando Alarcón no tenía “nada que ver con religión, no era ni creyente, nunca insinuó” (San Martín s.f.). Sin embargo, la madre de Enrique San Martín, Rosa González, quien conoció a Alarcón desde que era joven dado que su esposo Raúl fue profesor de Rolando en la Escuela Normal de Chillán<sup>54</sup> y que su hijo Enrique participó en el mismo grupo de *boy scouts* con Alarcón, menciona que “Rolo [como se le decía a Rolando Alarcón] era el tipo sensible, más espiritual” (González s.f.). En este sentido, pareciera que Rolando tenía algunas inquietudes, si no religiosas, al menos de carácter espiritual. El músico Fernando Ugarte cuenta lo siguiente: “lo conocí como alguien correcto, de calor humano, respetuoso. En ese tiempo [yo] era cura, nunca tuvimos diferencias, *me mostraba curiosidad con mucho respeto, escuchaba y me preguntaba* [itálicas propias], pero en el marco que correspondía, caballero con guitarra en mano” (Ugarte s.f.).

Con esta polivalencia de imágenes que se muestran de Rolando Alarcón, pareciera que su mundo religioso no se da tanto en la vivencia eclesial de la espiritualidad, sino más bien de un modo personal (no individual) de entender la religión. Como comenta María Teresa Alarcón en la entrevista realizada, la música de Alarcón “tiene más que ver con lo cultural, con las raíces folclóricas, con las raíces campesinas, con esa forma de ver la religión (...), siempre como pensando que hay un Dios, pero no que hay que rendirle pleitesía, no hay que hacerle tributos especiales” (Alarcón 2018). En cierto sentido, Rolando Alarcón invierte la doctrina de temor de la cristiandad para volver a un cristianismo mesiánico. Revisaré esto más adelante.

---

54 En este sentido, Enrique San Martín indica: “teníamos trato especial con todos los normalistas, iban a mi casa con mis padres” (San Martín s.f.).

#### 4.1.b Rasgos generales de su música<sup>55</sup>

En su esencial *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena: desde sus orígenes hasta 1973* Rodrigo Torres considera que, en líneas generales, las canciones de Rolando Alarcón son un canto al amor, a la paz y la hermandad entre los pueblos, y que se le puede considerar, junto a Violeta Parra, como uno de los compositores populares “cuya sensibilidad estuvo más profundamente abierta y permeada por los sencillos y puros cantos cantos y danzas del pueblo a los que insuflaron un hálito nacional e incluso internacional” (Torres 1980, 27).

Considerando sus aspectos musicales, la obra de Alarcón se configura en formas breves y simétricas, casi siempre en base a alguna danza-cantada tradicional y estructurándose en una alternancia entre estrofas y estribillo. En lo relativo a su canto, es comúnmente silábico y la armonía se desarrolla de modo circular (no-lineal). Por su parte, las letras de sus canciones se vinculan con los demás elementos musicales no solo de un modo prosódico, sino también en cuanto a los significados y afectos que invocan. Estos textos abarcan desde situaciones folclóricas hasta homenajes a personajes notables de la historia de liberación de los pueblos como José Miguel y Javiera Carrera, Elías Lafferte, Ernesto “Che” Guevara y Jesús de Nazaret, entre otros, pasando por reflexiones sobre la cuestión social, la opresión y la injusticia. Cabe destacar que desde 1969 también se dedicó a musicalizar poemas. En cuanto a su voz, Carlos Valladares indica que

Rolando no era dueño de una 'gran voz' (...), pero tenía a su haber el hecho de manejar una técnica de canto de muy buen nivel y un timbre agradable de oír. (...) Rolando se imponía más bien por la dulzura de su canto, pero principalmente por el contenido de sus canciones y por su talento como creador (en Valladares y Vilches 2014, 176).

---

55 Un listado bastante completo de sus composiciones e interpretaciones se puede encontrar en *Rolando Alarcón: la canción de la noche* (Valladares y Vilches 2014). Otra referencia útil es la página de Rolando Alarcón en el sitio Cancioneros.com: <https://www.cancioneros.com/ct/31/0/rolando-alarcon> [Consultado el 26.11.2018].

En relación a los acompañamientos instrumentales de Alarcón, Rodrigo Torres menciona que “tiene[n] un rol secundario, de mero soporte rítmico-armónico. Los interludios instrumentales son escasos y poco elaborados” (Torres 1980, 27). Sin embargo, y como se podrá examinar en la sección de análisis de este capítulo (4.2), la parte instrumental en las piezas de Rolando Alarcón poco tienen de mero acompañamiento. Por el contrario, en ese punto se juegan buena parte de los significados de su música, por lo que pareciera que la elección de los instrumentos, así como las breves (pero no por eso menos relevantes) secciones instrumentales fueron atentamente escogidas por Alarcón.

Por último, cabe destacar algunas de sus piezas más recordadas, entre las que se encuentran “Doña Javiera Carrera” (1964), “Mocito que vas remando” (1965), “Mi abuela bailó sirilla” (1966), “Adónde vas, soldado”(1966), “Niña, sube a la lancha” (1967),<sup>56</sup> “El alma de mi pueblo” (1972), “San Pedro trotó cien años” (1964) y “Si somos americanos”<sup>57</sup> (1965), muchas de las cuales forman al día de hoy parte de la formación musical en las escuelas chilenas.<sup>58</sup>

#### **4.1.c Sus canciones religiosas**

En esta sección se considerarán tanto las composiciones con carácter religioso de Rolando Alarcón como aquellas interpretaciones grabadas por el músico de composiciones de otros autores que, al ser justamente interpretadas por Alarcón, forman también parte de sus creaciones como artista.

Al menos desde su participación en Cuncumén, agrupación en la cual se desempeñó también como director musical y compositor, Alarcón interpretó numerosas canciones de contenido religioso-popular. “Los gallos”, “Ya se casaron los novios” y “Despedimiento de Angelito” (donde canta como solista junto a Alejandro Reyes), todas canciones

---

56 Interpretada por Pedro Messone (1967) y por Los Emigrantes (1969).

57 A tal punto que la revista de estudios transfronterizos de la Universidad Arturo Prat (Iquique) lleva por nombre *Si Somos Americanos*.

58 Justamente, mi primer acercamiento al músico fue interpretando sus canciones en el coro escolar.

recopiladas, fueron registradas en el disco *Cuncumén. El folklore de Chile vol. V* (1957). Un año más tarde la agrupación editaría *Villancicos Chilenos* (Cuncumén 1958), elepé que cuenta en su totalidad con piezas religiosas, muchas de ellas recogidas a lo largo de Chile. Además, en esta producción Rolando Alarcón colaboró con tres composiciones propias, las primeras (de muchas) en el ámbito religioso-popular. Éstas son “El Niño lindo” que abre el disco, y “Villancico norteño” y “No importa, doña María” que van al final del lado B.

En 1960, Rolando Alarcón participa en proyectos fonográficos. Por un lado, el siguiente disco de Cuncumén *150 años de historia y música chilena. El folklore de Chile Vol. VI* que cuenta con las piezas “Décimas al incendio de la Compañía” y “Los morenos” de carácter religioso. Por otro lado, el músico publica en Estados Unidos su primer disco como solista, aunque aún sin composiciones propias. Interpreta, dentro del repertorio religioso, las ya grabadas “Despedimiento de Angelito” y “Los morenos”, además de “Doña María le ruego” de Violeta Parra. Entre los años 1961 y 1962 Alarcón interpreta junto a Cuncumén las piezas “Vide volar un palomo”, “Adiós, adiós mundo indino”, “Al pie de la cruz del valle” y “Cantos a la Virgen de la Tirana”. En 1964 Los Cuatro Cuartos grabarían una nueva composición de Rolando: “San Pedro trotó cien años”.

Durante 1965 Rolando Alarcón colabora en dos hitos de la época. Por un lado, en el mencionado *Oratorio para el pueblo*, y por otro, en el primer disco *La peña de los Parra* (1965). En esta última producción, la pieza religiosa-popular con que aporta Rolando es el “Parabién de la paloma”, composición del autor que da ciertas luces sobre alguna visión de la religión:

(...) *El hombre del fusil*  
*no sabe lo que es cariño.*  
*Nunca adentró en un templo,*  
*nunca ha encendido un cirio (...)*

Además de estas dos participaciones, en ese mismo año Alarcón lanza su primer disco solista con composiciones propias, de las que destacan el “Trotecito de Navidad” y el famoso cachimbo “Si somos americanos”. Esta última, si bien no tiene ningún elemento que acuse una religiosidad observable de manera inmediata, resulta prácticamente idéntica en sus veinte primeros segundos al “Canto para después de la comunión” del *Oratorio para el pueblo*.<sup>59</sup> En este sentido, las connotaciones del “Si somos americanos” se comparten con el “Canto para después de la comunión” y viceversa, de modo que se puede pensar “Si somos americanos” en un sentido de comunión con los hermanos latinoamericanos. Por último, en ese mismo 1965 Los de Santiago registran la composición “El diablo y el gavilán” de Alarcón. Durante el año siguiente Alarcón graba “En el portal”, otro villancico de su autoría, y colabora con Patricio Manns en “Sirilla de la Candelaria”. En 1968 edita “La balada de Luther King”, y un año más tarde “La mano de Dios” (Alarcón 1969c), ambas de su autoría. En el mismo 1969 interpretaría también “Hermano, hermano... llorarás” de Ewan McColl y Peggy Seeger (Alarcón 1969b) y “Coplas del tiempo” de Chico Sánchez Ferlosio (Alarcón 1969a).

En 1970, Rolando Alarcón lanza el disco *El hombre*, en donde se incluye la canción homónima que reivindica a través del cristo-hombre nuevo la naturaleza humana de cristo y la idea de un Jesús como referente revolucionario, a la vez que levanta al ser humano común y corriente. También registra en ese mismo álbum una versión de “La hierba de los caminos” de Sánchez Ferlosio. Por último, en una musicalización de la poesía de Leonardo Castillo, el músico graba en su penúltimo disco *Rolando Alarcón. Canciones desde una prisión* (1971) la pieza “Coplas del toro vuelto”.<sup>60</sup>

---

59 Además del cambio de tonalidad y algunas pequeñas diferencias en la articulación de la quena y el charango, las canciones comienzan básicamente igual.

60 Se deja constancia de la existencia de un elepé de 1962 catalogado en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, cuya ficha sugiere que hay una canción de Navidad grabada por Rolando Alarcón. Sin embargo, no se ha logrado acceder al audio ni al detalle de las piezas contenidas. De igual manera, la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos indica que el ítem no está disponible. El título del disco es *Let's sing foreign language Christmas songs*, el autor/compilador Marcel Vigneras, el sello Ottenheimer Publishers (Baltimore), el número de catálogo CAB 4151 y el número de control de la Biblioteca del Congreso r 67000045. Ver más información en <https://lccn.loc.gov/r67000045> [Consultado el 26.11.2018].

En suma, y retomando algunas de las categorías presentadas en los subcapítulos 3.1.b y 3.3.b, la música religiosa de Rolando Alarcón se puede agrupar de la siguiente manera:

<b>Canciones religiosas compuestas por Rolando Alarcón</b>		
	<b>Título</b>	<b>Intérpretes</b>
<i>Música de Navidad</i>	“El niño lindo” (1958)	Cuncumén
	“No importa, doña María” (1958)	Cuncumén
	“Villancico norteño” (1958)	Silvia Urbina y Rolando Alarcón
	“Trotecito de Navidad” (1965)	Rolando Alarcón, Isabel Parra y Ángel Parra
	“En el portal” (1966)	Rolando Alarcón
<i>Música por ausencia</i>	“Parabién de la paloma” (1965)	Rolando Alarcón
	“La mano de Dios” (1969)	Rolando Alarcón
<i>Música por travesura</i>	“San Pedro trotó cien años” (1964)	Los Cuatro Cuartos Los Emigrantes (1969)
	“El diablo y el gavián” (1965)	Los de Santiago
<i>Música por mesías</i>	“La balada de Luther King” (1968)	Rolando Alarcón y Los Emigrantes
	“El hombre” (1970)	Rolando Alarcón y Los Emigrantes
	“Coplas del toro vuelto” (1971) [letra de Leonardo Castillo]	Rolando Alarcón y Enrique Norambuena

Tabla 2: Canciones religiosas compuestas por Rolando Alarcón

<b>Canciones religiosas de otros compositores, interpretadas por Rolando Alarcón</b>		
	<b>Título</b>	<b>Compositor/a</b>
<i>Misas populares</i>	<i>Oratorio para el pueblo</i> (1965) [junto a Waldo Aránguiz, Ángel Parra, Isabel Parra, José Hernández, Hernán Álvarez y Julio Mardones]	Ángel Parra
<i>Música de Navidad</i>	<i>Villancicos chilenos</i> (1958) [con Cuncumén]	Varios autores
	“Doña María le ruego” (1960)	Violeta Parra
<i>Música por ausencia</i>	“Hermano”, hermano... llorarás” (1969) [junto a Los Emigrantes]	Ewan McColl y Peggy Seeger

	“La hierba de los caminos” (1970) [junto a Los Emigrantes]	Chico Sánchez Ferlosio
<i>Música por travesura</i>	“Sirilla de la Candelaria” (1966) [junto a Patricio Manns]	Patricio Manns
<i>Música por mesías</i>	“Coplas del tiempo” (1969)	Chico Sánchez Ferlosio
<i>Música mariana</i>	“Cantos a la Virgen de la Tirana” (1962) [con Cuncumén]	Anónima, recogida en La Tirana
<i>Canto a lo divino: velorio de angelito</i>	“Despedimiento de angelito” (1957) [junto a Alejandro Reyes]	Anónima, recogida en Lebu
	“Vide volar un palomo” (1961) [con Cuncumén]	Anónima, recogida en Cocharcas, Ñuble
<i>Otros cantos a lo divino</i>	“Adiós, adiós mundo indino” (1962) [con Cuncumén]	Anónima, recogida al interior de Melipilla
<i>Otros cantos</i>	“Ya se casaron los novios” (1957) [con Cuncumén]	Anónima
	“Los morenos” (1960)	Anónima, recogida en El Carmen, Ñuble
	“Décimas al incendio de la Compañía” (1960) [con Cuncumén]	Hermanas Acuña
	“Al pie de la cruz del valle” (1962) [con Cuncumén]	Anónima, recogida en Elqui

*Tabla 3: Canciones religiosas de otros compositores, interpretadas por Rolando Alarcón*

Como se puede notar, Rolando Alarcón compuso cinco piezas navideñas, además de grabar un disco completo de villancicos con Cuncumén (1958) y uno de Violeta Parra en su primera producción como solista (1960). En este sentido, la temática navideña es la más importante en Rolando Alarcón en lo cuantitativo. Además, como se verá en el siguiente subcapítulo, el “Trotecito de Navidad” es bastante notable al expresar una religión popular en el contexto de los comienzos de la Nueva Canción Chilena, así como también “En el portal” grabada un año después. De cierto modo, esta recurrencia en cantos sobre el nacimiento del niño Dios da cuenta de una esperanza puesta en el pequeño mesías, coincidente también con la relevancia de la Navidad en los antecedentes de la Nueva Canción Chilena.

La segunda categoría con más coincidencias es *música por mesías*, la que consta de canciones que cantan de alguna manera sobre algún mesías, persona que “arriesgando su vida comienza a construir a partir de los oprimidos el orden nuevo” (Dussel 2016, §12.42), todo ser o grupo humano que escucha la interpelación de los oprimidos y obra en consecuencia, hasta la muerte si es necesario (Dussel 2016, §14.32). En sus composiciones, Alarcón presenta distintos mesías populares: En 1969 al pastor bautista Martin Luther King, en 1970 con “El hombre” a Jesús de Nazaret, y en las “Coplas del toro vuelto” de 1971, con letra de Leonardo Castillo, a un Ernesto “Che” Guevara que se mezcla con Jesús de Nazaret. Asimismo, en las “Coplas del tiempo” del español Chico Sánchez Ferlosio se canta: “algunos sacerdotes / francamente progresistas / apoyan las peticiones / de los mineros huelguistas”, curas que “están a las duras / y a las maduras”. Esta pieza se considera en parte también como *música mariana* pues realiza algunas imploraciones a María: “Santa María / haz que empiece la huelga (...) / haz que cuaje la huelga (...) / haz que siga la huelga”. Esta categoría de *música por mesías* podría contemplar también algunos de los villancicos expuestos en *música de Navidad* que, como se mencionaba, ponen una cierta esperanza en el niño Dios como futuro mesías, pero solo de manera potencial.

Luego viene *música por ausencia*, entendida como aquellas piezas que cuestionan o preguntan por la ausencia de la divinidad en el pueblo. Entre estas se cuentan dos composiciones de Alarcón. Por un lado en el “Parabién de la Paloma” se alude que “el hombre del fusil / no sabe lo que es cariño / nunca adentró en un templo, / nunca ha encendido un cirio”, hombre “cobarde” que mató al inocente. Por otro lado, “La mano de Dios” canta sobre las pésimas condiciones de vida de una población que se instaló a orillas del Cerro Blanco durante la década de 1960, donde “la mano de Dios se olvidó de [ese] rincón”. También se hace referencia a que lo único que queda es la Virgen Morena (o de Montserrat) de la Iglesia de la Viñita (también llamado Santuario de Nuestra Señora de Montserrat), la que tiene en su regazo a un niño Dios y en su mano una flor.

En cuanto a la *música por travesura*, Rolando Alarcón compuso dos piezas: “San Pedro trotó cien años” y “El diablo y el gavilán”, las cuales nunca grabó él mismo. Por su parte, cantó la “Sirilla de la Candelaria” junto de Patricio Manns. Finalmente, Alarcón interpretó dos cantos a lo divino de velorio de angelito (“Despedimiento de angelito” y “Vide volar un palomo”), ambas de autores anónimos, otro canto a lo divino (“Adiós, adiós mundo indino”), una misa popular de Ángel Parra (*Oratorio para el pueblo*), una pieza anónima de música para la Virgen del Carmen de La Tirana, y otras cuatro canciones de diversa temática: de matrimonio (“Ya se casaron los novios”), de raza (“Los morenos”), por tragedia (“Décimas al incendio de la Compañía”) y la pieza “Al pie de la cruz del valle”.

Ahora bien, considerando también el factor temporal, las categorías *canto a lo divino: velorio de angelito, otros cantos a lo divino y otros cantos*, además de ser las menos frecuentes, aparecen solamente en su etapa del Cuncumén (1957 a 1962), dentro de lo que se denomina proyección folclórica. La *música mariana* aparece en los tiempos de Cuncumén (1962) y un año antes del gobierno allendista (1969). Asimismo, la *música por travesura* se desarrolla entre 1964 y 1966, las que Alarcón nunca grabó como solista. Por su parte, la *música de Navidad* abarca desde los comienzos del músico en el Cuncumén hasta las primeras piezas solistas en la Nueva Canción Chilena (1958 a 1966), donde se puede notar el paso hacia villancicos que abordan cada vez con más potencia las problemáticas sociales, momento en que participa de la grabación del *Oratorio para el pueblo* junto a diversos artistas. En dicho periodo comienza también a componer e interpretar *música por ausencia* (1965 a 1970) hasta prácticamente el inicio del gobierno de la Unidad Popular, música que comienza a reclamar e interpelar por la falta de Dios ante las injusticias contra los pueblos. Por último, se observa la *música por mesías* solamente en las últimas producciones de Alarcón (1969 a 1971), lo que como se interpretaba en el subcapítulo 3.3.c, de cierta manera pone en evidencia el paso de un tiempo habitual (*khronos*) a un tiempo del peligro, tiempo-ahora (*kairós*), tiempo en que aparece el o los mesías, y que coincide con la expectación ante el cambio hacia un gobierno socialista en el año 1970.

De esta manera, pueden encontrarse en Rolando Alarcón una amplia gama de sentimientos, aspectos y situaciones de la existencia humana en relación a lo religioso. A modo de síntesis, y considerando tanto los aspectos biográficos presentados como revisión de la música religiosa compuesta o interpretada por Rolando Alarcón, se puede decir que, así como no se puede evidenciar la vivencia concreta de alguna espiritualidad o religión por parte de este músico, tampoco la música religiosa-popular que cultivó se mantuvo dentro de las mismas categorías ni respondió en todos los momentos a la misma intención teológica. En este sentido, son pluriversas las maneras en que el mismo Rolando Alarcón se construye a sí mismo como persona y como músico en torno a lo religioso. Sin embargo, se puede plantear como característica general de la música religiosa de Rolando Alarcón un imaginario de lo sagrado ligado a la idea de la no-violencia. Los análisis del siguiente subcapítulo intentarán mostrar de mejor manera estos aspectos religioso-populares en dos canciones de Alarcón, un villancico de su primer disco como solista y un canto por mesías que fue estrenado a menos de un año del comienzo del gobierno de la Unidad Popular.

## 4.2 ANÁLISIS

En este subcapítulo se realizarán dos análisis basados en la propuesta de Philip Tagg, los que tienen como objetivo argumentar que en la Nueva Canción se muestra una religión popular que no se observa solo en las letras (como poema en papel) o la danza en que se baila determinada música, sino que también se (re)presenta en aspectos del sonido: la estructura, la melodía, la instrumentación, la letra, los efectos, toquíos, etc... Incluso, una letra aparentemente no religiosa puede guardar otros significados que se desprenden luego de una revisión de la música en su conjunto. Para lograr esto, primeramente se explicará de manera breve el método analítico a utilizar (4.2.a). A continuación, se desarrolla el análisis de dos canciones de Rolando Alarcón: el “Trotecito de Navidad” de 1965 (4.2.b) y “El hombre” de 1970 (4.2.c). Éstas canciones han sido escogidas debido a que, por un lado, presentan una gran potencia religiosa-popular, y por otro, muestran un paso interesante de la *música de Navidad* a la *música por mesías*.

### 4.2.a. Sobre el método analítico-musical de tipo interobjetivo de Philip Tagg<sup>61</sup>

En su libro *Music's Meanings* (2013), Philip Tagg propone dos métodos de análisis semiótico-musical que sugieren cómo comprender el significado musical, e interpretar y discutir sus significados en términos viables, con palabras (195). Por un lado, el método intersubjetivo (entre-sujetos), expuesto en el capítulo sexto de dicho libro, está enfocado en el polo estésico o receptor del proceso de comunicación musical, y utiliza diversas técnicas (como la observación entográfica o los test de recepción) para verificar si al menos dos personas experimentan la misma cosa o fenómeno de manera similar, considerando siempre que los oyentes son los árbitros finales del significado musical al utilizar la música en contextos socioculturales particulares. Ahora bien, pese a que el mismo autor recomienda complementar el análisis intersubjetivo con el interobjetivo que

---

61 Una breve revisión teórica del enfoque de Tagg y la semiótica musical se realiza en el capítulo 2.2.

expondré a continuación, por motivos de alcance de esta pesquisa y su foco en el nivel sonoro, en esta tesis se emplea mayormente el análisis semiótico-musical de tipo interobjetivo a partir de la escucha del analista. De esta manera, se intenta establecer un diálogo entre la intencionalidad plena del o la autora y de quien escuche, en este caso quien analiza.

El enfoque interobjetivo (entre objetos), expuesto en el capítulo séptimo de *Music's Meanings*, presupone que los objetos musicales consisten de elementos estructurales, y que un objeto puede sonar como otro dependiendo de los elementos que comparten en común (230). De esta manera, este método consiste en comparar un *objeto de análisis* (AO) con *material de comparación interobjetiva* (IOCM) que pertenezca al mismo contexto musical y que contenga elementos estructurales similares. Estos elementos estructurales con propiedades semióticas se denominan *musemas*, cuya definición corta es “unidad mínima de significado musical”, y pueden consistir en frases melódicas, patrones rítmicos, secuencias armónicas, usos particulares de ciertos instrumentos, un timbre vocal, el espacio acústico, entre muchos otros.<sup>62</sup> Cada una de estas piezas musicales tiene asociados determinados *campos paramusicales de connotación* (PMFC), los que, si la hipótesis de significado de determinado elemento estructural (musema) es correcta, serán más o menos compartidos por el objeto de análisis y los materiales interobjetivos de comparación (ver ilustración 3).

Así, mediante la comparación entre un objeto de análisis (OA) y material de comparación interobjetiva (IOCM) se trata de argumentar una intuición o hipótesis de significado musical, lo que ayuda a identificar posibles relaciones entre los aspectos que denotan religiosidad y aquellos que no parecen abiertamente religiosos en las canciones que se analizarán, así como interpretar el significado particular que puede tener en alguna pieza.

---

62 En este sentido, para Tagg los posibles significados de un musema se mantienen más o menos constantes a través de su uso reiterado en determinados contextos y culturas.

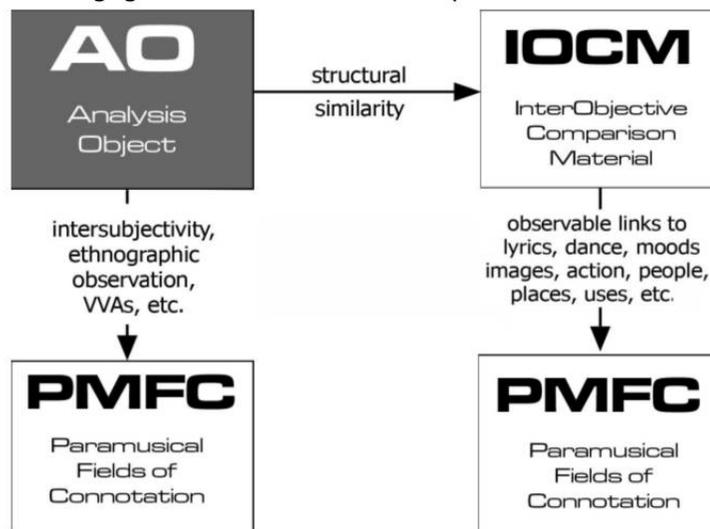


Ilustración 3: Tagg 2013, 238.

Una de las maneras de verificar que el significado otorgado a determinado musema sea correcto, o al menos posible, radica en realizar esta comparación interobjetiva con la mayor cantidad de casos posibles, de modo que entre más sean las coincidencias en los campos paramusicales de connotación mayor serán las posibilidades de que la hipótesis de significado sea acertada. Asimismo, para vincular la semántica con la pragmática, en algunos casos se revisan brevemente los orígenes de una estructura sonora y el desarrollo de sus posibles significados y funciones en el tiempo (etimofonía), y se relacionan los significados a los factores socioculturales en los que se generan y utilizan.

Durante los siguientes análisis se identificarán siete musemas entre ambas canciones, considerando aquellos que contribuyan a abordar el problema analítico en torno a la música y la religión popular. En este sentido, los musemas identificados son solo algunos de los muchos posibles que se pueden encontrar en estas piezas. Posiblemente, una aproximación analítica en torno a otra problematización podría encontrar, en las mismas canciones, musemas distintos a los aquí presentados. Los musemas de esta investigación serán numerados en orden correlativo aún cuando no estén todos presentes en las dos piezas. De igual manera, se indicará a qué tipo de signo<sup>63</sup> corresponde cada

63 Como se vio en el marco teórico, “signo” significa aquí simplemente una cosa que indica o representa algo distinto de sí misma (Tagg 2013, 155).

musema según la tipología propuesta por el mismo Philip Tagg (2013, 485–528), lo que facilita comprender cómo ciertas respuestas a la música se relacionan con ciertos sonidos y puede ayudar a la formulación de las hipótesis de connotación de cada musema. Dicho esto, es importante recordar en este punto dos alcances dados por Jean-Jacques Nattiez (1998): a) que el análisis en sí es interminable, y análogo al procedimiento exegético de la hermenéutica, por tanto, una interpretación, y que b) las limitaciones de cada modelo se explican a partir de sus propias premisas. En este sentido, nunca habrá modelo que no conozca limitaciones.

#### **4.2.b. “Trotecito de Navidad” (1965)**

Como se ha visto en el capítulo 3, *Rolando Alarcón y sus canciones* (1965) es un disco que resulta importante por ser el primero de Alarcón que puede considerarse como parte de la Nueva Canción Chilena. Destacan las canciones “Si somos americanos”, “En las salitreras”, “Yo definiendo mi tierra” y “Trotecito de Navidad” como algunas de las piezas que dan cuenta de este pasaje, sea por su orientación político-popular tanto en las letras como en el resto de los sonidos, por la incorporación de instrumentación fuera de lo centrino (cuestión que ya habían adelantado Los de Ramón en 1960), por la configuración de un relato estructurado entre la letra y el resto de los aspectos musicales, como por el uso de diversos ritmos o aires de danzas.

En particular, el “Trotecito de Navidad” es la pieza que cierra dicho fonograma, siendo interpretada por Rolando Alarcón en el canto y la guitarra, y posiblemente por Isabel Parra en el charango. Esta inferencia se basa en que Ángel Parra aseguró que su hermana Isabel acompañó a Rolando Alarcón con el charango en la grabación de “Si somos americanos” (McSherry 2017, 219; Valladares y Vilches 2014, 92), por lo que es posible que también lo haya hecho en esta pieza que pertenece al mismo elepé. El “Trotecito” se presenta en la tonalidad de sol menor, comenzando cada estrofa con el acorde de mi bemol mayor y los estribillos en sol menor. En lo relativo a la letra de la canción, esta se compone de cuatro estrofas de cuatro versos de entre siete y nueve sílabas en donde

predomina un pie dáctilo, y de un estribillo más libre. A cada una de estas secciones las llamaré períodos de aquí en adelante, de manera que esta canción se estructura en cuatro episodios que repiten el mismo esquema de tres períodos (introducción/interludio, estrofa y estribillo) cada uno, de modo que más que un tiempo lineal, el tiempo musical que aquí se configura es un tiempo cíclico, no-lineal, con desarrollo espiral (ver tabla 4).

Este “Trotecito de Navidad” sugiere varios elementos que hacen de él un importante caso de estudio para esta investigación de la religión popular en el movimiento de la Nueva Canción Chilena. Entre otros, se distingue a) la utilización del género del villancico en la Nueva Canción Chilena, b) una religiosidad particularmente situada en el norte chileno, y c) la esperanza en el cristo como liberador del pueblo.

De este modo, en el “Trotecito de Navidad” lo religioso-popular es lo que da sentido al resto de los elementos, estructurando la totalidad del relato en cuanto se espera (con esperanza) al “niñito que del trabajo nos va a aliviar”. Además, es una espera que tiene un cuerpo y lugar particular, donde no son los reyes magos que van montados en camellos como en el desierto de Judea, sino que son muleros del desierto nortino que en el Chile de la década de 1960 no pueden ofrecer regalos, sino “solo [las] cargas de sal”. Por un lado, el burro es el señor de los senderos cordilleranos del norte de Chile, sobre el que se transporta lo producido. Por otro lado, y como exponen Flora Vilches y su equipo (2014, 212), durante el siglo XX muchos obreros nortinos para poder subsistir debieron vender su fuerza de trabajo, en este caso, a la industria de la sal. En esta línea, esas aparentemente modestas cargas de sal son en realidad el ofrecimiento de la vida misma de quienes van a visitar al niñito. Eso sí, y al igual que en el relato semita, el futuro mesías que se escuchará en “El hombre” (Alarcón 1970) nace en un desierto y es también pobre, pero en su debilidad desactiva la reserva moral de los poderosos. Es en este sentido que puede entenderse el milagro de la conversión de la sal en oro mencionada en la última estrofa, además de las claras referencias a la conversión de agua en vino.<sup>64</sup>

---

64 cf. Evangelio de Juan 2, 1-12.

<b>Episodio</b>	<b>Período</b>	<b>Letra</b>	<b>M.t.</b>
1° episodio	Introducción	-	0'00" - 0'22"
	Primera estrofa	<i>Trota que trota, vidita, van los muleros hacia el portal. No pueden traer regalos, sólo sus cargas de sal.</i>	0'22" - 0'31"
	Estribillo	<i>Trota, burrito, vamos a saludar que dicen que hay un niño que del trabajo nos va a aliviar.</i>	0'32" - 0'41"
2° episodio	Primer interludio	<i>¡uja! ¡ayayai! ¡újale!</i>	0'41" - 0'52"
	Segunda estrofa	<i>Con tanta prisa que lleva, la noche les llega ya. Qué fría está la quebrada, qué fría que está la sal.</i>	0'52" - 1'02"
	Estribillo	<i>Trota, burrito, vamos a saludar que dicen que hay un niño que del trabajo nos va a aliviar.</i>	1'02" - 1'11"
3° episodio	Segundo interludio	<i>¡újale! ¡dale burrito! ¡ujai!</i>	1'11" - 1'22"
	Tercera estrofa	<i>El burrito más pequeño se ha perdido del lugar, pero mira la estrella que lo llama del portal.</i>	1'23" - 1'32"
	Estribillo	<i>Trota, burrito, vamos a saludar que dicen que hay un niño que del trabajo nos va a aliviar.</i>	1'32" - 1'41"
4° episodio	Tercer interludio	<i>¡újale! ¡ayayai! ¡uija! ¡dale burro! ¡ujai!</i>	1'41" - 1'52"
	Cuarta estrofa	<i>Y cuando ve al niño tan pobrecito lo va a calentar y su carga tan salada de oro la cambia, viday.</i>	1'53" - 2'02"
	Estribillo	<i>Trota, burrito, vamos a saludar que dicen que hay un niño que del trabajo nos va a aliviar.</i>	2'02" - 2'11"
	Final del estribillo + fade out	<i>que dicen que hay un niño que del trabajo nos va a aliviar. (bis)</i>	2'11" - 2'21"

Tabla 4: Forma "Trotecito de Navidad" (1965)

Otra cuestión interesante a nivel estructural es la manera en que se da la tripartición dentro de cada episodio, la que se da tanto por los cambios en la melodía, en la secuencia armónica, como también por las diferentes personas<sup>65</sup> que cantan dentro de cada período. En la introducción/interludio o no hay canto vocal, o bien Alarcón anima el camino a saludar al recién nacido con una voz a momentos de falsete. En el segundo periodo el músico, con una voz grabada con vibrato y bastante reverberación, narra en tercera persona cada una de las cuatro estrofas. En el estribillo, Alarcón mantiene el mismo tipo de voz, pero ahora cantando en primera persona. De cierta manera, estos cambios de persona dentro de cada episodio de la canción, y en el contexto de un villancico, se pueden asociar con una representación analógica del *Dios trino* que tiene tres existencias (una en cada persona) dentro de una canción que, tal como la divinidad según buena parte de la teología cristiana, resulta indivisible en su esencia.<sup>66</sup> Ver Ilustración 4.

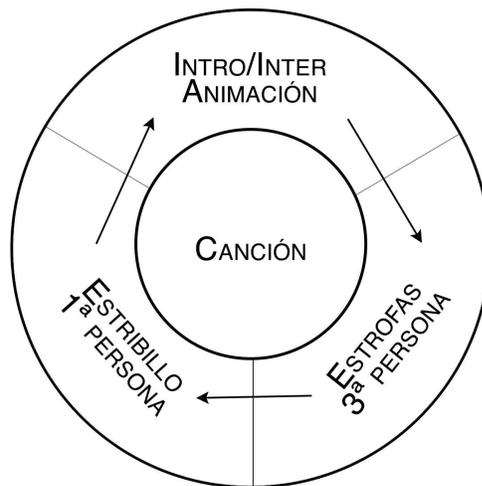


Ilustración 4: Los diferentes períodos del "Trotecito de Navidad" y la Trinidad.

65 Personaje/*character* en términos de Auslander (2006).

66 Si se considera la diferencia entre esencia y existencia planteada por buena parte de la teología cristiana, la que ha sido tratada desde sus primeros siglos. Véase por ejemplo la *Expositio Fidei* (2012) de Juan Damasceno (675-749), uno de los llamados doctores de la Iglesia.

Por su parte, y considerando como contexto un sistema significativo general compuesto por signos y relaciones que ellos generan entre sí (semánticas o gramáticas musicales, teorías, competencias, comportamientos, etc...), de esta manera, como un conjunto de textos (Martínez 2002, 29), el “Trotecito de Navidad” se ubica en el contexto de las piezas del cancionero popular latinoamericano que manejan una estética de cambio social y situada en el género del villancico. Se trata de piezas como “Canción de cuna navideña” de Aníbal Sampayo (grabada por el autor recién en 1992, pero compuesta en 1964), interpretada también por Los Olimareños (1965), por Mercedes Sosa (1970), y por Jorge Cafrune y Marito (1972a); “Décimas por el nacimiento” de Violeta Parra y cantada por Víctor Jara (Cuncumén 1958), “1970 navidades” compuesta por Irma Calot y Héctor Pérez (Sosa 1970), “La peregrinación” de Félix Luna y Ariel Ramírez (Ramírez 1964), y el “Cristo de Palacagüina” de Carlos Mejía Godoy (1973), entre un gran número de otras canciones.

El siguiente análisis basado en la propuesta de Philip Tagg (ver capítulo 4.2.a) intentará fundamentar y complementar lo expuesto hasta el momento en torno al “Trotecito de Navidad” de Rolando Alarcón.

### *i) Musema 1 (a y b)*

Este primer musema es lo que Philip Tagg denomina una *pila de musemas*, compuesto en este caso por el uso del ritmo de trote o huayno<sup>67</sup> (*musema 1a*) y el charango (*musema 1b*), los cuales suenan durante toda la canción. En cuanto al ritmo de trote o huayno, se puede decir que Rolando Alarcón posiblemente lo aprendió de Calatambo Albarracín (Valladares y Vilches 2014, 63–64). Por su lado, esta es una de las primeras apariciones del charango en la obra de Alarcón, junto al cachimbo “Si somos americanos” del mismo disco. En ambos casos, los campos paramusicales de

---

67 Entendido como “forma musical y danza cuya difusión abarca la Cordillera de los Andes, desde el sur de Colombia hasta el norte de Argentina, con variantes propias de cada país” (Goyena, Stobart, y Loyola 1999, 354), cuya métrica es 2/4 y su fórmula rítmica base es la galopa. Se emparenta con carnavalitos, huachitoritos y takirakis, entre otros.

connotación hacen referencia al norte de Chile, noroeste argentino, sur del Perú y suroeste de Bolivia (es decir, a la zona andina), y bien podría decirse que resulta ser un *indicador de estilo* andino, según la tipología del signo musical de Tagg (2017, 76).

Como se ha indicado en 3.2.b.iv “Espiritualidad andina”, en particular el uso del charango puede referir a una religiosidad específicamente indígena no-católica de las ceremonias de fertilidad y floreo de ganado, a la vez que el trote o huayno se utiliza en las celebraciones de santos patronos y otras procesiones religiosas católicas, así como en fiestas del ciclo agropastoril, de la fertilidad de las cosechas, y de la vida y de la muerte. Ahora, cabe mencionar que si bien la manera tañer el charango también se puede entender como un indicador de la andinidad de la Nueva Canción Chilena, en cuanto refleja cómo se entendió lo andino dentro el movimiento, para esta investigación primará el sentido ya expuesto. De esta manera, el uso de este musema en piezas con una espiritualidad, sea católica, indígena o ambas, alude a una significación que ayuda a situar la narración en el espacio/tiempo andino, así como también en la experiencia religiosa-popular del desierto andino.

#### *Material interobjetivo de comparación del musema 1*

Un primer material de comparación es el *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra (1965), específicamente el “Canto para después de la comunión” que ocupa el charango (*musema 1b*), al igual que el “Padre Nuestro”, el que además tiene ritmo de trote (*musema 1a*). Las otras dos misas chilenas de ese año también ocupan el ritmo de trote. En el caso de la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi (1965) en el “Cordero de Dios”,<sup>68</sup> mientras que en la de Raúl de Ramón (1965) es en el “Kyrie”. En estas tres misas, los campos paramusicales de connotación se pueden asociar fácilmente con la liturgia católica, pero también con una espiritualidad que se hace parte del lugar en que se vive, en estos casos con la andina. De igual manera, el trote o huayno (*musema 1a*) también es

---

68 Como se mencionó en el subcapítulo 3.1.b, el “Cordero de Dios” de Bianchi se integró a la *Misa Panamericana* (Mariachi Hermanos Macías 1968) concebida por el obispo de Cuernavaca Sergio Méndez Arceo (Galí 2002, 180), lo que da cuenta del impacto que tuvo la misa de Bianchi.

utilizado en “Cofradía de Pieles Rojas” y “Cofradía de Cuyacas”, ambas grabaciones de Millaray (1964) que intentan proyectar en un fonograma el folclore religioso de la Fiesta de la Tirana, así como en el villancico “Burrito de Belén” de Vicente Bianchi (1965). Por su parte, el cantautor (y por aquellos años sacerdote) Fernando Ugarte en su “Canto del profeta” (1970) emplea el charango (*musema 1b*) en esta pieza de crítica social desde un cristianismo profético de opción preferencial por los pobres. Y aún cuando al igual que Violeta Parra (1966) toca el charango sobre un rin, alterna entre el modo menor y su relativa mayor, cuestión también muy presente en la música andina.

Pero además, el uso del charango (*musema 1b*) en músicas de tipo religioso-popular no es algo exclusivo de los artistas chilenos. En el lado argentino, tanto las composiciones de Ariel Ramírez *Misa Criolla* y *Navidad Nuestra* (1964) lo presentan, al igual que la canción “Que se vayan ellos” de Piero (1973a). Ésta última presenta importante contenido de la canción protesta argentina, y en relación a esto algunas referencias a la religión cristiana cuando canta la frase “es que hay un juramento y hay silencio / y hay un hombre amor que resucita”.<sup>69</sup> Asimismo, el ritmo de trote (*musema 1a*) también es utilizado ampliamente en piezas religiosas latinoamericanas. Ejemplo de esto son “Navidad 2000” de Antonio Nella e Hilda Herrera interpretada por Mercedes Sosa (1970), el “Gloria” de la *Misa Criolla* de Ariel Ramírez (Ramírez 1964), y “Los Reyes Magos” de *Navidad nuestra* (Ramírez 1964). También hay otras piezas que pueden considerarse como variantes del *musema 1a*, al tratarse de canciones religiosas pero que ocupan un ritmo relacionado al trote o huayno. Un ejemplo de esto es el “Ay sí, ay no”<sup>70</sup> grabado por el Cuncumén (1958), y que también fue interpretado por conjunto Millaray (1962) bajo el título “Huachi Torito” [sic] con más secciones y variaciones en la letra.

De este modo, y considerando qué es lo que se va cantando, tanto el ritmo de trote (*musema 1a*) como el uso de charango (*musema 1b*) bien pueden significar no solo una

---

69 Revisar el sentido religioso del “hombre amor que resucita” en la sección 3.1.b.v, nota 23.

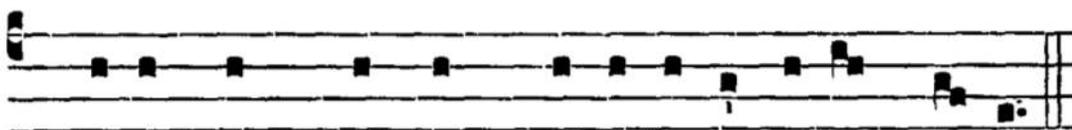
70 Recogida por Margot Loyola a don Alfredo, excantor y exbailarín de las cofradías iquiqueñas (Millaray 1962, contraportada), como se indica en la sección 3.2.b.iv de esta tesis.



mencionar que el canto llano, al menos en la Iglesia católica, ha pretendido mantenerse invariable desde la edad media europea, al menos en el parámetro de las alturas.<sup>71</sup> En el motu proprio *Tra le Sollecitudini*, Pío X da cuenta de esta idea al escribir que el canto gregoriano es

el único que la Iglesia heredó de los antiguos Padres, el que ha custodiado celosamente durante el curso de los siglos en sus códices litúrgicos, el que en algunas partes de la liturgia prescribe exclusivamente, el que estudios recentísimos han restablecido felizmente en su pureza e integridad (Pío X 1903, sec. 3).

En el caso del “Trotecito de Navidad”, lo que he denominado como *musema 2* corresponde a una fórmula específica de este recitativo litúrgico, resultando una *sinécdoque de género* en la tipología del signo de Philip Tagg pues este *musema* se refiere a otra música (en este caso el canto llano) al citar un elemento que se supone típico de dicha música. De esta manera, se hace referencia a un tipo de canto que por sus implicancias históricas se asocia con la espiritualidad y a otros campos paramusicales de connotación como *iglesia, religión, canto ritual, sacralidad y Dios*.



\* *secúndum mágnam mi-se-ri-córdi-am tú-am.*

*Ilustración 7: Sección de canto llano tipo recitativo litúrgico (Benedictinos de Solesmes 1961, Asperges, otros cantos, II. Página 13.).*

Cabe recordar que al menos hasta 1963, dos años antes de la publicación del “Trotecito”, la música que debía predominar en los cultos católicos era el canto llano y el estilo polifónico, según disponían el ya mencionado motu proprio *Tra le sollecitudini* promulgado por Pío X (1903, sec. 4) y otros documentos de fines del siglo XIX y

<sup>71</sup> Uno de los mayores debates en torno al canto gregoriano es el modo en que se debe interpretar rítmicamente (Hoppin 2000, 102).

principios del XX.<sup>72</sup> De todas maneras, estas disposiciones no se respetaban totalmente en Chile, cuestión que motivó la promulgación del *Reglamento de música Sagrada para la Arquidiócesis de Santiago* en 1932 por parte del Arzobispo de Santiago José Campillo Infante, reglamento que “reitera al canto llano, la polifonía palestriniana y la música moderna excluyendo lo profano y las reminiscencias teatrales” (Cabrera 2011, 88).<sup>73</sup> En este sentido, este tipo de entonación de los textos litúrgicos conformaba un sonido habitual en los templos chilenos, por lo que es muy probable que haya estado en el ideario de cómo sonaba una iglesia por aquella época, y posiblemente tanto Rolando Alarcón como otros músicos del periodo fueron influenciados por este tipo de canto litúrgico. Por último, cabe aclarar que este *musema* no corresponde a un ostinato o nota pedal, como sucede en en piezas como “Samba de una nota só” de Tom Jobim (1959).

#### *Material interobjetivo de comparación del musema 2*

Una primera canción que muestra este *musema 2* es “Canción de Navidad” de Tito Fernández “El Temucano” (1971). En este caso, por tratarse de un villancico, las connotaciones religiosas resultan explícitas. Además, es un canto con una estética de compromiso social. Ejemplo de esto son los versos “En mi patria nace un niño / cada minuto en la calle / sin más regalo ni abrigo / que una lágrima de madre”. En la “Canción de Navidad” el recitativo litúrgico es lo que da comienzo al texto (0’24”), además de cantarse como estribillo a lo largo de toda la pieza.

---

72 Entre los que se pueden considerar la *Pastoral Colectiva sobre la Música y Canto en las Iglesias de las Diócesis de Chile* (1885) y el *Edicto para la Música y Canto en las Iglesias* [Santiago] (1873) (Véase Salinas 2000 y Cabrera 2011), además de la Constitución Apostólica de Pío XI *Divini Cultus* (1928) en la que inculca el cumplimiento del *motu proprio* de Pío X (Vicuña 1961, 10).

73 Un completo estudio del movimiento cecilianista y la reforma de la música litúrgica entre los siglos XVIII y XIX en Chile se puede encontrar en Cabrera 2016.

*ad libitum*

Voz   
 8 Ho - ssa - naha na - ci - doun ni - ño en Be - lén en Be - lén

Vo.   
 8 Lo vi - si - ta - ron los re - yes es - tá bien es - tá bien

Ilustración 8: "Canción de Navidad" (Fernández 1971). 0'24". Transcripción propia.

Otra música es "La creación" del argentino Alejandro Mayol (s.f.),<sup>74</sup> también interpretada por el cantautor Piero (1973b).<sup>75</sup> En este caso, el *musema* 2 se canta al finalizar cada estribillo al repetir "Aleluya". En cuanto a las connotaciones de "La creación", además de ser una alabanza a Dios en una lectura renovadora de los primeros capítulos del libro del Génesis, debe considerarse que Alejandro Mayol fue sacerdote entre 1960 y 1969, momento en que compuso esta canción, e integró el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, uno de los antecedentes de la teología de la liberación.

*ad libitum*

Voz   
 8 A - le - lu - ya, a - le - lu - ya, a - le - lu - ya

Ilustración 9: "La creación" (Mayol s.f.), final del estribillo. 1'06". Transcripción propia.

Asimismo, el "Credo" de la *Misa Chilena* compuesta por Raúl de Ramón (1965) también ocupa el recitativo litúrgico en varias secciones, siendo el canto de la frase "nuestro Señor que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo" la que más destaca en este aspecto. Este "Credo" está basado en la textura coral *a capella*, la tonada y el canto a lo poeta, articulándose las partes con recitativo litúrgico en esta última, lo

74 Pese a no conocer la fecha de composición o grabación con certeza, se estima que fue registrada entre 1960 y 1964, años en que Mayol editó sus canciones bajo el sello CBS.

75 Una versión interpretada por el mismo Mayol y televisada por la TV Pública argentina se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=EQWUzhtueI> [Consultado el 16.01.2017].

que vincula a esta misa con otro tipo de práctica religiosa-popular. En esta línea, Cristián Guerra destaca que la *Misa Chilena* “ofrece un mayor pluralismo al respecto, aportando así una apertura a los límites convencionales de la música típica chilena” (Guerra 2014, 86).



Ilustración 10: "Credo" (De Ramón 1965). 0'31". Transcripción propia.

Además de las ya presentadas, existe otro grupo de piezas que cuentan con diseños melódicos semejantes a los recitativos litúrgicos, pero en fórmulas distintas a la presentada por el “Trotecito”, y que sin embargo refieren a los mismos campos paramusicales de connotación. Un primer caso son las canciones del músico chileno Héctor Pavez. Por un lado “La periconca” (Pavez 1975), danza de la isla de Chiloé bailada especialmente en las llamadas fiestas profanas, que en este caso tiene algunos elementos de la religiosidad chilota justamente en la sección donde aparece por primera vez este musema (ver ilustración 11). Por otro lado “Despierta niño Dios” (Pavez 1967), la que comienza cada una de sus estrofas con este recitativo litúrgico (ver ilustración 12). La letra de esta canción es sumamente interesante, lo que hace del “Despierta niño Dios” junto al “Trotecito de Navidad” (1965) y el *Oratorio para el pueblo* (A. Parra 1965) algunas de las primeras piezas de la Nueva Canción Chilena con potentes elementos de una religión popular. Como ejemplo, la primera estrofa dice “Despierta niño Dios / a los ojos de este mundo / sufrirás viendo miseria / y la injusticia del mundo”, la cuarta “Despierta niño Dios / que aquí la pascua chilena / se la tomaron los ricos / pa comerciarla y venderla”, o la quinta que canta “Señora doña María / cogollito de romero / defienda el pan de su niño / como las madres del pueblo”.

*ad libitum*

Voz 8  
co-ro-na deo-ro co-ro-na deo-ro u-na Vir-gen de pla-ta ca-ram-ba yun Cris-to deo-ro

Ilustración 11: "La pericona" (Pavez 1975). 0'24". Transcripción propia.

*ad libitum*

Voz 8  
Des-pier-ta ni-ñi-to Dios a los o-jos dees-te mun-do

Ilustración 12: "Despierta niño Dios" (Pavez 1967). 0'18". Transcripción propia.

Se puede escuchar también otra variante del *musema* 2 en varios momentos de la "Oración al sol" de Félix Luna y Ariel Ramírez, e interpretada por Mercedes Sosa (1972a). Esta es una pieza con potentes connotaciones de la religión inca, en la cual se le hace una plegaria al Padre sol: "danos el maíz que alimenta, el agua que es vida y la lana que abriga del frío". En este sentido, la "Oración" no es una remembranza nostálgica o folclorizante del pasado indígena, sino que está llena de actualidad en la medida de que se le pide a la divinidad el "valor para pelear / por lo que es nuestro y nos quieren sacar".

*ad libitum*

Voz 8  
da-nos el ma-íz quea-li-men-ta, el a-gua quees vi-da, y la la-na quea-bri-ga del-frí-o

Ilustración 13: "Oración al sol" (Sosa 1972a). 1'10". Transcripción propia.

Igualmente, Violeta Parra interpreta dos canciones que contienen versiones de este *musema*. Por una parte, "Versos por las doce palabras" (V. Parra 1958) de Alberto Cruz, canto que Parra aprendió en la provincia de Salamanca (Choapa).<sup>76</sup> El *musema* 2 se canta

76 La contraportada del disco *Violeta Parra: Acompañándose en guitarra. El folklore de Chile Vol. 2*

al comenzar cada una de las estrofas de estos versos con claras referencias a lo religioso (ver ilustración 14). Por otra, el recitativo litúrgico se presenta en “El Guillatún” (V. Parra 1966) en la repetición de la última parte de cada verso final de cada estrofa (ver ilustración 15). En este caso, las alusiones a las religiosidades cristiana y mapuche son evidentes. Como se mencionó en el subcapítulo 3.2.b, Paula Miranda indica que “es probable que Violeta Parra haya asistido en Millelche a ceremonias de sanación (machitún) y rogativa (*ngillatun*), por lo que le es posible describir con mucha precisión y conocimiento en qué consiste la rogativa” (Miranda 2017, 156), que es lo que precisamente sucede en esta pieza, donde además se pueden observar elementos del cristianismo entrelazados en toda la pieza, sobre todo considerando el inicio del canto: “los indios resuelven, después de llorar / hablar con Isidro, con Dios y san Juan”.



Ilustración 14: "Versos por las doce palabras" (V. Parra 1958). 0'00". Transcripción propia.

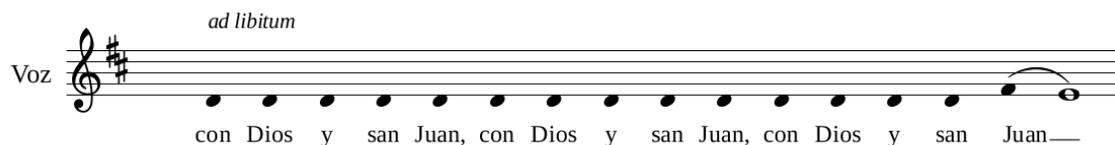


Ilustración 15: "El Guillatún" (V. Parra 1966). 0'31". Transcripción propia.

Otro material interobjetivo de comparación es “Las coplas del Niño Jesús” de Ariel Petrocelli y Daniel Toro (Toro 1974), canción que presenta su variante del *musema 2* al

---

(1958) dice al respecto: “‘VERSO POR LAS DOCE PALABRAS’.— Alberto Cruz, de 41 años, peluquero de Salamanca, en el Valle de Choapa, detuvo a Violeta Parra a la puerta de la iglesia, a la salida de los oficios de Semana Santa, para pedirle un autógrafo. La había escuchado cantar en la radio y como su padre había sido cantor de velorios en el Norte Chico, tuvo interés en conocerla. De esta amistad salió a luz esta recopilación que el mismo Alberto Cruz entonó a Violeta Parra. Se transcribe aquí sin acompañamiento musical, tal como fue escuchada por nuestra artista, para mantener la autenticidad del estilo.”

comienzo de los estribillos cantando “porque soy el Jesús niño / voy a ser cuando sea grande”. En este caso, los campos paramusicales de connotación de esta canción, en donde es el mismo Jesús niño el hablante lírico, refieren a una religión popular que está atenta al grito de los pobres, excluidos y perseguidos, a la música folclórica argentina, y a las texturas corales. Además, es la otra canción de contenido religioso presente en el disco *El Cristo americano* (Toro 1974), ayudando a reafirmar y darle sentido a dicha producción.

Tenor *ad libitum*

8  
por - que soy el Je - sús ni - ño voy a ser cuan - do sea gran - de

Ilustración 16: "Coplas del Niño Jesús" (Toro 1974), estribillo. 0'53". Transcripción propia.

“Paloma quiero contarte” de Víctor Jara (1967a) también utiliza una versión de este *musema 2* al comienzo de cada una de las estrofas. Si bien esta pieza no presenta en su letra contenido observable de religiosidad, y como se ha indicado en 3.2.b.vi “Religiosidad eclesiástica”, Víctor Jara ingresó al ascético y jerárquico Seminario de la Orden de los Redentores de San Bernardo. Dentro de su paso por este seminario, el elemento más positivo, y que tendría indudables influencias en la música del cantautor, fue la experiencia de la música sacra, especialmente del canto gregoriano, y los elementos teatrales de la misa. Además, en esta canción el toquío remite notoriamente al canto a lo humano y lo divino, el que también tiene cierta relación con el canto llano y el uso de la nota recitativa, particularmente con la salmodia. Según Alejandro Vera:

pienso que Soubllette y Dannemann aciertan cuando comparan el canto a lo divino con la salmodia, término que designa la práctica de cantar los salmos y otros textos litúrgicos con fórmulas melódicas estandarizadas, aunque flexibles, llamadas 'entonaciones'. Por lo general, estas fórmulas agrupan dos versículos y llevan dos cadencias, una intermedia y otra final. El resto lo ejecuta el cantor libremente, *sobre una misma nota que se repite cuantas veces sea necesario* [itálicas propias] para

declamar el texto. Por tanto, es con este tipo de canto llano que el canto a lo divino se relaciona más directamente (Vera 2016, 27).

*ad libitum*

Voz 8

Pa - lo - ma quie - ro con - tar - te quees-toy so - lo, que te quie - ro

Detailed description: This musical notation is for the first stanza of 'Paloma quiero contarte'. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is a simple, stepwise sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3. The notes are mostly quarter notes, with a final half note. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The tempo/mood is marked 'ad libitum'.

*Ilustración 17: “Paloma quiero contarte” (Jara 1967a), primera estrofa. 0'27". Transcripción propia.*

Por último, otras fórmulas de recitativo litúrgico se encuentran también en partes del estribillo de “El hombre” del mismo Alarcón (1970), canción que tiene fuertes connotaciones religiosas.

*ad libitum*

Voz 8

el hom - bre el hom - bre que se lla - ma hom - bre

Detailed description: This musical notation is for the chorus of 'El hombre'. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody is a simple, stepwise sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The notes are mostly quarter notes, with a final half note. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The tempo/mood is marked 'ad libitum'.

*Ilustración 18: "El hombre" (Alarcón 1970), estribillo. '0'50'. Transcripción propia.*

*ad libitum*

Voz 8

y sus o - jos sus ma - nos su pue - blo

Detailed description: This musical notation is for another part of the chorus of 'El hombre'. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb). The melody is a simple, stepwise sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The notes are mostly quarter notes, with a final half note. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllables across notes. The tempo/mood is marked 'ad libitum'.

*Ilustración 19: "El hombre" (Alarcón 1970). 1'01". Transcripción propia.*

En suma, considerando que estos once materiales de comparación interobjetiva que presentan este *musema 2* disfrutan de campos paramusicales de connotación semejantes a los del “Trotecito de Navidad” (religión popular, espiritualidad latinoamericana, la divinidad, entre otros), es que resulta posible otorgarle un significado religioso o espiritual a las secciones melódicas con predominancia silábica, nota repetida y con una pequeña cláusula final.

### *iii) Musema 3*

Por último, el *musema 3* consiste en el desvanecimiento progresivo de la intensidad sonora de la pieza hasta que desaparece por completo. Este efecto es más conocido como fundido o *fade out*, y se usa en el “Trotecito de Navidad” momentos antes de que comience la segunda repetición de la parte final de estribillo (2'14"). Bien se puede decir que, siguiendo la tipología del signo de Tagg, este musema corresponde a un *marcador episódico de finalidad*. Ahora bien, parece improbable que el uso de este *fade out* sea casual o una manera sencilla de darle fin a la canción. Es por esto que también puede entenderse como una *anáfona social*, en el sentido de que representa una relación social que se da en las fiestas religiosas, carnavales y marchas populares en las cuales los cánticos suenan sistemáticamente en una especie de ciclo reiterativo, dando una sensación de no-finalidad. En este sentido, el *fade out* hace que el disco *Rolando Alarcón y sus canciones* concluya con un final abierto:<sup>77</sup> el nacimiento del Dios hecho hombre no es un momento final, sino el inicio de la liberación del pueblo y en quien están puestas las esperanzas para “descartar esa sensación de perderlo todo”, como cantaba Heredia (1985). Se confía así en la superación de las problemáticas que atentan contra la vida, expuestas en las canciones anteriores del elepé. Así, para esta canción en particular el *musema 3* puede connotar la esperanza por la liberación del pueblo, sea en su sentido religioso (la salvación), secular, o en la combinación de ambos. En lo que sigue revisaré otras músicas del cancionero de la época en donde el empleo de este recurso pueda tener connotaciones similares.

### *Material interobjetivo de comparación del musema 3*

Un primer ejemplo es el “Huachitorito” de autor anónimo, en la interpretación del grupo Los Fronterizos (1960). Esta pieza se asocia indiscutiblemente a temáticas religiosas y a la zona andina. En este caso, las esperanzas están puestas en el recién nacido: “de la flor

---

<sup>77</sup> Cabe recordar que el “Trotecito de Navidad” es la sexta y última canción del lado B del elepé *Rolando Alarcón y sus canciones* (1965).

nació María / y de María el Salvador”. Otra grabación de Los Fronterizos que cuenta con este *musema 3* es “Navidad en La Rioja” (1968), compuesta por Félix Luna y Ariel Ramírez. Al igual que con el “Huachitorito”, los campos paramusicales de connotación aluden a la zona del norte de Chile y los países vecinos, la Navidad, y en relación a estas dos, la petición y confianza en el Dios nacido: “estos cantan los hombres y las mujeres / y le piden al Niño, de pedigüenos / que le mande a la Rioja, tan pobrecita / un poquito de lluvia y un año bueno”. La ya mencionada “Que se vayan ellos” de Piero (1973a) es una canción que da término a *Para el pueblo lo que es del pueblo*, disco que es uno de los íconos de Piero y del Nuevo Cancionero argentino, el cual mezclando trova, folclore andino y reivindicaciones sociales muestra también una interesante faceta de unión entre lo religioso y el compromiso social. Estas características también forman parte de esta canción en particular como se revisó anteriormente. Y al igual que el “Trotecito”, finaliza también con un *fade out*, connotando la esperanza en la liberación del pueblo, en “que se vayan ellos, los que encarcelaron, los que torturaron (...), los que te prohibieron gritar libertad”.

Por su parte, “Ando buscando un camino” del exsacerdote Fernando Ugarte (1970) se disuelve al cantarse la frase “quiero ver ese camino / despejarlo con mis manos / si tú lo buscas conmigo / seremos igual que hermanos”. Este es un canto, con ritmo de marcha, que clama por la liberación en donde “es libre el pensamiento / donde el trigo se hace pan / y el vino no tiene dueño”. Del mismo modo, la popular “Si somos americanos” del mismo Alarcón (1965) también ocupa este *fade out* final, posiblemente con la esperanza de la liberación y unión de los pueblos latinoamericanos. Dice el autor en la contraportada del disco: “‘Si somos americanos’, nace después de recorrer algunos rincones de esta convulsionada América morena, y comprobar que los jóvenes de todo el mundo tienen la necesidad de conocerse y amarse por sobre todas las cosas” (Alarcón 1965). Otro caso es la emblemática “El pueblo unido jamás será vencido”, compuesta por Sergio Ortega e interpretada principalmente por el conjunto Quilapayún. Durante el período de la Unidad Popular fue un canto por la esperanza de la creación de praxis e instituciones que, en favor de los excluidos, se efectúa de manera posible en la unidad

del pueblo, y que ante el retroceso producido por el golpe de estado, resultó una pieza clave en dar esa esperanza durante la lucha contra la dictadura cívico-militar. El *fade out* aparece en gran parte de los registros, incluyendo las dos primeras grabaciones en vivo (Quilapayún 1973; 1974) y la primera en estudio (Quilapayún 1975).

Por último, una de las piezas más emblemáticas del Canto Nuevo, heredero de la Nueva Canción, “A mi ciudad” de Santiago del Nuevo Extremo (1981), también presenta este *musema* 3. Juan Pablo González le ha dedicado un artículo a la canción, en el que menciona que “este es un *fade out* que actúa perpetuando el canto de la masa autoconvocante en el tiempo y el espacio, como una marcha que pasa ante nosotros y a la cual también nos podemos sumar” (González 2016, 25), de modo que la invitación final y la textura polifónica expresa de cierta manera esta esperanza por liberar la ciudad. La revisión de estas siete canciones que, al igual que el “Trotecito”, utilizan el efecto del *fade out*, ayuda a fundamentar la hipótesis presentada puesto que todas ellas presentan campos paramusicales de connotación similares: la esperanza o confianza en la salvación, libertad, liberación o unión de los pueblos.

Sintetizando lo expuesto, a lo largo de este análisis de tipo interobjetivo se han determinado los significados asociados de cada *musema* escogido del “Trotecito de Navidad”, en consideración de las connotaciones de la propia canción y de las piezas que comparten este mismo *musema*. La tabla que sigue sintetiza lo mostrado:

<b>Musema</b>	<b>Descripción poética</b>	<b>Tipo de signo</b>	<b>Significado asociado / Posibles interpretantes</b>
<i>Musema 1 (a y b)</i>	Ritmo de trote (1a) / charango (1b)	Indicador de estilo	Lo andino, experiencia religiosa-popular andina
<i>Musema 2</i>	Melodía silábica y de nota repetida con una cláusula	Sinécdoco de género	Iglesia, religión, canto ritual, sacralidad, Dios.
<i>Musema 3</i>	Uso del <i>fade out</i> al finalizar la pieza	Marcador episódico de finalidad / anáfora social	Salvación, libertad, liberación, unión de los pueblos

Tabla 5: Resumen *musemas* "Trotecito de Navidad" (1965)

Para terminar, es pertinente citar lo que plantea Alarcón en la contraportada del disco:

Empapándome de lo que he visto y encontrado a lo largo y ancho de Chile; admirando el trabajo de jóvenes compositores de otros países; *buscando y creando una nueva forma de decir nuestra verdad frente a la vida* [itálicas propias], han ido naciendo muchas de mis canciones (Alarcón 1965).

¿En que consiste esta verdad frente a la vida? Según interpreto, y teniendo en cuenta los *musemas 1, 2 y 3*, justamente en plantear una posibilidad distinta, más allá de aquella del sistema vigente. En este sentido, la música de Alarcón pone en evidencia la falsedad de la aparente verdad del sistema vigente, que se descubre ahora como la no-verdad. Alarcón apela a una verdad frente a la vida que está atenta al grito de los oprimidos, de los marginados. Una verdad nuestra que cuestiona también el secularismo de la izquierda chilena de la época (*musema 2*), planteando una religión basada en los núcleos ético-mítico-estéticos encubiertos por la invasión al continente, que es popular (*musema 1*) y que tiene las esperanzas puestas en el nacimiento del mesías, el Dios de la liberación (*musema 3*). Esta verdad discute también el dogmatismo de una cristiandad que invirtió doblemente el cristianismo mesiánico.<sup>78</sup> En particular, el “Trotecito de Navidad” es un villancico que, en vez de encubrir los conflictos, da cuenta de ellos, disputando el punto de vista dominante, subvirtiéndolo y desfigurándolo desde la esperanza en el mesías popular que acaba de nacer.

#### 4.2.c “El hombre” (1970)

“El hombre” (Alarcón 1970), canción ganadora de la competencia folclórica del XI Festival de la Canción de Viña del Mar de 1970, fue publicada en el disco homónimo lanzado ese mismo año bajo la discográfica Tempo. Es interpretada por Rolando Alarcón en la voz principal y el dúo Los Emigrantes en la voces de acompañamiento. Asimismo, se estima que una guitarra es tañida por Rolando Alarcón y la otra por alguno de Los

---

78 Véase Dussel 2016b.

Emigrantes. También puede escucharse una guitarra con cuerdas metálicas desde el final del primer estribillo, posiblemente también tocada por Rolando Alarcón.<sup>79</sup> En cuanto a su estructura tonal, la canción está en la tonalidad de fa menor, modulando a la bemol mayor en los estribillos y terminando con una *tercera de picardía* (ver *musema* 5), en fa mayor. Por su parte, la letra de la canción se estructura en cuatro estrofas de cuatro versos cada una en que prevalece un pie métrico anapesto, variando cada verso entre las ocho y diez sílabas, y en un estribillo de estructura más libre.

Sección	Letra	Ritmo base	M.t.
Introducción	-		0'00" - 0'21"
Primera estrofa	<i>Se levanta el hombre pobre, sus manos llenas de sombra, a sus bestias da el agua sedienta, a su campo una sombra muy sola.</i>	Arpegio tipo "parroquia progresista" (ver <i>musema</i> 6)	0'21" - 0'36"
Segunda estrofa	<i>Y contempla su cielo nublado y bendice su siembra tan triste esperando en la noche tan negra los jinetes que parten al alba.</i>		0'36" - 0'50"
Estribillo	<i>El hombre, el hombre que se llama hombre, remonta, remonta su alma en la noche. Y sus ojos, sus manos, su pueblo son ojos, son manos, son pueblos de hombre. Es el hombre.</i>	Sirilla lenta	0'50" - 1'17"
Puente	-	Ostinato + cromatismo (ver <i>musema</i> 7)	1'17" - 1'26"
Tercera estrofa	<i>Se levanta el hombre nuevo, en sus manos vacila la estrella, los corceles veloces del tiempo le han brindado una fiel compañera.</i>	Rasgueo tipo "Plegaria a un labrador"	1'26" - 1'39"
Cuarta estrofa	<i>Bendiciendo el pan y el vino contempla la paz de los muertos, su bandera es la nave del viento; así nace el hombre del tiempo.</i>		1'39" - 1'52"
Estribillo	<i>El hombre, el hombre que se llama hombre, remonta, remonta su alma en la noche. Y sus ojos, sus manos, su pueblo son ojos, son manos, son pueblos de hombre. Es el hombre.</i>	Sirilla lenta	1'52" - 2'26"

Tabla 6: Forma "El hombre" (1970)

79 Tal como se relata en Valladares y Vilches 2014, Alarcón había conseguido una guitarra con esas características, la que se puede ver en la portada del disco *El alma de mi pueblo* (1972)

Ahora bien, lo que hace de “El hombre” un caso de estudio fundamental es que presenta de manera sumamente elaborada varias de las ideas y categorías importantes que son un aporte de Rolando Alarcón a la construcción de la propia religión popular, entre las cuales destacan: a) una concepción del hombre nuevo encarnada en un cristo pobre y latinoamericano que lucha contra la miseria, la injusticia y la explotación; b) la propuesta de una escatología sin castigo en donde todo muerto descansa en paz; c) y como síntesis de los puntos anteriores, la presencia de un mesianismo religioso-popular. Estos elementos no se desprenden solo de un análisis de la letra, sino también de los elementos armónicos, melódicos e instrumentales presentes en “El hombre”.

En este sentido, se puede decir que en la canción “El hombre” se encuentra en el contexto de las canciones del periodo 1965-1973 que ocupan un lenguaje revolucionario con imágenes y elementos de la religión popular. Por ejemplo, piezas como “Plegaria a un labrador” (1969b), “Vientos del pueblo” (1974) y “El martillo” (1969a) interpretadas por Víctor Jara, *Oratorio para el pueblo* (1965) de Ángel Parra, “Cruz de luz” (1968) o “Cielito del calabozo” (1978) de Daniel Viglietti, entre muchísimas otras. En este respecto, Manuel Vilches da cuenta de la influencia característica de “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara y Patricio Castillo (1969) sobre “El hombre”:

en los años de la Unidad Popular, Rolando Alarcón mostró un interés por mantenerse en línea con algunos de los hitos musicales de la época. Un caso es el de su composición “El hombre” (...) que en su temática, introducción de la guitarra, ideas del texto y progresión dramática tiene notoria influencia de “Plegaria a un labrador, de Víctor Jara” (Vilches 2014, 194)

Ahora bien, Alarcón menciona que “El hombre” “es un enfoque (...) en cuanto a la sociedad y a la vida diaria” (citado en Valladares y Vilches 2014, 148). No hay mención explícita a la religión. Sin embargo, para fundamentar esta lectura religioso-popular de “El hombre”, se examinará en primer lugar la letra de la canción, vinculándola con los aspectos teológicos que se ponen en juego, para luego realizar un análisis del tipo

interobjetivo según el enfoque de Philip Tagg (2013), análisis que además intentará integrar los aspectos de la letra.

Así, el primer elemento que referencia a la religión cristiana en “El hombre” se advierte cuando Rolando Alarcón canta en la cuarta estrofa “Bendiciendo el pan y el vino”. Esta acción, tal como se relata en los tres evangelios sinópticos,<sup>80</sup> es realizada por Jesús de Nazaret en el contexto de La Última Cena y forma parte de la fórmula que se recita en el rito de consagración de las iglesias católica, ortodoxa y otras iglesias cristianas. El complemento de esta frase viene justamente en el siguiente verso, al cantarse “contempla la paz de los muertos”. En el imaginario religioso de la época de Rolando Alarcón, ¿quién más sino cristo es capaz de contemplar la paz de los muertos mientras bendice el pan y el vino?

Bajo esta interpretación, el resto de las estrofas y el estribillo ahondan en las características tanto humanas como divinas de Jesús de Nazaret. En la primera estrofa cuando Alarcón canta “Se levanta el hombre pobre / sus manos llenas de sombra / a sus bestias da el agua sedienta / a su campo una sombra muy sola” es clara la referencia a cristo al llamarlo “el hombre pobre”. Es más, al ser cristo quien da el agua, Alarcón ocupa en este punto una de las metáforas más comunes para referirse a quien da la vida.<sup>81</sup> En el verso “en sus manos llenas de sombra” no hay solo una alusión a las manos obreras del cristo, sino también a los clavos atravesados en su cuerpo durante la crucifixión. En la segunda estrofa se encuentra: “Y contempla su cielo nublado / y bendice su siembra tan triste / esperando en la noche tan negra / los jinetes que parten al alba”. Estos dos últimos versos refieren de cierta manera al Apocalipsis de Juan,<sup>82</sup> en cuanto se pueden vincular “los jinetes” con los cuatro jinetes con que se inicia el Juicio Final, o como dice Rolando Alarcón, con “la noche tan larga”. Además, aparece la figura

---

80 cf. Evangelio de Mateo 26, 26-29; Evangelio de Marcos 14, 22-25; Evangelio de Lucas 22, 14-20.

81 cf. Evangelio de Juan 4, 14.

82 cf. Apocalipsis de Juan 6.

del cristo esperando por su venida, lo que se relaciona con el alba, aquel momento en que aparece la luz luego de la oscuridad, para un cielo nuevo y una tierra nueva.<sup>83</sup>

En la tercera estrofa Alarcón canta: “Se levanta el hombre nuevo / en sus manos vacila la estrella / los corceles veloces del tiempo / le han brindado una fiel compañera”. Del significado del primer verso, se reitera la idea del cristo hombre nuevo, reivindicando la naturaleza humana de Jesús que, desprovisto de egoísmo, vive en función de los demás. En el segundo verso hay una clara referencia a la Estrella de Belén,<sup>84</sup> además de una posible referencia a la estrella roja, uno de los símbolos del socialismo. En el tercer y cuarto verso, si bien una primera aproximación podría indicar alguna referencia a la idea de la Iglesia como compañera de cristo,<sup>85</sup> no es una interpretación que de cuenta del sentido religioso expuesto por Rolando Alarcón. En cuanto a la cuarta estrofa, los dos primeros versos ya han sido explicados al comenzar esta sección, y en el último, cuando canta “así nace el hombre del tiempo”, Alarcón elabora una evidente alusión a la imagen del Cristo histórico, hijo de hombre, de la historia y actor de ella.

Por su parte, en el estribillo se encuentran dos elementos principales que constatan de alguna manera las dos naturalezas de Jesús de Nazaret, algo de cierto modo ya sugerido en las cuatro estrofas. Primero, la analogía entre el verso “El hombre que se llama hombre” y la cita del libro del Éxodo cuando Moisés le pregunta a Dios por su nombre, y Él le responde “Yo soy el que soy”.<sup>86</sup> Aquí se observa una clara alusión a la naturaleza divina de Jesús. Segundo, cuando Alarcón canta “Y sus ojos, sus manos, su pueblo / son ojos, son manos, son pueblos de hombre” sugiere la segunda naturaleza del cristo, la humana. De esta manera remata Rolando Alarcón el estribillo cantando tres veces (tal vez aludiendo a la Trinidad) la frase “Es el hombre”, el de estas dos naturalezas, Jesús de Nazaret.

---

83 cf. Apocalipsis de Juan 21, 1-8.

84 cf. Evangelio de Mateo 2, 9-11.

85 cf. 2 Corintios 11, 2; Efesios 5, 25-27; Apocalipsis de Juan 19, 7-9. Aunque es una lectura que parece poco probable para Alarcón.

86 *La Biblia de nuestro pueblo*, Éxodo 3, 14.

Dicho esto, se dará paso a la comparación de “El hombre” con otras músicas similares que presentan los mismos musemas identificados. En esta comparación se observará si las canciones que comparten musemas comparten también significados en la propia estructuración lírica y campos paramusicales de connotación similares. Finalmente, se realizará una interpretación final de la canción en su conjunto en donde se respalde la importancia de esta pieza para el repertorio religioso-popular de la Nueva Canción Chilena.

i) *Musema 2'*

Como se ha revisado en el análisis de la canción “Trotecito de Navidad”, el *musema 2* corresponde a una fórmula específica de recitativo litúrgico, sección melódica con predominancia silábica y de nota repetida (nota recitativa) con una cláusula, y que al ser una sinécdoque de género de los recitativos litúrgicos remite a significados religiosos o espirituales. En el caso de “El hombre”, este *musema 2* aparece con algunas variantes al comenzar cada estribillo (ver ilustración 20), y en otras secciones de éste (ver ilustración 21).

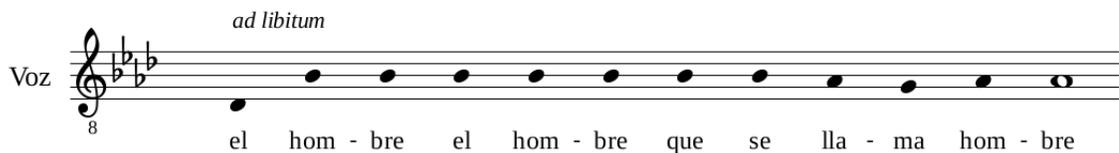


Ilustración 20: "El hombre" (Alarcón 1970), estribillo. '0'50'. Transcripción propia.

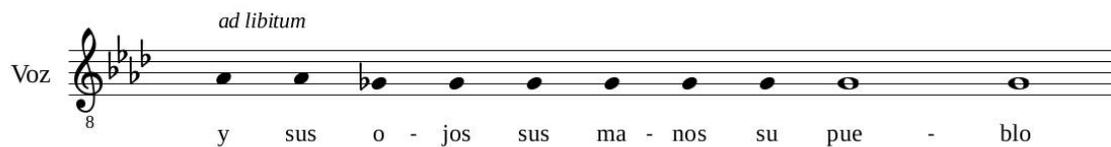


Ilustración 21: "El hombre" (Alarcón 1970). 1'01". Transcripción propia.

## ii) *Musema 4*

El *musema 4* corresponde a un acompañamiento vocal esporádico, en notas largas respecto a la melodía principal y cantado sobre fonemas sin palabras (ver ilustración 22). Este acompañamiento es distinto de un arreglo tipo conjunto vocal o del neofolclore, de una elaboración a varias voces de la letra y de un arreglo polifónico en imitación. Considerando la tipología del signo de Philip Tagg, este *musema* corresponde a una *anáfona sonora*, pues el *musema* se asemeja a la idea de los coros angelicales presentes en el imaginario colectivo, cuestión que sugiere de cierta manera un espacio acústico místico (en cuanto umbral de valor y sentido más allá de la realidad humana) o religioso, por lo que también podría considerarse que este *musema* es una *anáfona espacial*.

La primera aparición de este *musema 4* es en la segunda estrofa, minuto 0'35". Este *musema* se repite en la cuarta estrofa (1'39") con el texto "Bendiciendo el pan y el vino, contempla la paz de los muertos".<sup>87</sup> En ambos casos, el *musema 4* aparece al mismo tiempo que Rolando Alarcón canta versos que refieren a la capacidad de bendecir y a la de contemplar de cristo. En cuanto a bendecir, en la segunda estrofa Alarcón canta "bendiciendo su siembra tan triste", mientras que en la cuarta dice "bendiciendo el pan y el vino". Esto último tiene especial relevancia, pues como se mencionó anteriormente, para la mayor parte de los cristianos la consagración del pan y el vino corresponde a uno de los momentos más importantes del ritual religioso. En cuanto a contemplar, esto puede hacer referencia a la omnisciencia de Dios, primeramente contemplando el cielo nublado, para mientras tanto contemplar la paz de los muertos. Teniendo en cuenta esto, el *musema 4* connota gloria, divinidad y exaltación.

---

87 En los estribillos también se puede escuchar una versión disminuida de este *musema 4* (en 0'55" y en 1'57").

Los Emigrantes Uh! ah!

Rolando Alarcón y con - tem - pla su cie - lo nu - bla - do y ben -

uh! ah!

di - ce su siem - bra tan tris - te

Ilustración 22: "El hombre" (Alarcón 1970), segunda estrofa. 0'35". Transcripción propia.

#### Material interobjetivo de comparación del musema 4

Un primer material de comparación es la canción "El hombre nuevo" del grupo Quilmay (1971). En este caso, el *musema 4* se encuentra en varias secciones de la pieza: al comenzar las dos primeras estrofas, "El hombre nuevo saldrá de los vientres de los pobres", y "El hombre nuevo será como un viejo conocido" (1'16"), y en el tercer y en el último verso de cada estribillo, justamente después de cantar "El hombre nuevo, cristo Guevara", como se puede observar en la ilustración. En este caso, los campos paramusicales de connotación refieren a la revolución socialista, a la idea del hombre nuevo y a la esperanza en el mesías del pueblo, el Cristo Guevara.

Coro

Sol.

El hom - bre nue - vo Cris - to Gue - va - ra

Oh! Oh!

a - mor y lu - cha me - ji - llay ba - la

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled "El hombre nuevo" by Quilmay (1971). It consists of three staves. The top staff is for the "Coro" (Chorus) and contains four measures of whole rests. The middle staff is for the "Sol." (Solo) voice and contains a melodic line with lyrics: "El hom - bre nue - vo Cris - to Gue - va - ra". The bottom staff is for a piano accompaniment, featuring chords and melodic fragments with lyrics: "a - mor y lu - cha me - ji - llay ba - la". The score includes various musical notations such as treble clefs, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), a time signature of 6/8, and dynamic markings like "8".

Ilustración 23: “El hombre nuevo” (Quilmay 1971), estribillo. 1'14". Transcripción propia.

Igualmente, en el “Gloria” de la Misa Criolla de Ariel Ramírez (1964; 1965) se puede encontrar el *musema 4*. Como se ha revisado, esta obra fue compuesta para el ordinario de la misa, y una de las primeras en incorporar el texto litúrgico en el idioma castellano. En este sentido, si bien los campos paramusicales de connotación de esta obra pueden ser los mismos que de cualquier otra misa (divinidad, iglesias, liturgia, religión, etc...), es también una de las primeras en considerar la propia cultura musical para el rito católico, fuera de las composiciones de corte más europeo-occidental. En este sentido, la obra aporta en reivindicar una religiosidad especialmente latinoamericana, siendo un “Gloria” situado en la realidad del continente. El *musema 4* se escucha mientras se canta “Paz a los hombres que ama el Señor”, tal como muestra la ilustración.

Soli

Soprano, Alto

Tenor, Bass

paz a los hom-bres que a-mael Se- ñor.  
and for His chil - dren there will be peace.

paz a los hom-bres, paz.  
and for His chil - dren, peace.

paz,  
peace,

3

Ah,

Ilustración 24: "Gloria" (Ramírez 1965). Compases 14 al 17.

Otra pieza es "El Cristo americano" de los argentinos Ángel Petrocelli y Daniel Toro (Toro 1974). Gracias a la riqueza polisémica de la letra resulta posible entender que esta canción, de manera similar a "El hombre nuevo" del grupo Quilmay (1971), relaciona la figura de Ernesto "Che" Guevara con Jesús de Nazaret, sobre todo cuando Toro comienza la canción diciendo "Este Cristo americano, con una cruz de metrallas". De todas maneras, en esta pieza los campos paramusicales de connotación se asocian a conceptos como la revolución, el cristianismo, el latinoamericanismo, a lo indígena ("Señor cristo americano, nazareno de los incas"), al imaginario religioso-político del mesías popular y su glorificación. En este "Cristo americano" se puede escuchar el *musema 4* en diferentes partes, especialmente durante la tercera (1'38") y la cuarta estrofa (1'59"), como se exhibe en la ilustración.

The image shows a musical score for the song "El Cristo americano" by Daniel Toro. It consists of four staves. The top staff is labeled "Coro" and contains a treble clef, a 4/4 time signature, and a few notes with a "uh!" vocalization. The second staff is labeled "Daniel Toro" and contains a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with lyrics: "Se - ñor\_\_\_\_ Cris - toa - me - ri - ca - no". The third staff is labeled "C." and contains a treble clef, a 4/4 time signature, and a few notes with a "uh!" vocalization. The bottom staff is labeled "DT" and contains a treble clef, a 4/4 time signature, and a melodic line with lyrics: "na - za - re - no de los in - cas". There are some markings like "8" and "3" on the staves.

Ilustración 25: "El Cristo americano" (Toro 1974), cuarta estrofa. 1'55". Transcripción propia.

Asimismo, en otra pieza del mismo Rolando Alarcón (1968) se puede oír este *musema 4*. Se trata de "La Balada de Luther King", memoria al pastor bautista Martin Luther King quien fuera líder del movimiento por los derechos civiles afroestadounidenses y activista contra la guerra y el sistema de exclusión. Si bien en esta pieza no hay elementos explícitos de religión o divinidad, los campos paramusicales de connotación aluden a la condición de ministro de Luther King quien situó a la fe cristiana en el corazón de sus mensajes de solidaridad y liberación. En esta balada, que comienza con un extracto de la grabación de un discurso del mismo Luther King, el *musema 4* suena justo en el comienzo del estribillo (ver ilustración), cuando la música modula a la relativa mayor (de la menor a do mayor), lo que podría asociarse con el *musema 5* que se expondrá más adelante.

The image shows a musical score for a chorus and a soloist. The top part is for the 'Coro' (Chorus) in 3/2 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole rest, followed by a long note with a fermata and the text 'ah!'. The bottom part is for 'Rolando Alarcón' in the same time signature, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure is a whole rest, followed by a series of eighth notes with the lyrics 'los se - ño - res que fa - bri - can tan - tas gue - rras es - ta -'. The second system continues the chorus with 'ah!' and the soloist with 'rán o - tra vez en los fes - ti - nes'.

Ilustración 26: "La balada de Luther King" (Alarcón 1968), estribillo. 1'03". Transcripción propia.

En el "Canto para después de la comunión" del *Oratorio para el pueblo* de Ángel Parra (1965) también se encuentra este *musema 4*. En un artículo sobre este oratorio, Freddy Vilches (2011) menciona que esta obra se adelanta a la teología de la liberación, reinterpretando la liturgia al relacionar los valores revolucionarios defendidos por la izquierda con los valores cristianos como fraternidad, sacrificio, justicia e igualdad. En esta línea, los campos paramusicales de connotación de esta pieza en particular aluden a la liturgia y la exaltación de la comunión con la divinidad, a la esperanza por la venida del cristo, y la súplica o plegaria a Dios. En esta pieza el *musema 4* aparece cuando se canta "¡Cristo baja por favor!" al comenzar cada estribillo, donde además se modula a la relativa mayor (re mayor).

Coro

Ángel Parra

Cris-to ba-ja por fa-vor ah! ne-gros

Cris-to ba-ja por fa-vor a ver tus re-ba-ños ne-gros

Ilustración 27: "Canto para después de la comunión" (A. Parra 1965), estribillo. 0'55".  
Transcripción propia.

Igualmente en la *Misa a la Chilena* de Vicente Bianchi (1965) aparece este musema. Específicamente, el *musema 4* se canta en el "Cordero de Dios" cuando el solista dice los textos "ten piedad de nosotros" (0'43") y "danos la paz" (1'51"). Cristián Guerra comenta que esta obra integra a la misa como especie musical dentro de la tradición docta, la música de carácter religioso del repertorio chileno centrino, y el acercamiento entre el soporte religioso católico y la música popular urbana de raíz folclórica (Guerra 1999, 347–48). Considerando esto, dentro de los campos paramusicales de connotación de este "Cordero de Dios" con ritmo de trote se pueden asociar la espiritualidad andina, la liturgia católica, la ritualidad popular, la chilenidad, a la comunión (pues es este el canto previo a la comunión en el rito romano) y la glorificación divina.

Solista

Coro

ten pie-dad de no-so-tros

uh!

Ilustración 28: "Cordero de Dios" (Bianchi 1965). 0'43".

De manera similar se canta el *musema 4* en la tercera de las misas chilenas compuestas en 1965, la *Misa Chilena* de Raúl de Ramón (1965). En este caso el *musema* se puede escuchar por primera vez en el “Ofertorio”, al cantarse por segunda vez el texto “recibe, Oh Dios, el pan que te ofrecemos” (0'26”), así como en la segunda vez que se dice “recibe, Oh Dios, el vino que ofrecemos” (1'12”) y en la repetición de la frase “recíbelo Señor por nuestras faltas” (1'56”). Al igual que en la misa de Bianchi, en esta obra se encuentran vinculadas la música religiosa de la zona central de Chile y otras músicas populares de raíz folclórica, de modo que al “Ofertorio” en particular, con ritmo de tonada punteada, se pueden asociar conceptos como música litúrgica, canto a lo divino, el rito romano, la comunión (ya que es en esta parte donde se ofrece el vino y el pan que luego será consagrado, según las liturgias católica y ortodoxa), el arte popular y la música nacional comprendida de modo plural. En esto último se diferencia de la *Misa a la Chilena* pues, como explica Cristian Guerra, “es más bien una misa del Estado-nación de Chile, mientras la *Misa Chilena* y el *Oratorio para el pueblo* son misas de la multinacionalidad que habita en el territorio chileno (e incluso más allá)” (Guerra 2014, 96).

Ilustración 29: "Ofertorio" (De Ramón 1965). 0'26". Transcripción propia.

Por último, se observa el *musema 4* en “Plegaria a un labrador” de Víctor Jara y Patricio Castillo (1969b), publicada por primera vez en el sencillo *Plegaria a un labrador/Te recuerdo Amanda* de 1969. En esa ocasión, Víctor Jara la interpreta junto al grupo Quilapayún. Es necesario destacar aquí los antecedentes comunes entre Rolando Alarcón y Víctor Jara, ambos integrantes del grupo Cuncumén y personajes relevantes de la

Nueva Canción, por lo que no es casual el hecho de que compartan unidades mínimas de significación musical. Ahora bien, como se puede ver en la ilustración, el *musema 4* acompaña el texto “levántate y mírate las manos para crecer y estréchala a tu hermano”, así como en el minuto 2'27" con el mismo texto, momentos antes del Amén final. Esta pieza, que se articula por referencias intertextuales al Padre Nuestro y al Ave María (Guerra 2014, 81), resulta también muy cercana a las connotaciones de “El hombre”: la religión popular, la idea de un cristo tanto humano (“levántate y mírate las manos”) como divino (“Tú que manejas el curso de los ríos”), la interpelación y la plegaria a la divinidad, las referencias al rito de la comunión cuando Jara canta “juntos iremos unidos en la sangre”, el canto a lo humano y lo divino, entre otras.

8 Ah! \_\_\_\_\_

8 Le - van - ta - té y mí - ra - te las ma - nos \_\_\_\_\_

8 Ah! \_\_\_\_\_

8 pa - ra cre - cer y - tré - cha - la tu her ma - no \_\_\_\_\_

Ilustración 30: "Plegaria a un labrador" (Jara 1969b). 1'03". Transcripción propia.

En suma, estas piezas que sirven de material interobjetivo de comparación al presentar secciones estructurales similares al *musema 4* que comparten en buena medida los campos paramusicales de connotación de “El hombre”, considerando también en qué

momento de la pieza se canta este musema. De este modo, se puede decir que este musema le da un aire de gloria, exaltación o divinidad a lo que se esté cantando, decidiendo en gran medida el significado en cuestión.

### *iii) Musema 5*

Con *musema 5* se hace referencia al uso de la llamada *tercera de picardía* al finalizar la canción. La tercera de picardía corresponde a la introducción de un acorde de tónica mayor en una composición que inicialmente estaba en tonalidad menor. Esto se da tanto al concluir una pieza completa como también en el final de determinada sección. Óscar Hernández Salgar indica que

la tercera de Picardía [mayúscula en el original] es un gesto muy común en la música del barroco y consiste en la utilización de un acorde mayor como sonoridad final en una tonalidad menor después de un gesto cadencial. Con este procedimiento, se busca dar una mayor estabilidad a la última sonoridad, ya que el acorde mayor se asemeja más a la serie de armónicos naturales, que es el paradigma de estabilidad de las estructuras armónicas. Al usar este recurso, el término marcado en la oposición mayor-menor sería el acorde mayor por su aparición en el contexto de una tonalidad menor (Hernández Salgar 2012, n. 12).

Por su parte, en cuanto a la procedencia del término, el *Diccionario Enciclopédico de la Música* editado por Alison Latham menciona que

el origen del nombre se desconoce; al parecer, fue introducido por Jean-Jacques Rousseau en su *Dictionnaire de musique* (1768), pero el origen que menciona es poco probable: “Se llama ‘tercera de picardía’ porque este tipo de final se usó por mucho tiempo en la música litúrgica y, por lo tanto en la región de Picardía, donde la música abunda en sus catedrales e iglesias (Latham 2008, 1509).

Aunque de origen poco probable, el *musema 5* entendido como un final con tercera de picardía remite de cierto modo a la religión, aunque puede conllevar también significados similares de alegría o esperanza de manera no religiosa. Por supuesto, la asociación común de acordes menores con la tristeza, la pena, el sufrimiento o el lamento, y de acordes mayores con la felicidad o el optimismo es una cuestión que hay que considerar con cuidado, y en relación a otros parámetros de expresión musical (Tagg 2013, 264–65). Sin embargo, para las piezas de la Nueva Canción estos significados resultan en buena parte acertados. Por ejemplo, en el caso de “El hombre” de Rolando Alarcón el juego entre la tonalidad de fa menor en las estrofas y la mayor en los estribillos se hacen en consideración de estos significados. Asimismo, la tercera de picardía puede ser entendida como la luz luego de la oscuridad, la esperanza o la alegría final.

De este modo “El hombre”, que empieza en tonalidad de fa menor, termina en un acorde de fa mayor (2'18") que no había sonado antes en la canción, y justo después de cantar “Es el hombre” (ver ilustración 31). En este sentido, el *musema* corresponde a una *marcador episódico de finalidad* en la tipología del signo musical de Tagg, pero que no solo indica el término de una sección o pieza, sino que la finaliza con una sonoridad inesperada que alude a un afecto diferente al del resto de la pieza, o bien confirma algunas ideas que son cantadas y que toman fuerza con esta tercera de picardía. Considerando todo esto, el *musema 5* connota alegría, esperanza (en Dios o en la revolución), un momento de alegría o de paz final.

The image shows a musical score for the song "El hombre" by Rolando Alarcón. It consists of three systems of staves. The first system includes the vocal line for "Los Emigrantes" (top), the vocal line for "Rolando Alarcón" (middle), and the guitar accompaniment (bottom). The second system includes the vocal line for "Los Emigrantes" (top), the vocal line for "Rolando Alarcón" (middle), and the guitar accompaniment (bottom). The third system includes the vocal line for "Los Emigrantes" (top), the vocal line for "Rolando Alarcón" (middle), and the guitar accompaniment (bottom). The lyrics are: "e - es el es el hom - bre - es el hom - bre - es el hom - bre." The guitar accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, with various chords indicated above the staff.

Ilustración 31: "El hombre" (Alarcón 1970), final. 2'09". Transcripción propia.

### Material interobjetivo de comparación del musema 5

En primer lugar está la recién mencionada "Plegaria a un Labrador" de Víctor Jara, que como se revisó, remite a una religión popular que pide e interpela a la divinidad con la esperanza del amén final. La "Plegaria" comienza en fa menor para terminar en fa

mayor, como se puede escuchar en el minuto 2'49". "El arado" del mismo Jara (1967a) también presenta este *musema 5*, justo después de cantar "como yugo de apretao, tengo el puño esperanzao porque todo cambiará", terminando la canción que está en la tonalidad de mi menor en una cadencia plagal (IV-I) que concluye en el acorde de mi mayor. En este caso, los campos paramusicales de connotación aluden más bien al trabajo en el campo, al sufrimiento y el lamento de quien trabaja la tierra sin parar, así como a "la esperanza cuando pienso en la otra estrella", en referencia al símbolo rojo socialista, y a la esperanza en el Dios de la liberación que se puede interpretar con la cadencia plagal final, también llamada cadencia "del amén" o de iglesia, poco común en el repertorio de la Nueva Canción Chilena. Asimismo, la tercera de picardía se observa en una tercera canción de Víctor Jara (1971). Se trata de "El alma llena de banderas", canción en memoria de un luchador social asesinado y que termina con este *musema 5* luego de cantar dos veces "venceremos" para concluir con un acorde de mi mayor.

El *musema 5* también se puede oír en el "Kyrie" de la ya mencionada *Misa Criolla* de Ariel Ramírez (1964). En este caso la tercera de picardía se puede notar en el cambio de tonalidad final pasando de lab menor a lab mayor en la versión original, y de la menor a la mayor en la de Mercedes Sosa (2000). De la misma manera, en otra pieza de este compositor, "La peregrinación" de la obra *Navidad Nuestra* (Ramírez 1964), este *musema 5* aparece al final cuando en vez del sol menor se canta un sol mayor en la interpretación de Los Fronterizos de 1964, y un la mayor cuando se esperaba un la menor en la versión de Mercedes Sosa (2000). "La peregrinación" es una canción de Navidad que, refiriendo a una espiritualidad particularmente latinoamericana, pone sus esperanzas en el Dios que está por nacer. Otra pieza que presenta esta tercera de picardía al finalizar es "Santiago de Chile" del músico cubano Silvio Rodríguez (1975). Juan Pablo González indica que esta canción (junto a "Yo pisaré las calles" de Pablo Milanés) fue una marca imborrable de la denuncia y el lamento al Santiago que sufría en dictadura, alzándose en solidaridad con Chile (González 2016, 15). En esta ocasión, la canción está en la tonalidad de re menor y finaliza con un acorde de re mayor tras cantar

el esperanzador estribillo: “eso no está muerto, no me lo mataron, ni con la distancia ni con el gris soldado”.

Igualmente se puede encontrar el *musema 5* en “El hombre nuevo” del Grupo Quilmay, que como ya se expuso, hace referencia de alguna manera a la religión cristiana, la revolución socialista y a la esperanza en el mesías popular. El paso del fa menor inicial al fa mayor final se da en la marca temporal 3'36". Asimismo, en “Preguntitas sobre Dios” de Atahualpa Yupanqui en la versión de Víctor Jara (1996) suena este *musema 5*, donde en el minuto 4'47" el cantautor reemplaza el mib menor que soporta la canción por un mib mayor final. Otro caso es “El Cristo americano” de Daniel Toro (1974), el cual presenta el *musema 5* al finalizar la canción cuando en vez de terminar en acorde de re menor, correspondiente al re dorio en que se encuentra la pieza, lo hace con un acorde de re mayor.

También en el “Santo” de la *Misa de la Cruz del Sur* de Vicente Bianchi (1972) aparece esta tercera de picardía cuando finaliza esta parte del Ordinario en re menor con un acorde de re mayor. Al igual que en otras misas del compositor, los campos paramusicales de connotación de esta pieza remiten a la ritualidad cristiana, a la chilenidad, a la alabanza a Dios, y en particular al latinoamericanismo, pues a diferencia de la *Misa a la Chilena*, esta obra también conocida como *Misa sudamericana* se plantea precisamente recoger ritmos de todo el continente. Esta tercera de picardía puede escucharse además en el “Cordero de Dios” de la referida *Misa a la Chilena* (Bianchi 1965), la cual pasa de la tonalidad de fa menor que predomina en toda la pieza a una cadencia plagal que termina en fa mayor. Otra misa del mismo año también presenta este *musema 5*. Se trata de la también referida *Misa Chilena* de Raúl de Ramón (1965), específicamente en el “Kyrie” donde el compositor juega a lo largo de todo este pasaje litúrgico entre el lab menor y lab mayor.

El “Señor ten piedad” de la *Misa Popular Salvadoreña* de Guillermo Cuéllar<sup>88</sup> (Yolocamba I Ta 1980b) es otra pieza de uso litúrgico que presenta la tercera de picardía al final, específicamente cuando se introduce un la mayor en esta parte que está en la menor. En un estudio sobre las misas centroamericanas, José María Vigil y Ángel Torrellas mencionan que esta obra “es una pieza antológica de una teología y espiritualidad enmarcadas dentro de una lectura histórica de la fe cristiana, madura y bien elaborada, dentro del contexto de la lucha popular liberadora” (Vigil y Torrellas 1988, 23). De este modo, la esperanza popular está puesta en Dios: “Señor, la injusticia nos duele y oprime, ¡ponte a nuestro lado!, ¡somos los humildes!”. Por su parte, el nicaragüense Carlos Mejía Godoy con su “Cristo de Palacagüina” (1973) también muestra esta tercera de picardía al entrar a cada estribillo y al terminar la canción, pasando en dichas secciones de sib menor a sib mayor. Los campos paramusicales de connotación de esta canción aluden a una espiritualidad popular, a la Navidad, a la música nicaragüense y a la revolución armada. Asimismo, el grupo Yolocamba I Ta (1980a) presenta la tercera de picardía al finalizar el “Poema a Monseñor Romero”, escrito por el obispo de São Félix do Araguaia (Brasil) Pedro Casaldáliga y musicalizado por la banda. En este caso, la pieza en re menor termina con un acorde de re mayor luego de decir: “San Romero de América, pastor y mártir nuestro, nadie hará callar tu última homilía”.

En pleno exilio, Ángel Parra (1978) graba la canción “Quiero volver a mi tierra”. A lo largo de la pieza se encuentran varios versos interesantes para esta investigación. Uno de ellos es “ojalá, le pido al cielo, que no sea como España”, donde le reza a la divinidad para que su regreso no sea a un Chile dictatorial como la España franquista. En este contexto, la tercera de picardía, fa mayor sobre la el modo menor de fa dorio, se escucha al final una vez cantada la última estrofa que espera por el retorno: “pero siquiera un pedazo, a todos nos va a tocar, y como cuerpo de cristo, se habrá de multiplicar, como pueblo avergonzado que encuentra su dignidad”. El *musema* 5 también puede escucharse

---

88 Según Vigil y Torrellas (1988, 21), esta misa “es fruto, en letra y música, de la iniciativa de Guillermo Cuéllar (Pikín) trabajando en colaboración en medio de estas comunidades de base [la parroquia de Zacamil y de la parroquia de la Resurrección], con la asesoría teológica del P. Plácido Erdozain”.

en “A desalambrar” del cantautor uruguayo Daniel Viglietti (1968). En esta potente canción se destruyen los contenidos-verdades que impiden la promoción de la vida y se cuestiona el pecado original del que deriva la propiedad privada.<sup>89</sup> Viglietti destruye la ideología dominante que aparece falsa e inválidamente como universal. En esta línea, el *musema 5* aparece al final de la pieza, cuando suena el *mi mayor* final reemplazando el *mi menor* de la tonalidad de la canción, a la espera por la superación del estado de las cosas. En “Cielito del tres por ocho” del mismo Viglietti (1971) aparece también este *musema 5*. La canción está en la tonalidad de *do mayor*, pero termina en el acorde de la *mayor*, el cual contiene la tercera de *picardía* de la *relativa menor* de la tonalidad original. Con letra de Bartolomé Hidalgo, este es un canto que espera por la liberación del pueblo: “y pues juramos ser libres / o libertad o la muerte”.

En otra canción del mismo Daniel Viglietti (1968), “Canción del hombre nuevo”, se escucha la tercera de *picardía* al pasar de la *menor* a la *mayor*. Con claras referencias a Ernesto “Che” Guevara (“y por corazón / a ese hombre daremos / el del guerrillero / que todos sabemos”), esta pieza se asocia al Canto Popular uruguayo, a la revolución socialista, al amor, a la construcción del hombre nuevo y a la lucha armada. Un último caso de este *musema* es “Cruz de Luz” (mencionada en el subcapítulo 3.1.b), dedicada en memoria (memoria en el sentido de que construye futuro) del sacerdote católico colombiano Camilo Torres y presente en el disco *Canciones para el hombre nuevo* de Daniel Viglietti (1968), y también en la versión de Víctor Jara titulada “Camilo Torres” (1969). Aquí las referencias a la religión popular y las reivindicaciones de la Nueva Canción son explícitas: “Cuentan que tras la bala se oyó una voz. Era Dios que gritaba: ¡Revolución!”. El *musema 5* se puede escuchar al final de “Cruz de Luz”, donde se reemplaza el acorde de la *menor* por el de la *mayor* en el minuto 2'09" al decirse “Camilo Torres muere para vivir”, además de aparecer al final del primer estribillo, justo al cantar el citado verso “era Dios que gritaba: ¡Revolución!”.

---

89 Véase la relación entre propiedad privada y pecado original en Dussel 2016a, § 4.43.

Por último, hay algunas piezas que presentan una variante de este *musema*, correspondiente al intercambio modal en el estribillo, por ejemplo, de do menor a do mayor. Un ejemplo es “El peregrino de Emaús” del grupo de seminaristas de la Congregación de los Sagrados Corazones Los Perales (1962), canción emblemática del catolicismo progresista que, antes de las conclusiones sobre música del Concilio Vaticano II (Pablo VI 1963), ya estaba interpretando música en idioma castellano y con sonoridad latinoamericana, especialmente del Chile central. En este ejemplo, la canción está en re menor, modulando a su intercambio modal, re mayor, en los estribillos. Otro caso es la ya mencionada “El hombre nuevo” de Quilmay (1971), la cual pasa de la tonalidad de fa menor a fa mayor en los estribillos.

En síntesis, la revisión de estas piezas musicales que presentan el *musema 5* fundamenta la ligazón entre tercera de picardía y la idea de esperanza o alegría final, en cuanto todas las canciones anteriormente comparadas tienen de una u otra manera alguna esperanza puesta en la revolución o en Dios para la superación de las problemáticas, dolores y lamentos expuestos a lo largo de la canción o parte de la misa.

#### iv) *Musema 6*

El sexto *musema* se trata de una guitarra arpegiada en movimiento ascendente con una vuelta final en velocidad andante-moderada (tal como muestra la Guitarra 2 de la ilustración 32), pudiendo observarse tanto en métrica simple como compuesta. Este arpeggio suena en la introducción y las dos primeras estrofas de la canción, es decir, desde el comienzo hasta el segundo cincuenta (0'50"), lo que hace que se escuche durante aproximadamente un tercio de la pieza (34,48%). En la tipología de Tagg, este *musema 6* correspondería a un *indicador de estilo* ya que contribuye al establecimiento de un estilo que está en la base de la pieza que remite al acompañamiento musical que comienza a surgir en las parroquias progresistas de aquella época. Me refiero en esta sección al concepto de parroquia progresista para distinguirla de las de carácter más conservador. Esto tiene cierta relevancia en el uso de la música en la liturgia pues para

comienzos de la década de 1970, solo habían transcurrido siete años desde la promulgación de la constitución *Sacrosanctum Concilium* (Pablo VI 1963), en la cual se se abrían las puertas a una renovación en la liturgia que consideraba la importancia del canto religioso popular, que cabe decir, tuvo gran parte de sus antecedentes en América Latina, tal como menciona el estudio de Montserrat Galí (2002, 178).

Si bien son escasos los registros documentales de esta práctica, en el caso de las parroquias progresistas de Santiago, este canto popular era muchas veces acompañado de guitarra, según algunos testimonios de personas que participaron del medio en la época.<sup>90</sup> Por su parte, en el lado conservador se dio una especie de desprecio por el instrumento, prevaleciendo el uso del órgano y del canto con una estética que podría denominarse como europea/hispanista. Alejandro Vera aporta algunos antecedentes históricos a esta cuestión, indicando que desde “fines del siglo XVIII la guitarra fue progresivamente vinculada con manifestaciones populares”, lo que “tendió a alejarla de los sectores de élite, caracterizados en esta época por una creciente intolerancia hacia dichas manifestaciones” (Vera 2016, 32), inclinación que perduró durante el siglo XIX y la primera mitad del XX.<sup>91</sup> Durante los años posteriores al Concilio Vaticano II se produjeron fuertes polémicas entre conservadores y progresistas en torno a las diferentes lecturas de las resoluciones conciliares, las que se hicieron visibles especialmente en la música (González, Ohlsen y Rolle 2009, 297), y en este sentido, se dio una tensión tanto entre los tipos de músicas como entre los instrumentos musicales. Una muestra de estas posturas se puede observar en el foro “Aplicaciones del folklore a la música religiosa” contenido en el número 94 de la Revista Musical Chilena (Salas Viu 1965). De este

---

90 Por ejemplo, el sacerdote y teólogo que perteneció al movimiento Cristianos por el Socialismo Pablo Richard comenta que el uso de la guitarra fue “paralelo, o naciendo con el concilio” (Richard 2018). Similar es lo comentado por Andrés Opazo (2018). Asimismo, el guitarrista y musicólogo Mauricio Valdebenito en una comunicación personal (22 de diciembre de 2017) también hace referencia a la similitud del arpeggio de “El hombre” con la práctica guitarrística de la Iglesia progresista.

91 Valeska Cabrera (2016, 292) cita una circular de 1895 publicada en el *Boletín Eclesiástico* donde el Arzobispo de Santiago, Mariano Casanova, prohíbe los pianos, las bandurrias, las guitarras y los bandolines, los que se habían introducido últimamente en las funciones sagradas “contra nuestra voluntad”, según las palabras del presbítero. Asimismo, revisa también el ya mencionado *Reglamento de música Sagrada para la Arquidiócesis de Santiago de Chile* de 1932, en el que se insiste en la prohibición de la guitarra, junto a la bandurria, el arpa, el bandolín, los triángulos y las campanitas (Cabrera 2016, 431).

modo, el uso del órgano quedó asociado a los sectores conservadores y la guitarra a los progresistas. En el caso del uso de la guitarra, esta era en ocasiones tañida con arpeggios similares a los de Alarcón en este *musema* 6. Según comenta Andrés Opazo (2018), particularmente este tipo de arpeggios simples tiene una sonoridad ligada a la Iglesia católica progresista dado que es la manera más sencilla de acompañar con la guitarra el canto litúrgico, y que podía ser ejecutado incluso por una persona recién iniciada en el instrumento. Es, de cierto modo, la necesidad práctica la que termina determinando la interpretación musical. Es por todo esto que este *musema* alude a una sonoridad del tipo “parroquia progresista”.

Ilustración 32: "El hombre" (Alarcón 1970), introducción. 0'00". Transcripción propia.

### *Material interobjetivo de comparación del musema 6*

Considerando esto, una primera canción que cuenta con este *musema* 6 es “El extraño” de Fernando Ugarte (1970), novena pista de su disco *Requiem*. Según el portal Música Popular, el elepé *Requiem* “fue una interesante apuesta folclórica que combinaba el manifiesto social (...) con canciones de amor y llamados a un cristianismo de opción preferencial por los pobres”.<sup>92</sup> En particular la canción “El extraño” canta sobre la llegada de militares “pa vestirme de soldado / y matar a mi vecino / porque eran de rojo vivo / las flores que cultivaba”, en alusión a los ideales de izquierda que brotaban en la época. En este sentido, las campos paramusicales de connotación de esta pieza tienen que ver con una música religiosa con crítica social, con un cristianismo progresista.

92 <http://www.musicapopular.cl/artista/fernando-ugarte/> [Consultado el 14.01.2017].



Ilustración 33: "El extraño" (Ugarte 1970), primera estrofa. 0'40". Transcripción propia.

Otro caso de este *musema 6* se presenta en la *Passion selon Saint Jean* de Ángel Parra (1976). Esta obra es el segundo oratorio compuesto por Ángel Parra, siendo grabado de manera clandestina en el Campo de Prisioneros Chacabuco. Según el testimonio de Luis Cifuentes Seves en el sitio Cantos Cautivos, la *Pasión* fue interpretada por el grupo Los de Chacabuco en las misas ofrecidas por los capellanes durante los comienzos de 1974,<sup>93</sup> y además recuerda que “el único que era realmente religioso era Ángel”.<sup>94</sup> En esta obra se muestra una religión popular y latinoamericana que hace suyo el relato de la pasión y muerte de Jesús. En este sentido, el *musema 6* aparece específicamente en la sección “Jesús y sus discípulos en el huerto” (3'01" de la *Pasión*), acompañando el canto que continúa la narración del evangelio, en este caso el momento del arresto de Jesús cuando Él dice: “Yo soy, yo soy el que andan buscando”.



Ilustración 34: *Passion selon Saint Jean* (A. Parra 1976). 3'01". Transcripción propia.

Una última canción que presenta este arpeggio del *musema 6* es “Jesús” del grupo Elicura (1981). De manera similar que con Los Perales, esta agrupación se formó con

93 <http://www.cantoscautivos.cl/canciones/pasion-segun-san-juan/> [Consultado el 15.01.2017].

94 <http://www.cantoscautivos.cl/canciones/misa-chacabucana/> [Consultado el 15.01.2017].

seminaristas que tenían cierta inquietud y destreza con la música popular, aunque esta vez eran de la Compañía de Jesús y en los tiempos del Canto Nuevo. Los mismos músicos de Elicura en el librito de la reedición en CD de 1999 comentan los propósitos del proyecto: “expresar a través de la música nuestra experiencia del Dios liberador y representar así, en la medida de nuestras posibilidades, el anhelo de libertad y de participación de tantos jóvenes”. Particularmente en la canción “Jesús”, en donde se tañe la guitarra con el *musema 6*, le cantan en segunda persona al cristo (“Jesús, Jesús, Jesús eres camino y verdad”) desde una espiritualidad que podría decirse progresista, pues además de lo descrito por los músicos, es una espiritualidad que no está ajena a lo que sucede con la dictadura militar chilena (“veo tu luz, veo tu luz (...) en mi país lastimado”), con el exilio, ni con las injusticias, sino que se basa precisamente en Jesús y el mensaje cristiano para realizar esas críticas.



Ilustración 35: "Jesús" (Elicura 1981). 0'06". Transcripción propia.

En suma, pese al poco material de comparación interobjetiva, creo que se da una idea de las connotaciones de los arpeggios en la guitarra similares al *musema 6*, pues todos comparten su cercanía o militancia con la Iglesia que he denominado “progresista”. Además, gran parte de la práctica musical de las parroquias de esos años no está documentada, pero al día de hoy pueden escucharse arpeggios similares en ciertas parroquias herederas de esta Iglesia progresista (por ejemplo, la comunidad Cristo Liberador de Villa Francia). De este modo, se puede decir que este *musema 6* en “El hombre” refiere en cierto sentido a una forma de acompañamiento del canto litúrgico popular.

v) *Musema 7 (a y b)*

El *musema 7* corresponde a lo que Philip Tagg denomina como una *pila de musemas*, en el que el ostinato melódico descendente de dos notas (do-la) constituye el *musema 7a*, mientras que el pasaje cromático do-reb-re-reb es denominado *musema 7b*, como se muestra en la ilustración 36. Utilizando la tipología del signo de Tagg, este *musema 7* en su conjunto funciona como *determinante episódico* dado que pone a la música en un tiempo diferente con poca o ninguna advertencia, y con material que no había sido presentado con anterioridad. Además, el ostinato (*musema 7a*) en particular es una *anáfona sonora no-vocal* pues puede pensarse como la estilización musical del sonido del tic-tac de los relojes análogos, los que remiten al paso apremiante del tiempo, mientras que el cromatismo (*musema 7b*) puede también entenderse como una *anáfona cinética de motricidad fina* pues el mínimo movimiento melódico se relaciona con la tensión necesaria para realizar pequeños y cuidadosos movimientos. En “El hombre” este *musema* suena en el interludio de la canción, entre el 1'17" y 1'23", y pese a su corta duración, resulta de gran importancia para el desarrollo de la pieza, pues hace de nexo entre el arpeggio tipo “Iglesia progresista” (*musema 6*), la sirilla lenta del estribillo y el rasgueo tipo “Plegaria a un labrador” con que comienza la tercera estrofa. Además, tanto el ostinato (*musema 7a*) como el cromatismo (*musema 7b*) son recursos que no se utilizan en otra sección de la canción. Considerando la tensión retórica que generan en el contexto de “El hombre” es que el significado de este *musema* es la inminencia del tiempo del peligro, del tiempo ahora, del tiempo kairótico donde ya no hay retorno posible, como si se estuviera transformando el mundo y se hubiera perdido el sentido habitual de las cosas (Dussel 2016a, § 11.53).



Ilustración 36: Rolando Alarcón - “El hombre”. 1'17". Transcripción propia.

### *Material interobjetivo de comparación del musema 7*

En este caso, son pocos los ejemplos del mismo contexto musical (es decir, de la canción latinoamericana, Nueva Canción Chilena, folclore, etc...) que presentan alguna de las partes de este musema. Una primera canción es “A desalambrar” en la versión de Víctor Jara (1969a). Como se comentaba anteriormente respecto a la versión de Viglietti, es una música que no solo cuestiona, sino que destruye los contenidos que niegan la vida del pueblo. Es en este sentido que “A desalambrar” se encuentra en un tiempo-ahora, del *kairós*, y en consecuencia presenta el *musema 7a* con el ostinato que hace en la guitarra durante la introducción, y con el acompañamiento del tiple. También “Judas” de Quelentaro (1970) presenta este ostinato (*musema 7a*), pieza muy cruda que narra desde la religión popular la traición de Judas a Jesús de Nazaret y su posterior arrepentimiento. En este caso, el ostinato suena precisamente en ese momento inminente de tensión entre el demonio y la salvación (1'23"): “Quiero contigo hacer un pacto / comprarte la conciencia como Satanás, ¿recuerdas? / Pero con una razón de vida y de dolor / te oferto redención”, la que consiste en traicionar al usurero, “aquel que del dolor ajeno hace ganancia / ese que de la muerte y la desesperanza exprime una moneda triste / triste, fea y desvelada”.

Otra canción es “Deus lhe pague” de Chico Buarque (1971), pieza que abre el disco *Construção*. Esta producción tiene como característica, entre otras, que el músico empieza a explicitar sus críticas políticas y sociales contra la dictadura militar brasileña (1964-1985). Esto es especialmente notorio en “Deus lhe pague”, pues la canción presenta el ostinato (*musema 7a*) con las percusiones durante prácticamente toda la canción, además de abundar los cromatismos (*musema 7b*). Como menciona Guilherme de Alencar en un análisis, esta pieza ocupa los mismos recursos de los medios de comunicación de masas subvirtiéndolos para dar un mensaje de extrema coherencia al colocar al oyente en contacto con sus problemas (Alencar 1985, 28). En este sentido, este contacto con sus problemas implica el contacto con la inminencia del tiempo-ahora

de la dictadura a derrotar, al menos como crítica teórica, pues aún no proporciona una crítica que ofrezca alguna solución más allá de poner al auditor en el tiempo-ahora.

Además de estas tres piezas del repertorio popular latinoamericano, hay dos temas de series televisivas norteamericanas que presentan el *musema 7b* y que comparten de cierta manera esta idea del tiempo-ahora, aunque en un contexto de programas de entretenimiento. El primer caso es el tema de *Batman*, compuesto por Neal Hefti para la serie de 1966, en el que suena un paso cromático prácticamente idéntico al de “El hombre”, pero invertido. Cabe recordar que la serie *Batman* fue transmitida por primera vez en Chile los sábados y domingos por UC-TV (Canal 13) y UCV-TV (Canal 8 Valparaíso) desde el 11 de junio de 1966 hasta el 23 de abril de 1967,<sup>95</sup> y tal como se cuenta, Alarcón contaba con un televisor en su departamento de Las Condes (Alarcón 2018; Valladares y Vilches 2014).

El otro caso es el tema principal de la serie cinematográfica *James Bond* compuesto por John Barry y Monty Norman,<sup>96</sup> el que básicamente presenta el *musema 7b* de manera igual a “El hombre” (0'40"). La primera película de la serie de James Bond, *Dr. No*, se estrenó en Chile durante el mes de junio de 1963.<sup>97</sup> Las tres siguientes, *De Rusia con amor* en enero de 1965,<sup>98</sup> *007 contra Goldfinger* en octubre de 1965,<sup>99</sup> y *Operación trueno* en mayo de 1966.<sup>100</sup> Además, el tema principal de James Bond circuló en Chile en un elepé publicado en 1965.<sup>101</sup> En ambos casos se trata de series de detectives que se encuentran ante un peligro inminente que debe ser investigado y resuelto de manera inmediata. A pesar del poco material de comparación, la idea de que el *musema 7* tenga

---

95 Según se consigna en la programación televisiva publicada en la revista *Ecran* desde el n° 1844 (7 de junio de 1966) al n° 1889 (18 de abril de 1967).

96 Si bien la autoría de la pieza se asocia a Norman, la orquestación fue realizada por John Barry. Por este motivo se menciona que la autoría es de ambos.

97 Revista *Ecran* n° 1686 (17 de mayo de 1963), sección “Control de estrenos”.

98 Revista *Ecran* n° 1773 (19 de enero de 1965), sección “Estrenos”.

99 Revista *Ecran* n° 1813 (26 de octubre de 1965), sección “Estrenos”.

100 Revista *Ecran* n° 1840 (10 de mayo de 1966), sección “Estrenos”.

101 Según el n° 1840 (10 de mayo de 1966) de *Ecran*, el elepé lleva por nombre *Operación trueno* (Sello Artistas Unidos), y contiene composiciones de John Barry utilizadas en las películas de James Bond.

relación con la inminencia del tiempo del peligro, del tiempo ahora, queda al menos como una hipótesis posible.

Recapitulando, durante el análisis interobjetivo se han asignado determinados significados para cada musema considerado en “El hombre”, en vista de lo que sugiere la canción y su comparación con otras músicas que comparten los mismos musemas y tienen connotaciones similares. La siguiente tabla resume estos significados:

<b>Musema</b>	<b>Descripción poésica</b>	<b>Tipo de signo</b>	<b>Significado asociado / Posibles interpretantes</b>
<i>Musema 2'</i>	Melodía silábica y de nota repetida con una cláusula.	Sinécdoque de género	Iglesia, religión, canto ritual, sacralidad, Dios.
<i>Musema 4</i>	Acompañamiento vocal esporádico en notas largas.	Anáfone sonora / anáfone espacial	Gloria, exaltación o divinidad.
<i>Musema 5</i>	Uso de la <i>tercera de picardía</i> al concluir la pieza.	Marcador episódico de finalidad	Esperanza o alegría final luego de dolor, problema o lamento.
<i>Musema 6</i>	Arpegio ascendente con vuelta final, velocidad andante-moderada	Indicador de estilo	Acompañamiento del canto litúrgico popular, y por tanto a la religión popular.
<i>Musema 7 (a y b)</i>	Ostinato de dos notas descendente (7a) / pasaje cromático (7b)	Determinante episódico / anáfone sonora (7a)	Inminencia del tiempo del peligro, del tiempo-ahora, del <i>kairós</i> .

Tabla 7: Resumen musemas "El hombre" (1970)

Ahora, poniendo en juego los significados de estos musemas y el análisis de la letra, bien se puede fundamentar la importancia de la canción “El hombre” de Rolando Alarcón (1970) en cuanto a los aportes que realiza, e interpretar sus significados. Primero, considerando tanto la letra como los musemas 4, 6 y 2' es claro que la concepción del hombre nuevo en esta pieza es una que está encarnada en un cristo pobre y latinoamericano. Esta cuestión es inédita en el pensamiento latinoamericano, pues tanto para algunos cristianos como para ciertos marxistas en el continente, se entiende al hombre nuevo como la culminación de un proceso de liberación, pudiendo encarnar

tanto al sujeto individual (el “Che” Guevara, como en varias de las canciones que eran material interobjetivo de comparación) como a un bloque histórico o sujeto colectivo. Sin embargo, en Rolando Alarcón se reivindica, a través de este cristo-hombre nuevo, la naturaleza humana de Jesús y la idea de un Jesús como referente revolucionario; a la vez que levanta al ser humano común y corriente. En este sentido, lo que muestra Alarcón es lo humano en lo divino, reclamando de cierta manera por aquello que no aparece en el credo ecuménico: la vida y accionar en la historia de Jesús como ser humano, al Jesús real histórico (Boff 2013, 99). El hombre común transfigurado por las imágenes de cristo.

Segundo, y teniendo en cuenta tanto el *musema 5* como la letra de la canción, Rolando Alarcón realiza otra contribución al pensamiento religioso, planteando una nueva escatología en la que no hay infierno ni castigo, sino que todo muerto puede descansar en paz. Tercero, Rolando Alarcón toma la categoría mesianismo (sin nombrarla) y hace de ella un eje central de “El hombre”. Nuevamente, tomando el análisis de la letra y los *musemas 4, 5 y 7* surge la figura del mesías religioso-popular, el cristo, el Dios liberador que arriesgando su vida comienza a construir a partir de los oprimidos el orden nuevo (Dussel 2016a, § 12.42) en ese tiempo kairótico, el tiempo del peligro, el tiempo-ahora donde ya no hay retorno posible. Es un momento donde se inicia el juicio, pero no contra el pueblo sino contra el poderoso, el opresor, donde las dimensiones políticas y económicas cobran sentido religioso, y viceversa.

### 4.3 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

A modo de conclusión de este capítulo, los análisis realizados en el subcapítulo 4.2 han querido argumentar, por un lado, que la religión popular no se presenta solo en aspectos paramusicales, sino que también se (re)presenta en aspectos mismos de la música en su nivel sonoro: la estructura, la melodía, la instrumentación, la letra, los efectos, los toquíos, los ritmos, etc... En este sentido, los siete musemas escogidos han ayudado a identificar distintas maneras en que lo religioso suena en la Nueva Canción Chilena, aún vinculando elementos que no parecen abiertamente religiosos. Por otro lado, y de manera más general, estos análisis han pretendido mostrar la importancia de la religión popular en el movimiento de la Nueva Canción Chilena, llegando a ser en muchas piezas el lugar desde donde se construye el sentido de la música. Con este propósito, se ha intentado desde el análisis de los significados en el nivel sonoro de estas dos piezas, dar nuevas luces sobre el cruce entre música y religión popular, entendiendo que ambas son parte fundamental del entramado simbólico de la cultura que, como argumenta Enrique Dussel (2016a, §4.55; §11.42), en última instancia explica y da sentido a la vida de la comunidad, del pueblo. También han mostrado una manera factible para comprender en parte cómo los significados musicales se producen y establecer algunos de esos significados.

Asimismo, vinculando los subcapítulos 4.1 “El mundo religioso de Rolando Alarcón” y 4.2 “Análisis” se puede observar que el caso de Rolando Alarcón ha resultado llamativo en cuanto no se presenta una correspondencia certera y trazable entre sus composiciones y sus antecedentes biográficos. En este sentido, esta cuestión hace que este caso en particular adquiera especial interés pues cuestiona si es acaso posible establecer, en términos generales, una relación tan nítida entre músico y obra. Sin embargo, a través de esta revisión, se ha podido observar en las canciones de Rolando Alarcón una

incorporación general de motivos religiosopopulares dentro de su cosmovisión humanista, plural y compleja.

## **5. CONCLUSIONES GENERALES**

En cuanto al cumplimiento de los objetivos, a lo largo de esta tesis se ha intentado comprender una de las muchas posibles relaciones entre la Nueva Canción Chilena y la religión popular, principalmente aquella que está contenida en el nivel sonoro de la discografía del movimiento. Si bien la mayor parte de la tesis se aboca al contenido de las letras, en el capítulo cuarto se ha logrado una integración satisfactoria de los parámetros sonoros en juego. Asimismo, también se buscó interpretar esa relación, en cuanto definir los significados religiosos-populares de la Nueva Canción y darles un sentido en el mundo. Para esto, se han identificado las piezas que presentan contenido religioso-popular, en la Nueva Canción Latinoamericana en general en el subcapítulo 3.1 “Religión, música popular y Nueva Canción Latinoamericana” y en la Nueva Canción Chilena en particular en el subcapítulo 3.3 “Perfil de la música religiosa-popular en la Nueva Canción Chilena”. También se han advertido los antecedentes musicales de la religión popular en la Nueva Canción Chilena en el subcapítulo 3.2 “Religión popular y Nueva Canción Chilena: antecedentes”.

Del mismo modo, a través de los capítulos 3. “Nueva Canción y religión popular” y 4. “Rolando Alarcón y la religión popular” se ha evidenciado la relación entre religión popular y Nueva Canción, entendiendo que tanto la religión como la canción son parte fundamental del entramado simbólico de la cultura que explica y da sentido a la vida. Por su parte, en los subcapítulos 3.2 “Religión popular y Nueva Canción Chilena: antecedentes”, 3.3 “Perfil de la música religiosa-popular en la Nueva Canción Chilena” y en el capítulo 4. “Rolando Alarcón y la religión popular” se ha identificado la presencia de diversas cosmovisiones y posturas religiosas dentro de la Nueva Canción Chilena, de modo que aún cuando responden a un núcleo primordialmente cristiano, llegan a formar una expresión pluriversa de la religión popular. Por último, en el subcapítulo 4.2 se han analizado los significados religiosos en el nivel sonoro de la

Nueva Canción Chilena mediante la revisión de dos canciones de Rolando Alarcón. Cabe destacar que los resultados de estos análisis musicales bien podrían ser extrapolados para otros casos similares, de modo que permitan argumentar cuestiones de índole más general. Sin embargo, esta extrapolación debe realizarse entendiendo que otros casos serán análogos, mas no idénticos. Se evita así caer en una generalización totalizante, pero al mismo tiempo se esquivo la posibilidad de considerar el caso como un fenómeno aislado.

En cuanto a la categorización de la música religiosa de la Nueva Canción Chilena, si bien presenta su limitación en cuanto una pieza musical puede ser entendida en más de una categoría, éstas han resultado en suma provechosas como instrumentos interpretativos de los aspectos religiosos del movimiento. Por su potencial crítico, destacan en esta investigación la *música por ausencia* y la *música por mesías* pues ambas ayudan a mostrar un sentido diacrónico de la ética, la religión y la historia que resulta especialmente sugerente. Así, con el paso de la *música por ausencia* (hasta 1969) hacia la *música por mesías* (desde 1968) ya no se reclama o pregunta por la presencia de Dios en el pueblo, como si se pudiera poseerlo. Ahora es el pueblo quien sigue la llamada mesiánica ya no intentando poseer las cualidades divinas, sino que solo haciendo uso de ellas como mediaciones en vista de la responsabilidad mesiánica de servicio. Incluso, podrían pensarse la vidas de los músicos del movimiento bajo esta mirada. Por ejemplo, durante finales de los años sesenta y principios de los setenta, un número considerable de artistas escucharon este llamado mesiánico de afirmar la vida, actuando en consecuencia, hasta la muerte de ser necesario. Son los casos de Rolando Alarcón, quien siguiendo el camino mesiánico muere después de unirse, con un delicado estado de salud, a una gira artística del gobierno de la Unidad Popular, y Víctor Jara, quien fue asesinado pocos días después del golpe militar de 1973. De esta manera, estos (y también otros) músicos, incluso ante el temor de la muerte, no dudaron cuando tuvieron que inmolarse a sí mismos en favor de la vida (Dussel 2016, §14.25). Una profundización de estos aspectos quedará para futuras investigaciones.

En relación al método de análisis utilizado, éste ha sido en suma provechoso para esta tesis. Aún con sus limitaciones, como todo método de análisis, la propuesta semiótica de tipo interobjetivo de Philip Tagg ha permitido comprender y determinar algunos de los significados musicales en cuestión de una manera viable. No obstante, se deja constancia de la centralidad que ha tenido en esta investigación el nivel sonoro-inmanente y en parte el productivo, dejándose en un segundo plano la recepción efectiva de esa música durante el periodo en cuestión. En este sentido, una de las mayores limitaciones del método empleado es el carácter inductivo en la selección de los musemas y el material de comparación interobjetivo. No creo que este nivel de recepción o estésico sea secundario. Como bien mencionan Mauricio Beuchot (2008) y Philip Tagg (2013), los receptores no son de ninguna manera pasivos, sino que tienen su propia intencionalidad. En el caso de la música, quien escucha también organiza el sonido y determina los significados que ahí se producen, siendo en esta tesis organizados y determinados solo por la escucha del analista. Debe considerarse también que la información (en este caso musical) puede no ser codificada o ser codificada de maneras distintas, en atención de los conflictos sociales, políticos, culturales, eróticos, etc... (Dussel 2011, §4.2.5.4). Philip Tagg especifica para la música estos conflictos como interferencias e incompetencias de código (2013, 178). Dado que en esta investigación el principal (o incluso único) auditor considerado he sido yo mismo, la revisión de estos aspectos de la recepción son ciertamente una deuda de esta tesis. Además, considerando que lo religioso no es solo expresión sino también experiencia comunitaria, para futuros estudios se requerirá de una consideración más extensa respecto de la circulación, los usos y las funciones de estas músicas.

Otros de los déficit de esta tesis tienen relación con el escaso número de autoras mujeres citadas, tanto para el marco teórico como para las otras partes de esta tesis. Incluso dentro de las piezas musicales consideradas, la cantidad de compositoras e intérpretes también es notablemente menor. Del mismo modo, esta tesis no ha logrado congeniar el lenguaje inclusivo con la escritura académica. Sin duda, se espera que para futuras investigaciones musicológicas ambas situaciones puedan ser revertidas.

Por último, cabe destacar los aportes de esta investigación dentro del ámbito de la musicología y las humanidades en general. En primer lugar, esta pesquisa da nuevas luces sobre uno de los muchos cruces posibles entre música y religión popular, en este caso particular desde la musicología. Con esto, puede aportar elementos para las discusiones sobre cultura y religión popular que van más allá del caso de la Nueva Canción, particularmente en Latinoamérica. Otra de las contribuciones de esta tesis radica en abordar la Nueva Canción Chilena desde una perspectiva poco explorada, entendiendo que este movimiento es más amplio y complejo de lo que pareciera a simple vista. A su vez, se ha mostrado una manera factible para comprender cómo los significados musicales se producen y establecer algunos de esos significados. Y finalmente, también debe destacarse el empleo de autores latinoamericanos, especialmente en las secciones teóricas donde comúnmente prevalecen estudiosos del norte global.

## 6. REFERENCIAS

### Bibliografía

- Advis, Luis. 2000. "Historia y características de la Nueva Canción Chilena". En *Clásicos de la música popular chilena*, II. 1960-1973:29–41. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor / Universidad Católica de Chile.
- Agamben, Giorgio. 2006. *El tiempo que resta: comentario a la carta de los Romanos*. Traducido por Antonio Piñero. Madrid: Trotta.
- Alencar Pinto, Guilherme de. 1985. "Análisis: Deus lhe pague". *La del Taller* 4: 19–26.
- Amorós, Mario. 2005. "La Iglesia que nace del pueblo. Relevancia histórica del movimiento Cristianos por el Socialismo". En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto Vallejos, 107–26. Santiago: LOM.
- Arce, Leonardo. 2014. "El «giro lingüístico» en la música: consecuencias de una definición pragmaticista del concepto música". En *La instancia de la música. Escritos del Coloquio Internacional. La música en sus variaciones prácticas y discursivas*, editado por Olga Grau, Fernanda Ortega, Gustavo Celedón, y Esteban Oyarzún, 145–62. Chile: UMCE / Universidad de Chile.
- Aróstegui, Julio. 1995. *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Grijalbo.
- Astorga Arredondo, Francisco. 2000. "El canto a lo poeta". *Revista Musical Chilena* 54 (194): 56–64.
- Auslander, Philip. 2006. "Musical Personae". *TDR: The Drama Review* 50 (1): 100–119.
- Barberena, Edgard. 2008. "Así se compuso la banda sonora. Carlos Mejía Godoy revela detalles". *El Nuevo Diario*, 12 de julio de 2008. <https://www.elnuevodiario.com.ni/nacionales/21247-se-compuso-banda-sonora/>.
- Barraza, Fernando. 1972. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
- Benedictinos de Solesmes, ed. 1961. *The Liber Usualis. With introduction and rubrics in english*. Tournai y Nueva York: Holy See and the Sacred Congregation of Rites.
- Beuchot, Mauricio. 2008. "Breve exposición de la hermenéutica analógica". *Revista Teología* 45 (97): 491–502.
- Bieletto Bueno, Natalia. 2016. "Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica". *Resonancias: Revista de investigación musical* 20 (38): 11–35.
- Blacking, John. 1982. "The Structure of Musical Discourse: The Problem of the Song Text". *Yearbook for Traditional Music* 14: 15–23.
- . 2006. "Sonido humanamente organizado". En *¿Hay música en el hombre?*, traducido por Francisco Cruces, 29–62. Madrid: Alianza.
- Boff, Leonardo. 2010. "El mal uso político de la religiosidad popular". La columna semanal de Leonardo Boff. *Servicios Koinonía* (blog). 5 de noviembre de 2010.

- <http://www.servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=407>.
- . 2013. *Cristianismo: lo mínimo de lo mínimo*. Madrid: Trotta.
- . 2014a. “El pueblo brasileiro: un pueblo místico y religioso”. La columna semanal de Leonardo Boff. *Servicios Koinonía* (blog). 16 de marzo de 2014. <http://www.servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=626>.
- . 2014b. “Fe y política más allá del fundamentalismo”. La columna semanal de Leonardo Boff. *Servicios Koinonía* (blog). 19 de septiembre de 2014. <http://www.servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=664>.
- . 2014c. “La enfermedad del fundamentalismo”. La columna semanal de Leonardo Boff. *Servicios Koinonía* (blog). 10 de octubre de 2014. <http://www.servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=668>.
- . 2015. “La religión puede hacer el bien mejor y también el mal peor”. La columna semanal de Leonardo Boff. *Servicios Koinonía* (blog). 4 de noviembre de 2015. <http://www.servicioskoinonia.org/boff/articulo.php?num=737>.
- Cabrera Molina, Eugenio. 2014. “Historia y memoria. Villa Francia y su experiencia en la Unidad Popular”. En *Fiesta y drama: nuevas historias de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto Vallejos y María Angélica Illanés, 75–107. Santiago: LOM.
- Cabrera, Valeska. 2011. “La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940.” *Neuma* 4 (1): 70–117.
- . 2016. “La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)”. Tesis para optar al grado de Doctora en Musicología, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Carrier, Yves. 2014. *Teología práctica de liberación en el Chile de Salvador Allende*. Colección Ensayo. Santiago de Chile: Ceibo Ediciones.
- Casasús, Mario. 2008. “Entrevista a Rubén Ortiz, fundador de Los Folkloristas”. *El Clarín de Chile*, 3 de marzo de 2008. <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=64047>.
- Correa-Díaz, Luis. 1999. “El 'Cristo americano', Ernesto 'Che' Guevara y el 'Kerigma' popular y poético de la resurrección”. *INTI, revista de literatura hispánica*. 49/50: 255-266.
- Damasceno, Juan. 2012. *Exposición de la fe*. BPa 59. Madrid: Ciudad Nueva.
- Delgado, Manuel. 1993. “La ‘religiosidad popular’. En torno a un falso problema”. *Gazeta de Antropología* 10.
- Dolar, Mladen. 2012. “The linguistics of the voice”. En *The Sound Studies Reader*, Jonathan Sterne. Abingdon & New York: Routledge.
- Donoso, Karen, y Carolina Tapia. 2017. “(De)construyendo el folclor: historia de su conceptualización en la academia universitaria chilena durante el siglo XX”. *Mapocho. Revista de Humanidades* 82: 130–61.
- Dussel, Enrique. 1974. *Método para una filosofía de la liberación. Superación analéctica de la dialéctica hegeliana*. Digitalizado. Salamanca: Sígueme.
- . 1983. *Historia general de la Iglesia en América Latina. 1: Introducción general*. Vol. I/1. Salamanca: Sígueme.
- . 1986. “Religiosidad popular latinoamericana (hipótesis fundamentales)”. *Cristianismo y Sociedad* 24 (88): 103–12.

- . 1993a. “Hermenéutica y liberación”. En *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación: con respuestas de Karl-Otto Apel y Paul Ricoeur*, Digitalizado. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- . 1993b. *Las metáforas teológicas de Marx*. Estella: Verbo Divino.
- . , ed. 1995. *Resistencia y esperanza: historia del pueblo cristiano en América Latina y el Caribe*. San José: CEHILA - DEI.
- . 2006. *20 tesis de política*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- . 2011. *Filosofía de la liberación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2015a. “Arte cristiano del oprimido en América Latina (Hipótesis para caracterizar una estética de la liberación)”. En *Filosofía de la cultura y la transmodernidad*, 231–55. México, D.F: UACM.
- . 2015b. “Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (cultura popular revolucionaria, más allá del populismo y el dogmatismo)”. En *Filosofía de la cultura y la transmodernidad*, 257–338. México, D.F: UACM.
- . 2016a. *14 tesis de ética: hacia la esencia del pensamiento crítico*. Madrid: Trotta.
- . 2016b. “La crítica de la teología como crítica de la política (hacia una descolonización epistemológica de la teología)”. En *Filosofías del sur descolonización y transmodernidad*, 321–53. Ciudad de México: Akal.
- Eisner, Guillermo. 2013. “¿La música más acá o las palabras más allá?: El controversial vínculo entre música y lenguaje verbal”. *Neuma* 6 (1): 30–46.
- Espinosa, Juan Pablo. 2017. “Algunas imágenes de Dios y teologías liberadoras dentro de la religiosidad popular latinoamericana”. Ponencia presentada en 1° Coloquio sobre filosofía de la liberación: hacia una estética de la liberación de cara al siglo XXI, Universidad de Chile, agosto 23.
- Fabbri, Franco. 2008. “La escucha tabú”. En *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, 19–36. Barcelona: Orquesta del Caos.
- Faudree, Paja. 2012. “Music, Language, and Texts: Sound and Semiotic Ethnography”. *Annual Review of Anthropology* 41 (1): 519–36.
- Feld, Steven, y Aaron A. Fox. 1994. “Music and Language”. *Annual Review of Anthropology* 23 (1): 25–53.
- Foerster, Rolf. 1995. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Galí Boadella, Montserrat. 2002. “Música para la teología de la liberación”. *Anuario de Historia de la Iglesia* 11: 177–88.
- García, Jorge. 2017. “‘Musicología musical’: la música y el sonido como medios de investigación crítica”. *El oído pensante* 5 (1).
- García, Marisol. 2013. “fernando ugarte - requiem (1970)”. *Descatalogados* (blog). 18 de febrero de 2013. <https://discoschilenos.wordpress.com/2013/02/18/fernando-ugarte-requiem-1970/>.
- Giménez, Gilberto. 2013. *Cultura popular y religión en Anáhuac*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gómez García, Pedro. 1991. *Religión popular y mesianismo: análisis de cultura andaluza*. Granada: Universidad de Granada.

- González, Juan Miguel. 1999. *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia.
- González, Juan Pablo. 2016. “A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980”. *Revista Musical Chilena* 70 (226): 9–30.
- González, Juan Pablo, Óscar Ohlsen, y Claudio Rolle. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle Cruz. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- González, Susana, y Rubén López Cano. 2008. “Presentación número especial dedicado a Semiótica musical”. *Tópicos del Seminario* 19: 5–14.
- Goyena, Héctor Luis, Henry Stobart, y Margot Loyola. 1999. “Huayno [huaynito, huayñu, trote, waiñu, wayñu]”. Editado por Emilio Casares. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España: Fundación Autor / Sociedad General de Autores y Editores.
- Guerra Rojas, Cristián. 1999. “Tradición, modernidad y e hibridaciones. El caso de la ‘Misa a la Chilena’ de Vicente Bianchi”. En *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Rodrigo Torres. Santiago: FONDART.
- . 2007. “Tiempo histórico, tiempo litúrgico, tiempo musical: Una escucha entre Paul Ricoeur y la Misa de Chilenía”. Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte, Chile: Universidad de Chile.
- . 2014. “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”. En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy Bolton y Farías Zúñiga, 81–97. Santiago: Ceibo.
- Guerrero Jiménez, Bernardo. 1993. “Identidad Aymara e identidad pentecostal: notas para la discusión”. *Revista de Ciencias Sociales (UNAP)* 3: 23–36.
- . 1994. “Religión y canción de protesta en América Latina; un ensayo de interpretación”. *Revista de Ciencias Sociales (CI)* 4: 55–64.
- Guerrero Pérez, Juan José. 2007. *La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación: estudio de género musical y análisis de vínculos sociopolítico y religioso (1968-2000)*. Serie inventamos o erramos. Caracas: El perro y la rana: Biblioteca Popular para los Consejos Comunales.
- Hernández Salgar, Óscar. 2012. “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 7 (1): 39–77.
- Hoppin, Richard H. 2000. *La música medieval*. Traducido por Pilar Ramos López. Madrid: Akal.
- Illanés, María Angélica. 2005. “‘El cuerpo nuestro de cada día’: El pueblo como experiencia emancipatoria en los tiempos de la Unidad Popular”. En *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, editado por Julio Pinto Vallejos, 127–45. Santiago: LOM.
- Jara, Joan. 2008. *Víctor, un canto inconcluso*. Santiago: LOM.
- Jordán González, Laura, y Douglas Smith. 2011. “How Did Popular Music Come to Mean Música Popular?” *IASPM@Journal* 2 (1–2): 19–33.

- Kassabian, Anahid. 2008. “¿Quiere un poco de world music con su cortado? Starbucks, Putumayo y el turismo distribuido”. En *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, 75–97. Barcelona: Orquesta del Caos.
- Kessel, Juan van. 1984. “Los bailes religiosos del Norte Chileno como herencia cultural andina”. *Revista Chungará* 12: 125–35.
- Latham, Alison, ed. 2008. “Tierce de Picardie”. *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Levine, Daniel. 2011. “Camilo Torres: Fe, Política y Violencia”. *Sociedad y religión* 21 (34–35).
- Levinson, Jerrold. 2011. “11. The Concept of Music”. En *Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics*, 267–78. Oxford: Oxford University Press.
- Loncón Antileo, Elisa. 2017. “Violeta Parra: Los vínculos de su obra con la cultura mapuche originaria”. En *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, editado por CNCA, 165-195. Santiago: CNCA.
- López Cano, Rubén. 2002. “Cuando la música cuenta. Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII”. En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología*, editado por Jaime Ayats y Karlos Sánchez. Barcelona: SIbE.
- . 2007. “Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario”. Texto didáctico. [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net).
- López Cano, Rubén, y Úrsula San Cristóbal Opazo. 2014. *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona.
- Manns, Patricio. 1985. “Los problemas del texto en la Nueva Canción”. *Araucaria de Chile* 30: 203–6.
- Martí, Josep. 2008. “Algunas consideraciones sobre las músicas ambientales en contextos festivos”. En *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental*, 55–70. Barcelona: Orquesta del Caos.
- Martínez Ulloa, Jorge. 2002. “La música indígena y la identidad: los espacios musicales de las comunidades de mapuche urbanos”. *Revista Musical Chilena* 56 (198): 21–44.
- Matos, Hugo. 2018. “Alteridad y democracia: buenos remedios contra los totalitarismos emergentes”. Conferencia presentada en el Centro de Investigación en Estéticas Latinoamericanas, Universidad de Chile. 19 de noviembre.
- McSherry, J. Patrice. 2017. *La Nueva Canción chilena: el poder político de la música, 1960-1973*. Santiago: LOM.
- Mendivil, Julio. 2016. *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Merriam, Alan P. 2006. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Miranda Herrera, Paula. 2017. “Violeta Parra y su encuentro con el canto mapuche”. En *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, editado por CNCA, 139-160. Santiago: CNCA.
- Miranda Herrera, Paula, Elisa Loncón Antileo, y Allison Ramay. 2017. *Violeta Parra en el Wallmapu: su encuentro con el canto mapuche*. Santiago: Pehuén.
- Molinero, Carlos, y Pablo Vila. 2014. “Atahualpa Yupanqui. The Latin American Precursor of the Militant Song Movement”. En *The militant song movement in*

- Latin America: Chile, Uruguay, and Argentina*, editado por Pablo Vila, 163–91. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Morello, Gustavo. 2017. “Modernidad y religiosidad en América Latina”. *Razón y fe* 276 (1429): 327–38.
- Mularski, Jedrek. 2014. *Music, politics, and nationalism in Latin America: Chile during the Cold War era*. Cambria studies in Latin American literatures and cultures series. Amherst, New York: Cambria Press.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia. 2006. “Constructing the popular: Challenges of archiving Ugandan ‘popular’ music”. *Current Writing: Text and Reception in Southern Africa* 18 (2): 33–52.
- Narváez Gómez, María Elena. 2017. “La Misa # 3 (folclórica) del maestro Sixto Arango Gallo: Un encuentro festivo con la comunidad de El Carmen de Viboral”. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1998. “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la Sinfonía en sol menor, K.550, de Mozart)”. En *Procedimientos analíticos en musicología*, traducido por Laura Ceriotta, 17–54. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Ossa Martínez, Marco Antonio de la. 2015. “Rolando Alarcón y las Canciones de la Guerra Civil Española”. *ArtsEduca* 12: 66–95.
- Pablo VI. 1963. “Constitución Sacrosanctum Concilium”.
- Padilla, Alfonso. 2002. “Rolando Alarcón”. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Fundación Autor.
- Parker, Cristián. 1996. *Otra lógica en América Latina: religión popular y modernización capitalista*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Patke, Rajeev. 2005. “Benjamin on Art and Reproducibility: The Case of Music”. En *Walter Benjamin and Art*, editado por Andrew Benjamin. Nueva York y Londres: Continuum.
- Pinkerton, Emily. 2007. “The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument”. Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía, Austin: University of Texas at Austin.
- Pío X. 1903. *Tra le sollecitudini. Motu Proprio sobre la música sagrada*.
- Pío XI. 1928. *Divini Cultus. Constitución apostólica*.
- Ramos, Ignacio. 2012. “Políticas del Folklore. Representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui”. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Santiago: Universidad de Chile.
- Recanati, Guillermo. 2014. “La religiosidad popular latinoamericana: desde la ‘otra lógica’ de la racionalidad sapiencial y hacia el ‘pluralismo de creencias’”. En . Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina: CALIR.
- Rekedal, Jacob. 2015. “Warrior Spirit: From Invasion to Fusion Music in the Mapuche Territory of Southern Chile”. Tesis para optar al Grado de Doctor en Filosofía en Música, Riverside: University of California, Riverside.
- Richard, Pablo, y Diego Irarrázaval. 1981. *Religión y política en América Central. Hacia una interpretación de la religiosidad popular*. San José: Departamento

- Ecuménico de Investigaciones.
- Rodríguez Aedo, Javier. 2011. “La madre del hombre nuevo se llama revolución... Música popular e imaginario del hombre nuevo durante la Unidad Popular en Chile.” Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología, Santiago: Universidad de Chile.
- Rojas Sahurie, Pablo. 2017. “La idea del 'hombre nuevo' en 'El hombre' de Rolando Alarcón”. Ponencia presentada en III Congreso ARLAC/IMS, Universidad de Sao Paulo/Universidad Católica de Santos, 3 de agosto
- . 2018. “Tiempo habitual, tiempo del peligro y ‘tiempo que queda todavía’: hacia una definición ética de la Nueva Canción Chilena”. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* 6.
- Román González, Nicolás. 2011. “La guitarra trabajadora. El oficio del cantor popular y su hibridación a la canción protesta”. *Revista Chilena de Literatura*, Miscelánea.
- Salas Viu, Vicente, ed 1965. “Aplicación del folklore a la música religiosa (foro)”. *Revista Musical Chilena* 19 (94): 96-102.
- Salinas, Maximiliano. 1991. *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*. Chile: Rehue.
- . 2000. “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”. *Revista Musical Chilena* 54 (193): 45-86.
- Santa Cruz, Domingo. 1947. “Editorial: el fanatismo político y los conciertos”. *Revista Musical Chilena* 3 (20-21): 3-6.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2010. *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.
- Schafer, R. Murray. 1970. *Cuando las palabras cantan*. Buenos Aires: Ricordi.
- Spener, David. 2015. “Un canto en movimiento: ‘No nos moverán’ en Estados Unidos, España y Chile en los siglos XIX y XX”. *Movimiento Generación 80* (blog). 2015. Disponible en [http://www.g80.cl/noticias/columna\\_autor2.php?varautor=21447](http://www.g80.cl/noticias/columna_autor2.php?varautor=21447).
- Stake, Robert E. 1999. *Investigación con estudio de casos*. Madrid: Morata.
- Szendy, Peter. 2003. “Escuchar (escuchar): la factura del oído moderno”. En *Escucha. Una historia del oído melómano*, 125-56. Barcelona: Paidós.
- Tagg, Philip. 2013. *Music’s Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. E-Book version 2.4.2. Larchmont: Mass Media’s Scholar’s Press.
- . 2017. *Fernando the Flute*. 4ta edición. Larchmont, Nueva York: Mass Media’s Scholar’s Press.
- Tamayo-Acosta, Juan José. 1989. *Para comprender la Teología de la Liberación*. España: Verbo Divino.
- Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA.
- . 2004. “Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”. *Revista Musical Chilena* 58 (201): 53-73.
- Valladares, Carlos. 1990. *Canciones de Rolando Alarcón. Incluye línea melódica y acompañamiento para guitarra*. Vol. I. Publicado bajo el patrocinio del Club de Amigos Rolando Alarcón. Santiago.

- Valladares, Carlos, y Manuel Vilches. 2009. *Rolando Alarcón: la canción de la noche*. Santiago: Quimantú.
- . 2014. *Rolando Alarcón: la canción de la noche*. Santiago: El Natre.
- . 2015. *Rolando Alarcón: la canción de la noche*. Santiago: Ventana Abierta.
- Vera, Alejandro. 2016. “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”. *Revista Musical Chilena* 70 (225): 9–49.
- Vicuña, Magdalena. 1961. “Música y religión”. *Revista Musical Chilena* 15 (77): 3–14.
- Vigil, José María, y Ángel Torrellas. 1988. *Misas Centroamericanas*. Nicaragua: CAV-CEBES.
- Vilches, Flora, Lorena Sanhueza, Cristina Garrido, Cecilia Sanhueza, y Ulises Cárdenas. 2014. “la minería de la sal durante el siglo XX en San Pedro de Atacama, Chile (II Región): entre la explotación artesanal y la industrialización”. *Estudios Atacameños*, n° 48 (noviembre): 209–28.
- Vilches, Freddy. 2011. “Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana”. *Resonancias: Revista de investigación musical* 29: 41–55.
- Vilches, Manuel. 2014. “La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena”. En *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, editado por Eileen Karmy Bolton y Martín Farías Zúñiga, 183–99. Santiago: Ceibo.
- Zuchel Lovera, Lorena. 2017. “Teología e interculturalidad, un Kairós”. En *Si estos callan, las piedras gritarán (Lucas 19, 40). Ensayos de teología práctica interdisciplinaria*, editado por Pedro Pablo Achondo Moya y Paulo Álvarez Bravo, 35–48. Santiago: LOM.

## Fonogramas

### *Leyenda de soportes*

CA: Casete

CD: Disco compacto

EP: Disco de mediana duración

LP: Elepé (disco de larga duración)

Aires Cuzqueños. 1965. *Nochebuena imperial*. LP. Perú: Lider.

Ambrosoli, Los de. 1972. “Tonada de Navidad”. En *Tonada de Navidad / Lunita del toro*. Sencillo. Santiago y Valparaíso: DICAP.

Alarcón, Rolando. 1960. “Despedimiento de angelito”, “Doña María le ruego” y “Los morenos”. En *Traditional Chilean Songs*. LP. Nueva York: Folkways. Records.

———. 1965. “Si somos americanos”, “Mocito que vas remando” y “Trotecito de Navidad”. En *Rolando Alarcón y sus canciones*. LP. Santiago: RCA Victor.

———. 1966. “En el portal”. En *Rolando Alarcón*. LP. Santiago: RCA Victor.

———. 1968. “La balada de Luther King”. En *Hasta siempre/La balada de Luther King*. Sencillo. Santiago: Astral.

- \_\_\_\_\_. 1969a. "Coplas del tiempo". En *A la resistencia española*. LP (lado a). Santiago: Hit-Parade.
- \_\_\_\_\_. 1969b. "Hermano, hermano... llorarás". En *Por cuba y Vietnam*. LP. Santiago: Tiempo.
- \_\_\_\_\_. 1969c. "La mano de Dios". En *El mundo folclórico de Rolando Alarcón*. LP. Santiago: Tiempo.
- \_\_\_\_\_. 1970. "El hombre". En *El hombre*. LP. Santiago: Tiempo.
- \_\_\_\_\_. 1971. "Coplas del toro vuelto". En *Canciones desde una prisión*. LP. Santiago: Tiempo.
- \_\_\_\_\_. 1972. *El alma de mi pueblo*. LP. Santiago: Tiempo.
- Alarcón, Rolando y Silvia Urbina. 1964. *Sylvia y Rolando. Chile nuevo vol.1*. Medio LP. Santiago: Independiente.
- Albarracín, Calatambo. 1979. "Carnaval de Huasquiña", "Cueca San Lorenzo", "Gracias", "La Tirana chica" y "Tamarugos". En *Con Los Calicheros del Norte grande*. LP. Santiago: Alerce.
- Alí Primera. 1973. "Dispersos". En *Lo primero de Alí Primera*. LP. Caracas: Promus.
- \_\_\_\_\_. 1975. "El bachaco fundillúo" y "La canción del tiple". En *la patria es el hombre*. LP. Caracas: Cigarrón-Promus.
- \_\_\_\_\_. 1976. "Dios se lo cobre". En *Canción para los valientes*. LP. Caracas: Promus.
- \_\_\_\_\_. 1979. "Ya no basta rezar". En *Volumen 2*. LP. Caracas: Cigarrón-Promus.
- Arévalo, Hugo. 1969. "Adiós puerta de mi casa", "En el jardín terrenal", "Maire yo le digo adiós" y "María a Belén llegó". En *El guitarrón y el 'canto a lo pueta'. El folklore de Chile vol. XVIII*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- Ballet Folklórico Nacional de Chile. 1972. [Tirana]. En *Aucamán*. LP. Santiago: IRT.
- Banana 5. 1970. "Cumbiando en Navidad". En *Cumbiando en Navidad / Juanita*. Sencillo. Santiago: Polydor.
- Bianchi, Vicente. 1965. *Misa a la chilena y otros seis temas chilenos*. LP. Santiago: EMI Odeon
- \_\_\_\_\_. 1972. *Misa de la Cruz del Sur*. LP. Santiago: EMI Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Chile canta a su niño Dios*. LP. Santiago: Paulinas.
- Cantores de La Huella, Los. 1972. *Misa Folklórica Americana*. LP. Montevideo: Mallarani.
- Cantores de Quilla Huasi, Los. 1977. *Cantos de fe*. LP. : Microfon.
- Cafrune, Jorge. 1971. "Rumbo a Belén" En *Lindo haber vivido para poder contarlo*. LP España: CBS.
- Cafrune, Jorge y Marito. 1972a. "Canción de cuna navideña" y "Virgen india". En *Virgen india*. LP. España: CBS.
- \_\_\_\_\_. 1972b. "Ay, para Navidad" y "Pastorcillo de Belén". En *De mi madre*. LP. España: CBS.
- Calchakis, Los. 1975. *La Misa Criolla Des Calchakis*. LP. Francia: Arion.
- Capra, Juan. 1968a. "San Pedro se puso guapo", "Versos por padecimiento" y "Villancico revolucionario". En *Chants Revolutionnaires du Chili*. LP. Francia: BAM.
- \_\_\_\_\_. 1968b. "El ángel y el purgatorio (El ángel está llorando)". En *Los chilenos*. LP. Francia: Barclay.

- \_\_\_\_\_. 1970. “Huachi-torito” y “Parabienes a los novios”. En *Chants & Danses. Chili*. LP. Francia: Le Chant du Monde.
- \_\_\_\_\_. 1971. “De las alturas del cielo” y “En el cenáculo estaba”. En *Chile. Canto a lo humano*. LP. Francia: Le Chant du Monde.
- Chabuca Granda. 2001. *Misa Peruana. Misa Criolla de Bodas* [estrenada en 1969]. CD. Perú: Play Music.
- Chacabuco, Los de. 1974. *Misa chacabucana*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8QDRHsyR3Kw>
- Chagual. 1968. “Rin del angelito [1 y 2]”. En *Canta a Violeta Parra*. Santiago: Arena.
- \_\_\_\_\_. 1971. “Qué dirá el Santo Padre”. En *Tu canto viola doliente*. Santiago: RCA Victor.
- Chico Buarque. 1971. “Deus lhe pague”. En *Construção*. LP. Brasil: Phonogram/Philips.
- Coral Mexicano del INBA. 1965. *La Misa en México*. LP. Ciudad de México: CBS.
- Coro Colegio Javier. 1967. *Misa a Go-go Panameña*. LP. Panama: Loyola.
- Coro de niños del Colegio Franciscano Virrey Solís de Bogotá y Coro de Adultos del Seminario Franciscano de Bogotá. 1975. *Misa y canciones isleñas 'Juan Fernández' Chile*. Santiago: Philips.
- Congreso, y otros artistas. 1978. *Misa de Los Andes*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- Cofré, Charo. 1971. “El diablo en el paraíso”. En *Charo Cofré*. LP. Santiago: Peña de los Parra.
- Conjunto Amazonas. 1970. *Villancicos Amazonenses*. LP. Perú: MAG.
- Coplas, Martin, Pedro Casaldáliga, y Pedro Tierra. 1980. *Missa Terra Sem Males*. CA. São Paulo: Paulinas discos.
- Cuatro Cuartos, Los. 1964. “San Pedro trotó cien años”. En *Los Cuatro Cuartos*. LP. Santiago: Demon
- Cuncumén. 1957. “Despedimiento de angelito”, “Los gallos” y “Ya se casaron los novios”. En *El folklore de Chile vol. V*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1958. *Villancicos chilenos*. LP. Santiago: EMI.
- \_\_\_\_\_. 1961. “Vide volar un palomo”. En *El folklore por el conjunto Cuncumén. El folklore de Chile vol. VII*. LP. Santiago: EMI Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1962. “Adiós, adiós mundo indino”, “Al pie de la cruz del valle” y “Cantos a la virgen de La Tirana”. En *Geografía musical de Chile. El folklore de Chile Vol. IX*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1964. “La creación”. En *La música folklórica: expresión de vida y sentimientos. El Folklore de Chile vol. XIII*. LP. Santiago: Odeon.
- Curacas. 1970. “Reyes morenos”, “Tirana” y “Villancico”. En *Norte*. LP. Santiago: DICAP.
- \_\_\_\_\_. 1971. “Chunchos de Pedro de Valdivia” y “Tirana”. En *Curacas*. LP. Santiago: DICAP.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Instrumental andino*. LP. Santiago: DICAP.
- Dávalos, Julia Elena. 1973. *Crónica de Navidad*.
- \_\_\_\_\_. 1976. “Coplas para la Pascua”. En *Canciones*. Buenos Aires: Philips.
- De Ramón, Raúl. 1965. *Misa Chilena*. LP. Santiago: RCA Victor.
- Domínguez, Martín. 1968. ... y Él ¿vendrá?. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- Elicura. 1981. “Jesús”. En *Yo te canto...* CA. Santiago: autoedición.

- Emigrantes, Los. 1969. "Niña sube a la lancha" y "San Pedro trotó cien años". En *Los Emigrantes. Los éxitos de Rolando Alarcón*. LP. Chile: Tiempo.
- \_\_\_\_\_. 1970. "Del norte vengo, Maruca" y "Si del mismo pan comimos". En *Canciones de Ángel Parra*. LP. Santiago: Asfona - Tiempo.
- \_\_\_\_\_. 1970. "Plegaria a un labrador". En *Chile ríe y canta*. LP. Santiago: DICAP.
- Fernández, Tito. 1971. "Canción de Navidad". En *Tito Fernández, El Temucano*. LP. Santiago: Peña de los Parra.
- Fronterizos, Los. 1960. "Huachitorito". En *Los grandes éxitos de los fronterizos*. LP.
- \_\_\_\_\_. 1968. "Navidad en verano" y "Navidad en La Rioja". En *Navidad en verano*. Sencillo. : Philips.
- Galarza, Ramona. 1960. "Virgencita del río". En *Litoraleña*. LP. : Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Te damos gracias Señor (Misa Correntina)*. LP. Buenos Aires: EMI.
- Gieco, León. 1978. "Solo le pido a Dios". *IV LP*. Buenos Aires: Music Hall.
- Giménez, Herminio. 1975. *Misa Folklórica Paraguaya*. LP. Paraguay: Amambay.
- Goicoechea Arrondo, Eusebio y Antonio Danoz. 1959. *Misa Comunitaria*. LP. Madrid: PAX. Número de catálogo: 4 DL 1 - 308.
- Gran Combo, El. 1965. *En Navidad*. LP. Puerto Rico: Gema.
- Grupo 14 de septiembre. 2001. *Misa Popular Nicaragüense* [comp. Manuel Dávila y José de la Jara 1968]. Managua: SONIGRAB.
- Grupo Kana. 1973. *Misa Hacia el Padre*. Santiago: Philips.
- Grupo Lonqui. 1973. "Canción para Rolando Alarcón". En *Canción para Rolando Alarcón / La niña de la posada*. Sencillo. Santiago: IRT.
- Grupo Vocal Argentino. 1974. *Misa del Tercer Mundo*. LP. Buenos Aires: RCA.
- Guaraguo, Los. 1973. "Jesús caminante", "Ya no basta rezar" y "Yo pregunto". En *Las casas de cartón*. LP. Caracas: Yare.
- Guaranis, Les. 1972. *Misa por un continente*. LP. Francia: Barclay.
- Heredia, Víctor. 1971. "La gran guerra". En *De donde soy*. LP. Buenos Aires: Polygram.
- Hermanas Parra. 1953. "Judas", "La misa del gallo" y "Qué rica cena". En *RCA Victor 90-1351*. Disco de pasta. Chile: RCA Victor.
- Huamarí. 1972. *Oratorio de los trabajadores*. LP. Santiago: DICAP.
- Illapu. 1972. *Música andina*. LP. Santiago: DICAP.
- Inti-Illimani. 1969a. *Inti-Illimani*. LP. Santiago: Peña de los Parra.
- \_\_\_\_\_. 1969b. *Si somos americanos*. LP. La Paz: Impacto.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Inti-Illimani*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1971. "Rin del angelito". En *Autores chilenos*. LP. Santiago: DICAP.
- Inti-Illimani, Isabel Parra y Carmen Bunster. 1972. "La esperanza", y otras secciones. *Canto para una semilla*. LP. Santiago: DICAP.
- Jairas, Los. 1969. "Navidad" y "Rin del angelito". En *Musique folklorique du monde*. Bolivia. LP. Francia: Musidisc.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Villancicos*. EP. Bolivia: Heriba.
- \_\_\_\_\_. 1973. *Navidad con*. LP. La Paz: Lyra.
- Jara, Víctor. 1967a. "El arado", "Paloma quiero contarte" y "Qué saco rogar al cielo". En *Víctor Jara*. LP. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1967b. "Despedimiento de angelito". En *Víctor Jara*. LP. Santiago: Odeon.

- \_\_\_\_\_. 1969a. “A desalambrar”, “Camilo Torres”, “El martillo” y “Zamba del 'Che’”. En *Pongo en tus manos abiertas*. LP. Santiago: DICAP.
- \_\_\_\_\_. 1969b. “Plegaria a un labrador”. En *Plegaria a un labrador / Te recuerdo Amanda*. Sencillo.
- \_\_\_\_\_. 1971. “El alma llena de banderas”. En *El derecho de vivir en paz*. Santiago: DICAP.
- \_\_\_\_\_. 1973. “La beata”. En *Canto por travesura*. LP. Santiago: DICAP.
- \_\_\_\_\_. 1974. “Vientos del pueblo”. En *Manifiesto*. LP. Londres: XTRA-Transatlantic Records.
- \_\_\_\_\_. 1996 [1972]. “Preguntitas sobre Dios”. En *Víctor Jara: habla y canta*. CA. La Habana: Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_. 2001 [1965]. “Pepe mendigo (Cuento de Navidad) [música para *Los Mimos de Noisvander*]”. En *Canto por travesura*. CD. Santiago: WEA.
- Jara, Víctor y Quilapayún. 1967. *Canciones folclóricas de América*. LP. Santiago: Odeon.
- Kana. 1969. *Misa hacia el Padre*. [formato desconocido]. Alemania: Schwann AMS Studio.
- Krémer, Gérard. 1972. [Misa Tepozteca]. *Fiestas y misas mexicanas*. LP. México: Gamma - Arion.
- Lonquimay. 1962. “Canción de paz”. En *Cantos de esperanza. 'Gallo de amanecida'*. Santiago: EMI-Odeon.
- Madrigal, Delfino. 1965. *Misa Mexicana*. LP. México: Musart.
- Madueño Romero, Jorge. *De Chabuca Granda Misa Criolla*. LP. Perú: Triunfo.
- Mariachi Hermanos Macías. 1968. *Misa Panamericana*. LP. México: Discos Aleluya.
- Manns, Patricio. 1965. *Arriba en la cordillera / Ya no canto tu nombre*. Sencillo. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1966. “Sirilla de la Candelaria”. En *Entre mar y Cordillera*. LP. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1971. “Fiesta”. En *Patricio Manns*. LP. Santiago: Philips.
- Mayol, Alejandro. s.f. [entre 1960 y 1964]. *La creación*. Sencillo. Buenos Aires: CBS
- Mejía Godoy, Carlos. 1973. “Cristo de Palacagüina”, “Navidad en libertad”, y “Un gajo de chilincocos”. En *Cantos a flor de pueblo*. Nicaragua: Sonorama.
- \_\_\_\_\_. 1977. *Misa Campesina Nicaragüense*. Nicaragua: CBS.
- Messone, Pedro. 1967. “Niña sube a la lancha”. En *Gracias*. Santiago: RCA Victor.
- Millaray. 1962. “Huachi Torito”. En *El Folklore de Chile Vol. X*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1964. “Canto a la Cruz de Mayo”, “Cofradía de Cuyacas”, “Cofradía de Pielas Rojas” y “La pericono huiliche”. En *Canciones y danzas Chilenas. El folklore de Chile vol. XII*. LP. Santiago: Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Nuestra Navidad. El folklore de Chile vol. XXV*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- Molina, José de. 1972. “Cura y guerrillero”. En *Testimonios rebeldes*. LP. México.
- \_\_\_\_\_. 1979. “Diálogo entre el papa y Jesucristo”. En *Salsa Roja*. CA. México.
- \_\_\_\_\_. 1981. “Cristiacomunismo”. En *Contraconfesiones*. CA. México.
- Molina, Olivia. 1980. *Misa Latino Americana*. LP. Alemania: Indoamerica

- Nascimento, Milton. 1972. "Pelo amor de Deus". En *Clube da Esquina*. LP. Brasil: Abril Coleções.
- \_\_\_\_\_. 1973. "Sacramento" y "Tema dos deuses". En *Milagre dos Peixes*. LP. Brasilia: Odeon.
- Nascimento, Milton, Pedro Casaldáliga, y Pedro Tierra. *Missa dos Quilombos*. LP. Brasil: Universal, 1982.
- Niños cantores de Huaraz, Los. 1981. *Villancicos en cumbia*. LP. Perú: Iemspa.
- Ochoa, Amparo. 1976. "Catarino Maravillas" y "Cristo de Palacagüina". En *Vol. 2. Amparo Ochoa*. LP México: Discos Pueblo.
- Olimareños, Los. 1965. "Canción de cuna navideña". En *De cojinillo*. LP. Montevideo: Orfeo.
- \_\_\_\_\_. 1968. "A Camilo Torres" [de Carlos Puebla]. En *Hasta siempre*. EP. Uruguay: Mundo Nuevo.
- Ortiga. 1977. "Ha venido Jesús". En *Ortiga*. LP. Santiago: Alerce.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Cantata de los Derechos Humanos Caín y Abel*. LP y CA. Arzobispado de Santiago.
- Padres Oblatos, Los y el Coro de la Parroquia de Llallagua. 196?. *Misa Incaica*. LP. Perú: Odeon / Bolivia: Lyra.
- Parada, Roberto, y Violeta Parra. 1960. "Brindis a lo divino y a lo humano". En *Nicanor Parra. La cueca larga*. EP. Chile: Editorial Universitaria.
- Parra, Ángel. 1958. *Cuatro villancicos chilenos*. EP. Chile: Vivarte.
- \_\_\_\_\_. 1965. "Canto de saludo a la Virgen de La Tirana", "Del norte vengo, Maruca", "El veinticinco de enero" y "Vuela palomita (Dieciséis de julio)". En *Ángel Parra y su guitarra*. LP. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1965. "El sacristán vivaracho". En *La Peña de los Parra* [obra colectiva]. LP. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1965. *Oratorio para el pueblo*. LP. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1966. "Preguntitas sobre Dios". En *Ángel Parra, vol II*. LP. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1976 [1974]. *Passion selon Saint Jean*. LP. Francia: Le Chant du Monde.
- \_\_\_\_\_. 1978. "Quiero volver a mi tierra". En *Ángel Parra à Paris*. LP doble. Francia: Le Chant du Monde.
- Parra, Isabel. 1965. "Porque los pobres no tienen". En *Süd- und mittelamerikanische Volksmusik*. LP. República Democrática Alemana: Eterna.
- \_\_\_\_\_. 1966. "Ave María" y "Un domingo en el cielo". En *Isabel Parra*. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1969. "Por qué será Dios del cielo" y "Ruego". En *Cantando por amor*. LP. Santiago: Peña de los Parra.
- \_\_\_\_\_. 1974. "Vientos del pueblo". En *Vientos del pueblo*. LP. Italia: I Dischi Dello Zodiaco.
- Parra, Isabel y Ángel Parra. 1963. "Cantos a lo divino", "Del norte vengo, Maruca", "El veinticinco de enero" y "Vuela, palomita (Dieciséis de julio)". En *Au Chili avec los Parra de Chillan*. LP Francia: Barclay.
- \_\_\_\_\_. 1966. "Coplas americanas". En *Los Parra de Chile*. LP. Santiago: Demon.
- \_\_\_\_\_. 1970. "Porque los pobres no tienen". En *Los Parra de Chile*. LP. Montevideo: LOF.

- . 1971. “Ayúdame Valentina”. En *La Peña de los Parra*. LP. Santiago: Peña de los Parra.
- Parra, Isabel, y Silvio Rodríguez. 1978. “María madre de Dios”. En *Colores*. Chile y Cuba: Independiente.
- Parra, Violeta. 1955. “Verso por el Apocalipsis (El primer día el Señor)” y “Verso por padecimiento (Entre aquel apostolado)”. En *Odeon DSOD/E-50040*. EP Santiago: Odeon.
- . 1956a. “Cantos a lo divino (Tres cantos a lo divino)”. En *Chants et danses du Chili I*. EP. Francia: Le Chant du Monde.
- . 1956b. “A lu lu (En el portal de Belén)”, “Parabienes a los novios (Viva la luz de Don Creador)” y “Viva Dios, Viva la Virgen (Parabienes a los novios)”. En *Chants et danses du Chili II*. EP. Francia: Le Chant du Monde.
- . 1957a. “El sacristán”, “Verso por despedida a Gabriela Mistral”, “Versos por la sagrada escritura” y “Verso por salud”. En *El folklore de Chile vol. I*. LP Santiago: Odeon
- . 1957b. “Canto a lo divino”. En *Composiciones para guitarra*. EP. Chile: Odeon.
- . 1958. “Versos por las doce palabras”, “Verso por padecimiento (Cuando el Divino Señor)” y “Verso por rey Asuero”. En *Acompañándose en guitarra. El folklore de Chile vol. II*. LP Santiago: Odeon
- . 1959. “Cuándo habrá cómo casarse” y “Un reo siendo variable”. En *La tonada presentada por Violeta Parra. El folklore de Chile vol. IV*. LP. Chile: Odeon.
- . 1962. “Cristo cuando vino a nuestro (o Los santos borrachos)” y “Salga el sol, salga la luna”. En *El folklore de Chile según Violeta Parra*. LP. Chile: Odeon.
- . 1965. “El diablo en el paraíso” [con Isabel Parra] y “Qué dirá el Santo Padre”. En *Recordando a Chile*. LP. Santiago: EMI-Odeon
- . 1966. “El Guillatún”, “Maldigo del alto cielo” [con Alberto Zapicán], “Rin del angelito” y “Run run se fue pal norte”. En *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. LP. Santiago: RCA Victor.
- . 1971. “La carta”. En *Canciones reencontradas en París*. LP. Chile: DICAP.
- . 1974. “Julián Grimau”. En *Un río de Sangre*. LP. París: Arion.
- . 1977. “Los mandamientos (Escucha, vidita mía)”. En *Violeta Parra, vol. 3*. LP. Chile: EMI-Odeon.
- . 1984. “En el norte corrió vino”, “Entre San Juan y San Peiro” y “Vuela, palomita (Dieciséis de julio)”. En *Violeta Parra, vol. 6*. LP. Chile: EMI-Odeon.
- . 1999. *Violeta Parra en Ginebra*. CD Doble. Santiago: Warner Music.
- Parra, Violeta, Isabel Parra, Ángel Parra y Enrique Bello. 1965. “Del norte vengo, Maruca”. En *Süd-und mittelamerikanische Volksmusik*. LP. República Democrática Alemana: Eterna.
- Pavez, Héctor. 1967. “Despierta niño Dios”. En *Canto y guitarra. El folklore de Chile vol. XVI*. LP. Santiago: EMI Odeon.
- . 1972. “Décimas por despedida”, “Verso por Adán y Eva” y “Verso por nacimiento”. En *Folklórico popular. El folklore de Chile vol. XIX*. LP. Santiago: Odeon.

- \_\_\_\_\_. 1975. "La pericona". En *Chants et danses du Chili*. Santiago: Alerce.
- Perales, Los. 1960 *Guitarras y voces del Señor*. LP. Santiago: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1961. *Guitarras de campo y cielo*. LP. Santiago: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1962. "Aleluya", "El peregrino de Emaús", "La Virgen del monte" y "Las bodas de Caná". En *En carreta de arreboles*. LP. Santiago: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1965. "Oración". En *Los Perales del valle de Marga-Marga*. Santiago: Philips.
- Piero. 1973a. "Canción de cuna para despertar a un hijo", "Para el pueblo lo que es del pueblo" y "Que se vayan ellos". En *Para el pueblo lo que es del pueblo*. LP. Buenos Aires: RCA
- \_\_\_\_\_. 1973b. "La canción de la abuela" y "La creación". En *Sinfonía inconclusa en el mar*. LP. Buenos Aires: RCA
- \_\_\_\_\_. 1981. "Soy pan, soy paz, soy más". En *Calor humano*. Doble LP. Buenos Aires: Buenas ondas.
- Pucareños, Los. 1978. *El Evangelio criollo*. LP. Buenos Aires: RCA Victor.
- Puebla, Carlos. 1970. "David y Goliath". En *Cancion Protesta: Protest song of Latin America* [obra colectiva]. LP. Estados Unidos: Paredon.
- Quelentaro. 1967. "Oración del minero". En *Coplas al viento*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1969. "Leña gruesa". En *Leña gruesa*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1970. "Judas". En *Judas*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1972. "La iglesia y la patria". En *Coplas libertarias a la Historia de Chile*. Vol. 2. Santiago: EMI Odeon.
- Quilapayún. 1967. *Quilapayún*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1969a. "La carta". En *Basta*. LP. Santiago: Jota Jota.
- \_\_\_\_\_. 1969b. *Quilapayún 3*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Quilapayún 4*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1973. "El pueblo unido jamás será vencido". En *Primer festival internacional de la canción popular*, obra colectiva. Santiago: DICAP.
- \_\_\_\_\_. 1974. "El pueblo unido jamás será vencido". En *Yhtenäistä kansaa ei voi koskaan voittaa*. Finlandia: Eteenpäin! (2) / Love Records.
- \_\_\_\_\_. 1975. "El pueblo unido jamás será vencido". En *El pueblo unido jamás será vencido*.
- Quilmay. 1971. "El hombre nuevo". En *Quilmay*. Sencillo. Santiago: IRT
- Ramírez, Ariel. 1981. *Misa por la paz y la justicia*. LP. Buenos Aires: Sony.
- Ramírez, Ariel y Los Fronterizos. 1964. *Misa Criolla. Navidad Nuestra*. LP. Buenos Aires: Philips.
- Ramón, Los de. 1960. "Ábreme la puerta" y "Virgen de Sullapa". En *Los de Ramón*. LP. Santiago: RCA Victor.
- \_\_\_\_\_. 1962. "Villancico de Santa Cruz". En *Arreo en el viento*. Santiago: RCA Victor
- \_\_\_\_\_. 1963. "Villancico de Yaquil". En *Nostalgia colchagüina*. Santiago: RCA Victor.
- Reyes, Judith. 1969. "Ballade pour Camilo Torres (Corrido de Camilo Torres)". En *Peuple*. EP. Francia: Expression Spontanée.
- Rodríguez, Osiris. 1966. "Los maderos de San Juan" y "Rumbo a Belén". En *El forastero*. LP. Montevideo: RCA Victor.

- Rodríguez, Silvio. 1975. "Santiago de Chile". En *Días y flores*. LP. La Habana: EGREM.
- Sacros. 1973. "Diosa del mar" y "Quetzalcoatl". En *Sacros*. Santiago: IRT.
- Sagredo, Humberto. 1975. *Misa Criolla Venezolana*. LP. Caracas: Polidor
- Sampayo, Aníbal. 1971. "A Camilo Torres". En *Hacia la aurora*. Montevideo: Mallarini.
- \_\_\_\_\_. 1992. "Canción de cuna navideña". En *Coplas para el camino*. Montevideo: Sondor.
- Sanchis, Pierre. 1969. *Missa do Morro*. LP. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Discos P. / Philips.
- Santiago del Nuevo Extremo. 1981. "A mi ciudad". En *A mi ciudad*. CA. Santiago: Alerce.
- Santiago, Los de. 1965. "San Pedro trotó cien años". En *Lo mejor de Los de Santiago*. LP. Chile: RCA Victor.
- Sexteto Electrónico Moderno. 1970. *Misa Beat*. LP. Uruguay: Disco de La Planta.
- Sol y Lluvia. 1982. "Espíritu Santo" y "Desde la oscura tiniebla". En *Canto es vida*. Santiago: Autoedición.
- \_\_\_\_\_. 1985. "El labrador". En *Canto + vida*. CA. Santiago: Pazciencia.
- Sonora Palacios. 1977. *Navidad con Sonora Palacios*. EP. Santiago: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1979. *Feliz Navidad*. CA. Santiago: Star Sound
- Sosa, Mercedes. 1970. En *Navidad con Mercedes Sosa*. LP. Buenos Aires: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1971. "La carta" y "Rin del angelito". En *Homenaje a Violeta Parra*. LP. Buenos Aires: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1972a. "Oración al sol". En *Cantata sudamericana*. LP. Buenos Aires: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1972b. "Plegaria a un labrador". En *Hasta la victoria*. LP. Buenos Aires: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1982. "Solo le pido a Dios" y "Soy pan, soy paz, soy más". En *Mercedes Sosa en Argentina*. LP. Buenos Aires: Philips.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Misa Criolla, Navidad Nuestra*. CD. Buenos Aires: Philips.
- Tiemponuevo. 1970. "Dispersos" y "No nos moverán". En *Tiemponuevo [2]*. LP. Santiago: DICAP.
- Tiempo Nuevo. 1983. "De España nos llegó Cristo". En *Tiempo Nuevo 3*. Perú.
- Toro, Daniel. 1974. "El Cristo americano" y "Las coplas del niño Jesús". En *El Cristo americano*. LP. Buenos Aires: Microfon.
- Trío Los Bemoles 1968. *Misa [Nativa] Paraguaya*. LP. Paraguay: CHB.
- Troubadours du Roi Baudouin, Les. 1958. *Missa Luba*. LP. Reino Unido: Philips.
- Ugarte, Fernando. 1965. *Coplas de la verdad*. Santiago: RCA Victor.
- \_\_\_\_\_. 1967. *Qué importa mi nombre*. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1970. *Requiem*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- Un Solo Pueblo. 1979. *La música navideña de USP*. LP. Caracas: Promus.
- Leda y María. 1954. "Huachi torito". En *Chants d' Argentine*. LP. Francia: Le Chant du Monde.
- \_\_\_\_\_. 1959. *Cantan villancicos*. EP. Buenos Aires: Disc jockey.
- \_\_\_\_\_. 1963. *Navidad para los chicos*. EP. Buenos Aires: Abril Fonorama Bolsillitos.
- Varios artistas. 1944. *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. [Diez discos de 78 rpm]. Santiago: Victor.

- \_\_\_\_\_. 1965. *Navidad en Chile*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1968. “Porque los pobres no tienen”. En *X la CUT*. Santiago: Jota jota.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Misa [Criolla] Venezolana. Missa Brasileira do Morro*. Países Bajos: Philips
- \_\_\_\_\_. 1973a. *Villancicos de Nuestra Tierra 1*. LP. Buenos Aires: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1973b. *Villancicos de Nuestra Tierra 2*. LP. Buenos Aires: Philips.
- \_\_\_\_\_. 1975. *México canta a La Guadalupana*. LP. México: Cariño.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Noche de Paz en Chile*. LP. Santiago: EMI-Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1985. *Siempre en Navidad*. LP. Colombia: Zeida.
- \_\_\_\_\_. s.f. *Cumbias navideñas*. CA. Santiago: Star Sound.
- Viglietti, Daniel. 1968. “A desalambrar”, “Canción del hombre nuevo” y “Cruz de luz”. En *Canciones para el hombre nuevo*. LP. Montevideo: Orfeo.
- \_\_\_\_\_. 1971. “Cielito del tres por ocho” y “Qué dirá el Santo Padre”. En *Canciones chuecas*. LP. Montevideo: Orfeo.
- \_\_\_\_\_. 1973. “Dios le pague”. En *Trópicos*. LP. España: Tacuabé-Edigsa.
- \_\_\_\_\_. 1978. “Cielito del calabozo” y “El diablo en el paraíso”. En *Daniel Viglietti: en vivo*. Francia: Le Chant du Monde.
- Vilches, Manuel, ed. 2015. *Tenemos las mismas manos. Canciones de Rolando Alarcón*. CD doble. Santiago: Ventana abierta.
- Voces y guitarra de la Parroquia Santo Toribio. 196?. *Misa en Santo Toribio*. Santiago: Orpal.
- Walsh, María Elena. 1968. *El país de la Navidad*. EP. Buenos Aires: CBS.
- \_\_\_\_\_. 1969a. “El señor Juan Sebastián”. En *Juguemos en el mundo II*. LP. Buenos Aires: CBS.
- \_\_\_\_\_. 1969b. “Angelito”. En *Cuentopos para el recreo*. LP. Buenos Aires: CBS.
- \_\_\_\_\_. 1971. “Oración a la justicia”. En *El sol no tiene bolsillos*. LP. Buenos Aires: CBS.
- \_\_\_\_\_. 1973. “Requiem de madre”. En *Como la cigarra*. LP. Buenos Aires: CBS.
- \_\_\_\_\_. 1975. “Angelito mexicano”. En *El buen modo*. LP. Buenos Aires: Microfón.
- \_\_\_\_\_. 1977. “Plegaria desvelada”. En *De puño y letra*. LP. Buenos Aires: Microfón.
- Wawancó, Los. 1959. “La Cruz”. En *Locura tropical*. LP. Buenos Aires: Odeon.
- \_\_\_\_\_. 1962. “Navidad negra”. En *¡Enloquecidos!*. LP. Buenos Aires: Odeon Pops.
- \_\_\_\_\_. 1963. “Arbolito de Navidad” y “Regalito de Navidad”. En *Sigue la locura*. LP. Buenos Aires: Odeon Pops.
- \_\_\_\_\_. 1964. “Virgencita pescadora” y “Cumbia de Navidad”. En *Más cumbias!*. LP. Buenos Aires: Odeon Pops.
- \_\_\_\_\_. 1966. *Navidad de los pobres*. En *Navidad de los pobres / Grito de cumbia*. Sencillo. Argentina: Odeon Pops.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Los Wawancó*. LP. Ciudad de México: Capitol.
- \_\_\_\_\_. 1981. “Cristo en tu corazón esta Navidad”. En *¡No hay con qué!*. LP. Ciudad de México: EMI Pops.
- Yolocamba I Ta. 1980a. “Con Farabundo y Romero” y “Poema a Monseñor Romero”. En *El Salvador: Su pueblo, su lucha, su canto. Canciones de combate*. LP. El Salvador: [clandestino]
- \_\_\_\_\_. 1980b. *Misa Popular Salvadoreña*. Disponible en Youtube =[FcrLM1DvBLo](#)

- Yupanqui, Atahualpa. 1951. "Preguntitas sobre Dios". En *Antigua melodía / Preguntitas sobre Dios*. Sencillo. Francia: Le chant du monde.
- . 1964. *El payador perseguido: relato por milonga*. LP. Buenos Aires: Odeon.
- . 1967. "A la noche la hizo Dios". En *A la noche la hizo Dios*. LP. Buenos Aires: Odeon.
- Zitarrosa, Alfredo. 1998 [1981]. "Cómo se adora a Dios". En *Los archivos inéditos de*. vol. 6. CD. Uruguay: Mandinga.

### **Partituras y cancioneros**

- Bianchi, Vicente. 1965 [1964]. *Misa a la chilena*.
- . 2014 [1964]. *Misa a la chilena*. Santiago: Alfa & Omega Producciones.
- Comunidad Jesús Misionero [Lampa]. 2012. *Cancionero Católico*.
- Coplas, Martin, Pedro Casaldáliga, y Pedro Tierra. 1980. *Missa Terra Sem Males*. Rio de Janeiro: Tempo.
- Goicoechea Arrondo, Eusebio y Antonio Danoz. 1960. *Misa comunitaria. Misa dialogada con cantos*. Madrid: El Perpetuo Socorro. Segunda edición.
- [Marianistas]. 2004. *La Iglesia canta. Cancionero Comunitario*. Novena edición. Santiago: SM.
- Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz. s.f. *Cancionero*. México.
- Pärt, Arvo, y Robert Burns. 2000. *My heart's in the Highlands*. Viena: Universal.
- Paulinas. 2011. *Cantoral. El pueblo de Dios canta*. Santiago: Paulinas.
- Ramírez, Ariel y Félix Luna. 1965 [1964]. *Misa Criolla*. Van Nuys: Alfred Music.
- . s.f. [1964]. *Navidad Nuestra*.
- Red Educacional Ignaciana. s.f. *Quiero alabarte*. Chile.
- Sagrados Corazones, provincia chilena. 2017. *Cancionero* [de la Ordenación sacerdotal de Nicolás Viel ss.cc.]. Chile.
- . *Cantoral SSCC*. En línea: <http://www.cantoralsscc.cl/>. Chile.
- Servicio Jesuita a Migrantes México. 2011. *Cantoral*. Disponible en <http://www.sjmmexico.org.mx/nuevo-cantoral/>. México.
- Ugarte, Fernando. 1965. *Misa*. Archivo Musical, Facultad de Artes, Universidad de Chile.

### **Audiovisuales**

- Dozier, William. 1966-1968. *Batman* [serie de televisión]. EUA: ABC / TCFTV
- Francia, Aldo. 1972. *Ya no basta con rezar* [documental]. 35 mm. Chile: Cine Nuevo Viña del Mar / Emelco Chilena.
- Young, Terence. 1962. *Dr. No* [película]. 35 mm. Reino Unido: Eon.

### **Entrevistas**

- Alarcón Berríos, María Teresa. 2018. Entrevista realizada por Pablo Rojas Sahurie. San Miguel, Santiago de Chile. 23 de enero de 2018.
- Alarcón Soto, Enrique. ca. 2005. Entrevista realizada por Manuel Vilches Parodi.

González, Rosa. ca. 1992. Entrevista realizada por Carlos Valladares.  
Opazo, Andrés. 2018. Entrevista realizada por Pablo Rojas Sahurie. Paine, Chile. 13 de marzo de 2018.  
Richard Guzmán, Pablo. 2018. Entrevista realizada por Pablo Rojas Sahurie. Estación Central, Santiago de Chile. 21 de enero de 2018.  
San Martín, Enrique. ca. 2004. Entrevista realizada por Manuel Vilches Parodi.  
Ugarte, Fernando. ca. 2005 o 2006. Entrevista realizada por Manuel Vilches Parodi.

### **Sitios web**

Biblioteca Nacional Digital de Chile. <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl>  
Descatalogados. <http://discoschilenos.wordpress.com>  
Cancioneros.com. <http://cancioneros.com>  
Canto Popular Uguruayo. <http://cantopopularsobretodouruguayo.blogspot.com>  
Cantos Cautivos. <http://cantoscautivos.cl>  
Cuncumén. <http://www.cuncumen.scd.cl>  
Discogs. <http://discogs.com>  
Folklore del NOA. <http://folkloreñoaargento.blogspot.com>  
Memoria Chilena. <http://memoriachilena.cl>  
Musica Catolica [sic]. <https://afcadeg2.blogspot.cl>  
Música Popular.cl. <http://musicapopular.cl>  
Pacoweb. <http://pacoweb.net>  
Perrerac. <http://perrerac.org>  
Voces de la Patria Grande. <http://vocesdelapatriagrande.blogspot.com>

## ANEXOS

### **ANEXO N°1: CRONOLOGÍA DE PIEZAS RELIGIOSAS EN LA MÚSICA POPULAR LATINOAMERICANA (1951-1987)**

Se presenta a continuación una lista cronológica del misal popular y de las piezas del cancionero popular latinoamericano que incluye aspectos religiosos, en donde se dispone el material catastrado desde 1951 hasta 1973, y algunos hitos hasta 1987. No debe entenderse esta cronología como exhaustiva. Más bien corresponde a la música que ha aparecido durante el proceso de tesis, no toda necesariamente consultada o encontrada. En la columna título se apuntan las canciones entre comillas (“”) y los discos u obras mayores en cursiva. Información sobre el sello discográfico, la editorial o el fondo de archivo en que se encuentra cada pieza puede consultarse en las “Referencias” de esta tesis.

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1951	Atahualpa Yupanqui	“Preguntitas sobre Dios”	Atahualpa Yupanqui	Argentina
1953	Hermanas Parra	“Judas” “La misa del gallo” “Qué rica cena”	Violeta Parra	Chile
1954	Leda y María	“Huachi Torito”	Sergio Villar	Argentina
1955	Violeta Parra	“Verso por el Apocalipsis (El primer día el Señor)” “Verso por padecimiento (Entre aquel apostolado)”	Anónimo	Chile / Francia
1956	Violeta Parra	“A lu lu (En el portal de Belén)” “Cantos a lo divino (Tres cantos a lo divino)” “Parabienes a los novios (Viva la luz de Don Creador)” “Viva Dios, Viva la Virgen (Parabienes a los novios)”	Anónimo	Francia / Chile

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1957	Cuncumén	“Despedimiento de angelito” “Los gallos” “Ya se casaron los novios”	Anónimo	Chile
1957	Violeta Parra	“Verso por la niña muerta” “El sacristán” “Verso por despedida a Gabriela Mistral” “Versos por la sagrada escritura” “Verso por saludo”	Violeta Parra Anónimo Violeta Parra  Anónimo	Chile
1958	Cuncumén	<i>Villancicos chilenos</i>	Varios autores	Chile
1958	Ángel Parra	<i>Cuatro villancicos chilenos</i>	Ángel Parra / Anónimo	Chile
1958	Violeta Parra	“Versos por las doce palabras” “Verso por padecimiento (Cuando el Divino Señor)” “Verso por rey Asuero”	Anónimo	Chile
1959	Leda y María	<i>Cantan villancicos</i>	Anónimo	Argentina
1959	Violeta Parra	“Cuándo habrá cómo casarse” “Un reo siendo variable”	Anónimo	Chile
1959	Los Wawancó	“La Cruz”		Argentina
1960	Rolando Alarcón	“Despedimiento de angelito” “Doña María le ruego” “Los morenos”	Anónimo Violeta Parra Anónimo	Chile
1960	Ramona Galarza	“Virgencita del río”		Argentina
1960	Los Fronterizos	“Huachitorito”	Sergio Villar	Argentina
1960	Los Perales	<i>Guitarras y voces del Señor</i>	Varios autores	Chile
1960	Roberto Parada y Violeta Parra	“Brindis a lo divino y a lo humano”	Nicanor Parra	Chile
1960	Los de Ramón	“Virgen de Sullapa”	Anónimo	Chile
1961	Cuncumén	“Vide volar un palomo”	Anónimo	Chile
1961	Los Perales	<i>Guitarras de campo y cielo</i>	Varios autores	Chile
1962	Cuncumén	“Adiós, adiós mundo indino” “Al pie de la cruz del valle” “Cantos a la virgen de La Tirana”	Anónimo	Chile
1962	Lonquimay	“Canción de paz”	Richard Rojas	Chile
1962	Millaray	“Huachi Torito”	Anónimo	Chile

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1962	Violeta Parra	“Cristo cuando vino a nuestro (o Los santos borrachos)” “Salga el sol, salga la luna”	Anónimo	Chile
1962	Los Perales	<i>En carreta de arreboles</i>	Varios autores	Chile
1962	Los de Ramón	“Villancico de Santa Cruz”		Chile
1962	Los Wawancó	“Navidad negra”		Argentina
1963	Leda y María	<i>Navidad para los chicos</i>	María Elena Walsh	Argentina
1963	Isabel y Ángel Parra	“Cantos a lo divino” “Del norte vengo, Maruca” “El veinticinco de enero” “Vuela, palomita (Dieciséis de julio)”	Anónimo Ángel Parra Roberto Parra Violeta Parra	Chile
1963		“La carta”	Violeta Parra	Chile
1963	Los de Ramón	“Villancico de Yaquil”		Chile
1963	Los Wawancó	“Arbolito de Navidad” “Regalito de Navidad”		Argentina
1964	Cuncumén	“La creación”	Anónimo	Chile
1964	Los Cuatro Cuartos	“San Pedro trotó cien años”	Rolando Alarcón	Chile
1964	Millaray	“Canto a la Cruz de Mayo” “Cofradía de Cuyacas” “Cofradía de Pieles Rojas” “La pericona huiliche”	Anónimo	Chile
1964	Ariel Ramírez y Los Fronterizos	<i>Misa Criolla</i>	Ariel Ramírez	Argentina
1964	Ariel Ramírez y Los Fronterizos	<i>Navidad Nuestra</i>	Félix Luna y Ariel Ramírez	Argentina
1964	Atahualpa Yupanqui	<i>El payador perseguido: relato por milonga</i>	Atahualpa Yupanqui	Argentina
1964	Los Wawancó	“Virgencita pescadora” “Cumbia de Navidad”		Argentina
1965	Aires Cuzqueños	<i>Nochebuena imperial</i>		Perú
1965	Rolando Alarcón	“Trotecito de Navidad”	Rolando Alarcón	Chile
1965		<i>Misa a la chilena</i>	Vicente Bianchi	
1965	El Gran Combo	<i>En Navidad</i>	Varios autores	Puerto Rico

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1965	Coro de Cámara de la Ciudad de México y el ensamble Mariachi de Miguel Díaz	<i>Misa Mexicana</i>	Delfino Madrigal	México
1965	Coral Mexicano del INBA (dir. Ramón Noble)	<i>Misa en México</i>	Rafael Carrión	México
1965	Víctor Jara	“Pepe mendigo (o Cuento de Navidad)”	Víctor Jara	Chile
1965	Mariachi Hermanos Macías	<i>Misa Panamericana</i>	Varios autores	México
1965	Los de Santiago	“El diablo y el gavilán”	Rolando Alarcón	Chile
1965	Los Olimareños	“Canción de cuna navideña”	Aníbal Sampayo	Uruguay / Argentina
1965	Ángel Parra	“Canto de saludo a la Virgen de La Tirana” “Del norte vengo, Maruca” “El sacristán vivaracho” “El veinticinco de enero” “Vuela palomita (Dieciséis de julio)”	Anónimo Ángel Parra Roberto Parra Violeta Parra	Chile
1965	Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón, José Hernández, Hernán Álvarez, Julio Mardones y Coro Filarmónico de Santiago (dir. Waldo Aránguiz)	<i>Oratorio para el pueblo.</i>	Ángel Parra	Chile
1965	Isabel Parra	“Porque los pobres no tienen”	Violeta Parra	Chile
1965	Violeta Parra	“El diablo en el paraíso” [con Isabel Parra] “Qué dirá el Santo Padre”	Violeta Parra	Chile
1965	Violeta Parra, Isabel Parra, Ángel Parra y Enrique Bello.	“Del norte vengo, Maruca”	Ángel Parra	Chile
1965		<i>Misa Nativa Tupasy Rory</i>	Mariano Pedrozo	Paraguay
1965	Raúl de Ramón	<i>Misa Chilena</i>	Raúl de Ramón	Chile
1965		<i>Misa</i>	Fernando Ugarte	Chile
1965	Fernando Ugarte	<i>Coplas de la verdad</i>	Fernando Ugarte	Chile

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1965	Varios artistas	<i>Navidad en Chile</i>	Varios autores	Chile
1966	Rolando Alarcón	“En el portal”	Rolando Alarcón	Chile
1966	Patricio Manns y Rolando Alarcón	“Sirilla de la Candelaria”	Patricio Manns	Chile
1966	Osiris Rodríguez	“Rumbo a Belén” “Los maderos de San Juan”	Osiris Rodríguez	Uruguay
1966	Ángel Parra	“Preguntitas sobre Dios”	Atahualpa Yupanqui	Chile / Argentina
1966	Isabel Parra	“Ave María” “Un domingo en el cielo”	Ángel Parra Violeta Parra	Chile
1966	Isabel y Ángel Parra	“Coplas americanas”	Anónimo	Chile
1966	Violeta Parra	“El Guillatún” “Maldigo del alto cielo” [con Alberto Zapicán] “Rin del angelito”	Violeta Parra	Chile
1966		<i>Misa Tepozteca (o Popular)</i>		México
1966	Los Wawancó	“Navidad de los pobres”		Argentina
1967	Atahualpa Yupanqui	“A la noche la hizo Dios”	Óscar Valles y Atahualpa Yupanqui	Argentina
1967	Coro Colegio Javier	<i>Misa a Go-go Panameña</i>		Panamá
1967	Los Jairas	“Procesion”		Bolivia
1967	Víctor Jara	“Qué saco rogar al cielo” “Despedimiento de angelito”	Víctor Jara Anónimo	Chile
1967	Quelentaro	“Oración del minero”	Gastón y Eduardo Guzmán	Chile
1967	Héctor Pavez	“Despierta niño Dios”	Héctor Pavez	Chile
1967	Sacros	<i>Misa [rock]</i>		Chile
1967	Fernando Ugarte	<i>Qué importa mi nombre</i>	Fernando Ugarte	Chile
1968	Rolando Alarcón	“La balada de Luther King”	Rolando Alarcón	Chile
1968		<i>Misa del huaso</i>	Vicente Bianchi	Chile
1968	Juan Capra	“El ángel y el purgatorio (El ángel está llorando)” “San Pedro se puso guapo” “Versos por padecimiento” “Villancico revolucionario”	Anónimo  Héctor Pavez	Francia / Chile
1968	Chagual	“Rin del angelito” (1 y 2)	Violeta Parra	Chile

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1968		<i>Misa Popular Nicaragüense</i>	Manuel Dávila, Ángel Cerpas, Juan Mendoza y José de la Jara	Nicaragua
1968	Los Fronterizos	<i>Navidad en verano</i>	Félix Luna y Ariel Ramírez	Argentina
1968		<i>Purahéi guasu Ñandejárape (Misa Guaraní)</i>	Abdón Irala	Paraguay
1968	Los Olimareños	“A Camilo Torres”	Carlos Puebla	Uruguay / Cuba
1968	Rodolfo Parada	“Porque los pobres no tienen”	Violeta Parra	Chile
1968	Los Sicodélicos	<i>Misa para la gente joven</i>		Chile
1968	Coro del Seminario Salesiano de Caacupe	<i>Misa Folklorica Paraguaya</i>	Justo Ramón Colmán	Paraguay
1968	Trío Los Bemoles	<i>Misa [Nativa] Paraguaya</i>	José Franco Alderete	Paraguay
1968	Martín Domínguez	... y Él ¿vendrá?	Martín Domínguez	Chile
1968	Daniel Viglietti	“Cruz de luz”	Daniel Viglietti	Uruguay
1968	María Elena Walsh	<i>El país de la Navidad</i>	María Elena Walsh	Argentina
1969	Hugo Arévalo	“Adiós puerta de mi casa” “En el jardín terrenal” “Maire yo le digo adiós” “María a Belén llegó” “Verso por rey Asuero”	Anónimo	Chile
1969	Rolando Alarcón	“Coplas del tiempo” “Hermano, hermano... llorarás” “La mano de Dios”	Chicho Sánchez McColl y Seeger Rolando Alarcón	Chile
1969		<i>Misa Criolla de Bodas</i>	Chabuca Granda	Perú
1969	Los Jairas	“Navidad” “Rin del angelito”	Alfredo Domínguez Violeta Parra	Bolivia / Chile
1969	Los Emigrantes	“San Pedro trotó cien años”	Rolando Alarcón	Chile
1969	Inti-Illimani	“Fiesta de San Benito”	Anónimo	Chile
1969	Víctor Jara	“Camilo Torres” “El martillo” “Zamba del 'Che” “Plegaria a un labrador”	Daniel Viglietti Pete Seeger Rubén Ortiz Víctor Jara y Patricio Castillo	Chile / Uruguay

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1969	Kana	<i>Misa hacia el Padre</i>	José Kentenich, Juan Eduardo y Fernández Cox	Chile
1969	Ángel Parra	“Un gallo de amanecida”	Alejandro Reyes	Chile
1969	Isabel Parra	“Por qué será Dios del cielo” “Ruego”	Violeta Parra	Chile
1969	Quelentaro	“Leña gruesa”	Gastón y Eduardo Guzmán	Chile
1969	Quilapayú	“La carta”	Violeta Parra	Chile
1969	Judith Reyes	“Ballade Pour Camilo Torres” (Corrido de Camilo Torres)	Judith Reyes	Francia / México
1969		<i>Missa [Brasileira] do Morro</i>	Pierre Sanchis	Brasil
1969	María Elena Walsh	“El señor Juan Sebastián” “Angelito”	María Elena Walsh	Argentina
196?	Voces y guitarras de la Parroquia Santo Toribio	<i>Misa en Santo Toribio</i>	G. Cuevas	Chile
196?	Alejandro Mayol	“La creación”	Alejandro Mayol	Argentina
196?	Los Padres Oblatos y el Coro de la Parroquia de Llallagua de Bolivia	<i>Misa Incaica</i>	Germán Quiñones	Bolivia
196?	Elena Montoya	“Mamanchi” “Serena en Navidad”	Elena Montoya	Chile
1970	Rolando Alarcón	“El hombre”	Rolando Alarcón	Chile
1970	Juan Capra	“Huachi-torito” “Parabienes a los novios”	Anónimo	Francia / Chile
1970	Conjunto Amazonas	<i>Villancicos Amazonenses</i>	Anónimo	Perú
1970	Curacas	“Reyes morenos” “Tirana” “Villancico”	Anónimo	Chile
1970	Los Emigrantes	“Plegaria a un labrador”	Víctor Jara y Patricio Castillo	Chile
1970	Millaray	<i>Nuestra Navidad</i>	Anónimo	Chile
1970	Isabel Parra y Ángel Parra	“Porque los pobres no tienen”	Violeta Parra	Uruguay / Chile
1970	Carlos Puebla	“David y Goliath”	Carlos Puebla	EUA / Cuba

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1970	Los Emigrantes	“Del norte vengo, Maruca” “Si del mismo pan comimos”	Ángel Parra	Chile
1970	Quelentaro	“Judas”	Gastón y Eduardo Guzmán	Chile
1970	Sexteto Electrónico Moderno	<i>Misa Beat</i>	Armando Tirelli	Uruguay
1970	Mercedes Sosa	<i>Navidad con Mercedes Sosa</i>	Varios autores	Argentina
1970	Tiemponuevo	“Dispersos” “No nos moverán”	Alí Primera	Chile / Venezuela / EUA
1970	Fernando Ugarte	<i>Requiem</i>	Fernando Ugarte / Opazo y Gumucio	Chile
1970	Banana 5	“Cumbiando en Navidad”	Nibaldo Rodríguez y Samuel Arochas	Chile
1971	Rolando Alarcón	“Coplas del toro vuelto”	Castillo y Alarcón	Chile
1971	Chagual	“Qué dirá el Santo Padre”	Violeta Parra	Chile
1971	Chico Buarque	“Deus lhe pague”	Chico Buarque	Brasil
1971	Charo Cofré	“El diablo en el paraíso”	Violeta Parra	Chile
1971	Curacas	“Chunchos de Pedro de Valdivia” “Tirana”	Anónimo	Chile
1971	Jorge Cafrune	“Rumbo a Belén”	Osiris Rodríguez	España / Argentina / Uruguay
1971	Tito Fernández	“Canción de Navidad”	Tito Fernández	Chile
1971	Víctor Heredia	“La gran guerra”	Armando Tejada Gómez y Víctor Heredia	Argentina
1971	Inti-Illimani	“Rin del angelito”	Violeta Parra	Chile
1971	Patricio Manns	“Fiesta”	Joan Manuel Serrat	Chile / España
1971	Isabel y Ángel Parra	“Ayúdame Valentina”	Violeta Parra	Chile
1971	Aníbal Sampayo	“A Camilo Torres”	Aníbal Sampayo	Uruguay
1971	Quilmay	“El hombre nuevo”	Quilmay	Chile
1971	Mercedes Sosa	“La carta” “Rin del angelito”	Mercedes Sosa	Argentina / Chile
1971	Daniel Viglietti	“Qué dirá el Santo Padre”	Violeta Parra	Uruguay / Chile

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1971	María Elena Walsh	“Oración a la justicia”	María Elena Walsh	Argentina
1971	Atahualpa Yupanqui	“Para rezar de noche”	Raúl Maldonado y Atahualpa Yupanqui	Argentina
1972	Los de Ambrosoli	“Tonada de Navidad”		Chile
1972	Ballet Folklórico Nacional de Chile	<i>Aucamán: [Tirana]</i>		Chile
1972		<i>Misa de la Cruz del Sur (o Misa sudamericana)</i>	Vicente Bianchi	Chile
1972	Jorge Cafrune y Marito	“Ay, para Navidad” “Canción de cuna navideña” “Pastorcillo de Belén” “Virgen india”	Sergio Villar Aníbal Sampayo Sergio Villar Hermanos Albarracín	España / Argentina
1972	Cantores de La Huella	<i>Misa Folklórica Americana</i>	Hermano Germán	Uruguay
1972	Huamarí	<i>Oratorio de los trabajadores</i>	Jaime Soto León y Julio Rojas	Chile
1972	Inti-Illimani, Isabel Parra y Carmen Bunster	<i>Canto para una semilla</i>	Luis Advis y Violeta Parra	Chile
1972	Les Guaranis	<i>Misa por un continente</i>	Rubén Barbeiro Saguier y Francisco Marín	Francia / Paraguay
1972	Los Jairas	<i>Villancicos</i>		Bolivia
1972	José de Molina	“Cura y guerrillero”	José de Molina	México
1972	Milton Nascimento	“Pelo amor de Deus”	Milton Nascimento	Brasil
1972	Héctor Pavez	“Décimas por despedida” “Verso por Adán y Eva” “Verso por nacimiento”	Anónimo	Chile
1972	Quelentaro	“La iglesia y la patria”	Gastón y Eduardo Guzmán	Chile
1972	Mercedes Sosa	“Oración al sol”  “Plegaria a un labrador”	Félix Luna y Ariel Ramírez Víctor Jara y Patricio Castillo	Argentina / Chile
1972		<i>Misa Criolla Venezolana</i>	Humberto Sagredo	Venezuela
1973	Alí Primera	“Dispensos”	Alí Primera	Venezuela
1973	Los Jairas	<i>Navidad con</i>		Bolivia

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1973	Coro Santa Marta (dir. Vicente Bianchi)	<i>Chile canta a su niño Dios</i>	Vicente Bianchi	Chile
1973	Los Guaraguao	“Jesús caminante” “No basta rezar” “Yo pregunto” (Dispersos)	José Guerra Alí Primera Alí Primera	Venezuela
1973	Víctor Jara	“La beata” “Preguntitas sobre Dios”	Víctor Jara Atahualpa Yupanqui	Chile
1973	Carlos Mejía Godoy	“Cristo de Palacagüina”, “Navidad en libertad” “Un gajo de chilincocos”	Carlos Mejía Godoy	Nicaragua
1973	Milton Nascimento	“Sacramento” “Tema dos deuses”	Milton Nascimento	Brasil
1973	Piero	“Canción de cuna para despertar a un hijo” “La canción de la abuela” “La creación” “Para el pueblo lo que es del pueblo” “Que se vayan ellos”	Marilina Ross  Alejandro Mayol  Piero y José Tcherkaski	Argentina
1973	Sacros	<i>Sacros</i>		Chile
1973	Varios artistas	<i>Villancicos de Nuestra Tierra 1</i>	Varios autores	Argentina
1973	Varios artistas	<i>Villancicos de Nuestra Tierra 2</i>	Varios autores	Argentina
1973	Daniel Viglietti	“Dios le pague”	Chico Buarque	Uruguay / Brasil
1973	Maria Elena Walsh	“Requiem de madre”	Maria Elena Walsh	Argentina
1973	Julia Elena Dávalos	<i>Crónica de Navidad</i>	Varios autores	Argentina
1974		<i>Te damos gracias Señor (Misa Correntina)</i>	Edgar Romero Maciel	Argentina
1974	Grupo Vocal Argentino	<i>Misa del Tercer Mundo</i>	Carlos Mugica y Roberto Lar	Argentina
1974	Los Guaraguao	“Cristo al servicio de quién”	Eduardo Martínez	Venezuela
1974	Víctor Jara [póstumo]	“Viento del pueblo”	Víctor Jara	Chile
1974		<i>Passion selon Saint Jean</i>	Ángel Parra	Chile
1974	Isabel Parra	“Vientos del pueblo”	Víctor Jara	Italia / Chile

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1974	Daniel Toro	“El Cristo americano” “Las coplas del niño Jesús”	Ángel Petrocelli y Daniel Toro	Argentina
1974	Los de Chacabuco	<i>Misa chacabucana</i>	Ángel Parra y Ariel Ramírez	Chile
1974		“Antes de formarte te conocía” <sup>102</sup>	Gilmer Torres	Perú
1975	Coro de niños del Colegio Franciscano Virrey Solís de Bogotá y Coro de Adultos del Seminario Franciscano de Bogotá	<i>Misa isleña</i>	Jaime León Amenabar	Chile / Colombia
1975	Alí Primera	“El bachaco fundillúo” “La canción del tiple”	Alí Primera	Venezuela
1975	Los de Areco	<i>Aires sureños para la misa</i>	Varios autores	Argentina
1975		<i>Misa Folklórica Paraguaya</i>	Herminio Giménez	Paraguay
1975		<i>Misa Campesina Nicaragüense</i>	Carlos Mejía Godoy	Nicaragua
1975	Silvio Rodríguez	“Jerusalén, año cero”	Silvio Rodríguez	Cuba
1975	Varios artistas	<i>México canta a La Guadalupana</i>	Varios autores	México
1975	María Elena Walsh	“Angelito mexicano”	María Elena Walsh y Jairo	Argentina
1976	Alí Primera	“Dios se lo cobre”	Alí Primera	Venezuela
1976	Amparo Ochoa	“Catarino Maravillas” “Cristo de Palacagüina”	Carlos Mejía Godoy	México / Nicaragua
1976	Julia Elena Dávalos	“Coplas para la Pascua”	Anónimo	Argentina
1976	Varios artistas	<i>Noche de paz en Chile</i>	Varios autores	Chile
1976	Los Wawancó	<i>Los Wawancó</i> <sup>103</sup>		Argentina / México
1977	Los Cantores de Quilla Huasi	<i>Cantos de fe del pueblo argentino</i>	Varios autores	Argentina
1977	Ortiga	“Ha venido Jesús”	G.F. Händel	Chile
1977	Violeta Parra [póstumo]	“Los mandamientos (Escucha, vidita mía)”	Anónimo	Chile

102 También conocida como “El profeta”.

103 Disco que incluye diez canciones con temática navideña.

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1977		<i>Misa por la paz y la justicia</i>	Ariel Ramírez	Argentina
1977	Sonora Palacios	<i>Navidad con Sonora Palacios</i>	Varios autores	Chile
1977	María Elena Walsh	“Plegaria desvelada”	María Elena Walsh	Argentina
1978	Chico Buarque y Milton Nascimento	“Cálize”	Chico Buarque y Gilberto Gil	Brasil
1978	Congreso y otros artistas	<i>Misa de Los Andes</i>	Sergio y Fernando González	Chile
1978	León Gieco	“Solo le pido a Dios”	León Gieco	Argentina
1978	Isabel Parra y Silvio Rodríguez	“María madre de Dios”	Isabel Parra	Chile y Cuba
1978	Los Pucareños	<i>El Evangelio Criollo</i>	P. Amado Anzi, Jorge Tolaba y Eduardo Lobos	Argentina
1978	Silvio Rodríguez	“La familia, la propiedad privada y el amor”	Silvio Rodríguez	Cuba
1978	Daniel Viglietti	“Cielito del calabozo” “El diablo en el paraíso”	Daniel Viglietti Violeta Parra	Uruguay / Chile
1979	Calatambo Albarracín y Los Calicheros del Norte grande	“Carnaval de Huasquiña” “Cueca San Lorenzo” “Gracias” “La Tirana chica” “Tamarugos”	Calatambo Albarracín	Chile
1979	Alí Primera	“No basta rezar”	Alí Primera	Venezuela
1979	José de Molina	“Diálogo entre el papa y Jesucristo”	José de Molina	México
1979	Ortiga, Roberto Parada y Alejandro Guarello	<i>Cantata de los Derechos Humanos Caín y Abel</i>	Esteban Gumucio y Alejandro Guarello	Chile
1979	Sonora Palacios	<i>Feliz Navidad</i>	Varios autores	Chile
1979	Un Solo Pueblo	<i>La música navideña de USP</i>	Varios autores	Venezuela
1980		<i>Missa Terra Sem Males.</i>	Martin Coplas, Pedro Casaldáliga y Pedro Tierra.	Brasil
1980	Olivia Molina	<i>Misa Latino Americana</i>	Olivia Molina	Alemania / México
1980	Nicomedes Santa Cruz	“Navidad (o la tregua)”	Nicomedes Santa Cruz	Perú
1980		<i>Misandina</i>	Jaime Soto	Chile

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1980	Yolocamba I Ta	“Con Farabundo y Romero” “Poema a Monseñor Romero”	Luis Enrique Mejía G Pedro Casaldáliga y Yolocamba I Ta	El Salvador
1980	Yolocamba I Ta	<i>Misa Popular Salvadoreña</i>	Guillermo Cuéllas, Plácido Erdozain y comunidades de base de la parroquia de Zacamil y de la parroquia de la Resurrección	El Salvador
1981	Elicura	<i>Yo te canto...</i>	Varios autores	Chile
1981	José de Molina	“Cristiacomunismo”	José de Molina	México
1981		<i>Missa dos Quilombos</i>	Milton Nascimento, Pedro Casaldáliga y Pedro Tierra	Brasil
1981	Piero	“Soy pan, soy paz, soy más”	Piero	Argentina
1981	Alfredo Zitarrosa	“Cómo se adora a Dios”	José Battle y Ordóñez, y Alfredo Zitarrosa	Uruguay
1981	Los niños cantores de Huaraz	<i>Villancicos en cumbia</i>	Varios autores	Perú
1981	Los Wawancó	“Cristo en tu corazón esta Navidad”		Argentina / México
1982	Mercedes Sosa	“Solo le pido a Dios” “Soy pan, soy paz, soy más”	León Gieco Piero	Argentina
1982	Sol y Lluvia	“Espíritu Santo” “Desde la oscura tiniebla”	Amaro Labra Sol y Lluvia	Chile
1983	Tiempo Nuevo	“De España nos llegó Cristo”	Adolfo Zelada y César Calvo	Perú
1984	Chico Buarque	“Brejo da Cruz”	Chico Buarque	Brasil
1984	Piero	“Jesús bebito”	Piero y Francesco de Gregori	Argentina
1984	Violeta Parra [póstumo]	“En el norte corrió vino” “Entre San Juan y San Peiro” “Vuela, palomita (Dieciséis de julio)”	Violeta Parra Anónimo Violeta Parra	Chile
1985	Piero	“Con amor... ojalá”  “Tierra, tierra, cielo, cielo”	Piero, B.B. Muñoz y José Tcherkaski Piero y José Tcherkaski	Argentina

<b>Año</b>	<b>Intérprete(s)</b>	<b>Título</b>	<b>Compositor/a(s)</b>	<b>País</b>
1985	Sol y Lluvia	“El labrador” <sup>104</sup>	Sol y Lluvia	Chile
1985	Varios artistas	<i>Siempre en Navidad</i>	Varios autores	Colombia
1986	Alberto Kurapel	“Credo del Che”	Alberto Kurapel	Canadá / Chile
1987	Irakere	<i>Misa Negra</i>	Chucho Valdés	Cuba
198?	Conjunto Raíces	<i>Misa Austral</i>	Mario Isidro Moreno	Chile
s.f.	Sonora de Tommy Rey, Sonora Palacios, Sonora Casino, Sonora Sensación, Pachuco y la Cubanacan	<i>Cumbias navideñas</i>	Varios autores	Chile
s.f.		<i>Navidad del Desierto</i>	Calatambo Albaracín	Chile
s.f.	Los Wawancó	“Anunciado la Navidad”		Argentina
s.f.		<i>Navidad Nortina</i>	Calatambo Albaracín	Chile
s.f.		<i>Misa # 3 (Folclórica)</i>	Sixto Arango Gallo	Colombia
s.f.	Coros Franciscanos de la Porciuncula Bogota	<i>Misa Folclórica Colombiana</i>	Mario Giraldo y Rubén Venegas Montoya	Colombia
s.f.		<i>Misa (Típica) Panameña</i> <i>Misa Latinoamericana (o Misa de los 500 años)</i>	Néstor Jaén	Panama
s.f.	Conjunto Graneros	<i>Santa Misa Campesina</i>		Chile

---

104 En *Canto es vida* (1982) esta misma pieza se tituló “Desde la oscura tiniebla”.

## ANEXO N°2: PIEZAS DE LA NUEVA CANCIÓN EN CANTORALES CRISTIANOS

En este segundo anexo se muestra la presencia de algunas piezas de la Nueva Canción Latinoamericana en cantorales (o cancioneros) católicos que se han encontrado durante la investigación, y que corresponden en general a publicaciones de este siglo. Se incluyen tanto canciones que aparecen para uso litúrgico como aquellas que indican para usos fuera del rito. Se excluyen las misas folclórico-populares.

<b>Título</b>	<b>Aparece en:</b>
“A desalambrar” (Viglietti 1968)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011)
“A mi ciudad” (Le-Bert 1980)	<i>Cancionero Católico</i> (Comunidad Jesús Misionero [Lampa] 2012) <i>Quiero Alabarte</i> (Red Educacional Ignaciana [Chile] s.f.)
“Ave María” (A. Parra 1965)	<i>Cantoral SSCC</i> (Sagrados Corazones, provincia chilena)
“Candombé para José” (Ternán 1976)	<i>Quiero Alabarte</i> (Red Educacional Ignaciana [Chile] s.f.)
“Casas de Cartón” (Alí Primera 1972)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011)
“Cálize” (Buarque y Gil 1978)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Como la cigarra” (Walsh 1973)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Creo en vos” (C. Mejía 1975)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Cristo de Palacagüina” (C. Mejía 1973)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011)
“Gracias a la vida” (V. Parra 1966)	<i>Cancionero</i> [de la Ordenación Sacerdotal de Nicolás Viel González ss.cc.] (Sagrados Corazones, provincia chilena 2017) <i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>Cancionero católico</i> (Comunidad Jesús Misionero [Lampa] 2012) <i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011) <i>Cantoral. El pueblo de Dios canta</i> (Paulinas 2011) <i>La iglesia canta. Cancionero Comunitario</i> (Marianistas 2004)
“Jesús Elicura” (Höelzel 1981)	<i>Cantoral. El pueblo de Dios canta</i> (Paulinas 2011)

“El breve espacio” (Milanés 1984)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“El cautivo de Til-Til” (Manns 1967)	<i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011)
“El derecho de vivir en paz” (Jara 1971)	<i>Cancionero</i> [de la Ordenación Sacerdotal de Nicolás Viel González ss.cc.] (Sagrados Corazones, provincia chilena 2017)
“El pueblo unido jamás será vencido” (Ortega 1973)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“En nombre de los nuevos” (Milanés 1987)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Mi abuela bailó sirilla” (Alarcón 1966)	<i>Quiero Alabarte</i> (Red Educacional Ignaciana [Chile] s.f.)
“Mi generación” [“No ha sido fácil”] (Milanés 1984)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Mi viejo” (Piero y Tcherkaski 1969)	<i>Cancionero católico</i> (Comunidad Jesús Misionero [Lampa] 2012)
“No basta rezar” (Alí Primera 1973)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011)
“No nos moverán”	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Plegaria a un labrador” (Jara 1969)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>La iglesia canta. Cancionero Comunitario</i> (Marianistas 2004) <sup>105</sup>
“Si somos americanos” (Alarcón 1965)	<i>Quiero Alabarte</i> (Red Educacional Ignaciana [Chile] s.f.)
“Solo le pido a Dios” (Gieco 1978)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011) <i>La iglesia canta. Cancionero Comunitario</i> (Marianistas 2004)
“Soy pan, soy paz, soy más” (Piero 1981)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Todo cambia” (Numhauser 1982)	<i>Cantoral</i> (Servicio Jesuita a Migrantes México 2011)
“Venceremos” (Ortega 1970)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.)
“Volver a los diecisiete” (V. Parra 1966)	<i>Cancionero</i> (Parroquia de San Gabriel de Tatahuicapan. Veracruz s.f.) <i>Quiero Alabarte</i> (Red Educacional Ignaciana [Chile] s.f.)

---

105 Con partes de la letra modificadas.