



PABLO ROJAS SAHURIE

*Universidad de Viena  
Academia Austriaca de Ciencias*

# Sonido, religión y Nueva Canción Chilena: un análisis de “El hombre” de Rolando Alarcón<sup>1</sup>

*Sound, Religion and Nueva Canción Chilena:  
An Analysis of Rolando Alarcón’s “El hombre”*

---

Tomando como caso de estudio la canción “El hombre” de Rolando Alarcón, el presente artículo se propone analizar los significados religiosos presentes en el nivel sonoro del movimiento de la Nueva Canción Chilena. Estructurado en cinco partes, el escrito toma como base la propuesta analítica de comparación interobjetiva (o intertextual) planteada por Philip Tagg. En la primera se realiza una introducción a la investigación. En la segunda se exponen ciertas consideraciones y criterios metodológicos en torno a la propuesta de Tagg. En la tercera se revisan algunos antecedentes de la canción “El hombre”, así como su forma general y su letra. En la cuarta, se realiza el análisis musical interobjetivo centrado en cinco musemas. Finalmente, se presentan algunas conclusiones y perspectivas del estudio.

Palabras clave: El hombre (canción), Rolando Alarcón, Nueva Canción Chilena, religión, religiosidad, análisis interobjetivo, musema, semiótica musical.

*Taking the song “El hombre” by Rolando Alarcón as a case study, this article analyses the religious meanings present in the Nueva Canción Chilena movement on a sound level. Divided into five parts, the article takes Philip Tagg’s analytical proposal of inter-objective (or intertextual) comparison as its basis. The first part is an introduction to the research. The second outlines certain considerations and methodological criteria in regard to Tagg’s proposal. The third reviews some antecedents of the song “El hombre”, as well as its form and lyrics. The fourth is an inter-objective music analysis centred on five musemas. Finally, some conclusions and perspectives on the study are presented.*

*Keywords: Music analysis, El hombre (song), Nueva Canción Chilena, religion, religiosity, Rolando Alarcón, music semiotics.*

---

<sup>1</sup> Este artículo constituye una versión actualizada y reproblematicada de un trabajo presentado por el autor en el III Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología, ARLAC/IMS, Universidad Católica de Santos / Universidad de San Pablo, Santos, 1 al 5 de agosto de 2017; y de una sección de su tesis de maestría en musicología, Universidad de Chile, noviembre de 2018. Agradezco especialmente a Cristián Guerra, Laura Jordán, Leonardo Díaz y a los evaluadores externos por sus certeros comentarios a las versiones previas de este escrito.

## Introducción

Si bien existe una considerable cantidad de canciones, cantatas y otras piezas musicales del movimiento de la Nueva Canción Chilena que presentan algún tipo de contenido religioso<sup>2</sup> en su nivel sonoro<sup>3</sup>, aún son escasos los estudios que han abordado este aspecto. Y aunque hay algunos que sí lo han

---

<sup>2</sup> Incluyo a continuación una nómina preliminar de piezas de la Nueva Canción Chilena con algún tipo de contenido religioso. Por motivos de espacio transcribo solamente los campos intérprete principal, pieza musical y año de publicación: Violeta Parra: “Julián Grimau”, 1965; Rolando Alarcón: “Trotecito de Navidad”, 1965; Rolando Alarcón: “Parabién de la paloma”, 1965; Ángel Parra: “El sacristán vivaracho”, 1965; Ángel Parra: “Del norte vengo, Maruca”, 1965; Ángel Parra: *Oratorio para el pueblo*, 1965; Isabel Parra: “Porque los pobres no tienen”, 1965; Violeta e Isabel Parra: “El diablo en el paraíso”, 1965; Fernando Ugarte: *Coplas de la verdad*, 1965; Rolando Alarcón: “En el portal”, 1966; Patricio Manns: “Sirilla de la Candelaria”, 1966; Ángel Parra: “Preguntitas sobre Dios”, 1966; Isabel Parra: “Ave María”, 1966; Isabel Parra: “Un Domingo en el cielo”, 1966; Isabel y Ángel Parra: “Coplas americanas”, 1966; Violeta Parra: “El Guillatún”, 1966; Violeta Parra: “Rin del angelito”, 1966; Violeta Parra: “Maldigo del alto cielo”, 1966; Víctor Jara: “Qué saco rogar al cielo”, 1967; Víctor Jara: “Despedimiento de angelito”, 1967; Quelentaro: “Oración del minero”, 1967; Héctor Pavez: “Despierta niño Dios”, 1967; Fernando Ugarte: *Qué importa mi nombre*, 1967; Rolando Alarcón: “La balada de Luther King”, 1968; Juan Capra: “San Pedro se puso guapo”, 1968; Juan Capra: “Versos por padecimiento”, 1968; Juan Capra: “Villancico revolucionario”, 1968; Chagual: “Rin del angelito” [1 y 2], 1968; Rodolfo Parada: “Porque los pobres no tienen”, 1968; Hugo Arévalo: *El guitarrón y el ‘canto a lo pueta’*, 1969; Rolando Alarcón: “Coplas del tiempo”, 1969; Rolando Alarcón: “Hermano, hermano... llorarás”, 1969; Rolando Alarcón: “La mano de Dios”, 1969; Los Emigrantes: “San Pedro trotó cien años”, 1969; Inti-Illimani: “Fiesta de San Benito”, 1969; Víctor Jara: “Camilo Torres”, 1969; Víctor Jara: “Zamba del Che”, 1969; Víctor Jara y Quilapayún: “El Martillo”, 1969; Víctor Jara y Quilapayún: “Plegaria a un labrador”, 1969; Ángel Parra: “Un gallo de amanecida”, 1969; Isabel Parra: “Por qué será Dios del cielo”, 1969; Isabel Parra: “Ruego”, 1969; Quelentaro: “Leña gruesa”, 1969; Quilapayún: “La carta”, 1969; Fernando Ugarte: *Misa*, 1970; Rolando Alarcón: “El hombre”, 1970; Juan Capra: “Huachi-torito”, 1970; Juan Capra: “Parabién de los novios”, 1970; Curacas: “Reyes morenos”, 1970; Curacas: “Tirana” [1], 1970; Curacas: “Villancico”, 1970; Los Emigrantes: “Plegaria a un labrador”, 1970; Los Emigrantes: “Del norte vengo Maruca”, 1970; Los Emigrantes: “Si del mismo pan comimos”, 1970; Isabel y Ángel Parra: “Porque los pobres no tienen”, 1970; Quelentaro: “Judas”, 1970; Tiempouuevo: “Dispersos”, 1970; Tiempouuevo: “No nos moverán”, 1970; Fernando Ugarte: *Réquiem*, 1970; Violeta Parra: “La carta”, 1971; Rolando Alarcón: “Coplas del toro vuelto”, 1971; Chagual: “Qué dirá el Santo Padre”, 1971; Charo Cofré: “El diablo en el paraíso”, 1971; Curacas: “Chunchos de Pedro de Valdivia”, 1971; Curacas: “Tirana” [2], 1971; Tito Fernández: “Canción de Navidad”, 1971; Inti-Illimani: “Rin del angelito”, 1971; Patricio Manns: “Fiesta”, 1971; Isabel y Ángel Parra: “Ayúdame Valentina”, 1971; Quilmay: “El hombre nuevo”, 1971; Los de Ambrosoli: “Tonada de Navidad”, 1972; Huamari: *Oratorio de los trabajadores*, 1972; Inti-Illimani e Isabel Parra: “La esperanza”, 1972; Héctor Pavez: “Décimas por despedida”, 1972; Héctor Pavez: “Verso por Adán y Eva”, 1972; Héctor Pavez: “Verso por nacimiento”, 1972; Víctor Jara: “La bala”, 1972; Quelentaro: “La iglesia y la patria”, 1972; Víctor Jara: “La beata”, 1973; Víctor Jara: “Vientos del pueblo”, 1974; Isabel Parra: “Vientos del pueblo”, 1974; Hugo Arévalo y Charo Cofré: “Muerte y resurrección de Víctor Jara”, 1974; Ángel Parra: “Quiero volver a mi tierra”, 1976; Violeta Parra: “Los mandamientos”, 1977; Isabel Parra y Silvio Rodríguez: “María madre de Dios”, 1978; Víctor Jara: “Preguntitas sobre Dios”, 1996; Víctor Jara: “Cuento de Navidad”, 2001.

<sup>3</sup> En el sentido de Alan Merriam: *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, quien plantea elementos para la superación de la dicotomía entre música y contexto proponiendo que la música es sonido, comportamiento y concepto. En este sentido, el presente artículo corresponde a una primera aproximación a solamente uno de los tres componentes descritos por Merriam. Queda para futuras investigaciones un estudio de los comportamientos y de los conceptos que los sustentan.

hecho, estos se han enfocado únicamente en las misas folclórico-populares ligadas al movimiento<sup>4</sup> y no en el resto del repertorio de la Nueva Canción Chilena. Por su parte, son varios los autores que han abordado las características sonoras de la Nueva Canción Chilena, frecuentemente desde el prisma del estilo y no tanto de la significación<sup>5</sup>. Ante esto, cabe preguntarse si acaso puede estudiarse el sonido religioso de la Nueva Canción Chilena, y si efectivamente dicha religiosidad puede observarse más allá de la revisión de la letra y sus usos.

Así, el presente estudio tiene por finalidad analizar los significados religiosos en el nivel sonoro de la Nueva Canción Chilena mediante la revisión de la canción “El hombre” del músico chileno Rolando Alarcón<sup>6</sup>, considerando para esto los significados que son compartidos por varios intertextos<sup>7</sup>. Se propone que a través de la comparación intertextual (o interobjetiva) en base a la propuesta de Philip Tagg<sup>8</sup> pueden determinarse ciertos significados religiosos, teniendo en cuenta siempre que estos serán particulares dentro de una determinada cultura musical. En consecuencia, la revisión de intertextos se realiza con otras músicas cercanas al objeto de análisis, como son la Nueva Canción Chilena, el Nuevo Cancionero Argentino, el Canto Popular Uruguayo y la música popular latinoamericana en general.

Con esto, se busca argumentar que la Nueva Canción muestra un aspecto religioso que no se observa solo en las letras (como poema en papel), sino que también se presenta en aspectos del sonido: la estructura, la melodía, la instrumentación, la letra, los efectos y los toquíos<sup>9</sup>, entre otros. Incluso, una letra aparentemente no religiosa puede guardar otros significados que se

---

<sup>4</sup> Véanse los estudios de Cristián Guerra: “La Nueva Canción Chilena y las misas folclóricas de 1965”, *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy y Marín Farías (eds.), Santiago, Ceibo, 2014, pp. 81–97; y de Freddy Vilches: “Oratorio para el pueblo: religiosidad popular en la nueva canción latinoamericana”, *Resonancias: Revista de investigación musical*, 29, 2011, pp. 41–55.

<sup>5</sup> Rodrigo Torres: *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*, Santiago, CENECA, 1980; Luis Advis: “Historia y características de la Nueva Canción Chilena”, *Clásicos de la música popular chilena, II. 1960-1973*, Luis Advis y Juan Pablo González (eds.), Santiago, SCD/PUC, 1999, pp. 29-41; entre otros.

<sup>6</sup> Rolando Alarcón: “El hombre”, *El hombre*, LP, Santiago, Tempo, 1970.

<sup>7</sup> Entendidos como “el conjunto de textos que pueden relacionarse con aquel que tenemos ante nuestros ojos”. Rubén López Cano: *Música dispersa. Apropiaciones, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*, Barcelona, Musikeon, 2018, p. 79.

<sup>8</sup> Philip Tagg: *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Larchmont, Mass Media's Scholar's Press, 2013.

<sup>9</sup> En el contexto del canto a lo poeta y otras prácticas musicales relacionadas, un toquíu corresponde al acompañamiento instrumental en guitarra o guitarrón chileno de una determinada «entonación» o melodía. Véase Emily Pinkerton: *The Chilean Guitarrón: The Social, Political and Gendered Life of a Folk Instrument*, tesis doctoral, Austin, University of Texas at Austin, 2007, p. 81; y Francisco Astorga: “El canto a lo poeta”, *Revista Musical Chilena*, 54, 194, 2000, pp. 56-64, p. 59.

desprenden luego de una revisión de la música en su conjunto. De esta manera, se abre un camino para continuar el estudio de la sonoridad religiosa de la Nueva Canción.

### Aspectos metodológicos

Si bien los árbitros finales del significado musical son los receptores al utilizar la música en contextos socioculturales particulares<sup>10</sup>, esto no implica que aquellos significados sean equívocos. Por esto, la utilidad de realizar una aproximación semiótica radica en que permite describir y comprender los significados de una determinada música sin caer, por un lado, en un equivocismo relativista en donde no puede establecerse relación alguna entre el sonido y sus posibles significados, centrándose únicamente en los discursos, y por otro, en un univocismo 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<sup>11</sup>. En este sentido, la semiótica permite investigar el significado musical de una manera relativamente viable.

El enfoque interobjetivo (entre objetos, o entre textos: intertextual), expuesto en el capítulo séptimo de *Music's Meanings* de Philip Tagg, presupone que los objetos musicales contienen elementos estructurales, y que un objeto puede sonar como otro dependiendo de los elementos que comparten en común<sup>12</sup>. Así, el método consiste en comparar un *objeto de análisis* (AO, por sus siglas en inglés) con *material de comparación interobjetiva* (IOCM, por sus siglas en inglés) que pertenezca a la misma cultura musical y que contenga elementos estructurales similares. Estos elementos estructurales con propiedades semióticas se denominan *musemas*, cuya definición breve es “unidad mínima de significado musical”<sup>13</sup>, 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>14</sup>. Cada una de estas piezas musicales tiene asociados determinados *campos paramusicales de connotación* (PMFC, por sus siglas en inglés), 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.

<sup>10</sup> Como bien indican P. Tagg: *Music's Meanings...*, p. 198; y R. López Cano: *Música dispersa...*

<sup>11</sup> P. Tagg: *Music's Meanings...*, p. 154.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 230-231. 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.

En consecuencia, mediante el cotejo entre un objeto de análisis (AO) y su material de comparación interobjetiva (IOCM) se intenta 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 a interpretar el significado particular que pueden tener en alguna pieza.

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 intertextos posibles, de modo que cuantas más sean las coincidencias en los campos paramusicales de connotación, más posibilidades habrá 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 el siguiente análisis se identificarán cinco musemas en la canción “El hombre”<sup>15</sup> de Rolando Alarcón, aquellos que contribuyan a abordar el problema analítico en torno a la música y lo religioso. Los musemas identificados son, de este modo, solo algunos de los muchos posibles que pueden encontrarse en esta pieza. Una aproximación analítica en torno a otra problematización podría encontrar, en esta misma canción, musemas distintos a los aquí presentados. Se indicará a qué tipo de signo<sup>16</sup> corresponde cada musema según la tipología propuesta por el mismo Philip Tagg<sup>17</sup>, lo que facilita comprender cómo ciertas respuestas a la música se relacionan con ciertos sonidos y ayuda a la formulación de las hipótesis de connotación de cada musema.

Dicho esto, es importante recordar dos nociones aportadas por Jean-Jacques Nattiez<sup>18</sup>: a) que el análisis en sí es interminable y análogo al procedimiento exegético de la hermenéutica, es decir, es una interpretación, y que b) las limitaciones de cada modelo se explican a partir de sus propias premisas. Siguiendo esta lógica, nunca habrá modelo que no conozca limitaciones.

<sup>15</sup> R. Alarcón: “El hombre”.

<sup>16</sup> Entendido como una cosa que indica o representa algo distinto de sí misma. P. Tagg: *Music's Meanings...*, p. 155.

<sup>17</sup> P. Tagg: *Music's Meanings...*, pp. 485-528.

<sup>18</sup> Jean-Jacques Nattiez: “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)”, *Procedimientos analíticos en musicología*, Laura Ceriotta (trad.), Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1998, pp. 17-54.

Junto a esto, y como hace notar Diego García Peinazo, debe considerarse también que cualquier análisis estará siempre mediado por las interpretaciones que se hacen desde el presente<sup>19</sup>.

### “El hombre” de Rolando Alarcón

Rolando Alarcón es 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. Trabajó como profesor de música durante gran parte de su vida, al mismo tiempo que desarrollaba su carrera musical. Fue director del grupo de proyección folclórica Cuncumén, además de componer para agrupaciones del neofolclore. Hacia 1965, comenzó de lleno su trabajo solista, integrándose a La Peña de Los Parra y la peña Chile Ríe y Canta. Un par de años más tarde participó junto a Ángel Parra en el Primer Encuentro de la Canción Protesta de la Habana de 1967 y, en 1969, en el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena. Entre docencia, viajes y presentaciones, Alarcón grabó más de diez discos como solista, y contribuyó activamente en la campaña y posterior gobierno de la Unidad Popular que llegaría a la presidencia en 1970.

Su canción “El hombre”, ganadora de la competencia folclórica del XI Festival de la Canción de Viña del Mar de 1970 y participante del Festival Nacional del Folklore de Cosquín (Córdoba, Argentina) en 1971, fue publicada en el disco homónimo lanzado en 1970 bajo la discográfica Tempo. Es interpretada por Rolando Alarcón en la voz principal y el dúo Los Emigrantes en las voces de acompañamiento. Asimismo, se estima que una guitarra es tañida por Alarcón y la otra por alguno de Los Emigrantes. También puede escucharse una guitarra con cuerdas metálicas desde el final del primer estribillo, posiblemente tocada por Alarcón<sup>20</sup>. En cuanto a su estructura tonal, la canción está en la tonalidad de Fa menor, modula a La bemol mayor en los estribillos y termina con una tercera picarda (ver *mu-sema* 3), en Fa mayor. Por su parte, la letra de la canción se estructura en cuatro estrofas de cuatro versos cada una donde alternan versos de ocho y diez sílabas, donde prevalece un pie métrico anapesto, y en un estribillo de estructura más libre.

<sup>19</sup> Diego García Peinazo: *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardo-franquismo y la Transición (1969-1982)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2017, p. 34.

<sup>20</sup> Alarcón había conseguido una guitarra con esas características, la que puede verse en la portada del disco *El alma de mi pueblo* de 1972.

Cuadro 1. Forma de “El hombre”

| Sección         | Letra   | Ritmo base  | M.t.          |
|-----------------|---|---|---------------|
| Introducción    | -   |   | 0'00" – 0'21" |
| Primera estrofa | <i>Se levanta el hombre pobre,<br/>sus manos llenas de sombra,<br/>a sus bestias da el agua sedienta,<br/>a su campo una sombra muy sola.</i>   | Arpegio tipo “parroquia progresista” (ver musema 4) | 0'21" – 0'36" |
| Segunda estrofa | <i>Y contempla su cielo nublado<br/>y bendice su siembra tan triste<br/>esperando en la noche tan negra<br/>los jinetes que parten al alba.</i>   |   | 0'36" – 0'50" |
| Estribillo      | <i>El hombre, el hombre que se llama hombre,<br/>remonta, remonta su alma en la noche.<br/>Y sus ojos, sus manos, su pueblo<br/>son ojos, son manos, son pueblos de hombre.<br/>Es el hombre.</i> | Sirilla lenta                                       | 0'50" – 1'17" |
| Puente          | -   | Ostinato + cromatismo<br>(ver musema 5)             | 1'17" – 1'26" |
| Tercera estrofa | <i>Se levanta el hombre nuevo,<br/>en sus manos vacila la estrella,<br/>los corceles veloces del tiempo<br/>le han brindado una fiel compañera.</i>   | Rasgueo tipo<br>“Plegaria a un labrador”            | 1'26" – 1'39" |
| Cuarta estrofa  | <i>Bendiciendo el pan y el vino<br/>contempla la paz de los muertos,<br/>su bandera es la nave del viento;<br/>así nace el hombre del tiempo.</i>   |   | 1'39" – 1'52" |
| Estribillo      | <i>El hombre, el hombre que se llama hombre,<br/>remonta, remonta su alma en la noche.<br/>Y sus ojos, sus manos, su pueblo<br/>son ojos, son manos, son pueblos de hombre.<br/>Es el hombre.</i> | Sirilla lenta                                       | 1'52" – 2'26" |

Ahora bien, lo que hace de “El hombre” un caso de estudio fundamental es que presenta de manera muy elaborada varias de las ideas y categorías importantes que son un aporte de Rolando Alarcón a la construcción de lo religioso en la Nueva Canción, 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 donde no se trata de seguir a un caudillo sino de un camino por andar. Como se argumentará, 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, puede decirse que la canción “El hombre” se encuentra en el contexto de las canciones del periodo 1965-1973 que utilizan un lenguaje revolucionario con imágenes y elementos de la religión popular. Son ejemplos

de ello piezas como “Plegaria a un labrador”<sup>21</sup> y “Vientos del pueblo”<sup>22</sup> interpretadas por Víctor Jara, *Oratorio para el pueblo*<sup>23</sup> de Ángel Parra y “Cruz de luz”<sup>24</sup> de Daniel Viglietti, entre muchísimas otras. En esta línea, Manuel Vilches da cuenta de la influencia característica de “Plegaria a un labrador”<sup>25</sup> de Víctor Jara y Patricio Castillo 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<sup>26</sup>.

No obstante, el mismo Alarcón menciona que “El hombre” “es un enfoque [...] en cuanto a la sociedad y a la vida diaria”<sup>27</sup>. No hay mención explícita a la religión. Sin embargo, una revisión de la letra de la canción y el posterior análisis fundamentarán la presencia de significados religiosos en el “El hombre”.

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>28</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 propio de las confesiones católica y ortodoxa y de otras iglesias cristianas. El complemento de esta frase viene justamente en el siguiente verso, al cantarse “contempla la paz de los muertos”, dejando instalado el imaginario religioso cristiano.

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

<sup>21</sup> Víctor Jara: “Plegaria a un labrador”, *Plegaria a un labrador / Te recuerdo Amanda*, Sencillo, 1969.

<sup>22</sup> Víctor Jara: “Vientos del pueblo”, *Manifiesto*, LP, Londres, XTRA-Transatlantic, 1974.

<sup>23</sup> Ángel Parra: *Oratorio para el pueblo*, LP, Santiago, Demon, 1965.

<sup>24</sup> Daniel Viglietti: “Cruz de Luz”, *Canciones para el hombre nuevo*, LP, Montevideo, Orfeo, 1968.

<sup>25</sup> Canción que 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, ressignifica 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.

<sup>26</sup> Manuel Vilches: “La gloria desde la vidriera: Rolando Alarcón y la consagración de la Nueva Canción Chilena”, *Palimpsestos sonoros: reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*, Eileen Karmy y Marín Farías (eds.), Santiago, Ceibo, 2014, pp. 183-199.

<sup>27</sup> Citado en Carlos Valladares y Manuel Vilches: *Rolando Alarcón: la canción de la noche*, Santiago, El Natre, 2014, pp. 148.

<sup>28</sup> Evangelio de Mateo 26, 26-29; Evangelio de Marcos 14, 22-25; Evangelio de Lucas 22, 14-20.



de sombra / a sus bestias da el agua sedienta / a su campo una sombra muy sola” es clara la referencia a cristo<sup>29</sup> al llamarlo “el hombre pobre”. Es más, al ser cristo quien da el agua, Alarcón recurre en este punto a una de las metáforas más comunes para referirse a quien da la vida<sup>30</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>31</sup>, en cuanto que pueden vincularse “los jinetes” con los cuatro jinetes con que se inicia el Juicio Final, o como dice Rolando Alarcón, con “la noche tan negra”. Además, aparece la figura 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>32</sup>, lo que también hace eco con los ideales socialistas ligados a la Nueva Canción Chilena.

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. En el segundo verso hay una clara referencia a la Estrella de Belén<sup>33</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>34</sup>, no es una interpretación que dé cuenta del sentido religioso expuesto por Rolando Alarcón, menos clerical y más popular. 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. El primero es 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>35</sup>. Aquí se observa una alusión a la naturaleza divina de Jesús. El segundo,

<sup>29</sup> Como explica Giorgio Agamben: *El tiempo que resta*, Madrid, Trotta, 2006, p. 26, cristo (χριστός) no es nombre propio, sino la traducción griega del término hebreo *māšīah* (משיח), que significa “ungido”, es decir, mesías. Por esta razón, se escribirá a lo largo de este artículo el vocablo en minúsculas.

<sup>30</sup> cf. Evangelio de Juan 4, 14.

<sup>31</sup> Apocalipsis de Juan 6.

<sup>32</sup> Apocalipsis de Juan 21, 1-8.

<sup>33</sup> Evangelio de Mateo 2, 9-11.

<sup>34</sup> Corintios 11, 2; Efesios 5, 25-27; Apocalipsis de Juan 19, 7-9.

<sup>35</sup> *La Biblia de nuestro pueblo*, Éxodo 3, 14.

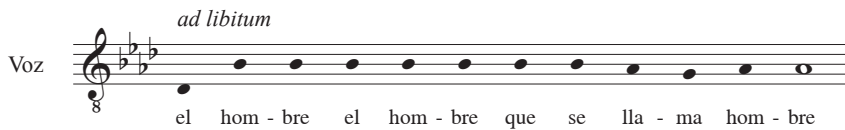
cuando Alarcón canta “Y sus ojos, sus manos, su pueblo / son ojos, son manos, son pueblos de hombre”, sugiere la segunda naturaleza del cristo, la humana. De esta manera, Rolando Alarcón remata el estribillo cantando tres veces (tal vez aludiendo a la Trinidad) la frase “Es el hombre”, el de estas dos naturalezas, Jesús de Nazaret.

Dicho esto, se da 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 retomará la significación del sonido religioso de la canción.

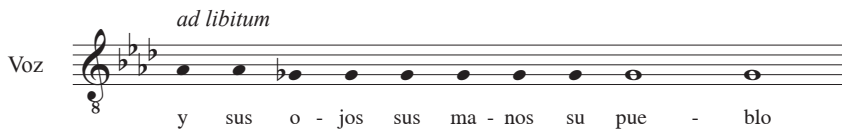
## Análisis interobjetivo

### i) Musema 1

El *musema 1* corresponde a una sección melódica con predominancia silábica y de nota repetida o nota recitativa. Este *musema 1* aparece al comenzar cada estribillo, y en otras secciones de este.



Ejemplo 1. Rolando Alarcón: “El hombre”, 1970, estribillo, ‘0’50’ (Transcripción propia, sin ritmos)<sup>36</sup>



Ejemplo 2. Rolando Alarcón: “El hombre”, 1970, ‘1’01”

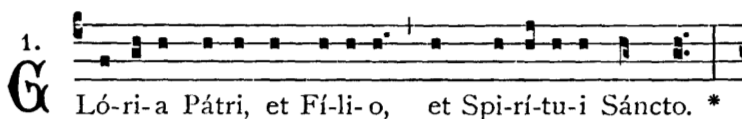
Este perfil melódico resulta muy semejante a ciertas fórmulas de los recitativos litúrgicos de los cantos llanos de las iglesias católica y ortodoxa, cantos que acusan larga tradición ritual. Richard Hoppin explica que, en el contexto de este canto, “la característica esencial del recitativo litúrgico es el canto

<sup>36</sup> Todos los ejemplos musicales que ilustran el presente artículo son transcripciones propias del autor, si no se indica lo contrario.

de un texto sobre una sola nota (la nota recitativa) con inflexiones arriba o abajo para marcar los finales de cláusula y frases”<sup>37</sup>. Cabe mencionar que el canto llano en la Iglesia católica ha pretendido mantenerse invariable desde la Edad Media europea, al menos en el parámetro de las alturas<sup>38</sup>. En el motu proprio *Tra le sollicitudini*, 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<sup>39</sup>.

En el caso de “El hombre”, lo que he denominado como *musema 1* 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 implicaciones históricas se asocia con la espiritualidad y otros campos paramusicales de connotación como *iglesia, religión, canto ritual, sacralidad y Dios*.



Ejemplo 3. Sección de canto llano tipo recitativo litúrgico<sup>40</sup>

Cabe recordar que al menos hasta 1963, siete años antes de la publicación de “El hombre”, 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 sollicitudini* promulgado por Pío X y otros documentos de fines del siglo XIX y principios del XX<sup>41</sup>. De

<sup>37</sup> Richard Hoppin: *La música medieval*, Madrid, Akal, 2000, pp. 92.

<sup>38</sup> Uno de los mayores debates en torno a este canto es el modo en que debe interpretarse rítmicamente. R. Hoppin: *La música medieval...*, p. 102.

<sup>39</sup> Pío X: *Tra le sollicitudini. Motu Proprio* sobre la música sagrada, 1903, sección 3. Se puede encontrar la traducción castellana en el portal digital del Vaticano junto con otros textos y disposiciones de Pío X, <http://www.vatican.va/content/pius-x/es.html> (consulta 9-9-2020).

<sup>40</sup> “Tones of the V ‘Gloria Patri’ at the Introit of the Mass”, *The Liber Usualis. With Introduction and Rubrics in English*, Benedictinos de Solesmes (ed.), Tournai, Nueva York, Holy See and the Sacred Congregation of Rites, 1961, p. 14.

<sup>41</sup> Entre los que pueden considerarse 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) además de la Constitución Apostólica de Pío XI *Divini Cultus* (1928) en la que inculca el cumplimiento del motu proprio de Pío X.

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”<sup>42</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 influidos por este tipo de canto litúrgico.

#### Material interobjetivo de comparación del musema 1

Una primera canción que muestra este *musema 1* es “Canción de Navidad”<sup>43</sup> de Tito Fernández<sup>44</sup>. 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”) y se canta como estribillo a lo largo de toda la pieza.

*ad libitum*

Voz

Ho - ssa-na ha na - ci-do un ni - ño en Be - lén en Be - lén

Voz

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

Ejemplo 4. Tito Fernández: “Canción de Navidad”, 1971, 0’24” (Transcripción propia)

<sup>42</sup> Valeska Cabrera: “La reforma de la música sacra en la Iglesia Católica chilena. Contexto histórico-social y práctica musical. 1885-1940”, *Neuma*, 4, 1, 2011, pp. 70–117. p. 88. Un completo estudio del movimiento cecilianista y la reforma de la música litúrgica entre los siglos XVIII y XIX en Chile puede encontrarse en Valeska Cabrera: *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*, tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016.

<sup>43</sup> Tito Fernández: “Canción de Navidad”, *Tito Fernández, El Temucano*, LP, Santiago, Peña de los Parra, 1971.

<sup>44</sup> Cantautor chileno asociado al folclore y con una complicada relación con el resto de los músicos de la Nueva Canción, producto de eventos sucedidos durante la dictadura militar chilena.

En la canción “La creación”<sup>45</sup>, del argentino Alejandro Mayol, también interpretada por el cantautor Piero<sup>46</sup>, el *musema 1* se canta al finalizar cada estribillo, al repetirse “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, periodo 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.



Ejemplo 5. Alejandro Mayol: “La creación”, s.f., final del estribillo, 1’06”

Asimismo, el “Credo” de la *Misa Chilena*<sup>47</sup> compuesta por Raúl de Ramón<sup>48</sup> también usa el recitativo litúrgico en varias secciones, siendo el canto de la frase que más destaca en este aspecto “nuestro Señor que fue concebido por obra y gracia del Espíritu Santo”. 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 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 [...], aportando así una apertura a los límites convencionales de la música típica chilena”<sup>49</sup>.



Ejemplo 6. Raúl de Ramón: “Credo”, 1965, 0’31”

<sup>45</sup> 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.

<sup>46</sup> Piero: “La creación”. *Sinfonia inconclusa en el mar*, LP, Buenos Aires, RCA, 1973. Una versión interpretada por el mismo Mayol y televisada por la TV Pública argentina puede verse en [https://www.youtube.com/watch?v=\\_EQWUzhtueI](https://www.youtube.com/watch?v=_EQWUzhtueI) (consulta 16-1-2017).

<sup>47</sup> Raúl de Ramón: *Misa chilena*, LP, Santiago, RCA Victor, 1965.

<sup>48</sup> Compositor e intérprete ligado al folclore chileno. Junto a su cónyuge María Eugenia Silva fue, desde 1960, uno de los primeros en intentar una proyección folclórica de toda Latinoamérica.

<sup>49</sup> C. Guerra: “La Nueva Canción Chilena...”, p. 86.

Otros casos son las canciones del músico chileno Héctor Pavez<sup>50</sup>. Por un lado “La pericona”<sup>51</sup>, danza de la isla de Chiloé, bailada especialmente en las llamadas fiestas profanas, tiene algunos elementos de la religiosidad chilota justamente en la sección donde aparece por primera vez este musema. Por otro lado “Despierta niño Dios”<sup>52</sup>, que comienza cada una de sus estrofas con este recitativo litúrgico. La letra de esta canción es especialmente interesante, lo que hace del “Despierta niño Dios” junto al “Trotecito de Navidad” de Rolando Alarcón<sup>53</sup> y el *Oratorio para el pueblo*<sup>54</sup> algunas de las primeras piezas en mostrar el sentido religioso de la Nueva Canción Chilena. 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”. Y la quinta canta “Señora doña María / cogollito de romero / defienda el pan de su niño / como las madres del pueblo”.

*ad libitum*

Voz

co-ro-na de o-ro co-ro-na de o-ro u-na Vir-gen de pla-ta ca-ram-ba y un Cris-to de o-ro

Ejemplo 7. Héctor Pavez: “La pericona”, 1975, 0’24”

*ad libitum*

Voz

Des-pier-ta ni-ñi-to Dios a los o-jos de es-te mun-do

Ejemplo 8. Héctor Pavez: “Despierta niño Dios”, 1967, 0’18”

Puede encontrarse también otra variante del *musema 1* en varios momentos de la “Oración al sol”<sup>55</sup> de Félix Luna y Ariel Ramírez<sup>56</sup>, interpretada por Mercedes Sosa<sup>57</sup>. Esta es una pieza con potentes connotaciones de la religión inca,

<sup>50</sup> Músico ligado a la Nueva Canción Chilena y a la proyección folclórica, especialmente de Chiloé.

<sup>51</sup> Héctor Pavez: “La pericona”. *Chants et danses du Chili*, LP, Santiago, Alerce, 1975.

<sup>52</sup> Héctor Pavez: “Despierta niño Dios”. *Canto y guitarra. El folklore de Chile vol. XVI*, LP, Santiago, EMI Odeon, 1967.

<sup>53</sup> Rolando Alarcón: “Trotecito de Navidad”. *Rolando Alarcón y sus canciones*, LP, Santiago, RCA Victor, 1965.

<sup>54</sup> Á. Parra: *Oratorio para el pueblo*.

<sup>55</sup> Mercedes Sosa: “Oración al Sol”. *Cantata sudamericana*, LP, Buenos Aires, Philips, 1972.

<sup>56</sup> Prolífico dúo argentino creador de varias obras del repertorio latinoamericano, entre ellas, “Alfonsina y el mar”.

<sup>57</sup> Cantante argentina y fundadora del movimiento del Nuevo Cancionero Argentino, valorada como una de las intérpretes más destacadas de América Latina.

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”. La “Oración” no es una remem-branza 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”.



Ejemplo 9. Mercedes Sosa: “Oración al sol”, 1972, 1’10”

Igualmente, Violeta Parra<sup>58</sup> interpreta dos canciones que contienen versiones de este musema. Por una parte, “Versos por las doce palabras”<sup>59</sup> de Alberto Cruz, canto que Parra aprendió en la provincia de Salamanca (Choapa, Chile). El *musema 1* se canta al comenzar cada una de las estrofas de estos “versos” con claras referencias a lo religioso. Por otra, el recitativo litúr-gico se presenta en “El Guillatún”<sup>60</sup> en la repetición de la última parte de cada verso final de cada estrofa. En este caso, las alusiones a las religiones cristiana y mapuche son evidentes. Paula Miranda indica que “es probable que Violeta Parra haya asistido en Millelche a ceremonias de sanación (ma-chitún) y rogativa (ngillatún o guillatún), por lo que le es posible describir con mucha precisión y conocimiento en qué consiste la rogativa”<sup>61</sup>. Además, pueden observarse 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”.



Ejemplo 10. Violeta Parra: “Versos por las doce palabras”, 1958, 0’00”

<sup>58</sup> Compositora, intérprete y artista visual chilena fundamental, considerada como la madre de la Nueva Canción Chilena.

<sup>59</sup> Violeta Parra: “Verso por las doce palabras”. *Acompañándose en guitarra. El folklore de Chile, Vol. II*, LP, Santiago, Odeón, 1958.

<sup>60</sup> Violeta Parra: “El Guillatún”. *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, LP, Santiago, RCA Víctor, 1966.

<sup>61</sup> Paula Miranda: “Violeta Parra y su encuentro con el canto mapuche”. *Violeta Parra. Después de vivir un siglo*, CNCA (ed.), pp. 139-160. p. 156. Aunque la descripción de Violeta Parra no parece ser del todo rigurosa, es indudable la intención de la autora por mostrar un cierto sentido religioso mapuche.



Ejemplo 11. Violeta Parra: “El guillatún”, 1966, 0’31”

Otro material interobjetivo de comparación es “Las coplas del Niño Jesús”<sup>62</sup> de Ariel Petrocelli y Daniel Toro<sup>63</sup>, canción que presenta su variante del *musema 1* al comienzo de los estribillos cantando “porque soy el Jesús niño / voy a ser cuando sea grande”. En esta canción, en donde es el mismo Jesús niño el hablante lírico, los campos paramusicales de connotación refieren a una religiosidad 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*, ayudando a reafirmar y darle sentido a dicha producción.



Ejemplo 12. Daniel Toro: “Coplas del Niño Jesús”, 1974, estribillo, 0’53”

“Paloma quiero contarte”<sup>64</sup> de Víctor Jara<sup>65</sup> también utiliza una versión de este *musema 1* al comienzo de cada una de las estrofas. Si bien esta pieza no presenta en su letra contenido observable de religiosidad, Víctor Jara ingresó al ascético y jerárquico Seminario de la Orden de los Redentores de San Bernardo. 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 a lo divino, 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*

<sup>62</sup> Daniel Toro: “Las coplas del niño Jesús”. *El Cristo americano*, LP, Buenos Aires, Microfon, 1974.

<sup>63</sup> Dúo creativo argentino ligado a la música folclórica de ese país.

<sup>64</sup> Víctor Jara: “Paloma quiero contarte”. *Víctor Jara*, LP, Santiago, Demon, 1967.

<sup>65</sup> Compositor e intérprete central en el movimiento de la Nueva Canción Chilena.



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<sup>66</sup>.

*ad libitum*

Voz



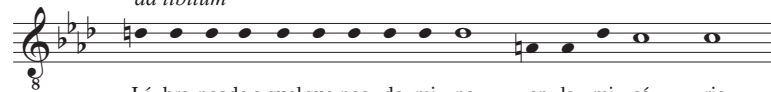
Pa - lo - ma quie - ro con - tar - te que es - toy so - lo, que te quie - ro

Ejemplo 13. Víctor Jara: “Paloma quiero contarte”, 1967, primera estrofa, 0’27”


Pero es en “Plegaria a un labrador”<sup>67</sup> donde el *musema 1* se relaciona más claramente con los aspectos religiosos en la obra de Jara. Esta pieza, articulada por referencias intertextuales al Padre Nuestro y al Ave María<sup>68</sup>, 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 a lo divino, entre otras.

*ad libitum*

Voz



Lí - bra - nos de a - quel que nos do - mi - na en la mi - sé - ria



tráe - nos tu rei - no de jus - ti - cia e i - gual - dad

Ejemplo 14. Víctor Jara y Patricio Castillo<sup>69</sup>: “Plegaria a un labrador”, 1969, 1’38”

Por último, otras fórmulas de recitativo litúrgico se encuentran también al comienzo de cada una de las estrofas del “Trotecito de Navidad” del mismo Rolando Alarcón<sup>70</sup>, canción navideña que discute y desfigura el punto de vista dominante desde la esperanza del mesías popular que acaba de nacer:

<sup>66</sup> Alejandro Vera: “La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino”, *Revista Musical Chilena*, 70, 225, 2016, pp. 9-49. p. 27.

<sup>67</sup> V. Jara: “Plegaria a un labrador”.

<sup>68</sup> C. Guerra: “La Nueva Canción Chilena...”, p. 81.

<sup>69</sup> Miembro del grupo Quilapayún, colaboró en la estructuración del estribillo de “Plegaria a un labrador”.

<sup>70</sup> R. Alarcón: “Trotecito de Navidad”.



*Ejemplo 15. Rolando Alarcón: "Trota que trota", 1965, melodía principal, 0'22"*

En suma, considerando que estos materiales de comparación interobjetiva que presentan este *musema 1* disfrutan de campos paramusicales de connotación semejantes a los del "El hombre" (religión popular, espiritualidad latinoamericana, la divinidad, entre otros), se hace posible otorgar un significado religioso o espiritual a las secciones melódicas con predominancia silábica, nota repetida y con una pequeña cláusula final.

## ii) *Musema 2*

El *musema 2* corresponde a un acompañamiento vocal esporádico, en notas largas respecto a la melodía principal y cantado sobre fonemas sin palabras. Este *musema* resulta distinto a los arreglos empleados por los conjuntos vocales o del neofolclore, a una elaboración a varias voces de la letra y a un arreglo polifónico en imitación, por cuanto la significación de este *musema* se da justamente en la distribución producida por un cantante solista y su acompañamiento vocal que surge solo de manera ocasional. 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 2* se encuentra en la segunda estrofa (0'35") y se repite en la cuarta (1'39")<sup>71</sup>. En ambos casos, el *musema 2* aparece al mismo tiempo que Rolando Alarcón canta versos que refieren a la capacidad de bendecir y 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 porque, 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", puede hacer referencia a la omnisciencia de Dios, primero, contemplando el cielo nublado, para después contemplar la paz de los muertos. Teniendo en cuenta esto, el *musema 2* connota gloria, divinidad y exaltación.

<sup>71</sup> En los estribillos también puede escucharse una versión disminuida de este *musema 2* (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

Ejemplo 16. Rolando Alarcón: “El hombre”, 1970, segunda estrofa, 0’35”

## Material interobjetivo de comparación del musema 2

Un primer material de comparación es la canción “El hombre nuevo”<sup>72</sup> del grupo Quilmay<sup>73</sup>. En este caso, el *musema 2* 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 puede observarse en el ejemplo 17. 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 - lla y ba - la \_\_\_\_\_

Ejemplo 17. Quilmay: “El hombre nuevo”, 1971, estribillo, 1’14”

<sup>72</sup> Quilmay: “El hombre nuevo”. Sencillo, Santiago, IRT, 1971.

<sup>73</sup> Grupo musical ligado a la Nueva Canción Chilena y con militancia en el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

Igualmente, en el “Gloria” de la *Misa criolla* de Ariel Ramírez<sup>74</sup> puede encontrarse el *musema* 2. Esta obra se compuso para el ordinario de la misa, y fue una de las primeras en incorporar el texto litúrgico en el idioma castellano. Si bien los campos paramusicales de connotación de esta obra pueden ser los mismos que de cualquier otra misa (divinidad, iglesias, liturgia y religión, entre otros), 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 reivindica una religiosidad especialmente latinoamericana, siendo un “Gloria” situado en la realidad del continente. El *musema* 2 se escucha mientras se canta “Paz a los hombres que ama el Señor”.

The image shows a musical score for a soloist and a choir. The soloist part is written in treble clef with a 2/4 time signature. The lyrics for the soloist are "paz a los hom - bres que a - ma el Se - ñor." The choir part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. The lyrics for the choir are "paz a los hom - bres, paz. Ah." The score includes a triplet of eighth notes in the soloist part.

Ejemplo 18. Ariel Ramírez: “Gloria”, 1965, cc. 14-17<sup>75</sup>

Otra pieza es “El Cristo americano” de los argentinos Ángel Petrocelli y Daniel Toro<sup>76</sup>. Gracias a la riqueza polisémica de la letra resulta posible entender que esta canción, de manera similar a “El hombre nuevo” del grupo Quilmay, 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, lo indígena (“Señor cristo americano, nazareno de los incas”), al imaginario religioso-político del mesías popular y su glorificación. En este “Cristo americano” puede escucharse el *musema* 2 en diferentes partes, especialmente durante la tercera (1’38”) y la cuarta estrofa (1’59”).

<sup>74</sup> Ariel Ramírez: *Misa criolla*, Van Nuys, Alfred Music, 1964.

<sup>75</sup> Ariel Ramírez: *Misa criolla*, Van Nuys, Alfred Music, 1964. p. 12.

<sup>76</sup> Daniel Toro: “El Cristo americano”. *El Cristo americano*, LP, Buenos Aires, Microfon, 1974.

The musical score for Daniel Toro's "El Cristo americano" is presented in two systems. The first system features a Coro part with a vocal line containing the syllable "uh!" and a Daniel Toro part with a melodic line and lyrics "Se - ñor \_\_\_ Cris - to a - me - ri - ca - no \_\_\_". The second system features a C. (Cello) part with a vocal line containing "uh!" and a D.T. (Double Bass) part with a melodic line and lyrics "na - za - re - no \_\_\_ de los in - cas". The score includes various musical notations such as rests, notes, and a triplet in the D.T. part.

Ejemplo 19. Daniel Toro: “El Cristo americano”, 1974, cuarta estrofa, 1’55” (Transcripción propia)

Asimismo, en otra pieza del mismo Rolando Alarcón puede oírse este *musema* 2. Se trata de “La Balada de Luther King”<sup>77</sup>, en memoria del 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 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 de Luther King, el *musema* 2 suena justo al comienzo del estribillo, cuando la música modula al relativo mayor (de La menor a Do mayor).

The musical score for Rolando Alarcón's "La balada de Luther King" is presented in two systems. The first system features a Coro part with a vocal line containing "ah!" and a Rolando Alarcón part with a melodic line and lyrics "los se - ño - res que fa - bri - can tan - tas gue - rras es - ta -". The second system features a vocal line with "Ah" and a melodic line with lyrics "rán o - tra vez en los fes - ti - nes \_\_\_". The score includes various musical notations such as rests, notes, and a fermata over the first system.

Ejemplo 20. Rolando Alarcón: “La balada de Luther King”, 1968, estribillo, 1’03”

<sup>77</sup> Rolando Alarcón: “La Balada de Luther King”. *Hasta siempre / La balada de Luther King*, Sencillo, Santiago, Astral, 1968.

En el “Canto para después de la comunión” del *Oratorio para el pueblo*<sup>78</sup> de Ángel Parra<sup>79</sup> también se encuentra este *musema* 2. En un artículo al respecto, Freddy Vilches<sup>80</sup> menciona que esta obra se adelanta a la Teología de la liberación, pues reinterpreta la liturgia al relacionar los valores revolucionarios defendidos por la izquierda con los valores cristianos como fraternidad, sacrificio, justicia e igualdad. En esta pieza, los campos paramusicales de connotación aluden a la liturgia y a 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* 2 aparece cuando se canta “¡Cristo, baja por favor!” al comenzar cada estribillo, donde además se modula al relativo 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

Ejemplo 21. Ángel Parra: “Canto para después de la comunión”, 1965, estribillo, 0’55”

En la *Misa a la chilena*<sup>81</sup> de Vicente Bianchi<sup>82</sup>, aparece igualmente este *musema*. El *musema* 2 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 indica que esta obra integra 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<sup>83</sup>. Considerando esto, dentro de los campos paramusicales de connotación de este “Cordero de Dios” con ritmo de trote pueden asociarse la espiritualidad andina, la liturgia católica, la ritualidad popular, la chilenidad, la comunión (pues es este el canto previo a la comunión en el rito romano) y la glorificación divina.

<sup>78</sup> A. Parra: *Oratorio para el pueblo*.

<sup>79</sup> Hijo de Violeta Parra y figura relevante de la Nueva Canción Chilena.

<sup>80</sup> F. Vilches: “Oratorio para el pueblo...”.

<sup>81</sup> Vicente Bianchi: *Misa a la chilena y otros seis temas chilenos*, LP, Santiago, EMI Odeón, 1965.

<sup>82</sup> Compositor chileno ligado al folclore y la música popular en términos generales.

<sup>83</sup> Cristián Guerra: “Tradición, modernidad y e hibridaciones. El caso de le ‘Misa a la chilena’ de Vicente Bianchi”, *Música popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Rodrigo Torres (ed.), Santiago, Fondart, 1999, pp. 347-348.

Solista

ten pie - dad de no - so - tros

Coro

ah!

Ejemplo 22. Vicente Bianchi: “Cordero de Dios”, 1965, 0’43”

De manera similar se canta el *musema* 2 en la tercera de las misas chilenas compuestas en 1965, la *Misa chilena* de Raúl de Ramón<sup>84</sup>. En este caso, el *musema* puede escucharse 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, pueden relacionarse conceptos como música litúrgica, canto a lo divino, el rito romano, la comunión (es en esta parte donde se ofrece el vino y el pan que luego será consagrado), 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, esta “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)”<sup>85</sup>.

Solista

re - cí - be oh Dios el pan que te o - fre - ce - mos

Coro

ah!

Ejemplo 23. Raúl de Ramón: “Ofertorio”, 1965, 0’26”

<sup>84</sup> R. de Ramón: *Misa chilena*.

<sup>85</sup> C. Guerra: “La Nueva Canción Chilena...”, p. 96.

Por último, se observa el *musema 2* en “Plegaria a un labrador”<sup>86</sup> de Víctor Jara y Patricio Castillo. En esa ocasión, Víctor Jara la interpreta junto al grupo Quilapayún. Cabe recordar 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. El *musema 2* acompaña el texto “levántate y mírate las manos para crecer y estréchala a tu hermano” y se repite en el minuto 2’27” con el mismo texto, momentos antes del Amén final.

Coro

Ah!

Solista

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

pa - ra cre - cer es - tré - cha - la a tu her - ma - no

Ejemplo 24. Víctor Jara: “Plegaria a un labrador”, 1969, 1’03” (Transcripción propia)

En suma, estas piezas que sirven de material interobjetivo de comparación al presentar secciones estructurales similares al *musema 2* 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, puede decirse 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 3*

Con *musema 3* se hace referencia al uso de la tercera picarda al finalizar la canción. La tercera picarda corresponde a la introducción de un acorde de tónica mayor en una composición en tonalidad menor. Esto se da tanto al concluir una pieza completa como también en el final de determinada sección. El *musema 3*, entendido como un final con tercera picarda, remite de cierto modo a la religión, aunque puede conllevar también significados

<sup>86</sup> V. Jara: “Plegaria a un labrador”.



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, siempre en relación a otros parámetros de expresión y la cultura musical particular<sup>87</sup>. 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 bemol mayor en los estribillos se hace en consideración de estos significados. Asimismo, la tercera picarda 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”. En este sentido, el *musema* corresponde a un *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 picarda. Considerando todo esto, el *musema 3* connota alegría, esperanza (en Dios o en la revolución), un momento de alegría o de paz final.

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

En primer lugar, está la recién mencionada “Plegaria a un Labrador” de Víctor Jara, que como se indicó, 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 puede escucharse en el minuto 2’49”. “El arado” del mismo Jara<sup>88</sup> también presenta este *musema 3*, 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 puede interpretarse 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 picarda se observa en una tercera canción de Víctor Jara. Se trata de “El

<sup>87</sup> P. Tagg: *Music’s Meanings...*, p. 264-265.

<sup>88</sup> Víctor Jara: “El arado”. *Victor Jara*, LP, Santiago, Demon, 1967.

alma llena de banderas”<sup>89</sup>, canción en memoria de un luchador social asesinado y que termina con este *musema 3* luego de cantar dos veces “venceremos” para concluir con un acorde de mi mayor.

El *musema 3* también puede oírse en el “Kyrie” de la ya mencionada *Misa criolla* de Ariel Ramírez<sup>90</sup>. En este caso la tercera picarda se nota en el cambio de modo final pasando de La bemol menor a La bemol mayor en la versión original, y de La menor a La mayor en la de Mercedes Sosa<sup>91</sup>. De la misma manera, en otra pieza de este compositor, “La peregrinación”, de la obra *Navidad Nuestra*<sup>92</sup>, este *musema 3* aparece al final, cuando en vez del Sol menor se canta un Sol mayor en la interpretación de Los Fronterizos<sup>93</sup>, y un acorde de La mayor cuando se esperaba uno en La menor en la versión de Mercedes Sosa<sup>94</sup>. “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 picarda al finalizar es “Santiago de Chile”<sup>95</sup> del músico cubano Silvio Rodríguez<sup>96</sup>. Juan Pablo González indica que esta canción (junto a “Yo pisaré las calles” de Pablo Milanés) es una marca imborrable de la denuncia y el lamento al Santiago que sufría en dictadura, alzándose en solidaridad con Chile<sup>97</sup>. 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 puede encontrarse el *musema 3* 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 la esperanza en el mesías popular. El paso del Fa menor inicial al acorde Fa mayor final se da en la marca temporal 3’36”. Asimismo, en “Preguntitas sobre Dios” de Atahualpa Yupanqui<sup>98</sup> en la versión de Víctor Jara<sup>99</sup> suena este *musema 3*, donde en el minuto 4’47” el cantautor reemplaza el Mi bemol menor que soporta la canción por un Mi bemol mayor final. Otro caso es “El Cristo americano” de Daniel Toro<sup>100</sup>, que presenta

<sup>89</sup> Víctor Jara: “El alma llena de banderas”. *El derecho de vivir en paz*, Santiago, DICAP, 1971.

<sup>90</sup> A. Ramírez: *Misa criolla*.

<sup>91</sup> Mercedes Sosa: *Misa criolla. Navidad Nuestra*, CD, Buenos Aires, Philips, 2000.

<sup>92</sup> Ariel Ramírez: *Navidad nuestra*, 1964.

<sup>93</sup> Los Fronterizos: *Misa criolla. Navidad nuestra*, LP, Buenos Aires, Philips, 1964. Los Fronterizos es un conjunto folclórico argentino.

<sup>94</sup> M. Sosa: *Misa criolla. Navidad nuestra*.

<sup>95</sup> Silvio Rodríguez: “Santiago de Chile”. *Días y flores*, LP, La Habana, EGREM, 1975.

<sup>96</sup> Cantautor característico de la Nueva Trova cubana.

<sup>97</sup> Juan Pablo González: “A mi ciudad: escucha crítica en la construcción simbólica del Santiago de 1980”, *Revista Musical Chilena*, 70, 226, 2016, pp. 9-30. p. 15.

<sup>98</sup> Cantautor argentino considerado como pieza fundamental del folclore latinoamericano.

<sup>99</sup> Víctor Jara: “Preguntitas sobre Dios”. *Víctor Jara: habla y canta*, CA, La Habana, Casa de las Américas, 1996 [1972].

<sup>100</sup> D. Toro. “El Cristo americano”.

el *musema 3* al finalizar la canción. 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<sup>101</sup> aparece esta tercera picarda 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 recoger ritmos de todo el continente. Esta tercera picarda puede escucharse además en el “Cordero de Dios” de la referida *Misa a la chilena*<sup>102</sup>, en Fa menor, que en una cadencia plagal a Fa mayor. Otra misa del mismo año también presenta este *musema 3*. Se trata de la también mencionada *Misa chilena* de Raúl de Ramón<sup>103</sup>. En el “Kyrie”, el compositor juega a lo largo de todo este pasaje litúrgico entre el La bemol menor y La bemol mayor. Si bien aquí se trata estrictamente de una alternancia de tonalidades, es un recurso emparentado con la tercera picarda.

El “Señor ten piedad” de la *Misa popular salvadoreña*<sup>104</sup>, interpretada por Yolocamba I Ta<sup>105</sup>, es otra pieza de uso litúrgico que presenta la tercera picarda al final. En un estudio sobre las misas centroamericanas, José María Vigil y Ángel Torrellas informan 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”<sup>106</sup>. 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”<sup>107</sup>, también muestra el recurso de la alternancia de tonalidades, relacionado con la tercera picarda, al entrar a cada estribillo y al terminar la canción, pasando en dichas secciones de Si bemol menor a Si bemol 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 utiliza la tercera picarda al finalizar el “Poema a Monseñor Romero”<sup>108</sup>, escrito por el obispo de São Félix do Araguaia (Brasil) Pedro

<sup>101</sup> Vicente Bianchi: *Misa de la Cruz del Sur*, LP, Santiago, EMI Odeón, 1972.

<sup>102</sup> V. Bianchi: *Misa a la chilena*.

<sup>103</sup> R. de Ramón: *Misa chilena*.

<sup>104</sup> Yolocamba I Ta: *Misa popular salvadoreña*, 1980.

<sup>105</sup> Agrupación salvadoreña ligada al Movimiento de la Cultura Popular en El Salvador.

<sup>106</sup> José María Vigil, Ángel Torrellas: *Misas Centroamericanas*, Nicaragua, CAV-CEBES, 1988, p. 23.

<sup>107</sup> Carlos Mejía Godoy: “Cristo de Palacagüina”, *Cantos a flor de pueblo*, Nicaragua, Sonorama, 1973.

<sup>108</sup> Yolocamba I Ta: “Poema a Monseñor Romero”, *El Salvador: Su pueblo, su lucha, su canto. Canciones de combate*, LP, El Salvador, [clandestino], 1980.

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 graba la canción “Quiero volver a mi tierra”<sup>109</sup>. 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 implora a la divinidad para que su regreso no sea a un Chile dictatorial como la España franquista. En este contexto, la tercera picarda, Fa mayor sobre 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 3* también puede escucharse en “A desalambrar”<sup>110</sup> del cantautor uruguayo Daniel Viglietti<sup>111</sup>. 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>112</sup>. Viglietti destruye la ideología dominante que aparece falsa e inválidamente como universal. En esta línea, el *musema 3* suena al final de la pieza, cuando el acorde de Mi mayor final reemplaza 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<sup>113</sup>, aparece también este *musema 3*. La canción está en la tonalidad de Do mayor, pero termina en el acorde de La mayor, que contiene la tercera picarda del relativo 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, “Canción del hombre nuevo”<sup>114</sup>, se escucha la tercera picarda al pasar de La menor al acorde de 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

<sup>109</sup> Ángel Parra: “Quiero volver a mi tierra”. *Ángel Parra à Paris*, LP doble, Francia, Le Chant du Monde, 1978.

<sup>110</sup> Daniel Viglietti: “A desalambrar”, *Canciones para el hombre nuevo*, LP, Montevideo, Orfeo, 1968.

<sup>111</sup> Cantautor fundamental del Canto Popular Uruguayo.

<sup>112</sup> Véase la relación entre propiedad privada y pecado original en Enrique Dussel: *14 tesis de ética: hacia la esencia del pensamiento crítico*, Madrid, Trotta, 2016, § 4.43. Sobre esta interpretación de “A desalambrar” véase Pablo Rojas: “Tiempo habitual, tiempo del peligro y ‘tiempo que queda todavía’. Hacia una definición ética de la Nueva Canción Chilena”, *Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas*, 6, 2018, p. 106.

<sup>113</sup> Daniel Viglietti: “Cielito del tres por ocho”, *Daniel Viglietti: en vivo*, Francia, Le Chant du Monde, 1978.

<sup>114</sup> Daniel Viglietti: “Canción del hombre nuevo”. *Canciones para el hombre nuevo*, LP, Montevideo, Orfeo, 1968.

“Cruz de Luz”, dedicada a la memoria (en el sentido de que construye futuro) del sacerdote católico colombiano Camilo Torres, y también en la versión de Víctor Jara titulada “Camilo Torres”<sup>115</sup>. 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 3* puede escucharse 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!”.

Por último, hay algunas piezas que presentan una variante de este *musema*, correspondiente a la alternancia 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<sup>116</sup>, canción emblemática del catolicismo progresista que, anteriormente a las conclusiones sobre música del Concilio Vaticano II<sup>117</sup>, ya estaba interpretando canciones en idioma castellano y con sonoridad latinoamericana, especialmente del Chile central. En este ejemplo, la canción está en Re menor y modula a Re mayor en los estribillos. Otro caso es la ya mencionada “El hombre nuevo” de Quilmay, que modula de Fa menor a Fa mayor en los estribillos.

En síntesis, la revisión de estas piezas musicales que presentan el *musema 3* fundamenta la ligazón entre tercera picarda y la modulación de tonalidades menores a sus homónimas mayores y la idea de esperanza o alegría final, en cuanto que todas las canciones anteriormente comparadas tienen de una u otra manera alguna confianza 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 4*

El cuarto *musema* consiste en una guitarra arpegiada en movimiento ascendente con una vuelta final en tempo moderado (tal como muestra la guitarra 2 en el ejemplo 25). Se puede observar tanto en métrica simple como compuesta. Este arpeggio suena en la introducción y en 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 4* correspondería a un *indicador de estilo* ya que contribuye al establecimiento de un estilo que está en la base de la pieza. Este remite al acompañamiento musical que comienza a surgir en las parroquias progresistas de aquella época en Santiago

<sup>115</sup> Víctor Jara: “Camilo Torres”. *Pongo en tus manos abiertas*, LP, Santiago, DICAP, 1969.

<sup>116</sup> Los Perales: “El peregrino de Emaús”. *En carreta de arboles*, LP, Santiago, Philips, 1962

<sup>117</sup> Pablo VI: Constitución *Sacrosanctum Concilium*, 1963.

de Chile. Me refiero 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*<sup>118</sup>. Este texto abrió las puertas a una renovación en la liturgia católica 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<sup>119</sup>.

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>120</sup>. En el lado conservador, por su parte, se dio una especie de desprecio por el instrumento, y prevaleció 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”<sup>121</sup>, inclinación que perduró durante el siglo XIX y la primera mitad del XX<sup>122</sup>. Durante los años posteriores al Concilio Vaticano II, surgieron fuertes polémicas entre conservadores y progresistas en torno a las diferentes lecturas de las resoluciones conciliares que se hicieron especialmente visibles en la música<sup>123</sup>, en relación tanto con los tipos de músicas como con

<sup>118</sup> Pablo VI: Constitución *Sacrosanctum Concilium*.

<sup>119</sup> Montserrat Galí: “Música para la Teología de la liberación”. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 11, 2002, pp. 177-88, p. 178.

<sup>120</sup> Por ejemplo, el sacerdote y teólogo que perteneció al movimiento Cristianos por el Socialismo, Pablo Richard, comenta en una entrevista realizada por el autor el 21 de enero de 2018 que el uso de la guitarra fue “paralelo, o naciendo con el concilio”. Similar es lo comentado por Andrés Opazo, fundador del grupo Los Perales, en una entrevista realizada por el autor el 13 de marzo de 2018. Asimismo, el guitarrista y musicólogo Mauricio Valdebenito, en una comunicación personal del 22 de diciembre de 2017, también hace referencia a la similitud del arpegio de “El hombre” con la práctica guitarrística de la Iglesia progresista.

<sup>121</sup> A. Vera: “La música entre la escritura...”, p. 32.

<sup>122</sup> V. Cabrera: *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*, p. 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. V. Cabrera: *La reforma de la música sacra en la Catedral Metropolitana de Santiago de Chile (1850-1939)*, p. 431.

<sup>123</sup> Juan Pablo González, Óscar Ohlsen, Claudio Rolle: *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*, Santiago, PUC, p. 297.

los instrumentos musicales. Una muestra de estas posturas, particularmente para el caso chileno, puede observarse en el foro “Aplicaciones del folklore a la música religiosa” contenido en el número 94 de la *Revista Musical Chilena*<sup>124</sup>.

De esta manera, el uso del órgano quedó asociado a los sectores conservadores y el de la guitarra a los progresistas. En el caso de la guitarra, esta era en ocasiones tañida con arpeggios similares a los de Alarcón en este *musema* 4. Según comenta Andrés Opazo<sup>125</sup>, 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”.

The image shows a musical score for two guitars. The top staff is labeled 'Guitarra 1' and the bottom staff is labeled 'Guitarra 2'. Both staves are in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a time signature of 6/8. A tempo marking above the first staff indicates a quarter note equals 72. The score consists of four measures. Guitar 1 plays a complex arpeggiated pattern, often with chords, while Guitar 2 plays a simpler, rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Ejemplo 25. Rolando Alarcón: “El hombre”, introducción, 0’00”

#### Material interobjetivo de comparación del *musema* 4

Considerando esto, una primera canción que cuenta con el *musema* 4 es “El extraño”<sup>126</sup> de Fernando Ugarte<sup>127</sup>, novena pista de su disco *Réquiem*. Según el portal Música Popular, el elepé *Réquiem* “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>128</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

<sup>124</sup> Vicente Salas Viu (ed.): “Aplicación del folklore a la música religiosa (foro)”, *Revista Musical Chilena*, 19, 94, 1965, pp. 96-102.

<sup>125</sup> En entrevista realizada por el autor el 13 de marzo de 2018.

<sup>126</sup> Fernando Ugarte: “El extraño”. *Réquiem*, LP, Santiago, EMI-Odeon, 1970.

<sup>127</sup> Cantautor ligado a la Nueva Canción Chilena que se desempeñó hasta 1970 también como sacerdote.

<sup>128</sup> “Fernando Ugarte”, *MúsicaPopular.cl, la enciclopedia de la música chilena* (<http://www.musicapopular.cl/artista/fernando-ugarte/>, consulta 14-01-2017).

alusión a los ideales de izquierda que brotaban en la época. De esta forma, los campos paramusicales de connotación de esta pieza tienen que ver con una música religiosa con crítica social: un cristianismo progresista.

#### Adagio-andante



Ejemplo 26. Fernando Ugarte: “El extraño”, 1970, primera estrofa, 0’40”

Otro caso de este *musema 4* se presenta en la *Passion selon Saint Jean* de Ángel Parra<sup>129</sup>. 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>130</sup>, y además recuerda que “el único que era realmente religioso era Ángel”<sup>131</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 4* aparece específicamente en la sección “Jesús y sus discípulos en el huerto” (3’01” de la *Passion*), 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”.

#### Andante

Ejemplo 27. Ángel Parra: *Passion selon Saint Jean*, 1976, 3’01”

<sup>129</sup> Ángel Parra: *Passion selon Saint Jean*, LP, Francia, Le Chant du Monde, 1976 [1974].

<sup>130</sup> “Pasión según San Juan”, *Cantos cautivos* (<http://www.cantoscautivos.cl/canciones/pasion-segun-san-juan/>, consulta 15-01-2017).

<sup>131</sup> “Misa chacabucana”, *Cantos cautivos* (<http://www.cantoscautivos.cl/canciones/misa-chacabucana/>, consulta 15-01-2017).



Una última canción que presenta este arpeggio del *musema 4* es “Jesús”<sup>132</sup> del grupo Elicura. De manera similar que con Los Perales, esta agrupación se formó con seminaristas que tenían ciertas inquietudes y destrezas en 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”, donde se tañe la guitarra con el *musema 4*, le cantan en segunda persona al cristo (“Jesús, Jesús, Jesús eres camino y verdad”) desde una espiritualidad que podría decirse progresista, pues junto a lo descrito por los músicos, no es 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 dichas críticas.



Ejemplo 28. Elicura: “Jesús”, 1981, 0’06”

En suma, pese al poco material de comparación interobjetiva, se muestra una idea de las connotaciones posibles de los arpeggios en la guitarra similares al *musema 4*, pues todos comparten su cercanía o militancia con la Iglesia que he denominado “progresista”. Además, gran parte de la práctica musical de las parroquias santiaguinas de esos años no está documentada, pero al día de hoy pueden escucharse arpeggios similares en ciertas parroquias heredadas de esta Iglesia progresista<sup>133</sup>. De este modo, puede decirse que este *musema 4* en “El hombre” refiere, en cierto sentido, a una forma de acompañamiento del canto litúrgico popular.

#### v) *Musema 5 (a y b)*

El *musema 5* corresponde a lo que Philip Tagg denomina *pila de musemas*, en el que el ostinato melódico descendente de dos notas (Do-La) constituye el *musema 5a*, mientras que el pasaje cromático Do-Re $\flat$ -Re-Re $\flat$  es denominado *musema 5b*. Utilizando la tipología del signo de Tagg, este *musema 5* en su conjunto

<sup>132</sup> Elicura: “Jesús”. *Yo te canto...*, CA, Santiago, autoedición, 1981.

<sup>133</sup> Por ejemplo, la comunidad Cristo Liberador de Villa Francia en Santiago de Chile.

funciona como *determinante episódico* dado que sitúa 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 5a*) en particular es una *anáfona sonora no-vocal* pues puede pensarse como la estilización musical del sonido del tic-tac de los relojes mecánicos, los que remiten al paso apremiante del tiempo, mientras que el cromatismo (*musema 5b*) 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 4*), la sirilla lenta del estribillo y el rasgueo tipo “Plegaria a un labrador” con que comienza la tercera estrofa. Además, tanto el ostinato (*musema 5a*) como el cromatismo (*musema 5b*) 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<sup>134</sup>.



Ejemplo 29. Rolando Alarcón: “El hombre”, 1970, 1’17”

### Material interobjetivo de comparación del musema 5

En este caso, son pocos los ejemplos del mismo contexto musical (es decir, de la canción latinoamericana, Nueva Canción Chilena y el folclore, entre otros) que presentan alguna de las partes de este musema. Una primera canción es “A desalambrar” en la versión de Víctor Jara<sup>135</sup>. Como se comentaba anteriormente, 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 5a* con el ostinato que hace en la guitarra durante la introducción y el acompañamiento del tiple<sup>136</sup>. También

<sup>134</sup> E. Dussel: *14 tesis de ética...* § 11.53.

<sup>135</sup> Víctor Jara: “A desalambrar”. *Pongo en tus manos abiertas*, LP, Santiago, DICAP, 1969.

<sup>136</sup> Sobre la relación entre el tiempo-ahora y esta versión, véase P. Rojas: “Tiempo habitual...”.

“Judas”<sup>137</sup> de Quelentaro<sup>138</sup> presenta este ostinato (*musema 5a*). Esta pieza, muy cruda, 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”<sup>139</sup> de Chico Buarque<sup>140</sup>, 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 5a*) con las percusiones durante prácticamente toda la canción. Abundante, además, los cromatismos (*musema 5b*). Como menciona Guilherme de Alencar en su análisis, esta pieza utiliza 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<sup>141</sup>. Y es precisamente el contacto con sus problemas lo que lo lleva a la inminencia del tiempo del peligro 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 5b* 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<sup>142</sup>, 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>143</sup>, y tal como se cuenta, Alarcón contaba con un televisor en su departamento de Las Condes<sup>144</sup>.

<sup>137</sup> Quelentaro: “Judas”. *Judas*, LP, Santiago, EMI Odeon, 1970.

<sup>138</sup> Agrupación chilena ligada a la Nueva Canción Chilena y al Canto Nuevo. Se destaca especialmente por su «cantar hablado».

<sup>139</sup> Chico Buarque: “Deus lhe pague”. *Construção*, LP, Brasil, Phonogram/Philips, 1971.

<sup>140</sup> Músico de relevancia central en la *Música Popular Brasileira*.

<sup>141</sup> Guilherme de Alencar Pinto: “Análisis: Deus lhe pague”, *La del Taller*, 4, 1985, pp. 19-26, p. 28.

<sup>142</sup> William Dozier: *Batman* [serie de televisión], Estados Unidos, ABC / TCFTV, 1966-1968.

<sup>143</sup> Según se consigna en la programación televisiva publicada en la revista *Ecran* desde el n.º 1844, 7-6-1966, al n.º 1889, 18-4-1967.

<sup>144</sup> Según se informa en Carlos Valladares y Manuel Vilches: *Rolando Alarcón...*; y en la entrevista realizada el 23 de enero de 2018 a María Teresa Alarcón Berríos, sobrina del músico.

El otro caso es el tema principal de la serie cinematográfica *James Bond* compuesto por John Barry y Monty Norman<sup>145</sup>, el que básicamente presenta el *musema 5b* 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>146</sup>. Las tres siguientes, *De Rusia con amor* en enero de 1965,<sup>147</sup> *007 contra Goldfinger* en octubre de 1965<sup>148</sup>, y *Operación trueno* en mayo de 1966<sup>149</sup>. Además, el tema principal de James Bond circuló en Chile en un elepé publicado en 1965<sup>150</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 5* tenga 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. El siguiente cuadro resume estos significados.

Cuadro 2. Resumen *musemas* “El hombre”

| Musema           | Descripción poética  | Tipo de signo  | Significado asociado / Posibles interpretantes                                 |
|------------------|--|--|--|
| Musema 1         | Melodía silábica y de nota repetida con una cláusula.            | Sinécdoque de género   | Iglesia, religión, canto ritual, sacralidad, Dios.                             |
| Musema 2         | Acompañamiento vocal esporádico en notas largas.                 | Anáfony sonora / anáfony espacial                                    | Gloria, exaltación o divinidad.  |
| Musema 3         | Uso de la tercera picarda al concluir la pieza.                  | Marcador episódico de finalidad                                      | Esperanza o alegría final luego de dolor, problema o lamento.                  |
| Musema 4         | Arpeggio ascendente con vuelta final, velocidad andante-moderada | Indicador de estilo  | Acompañamiento del canto litúrgico popular, y por tanto a la religión popular. |
| Musema 5 (a y b) | Ostinato de dos notas descendente (5a) / pasaje cromático (5b)   | Determinante episódico / anáfony sonora (5a) / anáfony cinética (5b) | Inminencia del tiempo del peligro, del tiempo-ahora, del <i>kairós</i> .       |

<sup>145</sup> Terence Young: *Dr. No* [película], 35 mm, Reino Unido, Eon, 1962. 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.

<sup>146</sup> “Control de estrenos”, *Ecran*, n.º 1686, 17-5-1963.

<sup>147</sup> “Estrenos”, *Ecran*, n.º 1773, 19-1-1965.

<sup>148</sup> “Estrenos”, *Ecran*, n.º 1813, 26-10-1965.

<sup>149</sup> “Estrenos”, *Ecran*, n.º 1840, 10-5-1966.

<sup>150</sup> *Ibid.*, el elepé lleva por nombre *Operación trueno*, Sello Artistas Unidos, y contiene composiciones de John Barry utilizadas en las películas de James Bond.

Ahora, poniendo en juego los significados de estos musemas y el análisis de la letra, bien puede fundamentarse el sentido religioso de la canción “El hombre” de Rolando Alarcón. Primero, considerando tanto la letra como los *musemas* 1, 2 y 4 puede interpretarse que la concepción del “hombre nuevo”, mencionada en la tercera estrofa, es una que está encarnada en un cristo pobre y no magnificante. 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 aquello que no aparece en el credo ecuménico: la vida e historia de Jesús como ser humano, el Jesús histórico<sup>151</sup>, más allá de todo docetismo. Y al mismo tiempo, aparece como posibilidad el ser humano común transfigurado por las imágenes de cristo.

Segundo, y teniendo en cuenta tanto el *musema* 3 como la letra de la canción, Rolando Alarcón plantea una nueva escatología en la que no hay infierno ni castigo, en la 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* 2, 3 y 5 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<sup>152</sup> 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.

### Palabras finales

El análisis realizado ha querido argumentar que los aspectos religiosos no se presentan solo en aspectos paramusicales, sino que también aparecen en el nivel sonoro de la música: la estructura, la melodía, la instrumentación, la letra, los efectos, los toquíos o los ritmos, entre otros. De esta forma, los cinco musemas

<sup>151</sup> Leonardo Boff: *Cristianismo: lo mínimo de lo mínimo*, Madrid, Trotta, 99.

<sup>152</sup> E. Dussel: *14 tesis de ética...* § 12.42.

escogidos han ayudado a identificar distintas maneras en que lo religioso suena en la Nueva Canción Chilena, aun vinculando elementos que no parecen abiertamente religiosos.

Cabe destacar que los resultados del análisis bien podrían ser extrapolados a otros casos similares, de modo que permitan pensar aspectos generales sobre el sonido religioso de la Nueva Canción Chilena. Por ejemplo, la revisión de los *musemas* 1, 2 y 3 en “El hombre” ha mostrado que el recitativo litúrgico, el acompañamiento vocal esporádico y el uso de la tercera picarda bien pueden constituir aspectos de la sonoridad religiosa de la Nueva Canción Chilena. Por otro lado, los *musemas* 4 y 5, si bien tienen connotaciones religiosas, aparecen con menos frecuencia en el movimiento. Esta extrapolación debe realizarse entendiendo que otros casos serán análogos, mas no idénticos. Se evita así caer en una generalización totalizante, pero sin considerar el caso como un fenómeno aislado.

Respecto a los posibles vínculos entre Teología de la liberación y Nueva Canción sugeridos a la luz de sus coincidencias teológicas (si se me permite usar el término), habría que indicar que, para el caso chileno, dicha correlación no resulta tan inmediata como se podría pensar para otros países de América Latina (Nicaragua, por ejemplo). En esta línea, Freddy Vilches menciona, desde el caso particular del *Oratorio para el pueblo*, que la Teología de la liberación no es antecedente o contexto para la Nueva Canción Chilena, sino que, por el contrario, esta adelanta las proclamas de la Teología de la liberación tomando, además, el cristianismo popular de la tradición poética y musical como punto de partida<sup>153</sup>. Asimismo, Cristián Guerra propone que el *Oratorio para el pueblo* es un antecedente importante para el caso más reconocido de las misas que posteriormente se vincularían a la Teología de la liberación: la *Misa campesina nicaragüense* de Carlos Mejía Godoy<sup>154</sup>. Junto a esto, los estudios sobre Nueva Canción Chilena no llegan a señalar que esta ocupara los mismos espacios que la incipiente Teología de la liberación, al menos durante los años previos al golpe de estado de 1973. Aun cuando algunas pesquisas preliminares han dado cuenta del uso de la música de Víctor Jara y Violeta Parra en las reuniones de Cristianos por Socialismo en Chile<sup>155</sup> (grupo inspirado en la Teología de la liberación), estas no permiten establecer alguna relación concluyente. De este modo, los aspectos religiosos de la Nueva Canción Chilena parecen hallarse en un momento anterior respecto a una posible vinculación con la Teología de la liberación<sup>156</sup>.

<sup>153</sup> F. Vilches: “Oratorio para el pueblo...”, p. 53.

<sup>154</sup> C. Guerra: “La Nueva Canción Chilena...”, p. 84.

<sup>155</sup> Según entrevista realizada el 21 de enero de 2018 por el autor a Pablo Richard, teólogo, sacerdote y miembro de Cristianos por el Socialismo.

<sup>156</sup> De todos modos, las correlaciones entre Nueva Canción Chilena y Teología de la liberación requerirían de un estudio particular. Algunos estudios interesantes que abordan tangencialmente este asunto son el de Romina González: “Música Popular Católica”, tesis para optar al grado de Magister en Musicología.

Por último, debe mencionarse que este estudio es una primera aproximación para abordar el problema de la sonoridad religiosa en la Nueva Canción Chilena, y en cuanto tal, no está exento de limitaciones. Por un lado, aun cuando el método empleado ha resultado provechoso, tiene como límite el marcado carácter inductivo en la selección de los musemas y el material de comparación interobjetiva. Esto no restringe la posibilidad de plantear hipótesis y argumentarlas, pero debe tenerse en cuenta que el principal auditor es el propio analista, con todas sus experiencias, conocimientos e ignorancias. Por otra parte, si bien este artículo ha centrado su análisis en el nivel sonoro de “El hombre”, otros niveles o aspectos de la música resultan igualmente importantes. Los receptores, sus comunidades y sus comportamientos no son de ninguna manera pasivos. Quien escucha también organiza el sonido y determina los significados que ahí se producen. Estos y otros aspectos en torno a lo religioso de la Nueva Canción requerirán ser desarrollados en futuras investigaciones.

Recibido: 11-2-2019

Aceptado: 5-12-2019

---

gía Latinoamericana, Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2019, en el que la autora establece algunos vínculos entre la música popular católica en Chile y la Teología de la liberación; el de Juan José Guerrero Pérez, *La canción protesta latinoamericana y la teología de la liberación: estudio de género musical y análisis de vínculos sociopolítico y religioso (1968-2000)*, Caracas, Biblioteca Popular para los Consejos Comunales, 2007, donde el autor pretende demostrar las causas y consecuencias de la influencia mutua entre canción protesta y Teología de la liberación en América Latina en general; y el ya referido artículo de M. Galí: “Música para la Teología de la liberación”, en el cual precisamente se sugiere que la Nueva Canción Latinoamericana es uno de los antecedentes de una música propia de la Teología de la liberación.