

La Nueva Canción Chilena. Memoria de una música comprometida

La Nueva Canción Chilena es un fenómeno musical de gran relevancia entre los años 1960 y 1973. Fenómeno que podríamos calificar dentro de la música popular urbana pero con fuertes relaciones con lo que los hispanos denominan música docta. La Nueva Canción Chilena está además relacionada con la reciente historia chilena y por ello es un fenómeno con fuertes implicaciones políticas sociales y en consecuencia, humanas. Surge de las investigaciones sobre el folklore chileno realizadas en ambientes académicos, y desde ese momento se imbrica en las músicas étnicas chilenas. Por otra parte, es un fenómeno que trascendió al mundo. Luis Advis, protagonista de primer orden durante estos años, narra en este artículo, que tiene mucho de crónica vivida, sus experiencias y el ser profundo de la nueva canción chilena.

1. Crónica de un movimiento

Uno de los sucesos musicales de más relevante repercusión en el Chile de los años 1960 a 1973 es la denominada Nueva Canción Chilena, un movimiento de fuerte impacto en el ámbito de la música de raíz folklórica chilena y latinoamericana. Su nominación se debió a un hombre de la radio, Ricardo García, quien, en unión con el vicerrectorado de comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizó en 1969 lo que se conoció como Primer Festival de la Nueva Canción Chilena.

La intención original de los convocantes era reunir la serie de expresiones (canciones, trozos instrumentales, trabajos de conjuntos) surgidas en los últimos años y que contrastaban notoriamente con lo que en las décadas anteriores solía entenderse como música "típica" o "tradicional", encarnada en las realizaciones de Osmán Pérez Freire, Nicanor Molinare, Luis Aguirre Pinto, Donato Román Heit-

New Chilean Song was a very significant musical phenomenon between the years 1960 and 1973. A phenomenon which could be classed as urban popular music but with close associations with what the Latin-americans call música docta (art music). New Chilean Song is also related to recent Chilean history and for this reason it is a phenomenon with strong socio-political, and consequently, human implications. It stems from the research into Chilean folklore undertaken in academic environments, and from that time began to form part of Chilean ethnic musics. On the other hand, it is a phenomenon which transcended the world. In this article, Luis Advis, one of the most important figures of these years, tells of his experiences, many of which he lived through, and the depth of New Chilean song.

mann, Clara Solovera o Francisco Flores del Campo, en lo creativo; y de Los Cuatro Huasos, el Dúo Rey-Silva o Los Huasos Quincheros, en lo interpretativo.

Esta música tradicional se caracterizaba por una sencilla textura armónica, con una melódica de tipo diatónico, series acordales que difícilmente se atrevían más allá de las tríadas fundamentales y una rítmica apoyada en módulos establecidos por las fórmulas acompañantes de la tonada o la cueca. La organología se reducía al empleo de guitarras y arpas y, en el caso de la interpretación de conjuntos, por un tratamiento homofónico de las varias voces distanciadas por cierta interválica. Los textos de las canciones, por otra parte, se referían genéricamente a una vida rural idílica, protagonizada por un huaso honrado y galante y una campesina esquiva o amorosa, donde la naturaleza y el sentido patriótico gravitaban fuertemente, aunándose en ocasiones con la simpatía y el humor.

Desde mediados de la década de 1950, se venían advirtiendo ciertas modificaciones en los esquemas



Luis Advis Vitaglich, autor de este artículo

creativos e interpretativos antedichos, estimuladas por algunos hechos que contribuyen palmariamente en la formación y consolidación de la Nueva Canción Chilena.

Ésta, en sus primeras etapas, no se presenta como un fenómeno colectivamente espontáneo ni tampoco planificado. Producto de una serie de circunstancias históricas y de la conjunción de factores individuales, su proceso de génesis es lento, esporádico y disperso.

En primer lugar, las investigaciones sobre el folclore realizadas en ambientes académicos por Juan Uribe Echevarría, Manuel Dannemann o Raquel Barros, así como las efectuadas por Margot Loyola, Héctor Pávez, Gabriela Pizarro o Violeta Parra, investigaciones que impulsarán a diversos intérpretes y conjuntos a mostrar al público los resultados, con las lógicas transformaciones que las apartaban de una simple recreación folklórica. El interés despertado por estas actividades estimuló en algunos sellos discográficos la edición del trabajo de los mejores representantes. Especialmente importante, en este sentido, fue la labor del conjunto Cuncumen, al que pertenecieron intérpretes, y luego creadores, de la talla de Rolando Alarcón o Víctor Jara, así como las grabaciones de Loyola, Pávez, Pizarro y Parra. El aporte de las investigaciones y su difusión radica en la definitiva aceptación e interés por estructuras musicales y formas textuales de otras regiones, alejadas del centro geográfico, que, aunque existentes inveteradamente, no eran conocidas.

Estas expresiones influirán de forma importante en los modos rítmicos empleados en la Nueva Canción Chilena, que no acoge sólo los usos ofrecidos por la tradición, sino que engloba diversas maneras estilísticas de todo el territorio.

En segundo lugar, la contribución de Violeta Parra, ya no tanto en el plano de la investigación sino, en el propiamente creativo. Ya sus primeras grabaciones, desde 1953, reflejaban la fortísima incidencia de la poesía campesina, esa "lira popular" secular, que, en su modalidad original o su derivación urbana, aparecía como el símbolo y expresión apropiada de lo más auténtico de la idiosincrasia chilena; poesía

que, hasta el final de su vida, nutrirá sus propios textos y gravitará en el mundo de otros creadores.

Las composiciones de Violeta, por otra parte, irían enseñando nuevas posibilidades expresivas tanto en el aspecto inventivo como en el interpretativo. En sus primeros discos con composiciones propias, es la representante *avant la lettre* de la Nueva Canción Chilena, a través de un conjunto de canciones donde textos de gran fuerza y belleza poética se unen con una música en cierta manera elemental, pero de resultados insólitos y siempre atractivos. La interpretación y el aporte de formas de rasgueos, así como la utilización de instrumentos poco usuales, previamente usados por el compositor e intérprete Raúl de Ramón en sus grabaciones y actuaciones de la década de los cincuenta, significaron para los más jóvenes autores un enorme incentivo por sus propuestas novedosas.

En tercer lugar, los primeros años de la década de los sesenta, contemplan la aparición de una corriente llamada "neofolclórica", cuya contribución a la incipiente Nueva Canción Chilena es significativa en algunos aspectos. En las décadas anteriores, los conjuntos tradicionales realizaban diversos tipos de versiones de alguna canción preexistente, cuyo rasgo principal era el respeto por la creación original, aunque levemente alterada, ya sea por una fugaz variante en la secuencia armónica (por ejemplo acordes de paso) o un breve agregado de ciertos efectos guitarrísticos o el aporte de voces, que simplemente duplicaban a la tercera o a la sexta la línea melódica principal. El "neofolklore", a través de su principal propulsor, el músico Luis Urquidi, origina una renovación de esos tratamientos, sintetizable en los siguientes aspectos: mayor libertad en los arreglos melódicos y armónicos, partiendo de bases composicionales ya de por sí innovadoras (Bascuñán, Sauvalle, Gallinato); aplicación no plenamente desarrollada de elementos polifónicos; traspaso de la rítmica usualmente instrumental de las voces; juegos combinatorios con las diversas tesituras de las voces de los integrantes. Todo esto, para los oídos de la época, constituía un inaudito y atractivo aporte que, de manera consciente o inconsciente, podía ser rela-

cionado con la posibilidad, para el artista, de permitirse una mayor holgura en su proceso imaginativo y creador.

Aunque posteriormente algunos de estos recursos fueron rechazados por los conjuntos representativos de la Nueva Canción Chilena, no se puede olvidar el papel estimulador primigenio que cumplió el “neofolklore”, como tampoco se puede desconocer que en muchas canciones, Alarcón, Manns o Violeta Parra —aún en el caso de que fuera el propio autor quien interpretara su obra— aceptaron plenamente los lineamientos propuestos por Urquidí. Un ejemplo clásico de este hecho se presenta en la versión original de *Arriba en la cordillera*, de Manns, o en *Parabienes al revés* de Violeta Parra.

Hay que añadir que, tanto en Chile como en Latinoamérica, acontecían una serie de hechos de orden político y social. Después de la Revolución Cubana, cuyo peso específico y justificación promueve la más amplia solidaridad de la intelectualidad latinoamericana, la década de 1960 implica una progresiva ingerencia de la juventud en aquellos acontecimientos, así como el consecuente robustecimiento de las ideologías de izquierda. Como un corolario de lo anterior, durante la plasmación de la Nueva Canción Chilena, los nuevos textos van mostrando cada vez más un contenido que, abandonando en parte los temas tradicionales ya descritos, se dirigen a la denuncia de las injusticias sociales y a la solidaridad con las clases más desposeídas. Esta línea de “compromiso” o de “protesta” sería una de las principales características —si no la principal— que diferencia la Nueva Canción Chilena de las tendencias previas, paralelas o posteriores. Y esta misma cualidad conduciría irrevocablemente al empleo de interpretaciones vocales que convinieran mejor al sentido de los textos, y que contrastaban fuertemente con la agógica usualmente empleada. Este hecho ya lo había asumido Violeta Parra en sus canciones compuestas y grabadas en torno a 1960, que luego se apropiarían otros solistas y conjuntos.

A partir de 1965, la ya existente Nueva Canción Chilena, aún cuando no reúne todavía los rasgos que

la caracterizan genéricamente, tendrá diversos lugares donde manifestarse; sobre todo, en las llamadas “peñas”, donde los jóvenes compositores podrán mostrar sus creaciones y sus ideas ante un público reverente pero relativamente restringido. Las peñas más conocidas giran en torno a Violeta Parra y sus hijos, Ángel e Isabel, y corresponden, la una, a la ya legendaria Carpa de la Reina (en los suburbios de la capital) de la misma Violeta; la otra, a la más famosa, céntrica y concurrida, la Peña de los Parra. Es en ellas donde se encuentran, intercambian ideas, se acompañan recíprocamente y cantan sus canciones Rolando Alarcón, Patricio Manns, Víctor Jara, los propios Ángel e Isabel, y conjuntos como los primeros Quilapayún e Inti Illimani. A partir de estas peñas, los estudiantes universitarios fundarán otras similares, como la Peña de la Universidad Técnica de Santiago, y la Peña de la Universidad de Chile de Valparaíso (donde sobresalían las actuaciones de Payo Grondona y de Osvaldo Rodríguez, llamado “*El Gitano*”); ellas influirán en mayor o menor grado dentro de los ambientes respectivos. Es en estos lugares donde se consolida definitivamente la Nueva Canción Chilena.

Los años que transcurren entre 1966 y 1973 constituyen el camino hacia el apogeo y brusca interrupción del fenómeno en estudio. No sólo Jara, Manns, Alarcón, Ángel e Isabel, continúan produciendo composiciones que reafirman el nivel proyectado desde sus inicios, sino que algunos, como Manns o Ángel Parra, intentan estructuras más ambiciosas, cuyas canciones podrían ser concebidas como meras secciones vinculadas todas a cierta unidad temática, hasta emparentarse con ciertas formas asociadas a las diferentes “misas latinoamericanas” de moda en la época. Esta nueva corriente aparece enriquecida con la publicación y difusión de los dos últimos discos de Violeta Parra, donde su creación alcanza una plena madurez, creación, por desgracia interrumpida con su prematura muerte, acaecida a comienzos de 1967.

Frente a la labor individual, se desarrolla asimismo el trabajo de varios conjuntos, dos de los cuales adquirirán pronto gran relevancia. El conjunto Qui-

lapayún —dirigido casi desde sus comienzos por Víctor Jara, y luego por Eduardo Carrasco— que encarnará el símbolo mismo de la música de protesta y cuyo repertorio contemplará también canciones de ámbito latinoamericano o europeo (España, Italia, Unión Soviética), vinculadas todas a un contenido políticamente comprometido. Sus voces, potentes y expresivas, servirán de eficiente vehículo para la plasmación de textos denunciadores y dramáticos. El conjunto Inti Illimani —dirigido por Horacio Salinas— aportó en esos años el desarrollo del género instrumental, de muy poca tradición dentro del medio chileno. El uso virtuosístico y no menos artístico de la quena o el charango hará nacer muy pronto un interés imitativo que soslaya definitivamente el original carácter acompañante, o de mero adorno de esos instrumentos, al descubrirse en ellos su natural y propia expresividad. En todo caso, tanto Quilapayún como Inti Illimani alternaban en sus conciertos y grabaciones obras de tipo instrumental y vocal.

Hacia mediados de 1968 se funda el sello discográfico Dicap (Discoteca del Cantar Popular), organismo creado por las Juventudes Comunistas con la finalidad de difundir las canciones con textos comprometidos políticamente con la izquierda. La Nueva Canción Chilena, hasta el momento, había sido un movimiento espontáneo y sólo circunstancialmente coincidente en sus manifestaciones. Sus artistas eran personas que, por libre vocación, habían influido y desarrollado ciertas fórmulas cuyas orientaciones no habían sido establecidas ni dirigidas por aparatos políticos de izquierda; inclusive, algunos de sus sobresalientes representantes estaban muy alejados de militar en ella. La aparición de Dicap puede que haya tenido una intencionada planificación a través de las directivas culturales de las Juventudes Comunistas, así como es posible que algunos creadores e intérpretes hayan seguido sus lineamientos, en la medida en que pertenecieran ellas; con todo, la entidad naciente se abrió a diversos tipos de expresiones al tomar en cuenta, sobre otras consideraciones, la calidad misma del artista elegido. El nuevo sello les abría la posibilidad de llegar a un campo mayor de audien-

cia. Con el despliegue posterior de Dicap se lograría instalar masivamente un tipo de música en la vida cultural que, por su misma naturaleza, no habían logrado las "peñas", ni tampoco había figurado entre las preferencias de otros medios de difusión como la radio o la televisión.

En estos momentos las divergencias ideológicas se habían extremado y las tendencias políticas de izquierda y derecha se irían contraponiendo cada vez más conflictivamente. Este contexto confrontacional, que en pocos años haría imposible toda postura intermedia, repercutiría en la producción intelectual de los artistas. Los músicos, creadores e intérpretes, se sentirían adscritos por vocación o por un maniqueísta juicio público, a alguno de los campos ideológicos. Es así como la Nueva Canción Chilena representaría a la izquierda, y el resto, especialmente el "neofolklore", a la derecha. Sin embargo, este estado de cosas, no parecía estar aún muy claro en la planificación de los festivales de La Nueva Canción que pronto sobrevendrían. El entrevero de la posición izquierdista de Ricardo García con la centrista demócrata cristiana de la Universidad Católica, consentía en que el concepto de La Nueva Canción admitiese una amplia gama de posibilidades en la que tuviese cabida resabios de la canción de raíz folklórica tradicional, el "neofolklore" y la música de protesta. A pesar de ello, la línea de la nueva tendencia, de breve pero reconocida tradición, lograría distinguirse del resto a través de un público ya politizado, enfervorizado y determinante.

Los festivales aludidos, tres en total (1969, 1970, 1971), serán un camino de profundización de lo que se entenderá por Nueva Canción Chilena. Los dos premios ofrecidos en el primero de ellos recayeron en *Plegaria del labrador*, de Víctor Jara, en versión de Quilapayún y en *La Chilenera*, de Richard Rojas, interpretada por el Trío Lonqui, autores e intérpretes de una ya definida línea política. En el segundo festival, del que se excluyeron los premios, dominarían casi absolutamente las canciones comprometidas. En él se estrena *Santa María de Iquique*, una cantata popular con texto y música de Luis Advis, interpretada por Quilapayún. Esta obra marcaría un hito definiti-

vo dentro de la corriente y de la música latinoamericana. El tercer festival, celebrado sin el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica de Chile pero con el apoyo oficial del gobierno de Salvador Allende, estaría marcado por el compromiso político.

En los tres últimos años de la Nueva Canción Chilena, coincidentes con los mil días de la Unidad Popular, surgirán una inmensa cantidad de nuevas obras, creadores y conjuntos; unos siguiendo fielmente los modelos precedentes; otros aportando nuevas posibilidades, algunas soslayables por responder únicamente a situaciones conyunturales, aunque reafirmantes de los postulados de la tendencia.

Las composiciones, actuaciones y grabaciones de sus ya clásicos representantes y de los que se iban sumando, son cada vez más abundantes. Numerosos tipos de trabajo de Quilapayún e Inti Illimani, así como de los hermanos Parra, Manns, Jara y Alarcón, fallecido en 1973, iban paralelos con la divulgación de otros compositores, conjuntos e intérpretes como Aparcoa, Curacas, Congreso, Huamari, Quelentaro, Tiempo Nuevo o Amerindios —cuando insuflaban aires electrónicos a las obras de Jara o Angel Parra—, Tito Fernández, el “*Temucano*”, Nano Acevedo, Payo Grondona, Gitano Rodríguez, Pedro Yáñez, Eduardo Yáñez, Marta Contreras, Charo Cofré, Homero Caro, etc. Aumentaban las grabaciones y crecían los recitales en recintos cerrados o abiertos; calles, plazas, estadios o salas de otra tradición como el Teatro Municipal de Santiago, u otros similares en diferentes ciudades. Hubo una fiebre de difusión en conciertos itinerantes que animaba a la peña “Chile ríe y canta” de Rene Largo Farias a trasladarse por todo el territorio, a Quilapayún a formar cinco grupos de similar nombre para, en palabras de su director, Carrasco, estar presentes a lo largo de todo Chile.

Las producciones de tendencia docta seguían apareciendo. Así *Canto para una semilla*, de Luis Advis, elegía basada en diversos textos de Violeta Parra, que prepara Inti Illimani; *Canto General*, planificado por el conjunto Aparcoa, sobre el texto homónimo de Pablo Neruda y con la colaboración de diversos músicos, entre ellos Sergio Ortega; *La fragua*, con letra y música del mismo Ortega, interpretada por

Quilapayún y la Orquesta Sinfónica de Chile; *Oratorio de los trabajadores*, con texto de Julio Rojas y música de Jaime Soto, estrenada por el grupo Huamari. Dentro de esta misma línea, hubo producciones terminadas que no llegaron a estrenarse, como *Cantata del carbón*, de Isidora Aguirre y música de Cirili Vila, o el ballet *Los siete estados*, del músico Celso Garrido-Lecca y coreografía de Patricio Bunster, que fue grabada para los ensayos por la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile. Todas ellas, amplias estructuras que se distinguían por ser sus autores músicos de brillante trayectoria en el Conservatorio.

Si bien el golpe militar de 1973 marca el fin de la Nueva Canción Chilena, en el sentido de un movimiento ascendente que había adquirido unidad y madurez en el país, su término no implicó la definitiva desaparición de sus propuestas. Aunque se produjo la dispersión de sus representantes, éstos seguirían profundizando en sus posiciones artísticas alcanzando parte de ellos renombre mundial. Por otro lado, nuevos y jóvenes cultivadores, no necesariamente ideologizados, extraerían los preceptos estéticos y artísticos más relevantes de esta tendencia musical.

2. Tipología formal

Las características que definen la Nueva Canción Chilena están referidas a las variantes textuales y musicales que adquiere la canción tradicional de raíz folclórica, semilla que logra frutos y ramificaciones impensadas.

Aunque ya reseñada la orientación temática de mayoritario contenido político de los textos, éstos se presentaban con variadas fisonomías, desde lo directo a lo sugerido, de lo serio a lo humorístico, de lo utópico a lo realista. Los creadores no sólo se orientaban a la problemática chilena sino también hacia lo latinoamericano y al ámbito mundial, cuando la circunstancia histórica lo requería. Fieles al multifacetismo de la obra de Vicente Parra, solistas y grupos mostraban en una variada gama los modos de expresión de sentimientos y situaciones del ser humano.

En cuanto a la estructura de los textos, se conservaba gran fidelidad a las habituales formas estróficas de la práctica secular. Cuartetos y seguidillas, octavas o décimas, con rigurosa rima asonante, configuraban la unidad formal necesaria a las canciones. En los últimos años aparecieron las estructuraciones mayores (de tendencia dramático-teatral), verdadero aporte de la Nueva Canción Chilena, donde se vertebraban textos de respetable extensión, que en gran parte cumplían con el precepto de la unidad en la variedad.

Las formas musicales simples seguirían paso a paso las estructuras textuales. El modelo de canción se relacionaba tanto con los estilos tradicionales de tonada o refalosa (estrofa-estribillo) como con el singular y complejo prototipo de cueca. El uso de formas regionales (sureñas o norteñas) no rompía los esquemas, aunque el especial empleo del canto en el Rin, impulsado por el *Rin del angelito* de Violeta Parra, crearía un nuevo tipo de canción. Por otro lado, y en contraste con el uso centenario, la música instrumental ofrecía otros modos de disposición de las partes, promovidos por la conciencia de estar enfrentando ya no un instrumento solista acompañado homofónicamente sino una serie de nuevas posibilidades expresivas ofrecidas por la autonomía de cada instrumento participante, en su propio valor.

Las formas textuales complejas —a las que se acostumbró denominar cantatas— exigirían una variante inédita en las estructuras musicales. Así nacerían secuencias extensas que, al modo de la tradición docta, se desplegaban mediante la alternancia de partes habladas (relatos) y cantadas (canciones atingentes o desprendidas formalmente del modelo originario), incluyendo desarrollos instrumentales (preludios, interludios) de textura más libre y hasta parabólica.

En estos aspectos la Nueva Canción Chilena había presentado un antecedente *sui generis* en *El gavián*, de Violeta Parra, donde la tradicional forma canción es sustituida por un desenvolvimiento dramático, al paralizarse y alterarse el transcurso melódico, rítmico y agógico de acuerdo con la intencionalidad de los versos. De un modo distinto

aunque no menos premonitor, también *La muralla*, compuesta colectivamente por el grupo Quilapayún, y basada en un tema del cubano Guillén, anunciaría posibilidades semejantes al transmutarse el estribillo en una sección casi programática, en contraste con las estrofas en tempo, ritmo y proyección textual.

Desde el punto de vista organológico, la evolución de la Nueva Canción Chilena contempló paulatinamente la incorporación de instrumentos de todas las latitudes. Soslayándose el arpa, la guitarra tradicional se acompañará primero con el bombo legüero argentino, luego con la quena, zampona o el charango del altiplano chileno, compartido también por Bolivia y Perú. Pronto se agregarían el rondador ecuatoriano, el tiple colombiano y el cuatro venezolano, además de la trutruca mapuche. El empleo del banjo norteamericano (Grondona) o de elementos electroacústicos (Los Blops), se emparejará con la aparición del chelo y del contrabajo (Advis) como apoyo al sistema acordal; o de algunas maderas (flauta, clarinete, oboe) para las versiones de obras grabadas fonomecánicamente —ya Violeta Parra había usado los cuernos en la primera versión de *Qué he sacado con quererte*—. Finalmente, el aprovechamiento de la orquesta de rango sinfónico o de grupos camerísticos en combinaciones alejadas de lo meramente comercial (Ortega), determinará un timbrismo que se aproxima o se indentifica con la música docta.

Lo más relevante de estos aportes radica en la formación de conjuntos que desarrollan las virtualidades expresivas de los instrumentos latinoamericanos (Inti Illimani, Curacas, más esporádicamente Quilapayún), enriquecidos por la evolución de las técnicas, cada vez más perfeccionadas.

La rítmica presenta gran diversidad; la presencia de la tonada o la cueca tradicionales, más la recuperación de la refalosa, en sus módulos básicos de acompañamiento, se observa paralizada —y aún superada— por los aportes venidos del sur y norte chilenos: las chilotas sirillas y trastraseras, los cielitos y el rin, y los atacamentos huaynos, trotes y cachimbos. Pronto el interés derivaría hacia los ritmos

latinoamericanos: la zamba y la baguala, el bolero y el tango, el vals peruano y el joropo —del que hace un empleo memorable Isabel Parra en *Lo que más quiero*— se irán amalgamando con los núcleos rítmicos chilenos y vertebrando en una síntesis. Al final, las formas de rasgueo, el uso de la percusión, más la rítmica melódica, desembocarán en una franca estilización de los elementos, con un sincretismo difícil de encontrar en otros países latinoamericanos.

De este modo, desde *Galambo temucano* de Violeta Parra y *Canto del Cuculí* de Eduardo Carrasco, se recorrería un sendero que culminaría con el trabajo de Inti Illimani, del que cabe mencionar la paradigmática composición de Horacio Salinas *Alturas*, donde el variado y sutil uso instrumental se amalgama con un lenguaje armónico y melódico latinoamericano y aún europeo.

Las posibilidades de la textura armónica se amplían; a las tradicionales tríadas de I, IV y V grado, se funde un bosquejo modal, ya delineado por el folclore y desarrollado a su manera en las primeras composiciones de Violeta Parra, y más adelante por Ángel Parra y Víctor Jara. Pronto se sumarán notas agregadas al acorde, acordes de paso y francas modulaciones, aspectos donde Patricio Manns hace un aporte singular. Una acentuada cromatización armónica —en especial a través del empleo de séptimas disminuidas o quintas aumentadas— irá acompañada de la presencia de elementos doctos decimonónicos (Brahms, Wagner, Tchaikowsky), relacionados con la cuidadosa conducción del bajo y nuevas combinaciones acordales; o, eventualmente, más contemporánea, cuando la música o el tratamiento dramático adquiere ciertos tintes expresionistas.

Este acercamiento del estilo de raíz folclórica a los rasgos de la música clásica europea se debió principalmente —si no únicamente— a los trabajos realizados, dentro de la Nueva Canción Chilena, por los compositores Advis y Ortega, vinculados directamente con el aprendizaje académico en las Universidades y que, a no dudarlo, ya había sido empleado dentro de la tradición latinoamericana docta por el brasileño Villalobos, el argentino Ginastera,

los mexicanos Revueltas y Chávez y los chilenos Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt y Gustavo Becerra. En todo caso, la estilística de la Nueva Canción está dirigida a elementos más directos y de más fácil llegada. La aparición de texturas polifónicas, a partir de 1970, promovida también por aquellos músicos nombrados que se adscribían a la tendencia, darán una nueva tipología al movimiento. Fórmulas de diversa índole, especialmente las imitativas, camparán tanto en el tratamiento de las voces cantantes como en las instrumentales.

La melódica diatónica se enriquecerá con inclusiones cromáticas, lo que impulsará decisivamente el perfeccionamiento de las técnicas instrumentales —un ejemplo claro de esto lo aporta la evolución en la interpretación quenística, pentatónica por antonomasia, que muy pronto tendría que adecuarse a las nuevas exigencias cromatizantes—. Por otra parte, se advierte la necesidad de una mayor sinuosidad en las curvas melódicas y saltos interválicos desusados, con la consecuente ampliación de las extensiones melódicas, aspecto ya previsto por Patricio Manns.

La agógica, en sus variadas posibilidades se observa muy enriquecida. Esto ya había sido sugerido por la tradición y ahora era impulsado por las nuevas necesidades expresivas en la musicación de los textos y por la voluntad netamente artística de los grupos instrumentales que van gemelas con interpretaciones fieles a los avatares del sentido de los versos, sin llegar a la sutileza de la liederística docta. Por otra parte, las exigencias de las estructuras mayores (cantatas), desembocan en acentuadas tensiones y contrastes, vitales para mantener el equilibrio del total.

Es evidente que la aparición de formas más extensas contribuyeron al desarrollo de la necesidad del recurso agógico, aunque ya podía advertirse en algunas muestras del Primer Festival de la Nueva Canción, especialmente en la versión de *Plegaria del labrador* de Jara, realizada por el conjunto Quilapayún. Allí, mediante la intensificación de los elementos y la aceleración y crescendo de la última sección, se lograba un positivísimo carácter climático. No menos eficaz resultaría el tratamiento agógico en el trabajo del grupo Inti Illimani, en las versiones

que Advis realizó de algunas canciones de Violeta Parra, Isabel Parra, Manns y Jara.

Las características de la Nueva Canción Chilena que hemos descrito no agotan la posibilidad de exégesis más profundas y más dilucidadoras. Ahora

hemos querido, simplemente, delinear en forma somera el estudio musicológico de un fenómeno que, hasta estos tiempos, ha sido enfocado casi exclusivamente desde los puntos de vista textual, sociológico y antropológico.