



MÚSICA FOLCLÓRICA Y MÚSICA DE RAÍZ FOLCLÓRICA

Música "de raíz folclórica". Con este término pretendemos, de partida, acotar y distinguir un universo de composiciones (canciones, música instrumental) que suelen ser incluidas dentro de lo que se entiende comúnmente por música "folclórica"; hecho en sí, contradictorio.

Música folclórica y música de raíz folclórica son dos maneras bastante diversas de enfocar el fenómeno creativo. Colectividad y permanencia por un lado -sin soslayar la lenta renovación del acervo; subjetividad y evolución, por otro.

La primera expresión, la folclórica, supone la fijación de secuencias musicales -giros melódicos, relaciones armónicas, núcleos rítmicos y aspectos estructurales, agógicos e instrumentales- en modelos con los que suele identificarse a grupos raciales o áreas culturales. Ello implica un ancho espacio de tiempo durante el cual se producirá el proceso de asimilación de diferentes modos musicales por parte de la colectividad, pudiendo ella aceptar, inclusive, la entrada de elementos considerados, hasta un momento, foráneos.

Es así como nuestra música folclórica, a lo largo de decenios, ha ido enriqueciéndose con los aportes más variados; no sólo la ya histórica incorporación de formas europeas tales como el vals - la polea o los posteriores agregados de instrumentos tales como el violín (Chiloé) o los bronces (Tarapacá), sino también, actualmente, la presencia en nuestros campos de la ranchera o la cumbia. En otras palabras, múltiples aspectos que en su momento pudieran haber parecido insólitos o anti-tradicionales, pero que ahora reflejan un espíritu identificable con nuestra idiosincrasia.

La lenta evolución y colectivización del fenómeno folclórico contrasta vívidamente con lo que acontece en la música de raíz folclórica.

Esta, como sus términos lo indican en un sentido amplio, emplea elementos propuestos por el acervo folclórico en forma aleatoria, pudiéndose acercar o distanciar de los lineamientos estatuidos, al estar la música vinculada al terreno de la creación individual.

En este aspecto, ella puede aceptar intuitivamente la incorporación de otras maneras que el músico encuentre apropiadas para el despliegue de su interioridad, siempre que estén alejadas del concepto limitante de la comercialización del producto y apunten únicamente a su virtud expresiva.

Cabría preguntarse, ¿hasta dónde se puede llegar en la elección? ¿Cuáles son los criterios para juzgar su mayor o menor proximidad al fenómeno folclórico?

En la época actual, por la gravitación de los medios de comunicación, se hace inevitable la ingerencia de propuestas venidas de otras latitudes. El joven compositor está inmerso en un mundo donde pululan las sonoridades del rock y del jazz y donde la canción latinoamericana -fundamentalmente la cubana, la mexicana, la argentina o la brasileña- ejerce un enorme influjo. No deja tampoco de ser determinante la preponderancia de los medios electroacústicos entre las preferencias instrumentales. Tal como sucede en forma dilatada y colectiva en la música folclórica, la música de raíz folclórica ha ido admitiendo en su seno una serie de estilos atractivos y necesarios para el creador, en su afán por lograr una producción que satisfaga su subjetividad.

En la canción de raíz folclórica, por tanto, suelen reflejarse tales tendencias. Aparte las propuestas propiamente folclóricas tan diversas como la monotonía o la heterofonía, el diatonismo tonal o la modalidad, las armonías elementales o la estructuración irregular, la falta de coincidencia entre el acento textual y el musical, cierta clásica organología, etc., se han ido incorporando -por adición o por sustitución- curvas melódicas o combinaciones acordales, módulos rítmicos o interpretativos, derivaciones cromatizantes o nuevos instrumentos que podrían hacer pensar en que la raíz folclórica aparece totalmente empalidecida.

Sin embargo, creemos que siempre permanece en las manifestaciones consideradas como de raíz folclórica un aspecto claramente discernible, común a todas ellas. Nos referimos a lo rítmico en un sentido amplio, lo cual no debe sólo relacionarse con ciertos elementos percutidos o formas de rasgueo de cordófonos, sino también ver en ello la implicancia de modelos melódicos, cadencias típicas o factores agógicos muchas veces realzados por la determinante conceptual y métrica del texto así como por la modalidad misma y propia de nuestra entonación idiomática incorporada a la canción o a su interpretación.

El compositor de canciones de raíz folclórica, por tanto, sabrá cómo y dónde elegir. Para algunos, puede que la sencillez diatónica de una melodía o la economía acordar parezcan suficientes para comunicar algo; en otros, quizás la derivación hacia cromatismos o el empleo de notas agregadas a la tríada elemental serán

consideradas como lo más conveniente para el desarrollo de la idea. Para algunos, la elección de tal tipo de rasgueo guitarrístico satisfará ampliamente sus requerimientos; en otros, ciertos instrumentos adicionales europeos se adecuarán mejor a sus intenciones. Para algunos, será necesario únicamente una textura monofónica o heterofónica; en otros, será forzoso un tratamiento de tendencia polifónica. En fin, la elección de tal o cual lenguaje estará determinada por una voluntad expresiva individual, atribución que, por lo demás, compete a quien emprende la tarea única y definitiva de hacerla aflorar.

Todos los elementos mencionados a modo de ejemplo y muchos otros más, entran a tallar en el quehacer musical chileno pasada ya la primera mitad de este siglo. Al parecer, las fórmulas compositivas de la época precedente, cuyos recursos eran incansablemente reiterados por pensarse que ellos cumplían fielmente con la idea de "chilenidad", no bastaban para las nuevas generaciones. El afán de renovación innato en algunos jóvenes y la presencia de atractivos modelos creativos ofrecidos por otros países latinoamericanos o angloparlantes -por ejemplo, la "bossa nova" brasileña o los Beatles, respectivamente- influyen y estimulan la posibilidad de encontrar nuevas vías de expresión, partiendo, eso sí, de las bases ya estatuidas por la música tradicional, pero ampliando su universo con el empleo de ritmos de otras regiones de nuestro país o de nuestro continente, o utilizando nuevas técnicas expresivas.

Estos hechos se reflejan, principalmente, en la labor de talentosos creadores que se agrupan en las relevantes tendencias del período -así, el llamado "neofolclore" y la Nueva Canción Chilena- a lo que puede sumarse la figura gravitacional y multifacética de Violeta Parra.

BREVE HISTORIA DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Este nombre designa un movimiento musical surgido y desarrollado en Chile entre los años 1960 (ca.) y 1973, de relevante repercusión en el ámbito de la música de raíz folclórica chilena y latinoamericana. Su bautismo se debió al hombre de radio Ricardo García quien, en conjunto con la Vicerrectoría de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, organizó en 1969 lo que fue conocido como el Primer Festival de la Nueva Canción Chilena.

La intención original de los convocantes a dicho festival era reunir la serie de expresiones (canciones, trozos instrumentales, trabajos de conjuntos) surgidas en los últimos años y que contrastaban de algún modo con lo que en las décadas anteriores solía entenderse como música "típica" o "tradicional", encarnada en las realizaciones de Osman Pérez Freire, Nicanor Molinare, Luis Aguirre Pinto, Donato Román Heitmann, Clara Solovera, Luis Bahamonde, Vicente Bianchi o Francisco Flores de]

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 acordases 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, acordeones 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 a veces con la simpatía y el humor. Bastaría recordar algunos de los títulos de las ya entrañables composiciones que todo chileno reconocía y entonaba tales como "Mi banderita chilena" (Román Heitmann), "Chile lindo" (Solovera), "Los lagos de Chile" (Orellana).

Desde mediados de la década de 1950, se venían advirtiendo ciertas modificaciones en los esquemas musicales y textuales antedichos, a lo que se sumaban algunas transformaciones en los modos interpretativos, estimuladas por ciertos hechos que contribuirían palmariamente a la formación y consolidación de la Nueva Canción Chilena.

Debemos comprender que ésta, en sus primeras etapas, no se presenta como un fenómeno colectivamente espontáneo ni tampoco planificado. Producto de una serie de circunstancias históricas inmediatas y de la conjunción de factores individuales, su proceso de génesis es lento, esporádico y disperso. Acotemos estos hechos.

En primer lugar, las investigaciones acerca del folclore realizadas en ambientes académicos y universitarios por Juan Uribe Echavarría, Manuel Dannemann o Raquel Barros, así como las llevadas a cabo por Margot Loyola, Héctor Pavez, Gabriela Pizarro y Violeta Parra; investigaciones que impulsarán a diversos intérpretes y conjuntos a mostrar al público los resultados, a veces a manera de recreación, a veces con las lógicas transformaciones que las apartaban de una simple recreación folclórica. El interés despertado por estas actividades estimuló en algunos sellos discográficos la edición del trabajo de los mejores representantes.

Especialmente importante, en estos sentidos, fue la labor del Conjunto Millaray, dirigido por Gabriela Pizarro y Héctor Pavez, así como la del Conjunto Cuncumén al cual pertenecieron intérpretes y luego creadores de la talla de Rolando Alarcón o Víctor Jara, por los resultados de recopilación de un acervo que estaba oculto para la cultura oficial. Seguidamente aparecerían las grabaciones de Pizarro y

Pavez así como las de Loyola y V Parra, donde, en especial, el antiguo sello Odeón desempeñaría un papel relevante. 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, las cuales, aunque existentes inveteradamente, no eran mayormente conocidas.

Estas expresiones influirán en forma importante en los modos rítmicos empleados en la Nueva Canción Chilena, la 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 más que nada en el propiamente creativo. Sus primeras grabaciones -desde 1955- reflejaban la fortísima incidencia de la poesía campesina; esa "lira popular" de secular existencia 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, por su intermedio, gravitará en el mundo de otros creadores.

Las composiciones de Violeta, por otra parte, irían enseñando nuevas posibilidades expresivas tanto en el aspecto inventiva como en el interpretativo.

Ella, por decirlo así, 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 poéticas se aúnan con una música en cierta manera elemental, pero con resultados sorprendentemente insólitos y siempre atractivos. La interpretación y el aporte de formas de rasgueo, así como la utilización de instrumentos poco usuales -empleo ya antecedido por el compositor e intérprete Raúl de Ramón en sus grabaciones y actuaciones de la década de 1950- significaron para los más jóvenes compositores y autores un enorme incentivo por sus propuestas novedosas.

En tercer lugar, los primeros años de la década de 1960, contemplan la aparición de una corriente paradójicamente 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, las que simplemente duplicaban a la tercera o a la sexta la línea melódica principal. El "neofolclore a través de su principal gestor, el músico Luis Urquidi, cuyos trabajos o arreglos" eran interpretados impecablemente por el conjunto Los Cuatro Cuartos, con Pedro Messone como principal solista, originaría una gran renovación de esos tratamientos, sintetizables en

los siguientes puntos: mayor libertad en las curvas melódicas y en los recursos armónicos -partiendo de bases composicionales ya de por sí innovadoras de origen más bien latinoamericano, advertidos especialmente en Willy Bascañán, así como, más morigeradamente, en Sauvalle o en Gallinato; aplicación no plenamente desarrollada de elementos polifónicos; traspaso de la rítmica usualmente instrumental a las voces; juegos combinatorios con las diversas tesituras y timbres 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 relacionado con la posibilidad, para el artista, de permitirse una mayor holgura en su proceso imaginativo y creador.

Aunque posteriormente algunos de estos recursos parecieron ser rechazados por los conjuntos representativos de la Nueva Canción Chilena, no se puede obliterar el papel estimulador primigenio que cumplió el "neofolclore", 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 Urquidi. Un ejemplo clásico de este hecho se presenta en la versión original de "Arriba en la cordillera", de Manns, donde el coro inicial intenta reproducir un pizzicato de contrabajos, o en "Parabienes al revés", de Violeta Parra, interpretada por Las Cuatro Brujas; conjunto femenino también dirigido por Urquidi, que entregaba refinadas e interesantes muestras en el uso de los coros, donde a veces se advertía la influencia de elementos jazzísticos o alguna incursión en el estilo de los celeberrimos "Swingle Singers", de moda en la época.

En cuarto lugar, durante la década de 1950 y avanzada la década siguiente, estaban siendo conocidos una serie de grupos o de talentos individuales extranjeros provenientes de Argentina o de Uruguay que, muy pronto, tendrían una fortísima repercusión en nuestros ambientes creativos. La juventud de esos años recibía con entusiasmo a ese gran artista que era Atahualpa Yupanqui cuya poesía y canciones directas, populares y logradísimas habían sido el inicio de un enfoque musical sin precedentes; luego a Los Chalchaleros o Los Fronterizos y, junto a ellos, a un Guaraní, a un Cafrune, a un Falú y a los uruguayos Zitarrosa y Viglietti, todos con propuestas novedosas y de buen cuño. Consciente o inconscientemente fieles a la idea de una especie de internacionalismo latinoamericano, los músicos chilenos no encontrarían barreras para adoptar, según sus criterios y temperamentos, muchas de las modalidades ofrecidas por aquellos y que afectarían positivamente a sus maneras interpretativas y a sus trabajos composicionales.

En quinto lugar y vinculado con el punto anterior, 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 por 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 utilizada; aspecto desarrollado en forma ejemplar por el agresivo conjunto Quilapayún.

Este hecho contestatario ya lo había asumido Violeta Parra en algunas de sus canciones compuestas y grabadas entre 1960 y 1963 en el extranjero (entre otras, "Porque los pobres no tienen", "La carta", "Arauco tiene una pena"), muy luego se lo apropiarían solistas y conjuntos, y se refrendaría con aquel encuentro que fue el llamado "Primer Festival de la Canción de Protesta", habido en Varadero, Cuba, en 1967, donde se invitó a connotados representantes de países americanos, incluyendo a Estados Unidos, y de otros continentes.

En sexto lugar, a partir de 1965, laya existente Nueva Canción Chilena, aún cuando no reúne todavía todos los rasgos que la caracterizan genéricamente, tendrá diversos sitios donde manifestarse; por 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 Angel e Isabel, y corresponden, la una, a laya legendaria Carpa de La Reina (en los suburbios de la capital) de la misma Violeta; la otra, 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, un Rolando Alarcón, un Patricio Manns, un Víctor Jara, los propios Angel e Isabel, y conjuntos como los primerizos Quilapayún e Inti Illimani. A partir de estas Peñas, los estudiantes universitarios fundarán otras similares, como la Peña de la Universidad Técnica, en Santiago, y la Peña de la Universidad de Chile, en 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, Angel e Isabel Parra, continúan produciendo composiciones que reafirman el nivel proyectado desde sus inicios, sino que algunos, como Manns o Angel Parra, intentan

estructuras más ambiciosas, cuyas canciones podrían ser concebidas como meras secciones vinculadas todas a cierta unidad temática, hasta emparentarse con las formas asociadas a las diferentes "misas latinoamericanas" de moda en el época, de las que constituyen estímulos directos los trabajos del chileno Vicente Bianchi y del argentino Ariel Ramírez, y cuya ponderable expresión puede ejemplificarse con "El Sueño Americano" de Manns.

Por esos momentos, también la nueva corriente aparece francamente enriquecida con dos sucesos de diferente rango. El primero de ellos está referido al campo de la dramaturgia: el estreno por el Teatro de la Universidad de Chile de la obra de Pablo Neruda "Fulgur y Muerte de Joaquín Murieta", cuya música compone Sergio Ortega. Dentro de la variedad estilística de los trozos, un puñado de ellos corresponden totalmente a los preceptos técnicos de la Nueva Canción Chilena, en especial "Ya viene el galgo terrible", donde Ortega desarrolla un basamento rítmico-melódico ternario novedosísimo y que después reiterarían otros representantes de la corriente. El otro suceso, significativo y gravitante, se produce con la publicación y difusión de los últimos discos de Violeta Parra, editados por los sellos Odeón y RCA Víctor, donde su creación alcanza una plena y altísima madurez; creación, por desgracia, interrumpida con su prematura muerte, acaecida a comienzos de 1967.

Es allí donde aparecen sus trabajos ya clásicos e inimitables tales como "Gracias a la vida", "Volver a *Los 17*", "Run Run se fue p'al Norte", "Rin del angelito", "Corazón maldito", "Qué he sacado con quererte", "Arriba quemando el sol", etc.; todas ellas, obras que indicaban el grado de desarrollo alcanzado; tan distantes de la tradicional "La jardinera" o de la más autóctona "Casamiento de negros", ambas canciones escritas los primeros años de la década de 1950.

Frente a la labor individual, se desarrolla asimismo el desempeño de varios conjuntos, dos de los cuales adquirirán pronto gran relevancia. Nombremos primeramente al conjunto Quilapayún -dirigido casi desde sus comienzos por Víctor Jara y, muy luego, por Eduardo Carrasco- el cual va a encarnar el símbolo mismo de la música de protesta y cuyo repertorio contemplará también canciones del ámbito latinoamericano o europeo (España, Italia, Unión Soviética), vinculadas todas a un contenido políticamente comprometido. Sus voces, potentes y expresivas, servirán de un eficiente vehículo para la plasmación de textos denunciadores y dramáticos. Recordemos en seguida al conjunto Inti Illimani dirigido por Horacio Salinas- cuyo principal aporte, en esos años, fue 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, por haberse descubierto 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, todas premunidas del gran valor que se obtiene con un serio trabajo de equipo, que daba por resultado un afiatamiento ejemplar.

Hacia mediados de 1968 tiene lugar la fundación del 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 izquierdas. 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 intuido 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 a ellas; con todo, la entidad naciente se abrió a diversos tipos de expresiones al tomar en cuenta, muchas veces por sobre otras consideraciones, la calidad misma del artista elegido. Ahora, el nuevo Sello les abriría la posibilidad de llegar a un campo mayor de auditores. Con la aparición de Dicap y su despliegue posterior, en todo caso, se lograría instalar masivamente un tipo de música en la vida cultural chilena que, por su misma naturaleza, no habían podido hacerlo las Peñas, ni tampoco había estado entre las preferencias de otros medios de difusión como la radio y la televisión.

En esos tiempos, las divergencias ideológicas habían extremado y, como un fiel e insoslayable reflejo la historia del hombre de todas las épocas, se irían contraponiendo cada vez más conflictivamente las tendencias políticas de izquierda y de derecha, cada una con sus razones y sinrazones. Este contexto confrontacional, que en pocos años tornaría absurdamente imposible toda posición intermedia, repercutía entonces en la vida y acción de cada chileno y, obviamente, en la producción intelectual de sus artistas. Los músicos, sus creadores y sus intérpretes, se sentirían adscritos, por vocación o, a veces, por un maniqueísta juicio público, a alguno de los campo ideológicos. Es así como la Nueva Canción Chilena representaría a las izquierdas y el resto, especialmente el "neofolclore", a las derechas.

Este estado de cosas, sin embargo, no parecía estar muy claro todavía en la planificación de los festivales de la Nueva Canción de pronto sobrevendrían. El entrevero de la posición izquierdista de Ricardo García con la centrista demócrata cristiana de la Universidad Católica (sus organizadores), consentía en que el concepto de Nueva Canción admitiese en su seno una amplia gama de posibilidades dentro de la tuviesen cabida resabios de la canción de raíz folclórica tradicional, el "neofolclore" y la música de protesta. Es así como, junto a las canciones de

connotados representantes de lo que, al final, se constituiría en la Nueva Canción Chilena, participarían también como concursantes Raúl de Ramón, Willy Bascuñán, Sergio Sauvalle y Martín Domínguez, y como invitados el Dúo Rey-Silva, Los Huasos de Algarrobal y Los Quincheros, a quienes, además, se les entregaría un reconocimiento oficial por su labor durante tres decenios. No obstante ésto, la línea de la tendencia que estudiamos, de una breve pero reconocida tradición, lograría ser distinguida 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 y despeje de lo que se entenderá por Nueva Canción Chilena. De hecho, los dos premios ofrecidos en el Primer Festival recaerían en "Plegaria a un labrador", de Víctor Jara, en versión del Quilapayún, y en "La Chilenera", de Richard Rojas, en interpretación del Trío Lonqui; autores e intérpretes de una ya definida línea política. Más tarde, en el Segundo Festival, que había excluido el aliciente del premio, dominarían casi absolutamente las canciones comprometidas; es justamente en este festival cuando se estrena "Santa María de Iquique", una cantata "popular" con texto y música de Luis Advis, interpretada por el conjunto Quilapayún; obra que, al decir de los estudiosos de este tema, marcaría un hito definitivo dentro de la corriente y dentro de la música latinoamericana. El Tercer Festival, esta vez sin el patrocinio de la Pontificia Universidad Católica de Chile pero apoyado oficialmente por el gobierno de izquierda del Dr. Salvador Allende estaría marcado por el signo perentorio del compromiso político.

Los tres últimos años de la Nueva Canción Chilena, coincidentes con los mil días de la Unidad Popular, verán surgir una inmensa cantidad de nuevas obras, nuevos creadores y nuevos conjuntos; unos, siguiendo paso a paso lo estatuido por los modelos precedentes; otros, aportando nuevas posibilidades, algunas de ellas soslayables, por responder únicamente a situaciones de meras coyunturas, aunque reafirmativas de los postulados de la tendencia.

Las composiciones, actuaciones y grabaciones de sus ya clásicos representantes, así también de quienes iban sumándose, proliferaban fuera de todo cálculo normal. Multiplicados tipos de trabajo del Quilapayún e Inti Illimani, así como de los hermanos Parra, Manns, Jara o Alarcón -fallecido sorpresivamente a comienzos de 1973- iban de la mano con la divulgación de otros compositores, conjuntos e intérpretes como Aparcoa, Curacas, Congreso, Illapu, Huamarí, Quelentaro, Cantamaranto, Tiempo Nuevo, Amerindios, Los Jaivas, Los Blops -cuando insuflaban aires electrónicos a las obras de Jara o Angel Parra- Tito Fernández ("El Temucano"), Nano Acevedo, Kiko Alvarez, 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 otras similares en diversas ciudades. Fiebre de difusión a través de concursos o conciertos itinerantes, como esa especie de tren cultural que trasladaba a la Peña "Chile ríe y canta" de René

Largo Farías por el territorio, o esa voluntad del Quilapayún de formar cinco grupos más, de similar nombre, para así, al decir de su director Carrasco, estar presentes simultáneamente a lo largo de todo Chile.

Las producciones de tendencia docta seguían apareciendo. Podríamos citar como las más relevantes "Canto para una semilla", de Luis Advis, elegía basada en diversos textos de Violeta Parra y que graba el Inti Illimani e Isabel Parra; "Canto General", planificado por el conjunto Aparcoa, sobre partes del texto homónimo de Pablo Neruda y con la colaboración de varios músicos (entre ellos, Gustavo Becerra y Sergio Ortega); "La fragua", del mismo Ortega, en letra y música, interpretada por el Quilapayún y la Orquesta Sinfónica de Chile; "Oratorio de los trabajadores", de Julio Rojas en el texto y Jaime Soto en la música, estrenada por el grupo Huamarí. A estas manifestaciones podrían sumarse las incursiones de Advis y Ortega en el campo de la música para Cine, especialmente en filmes de directores chilenos, donde se refleja marcadamente la ingerencia de la estilística de la Nueva Canción en su pleno desarrollo. Para finalizar agreguemos que dentro de la tendencia docta, alcanzarían a ser terminadas, sin posibilidad de estreno, "Cantata del carbón de la dramaturga Isidora Aguirre y música de Cirilo Vila, que iba a ser interpretada por Quilapayún, así como el ballet del músico chileno-peruano Celso Garrido-Lecca, "Los siete estados", cuya coreografía estaba a cargo de Patricio Bunster, y que había logrado ser grabada para los ensayos por miembros de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile, Víctor Jara, el Inti Illimani y el grupo cubano Manguaré. Todas, amplias estructuras que se distinguían del resto por ser sus autores músicos que habían hecho una ponderable trayectoria en el Conservatorio.

La vertiginosa marcha creativa iba acompañada por la no menos vertiginosa intensificación de las antinomias político-sociales. Parecía haberse alcanzado costosamente una cúspide desde la cual sólo se avistaría un profundo precipicio.

Llegaría el 11 de septiembre de 1973. Todo pareció desmoronarse.

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 dentro del país, su término no implicó la definitiva desaparición de sus propuestas, ni mucho menos.

Producida la dispersión de sus representantes, ellos seguirían profundizando sus posiciones artísticas para luego alcanzar, una buena parte de sus compositores y grupos, renombre más allá de nuestras fronteras. En Chile, por otro lado, nuevos y jóvenes cultores, no necesariamente ideologizados, sabrían extraer y desplegar a su modo los preceptos estéticos y resultados artísticos más relevantes de esta tendencia musical.

CARACTERÍSTICAS DE LA NUEVA CANCIÓN CHILENA

Las características temático-literarias y técnico-musicales que describen finalmente a la Nueva Canción Chilena están referidas a las variantes textuales y composicionales adquiridas por la canción tradicional de raíz folclórica, lo que, como una semilla prodigiosa, logra frutos y ramificaciones impensadas.

(1) Aunque ya hemos reseñado la orientación temática vinculada al mayoritario contenido político de los textos, es preciso acotar que ellos se presentaban con variadas fisonomías que iban desde lo directo a lo sugerido, desde lo serio a lo humorístico, desde lo utópico a lo realista.

Los creadores no sólo estaban preocupados por la problemática chilena sino también se orientaban hacia los terrenos latinoamericanos, cuando la coyuntura histórica así lo solicitaba, al mundo entero. Fieles al multifacetismo de la obra de Violeta Parra, solistas y grupos solían mostrar, en un amplio arco iris, los innúmeros modos de expresión de sentimientos y situaciones del ser humano en textos, muchas veces, muy logrados. Dentro de estos aspectos, y aparte el genio poético de Violeta Parra, los versos de Patricio Manns constituían una sorprendente manera de aunar el sentido de los temas con la excelencia en las imágenes y en las metáforas.

(2) En lo que atañe a la estructura de los textos, se conservaba gran fidelidad a las habituales formas estróficas de la práctica secular. Impecables redondillas y seguidillas, octavas o décimas, con rigurosa rima asonante, entregaban la unidad formal necesaria a las canciones, en algunos momentos mostrando textos de envergadura clásica, como es el caso de "Gracias a la vida" y "Volver a los 17" de V. Parra o "El cautivo de Til Til" y "Valdivia en la niebla" de P. Manns, y también versos más libres, pero sutilmente vertebrados con lo musical, como por ejemplo, "Te recuerdo Amanda" de V. Jara.

En los últimos años, aparecerían las estructuraciones mayores (de tendencia dramático-teatral), verdadero aporte de la Nueva Canción Chilena, donde se vertebraban textos de una respetable extensión, los que, en gran parte, lograba cumplir con el clásico precepto de la unidad en la variedad.

(3) 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 singularísimo y complejo prototipo de Cueca. La utilización de formas regionales (sureñas o nortinas), no rompía los esquemas, aunque el especial empleo del canto en el Rin, impulsado por el inolvidable "Rin del angelito" de Violeta Parra, crearía un nuevo tipo de canción; así

como Isabel Parra, en "El desconfiado", lograría utilizar novedosa y admirablemente la tradicional forma "cueca", llevándola a ámbitos expresivos más íntimos.

La música instrumental, por otro lado, contrastando en esto con el uso centenario, ofrecería 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, aspecto que el Inti Illimani desarrollaría ejemplarmente, a veces dirigidos por algún músico de Conservatorio.

Las estructuras textuales complejas -a las que se acostumbró denominar "cantatas"- exigirían una variante inédita en las formas 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 gavilán", de Violeta Parra, donde la tradicional forma canción es sustituida por un desenvolvimiento eminentemente dramático, al paralelizarse 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 poema del cubano Guillén, anunciaría semejantes posibilidades al transmutarse el recurso conocido como estribillo, en una sección casi programática, en contraste con las estrofas en "tempo", ritmo y proyección textual.

(4) En lo que se refiere al punto de vista organológico, la evolución de la Nueva Canción Chilena desde sus inicios hasta su apogeo, contempló paulatinamente la incorporación de diversos instrumentos venidos desde todas las latitudes. Soslayándose la secular arpa diatónica chilena -diferente de la paraguaya; llegada ésta al país sólo a mediados de este siglo- la guitarra tradicional se escuchará acompañada primeramente por el bombo legüero argentino, para luego irse sumando los usados en el altiplano chileno, como la quena, la zampoña o el charango, compartido también por Bolivia y Perú; pronto se agregarían el rondador ecuatoriano, el tiple colombiano y el cuatro venezolano, no estando ausente una incursión meramente colorística de la trutruca mapuche. Algún simpático empleo del banjo norteamericano (Grondona) o de elementos eletro-acústicos (Los Blops o Los Jaivas), se emparejará con la aparición del cello y del contrabajo (Advis) como apoyo al sistema acordar; o de algunas maderas (flauta, clarinete, oboe) para las diversas versiones de obras grabadas fonomecánicamente -ya Violeta Parra había usado los cornos en la primera versión de "Qué he sacado con quererte"-.

Finalmente, el franco aprovechamiento de la orquesta de rango sinfónico o de grupos

característicos en combinaciones alejadas de lo meramente comercial (Ortega), determinará un timbrismo que se aproxima o se identifica con el rango docto.

En todo caso, lo más relevante de estos variados aportes radica en la formación de conjuntos que desarrollan admirablemente las virtualidades expresivas de los instrumentos latinoamericanos (Inti Illimani, Curacas, más esporádicamente el Quilapayún), enriquecidos por la evolución de las técnicas interpretativas, cada vez más perfeccionadas.

(5) La rítmica presenta gran diversificación. La presencia de la tonada o la cueca tradicionales, más la reviviscencia de la refalosa, en sus módulos básicos de acompañamiento, se observa paralelizada -y aún superada- por los aportes venidos del sur y norte chilenos: 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 una síntesis de buena ley. Otras propuestas, como es lo realizado por "Los Jaivas", en "Todos)untos", permitirían despliegues de improvisación rítmica, de evidente raíz norteamericana, sin soslayar la base binaria del huayno altiplánico. Recordemos asimismo aquella inolvidable canción de Eduardo Gatti del conjunto "Los Blops"- llamada "Los momentos" donde, más allá de un tratamiento con instrumentos electro-acústicos, se conserva una rítmica básica netamente chilena. 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 difícilísimo de encontrar en otros países latinoamericanos.

De este modo, desde "Galambito temucano" de Violeta Parra y "Canto del Cuculí", de Eduardo Carrasco, se recorrería un sendero que culminaría con el trabajo del Inti Illimani, dentro del cual cabe mencionar la paradigmática composición de Horacio Salinas, "Alturas", donde el variado y sutil uso instrumental se combina con un ponderable lenguaje armónico, melódico y rítmico latinoamericano y aún europeo, si consideramos el singular tratamiento guitarrístico cromático.

(6) Las posibilidades de la textura armónica se amplían. A las tradicionales tríadas de 1, IV y V grado, se funde un bosquejo [moda], ya delineado por el folclore y desarrollado a su manera en las primeras composiciones de Violeta Parra, y más adelante por Angel Parra y Víctor Jara. Pronto se sumarán notas agregadas al acorde (séptimas, novenas), acordes de paso y complejas modulaciones, en algunos de cuyos aspectos Patricio Manns y Jara hacen un primer 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 nuevas combinaciones acordes y con una cuidadosa conducción del bajo, o, eventualmente, ciertos timbres expresionistas disonantes.

Este acercamiento del estilo de raíz folclórica a los rangos 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, ambos alumnos de Gustavo Becerra y, por ende, vinculados directamente con el aprendizaje académico de las Universidades. A no dudarlo, esta orientación había sido empleada dentro de la creación latinoamericana docta por los mexicanos Revueltas, Moncayo o Chávez, por los brasileños Camargo Guarnieri o Villalobos, por los argentinos Guastavino o Ginastera, y por los chilenos Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt o Gustavo Becerra del que no podemos dejar de mencionar sus "Canciones de alta copa", con textos de Andrés Sabella, como un claro precedente de la modalidad aludida. Todos ellos eran músicos seguidores de una tradición ya secular en Europa, el nacionalismo, relacionada con la historia misma de la música universal. Cabe acotar, eso sí, que en todo caso la estilística de la Nueva Canción estaba dirigida a elementos más directos y de más fácil llegada.

(7) Como obvia resultante, la melódica diatónica se enriquecerá con incursiones cromáticas, lo que impulsará decisivamente al perfeccionamiento de las técnicas instrumentales -un ejemplo claro de esto lo entrega 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 de saltos interválicos desusados, con la consecuente ampliación de las extensiones melódicas, aspecto ya previsto en Patricio Manns y que Violeta Parra también desarrollaría en esas serias y altas canciones que son "La lavandera" y "Una copla me ha cantado", con el sorpresivo y personal uso del Tritono.

(8) La aparición de ciertas texturas polifónicas, a partir de 1970, promovida también por aquellos músicos nombrados adscritos a la tendencia, entregarán una nueva tipología al movimiento. Fórmulas de diversa índole, preferentemente las imitativas, campearán tanto en el tratamiento de las voces cantantes como en las instrumentales. No sólo ciertas composiciones originales poseerán este atributo sino también las diferentes versiones de canciones preexistentes realizadas por los conjuntos, con la intervención de los músicos de Conservatorio, especialmente las interpretadas por Quilapayún, Aparcoa e Inti Illimani.

(9) La agógica, en sus variadas posibilidades se observa muy enriquecida. Esto ya había sugerido por la tradición y ahora era impulsada por las nuevas necesidades expresivas en la entrega de los textos y por la voluntad netamente artística de los grupos instrumentales. Las variantes de los "tempi" y de la dinámica, van gemelas con interpretaciones fieles a los avatares del sentido de los versos, sin llegar, claro está, 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 contribuyó al desarrollo y a la conciencia de la necesidad del recurso agógico, aunque ésto ya podría advertirse en algunas muestras del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, especialmente en la contundente versión de "Plegaria a un labrador" de Jara, realizada por el Conjunto Ouilapayún. Allí, mediante la intensificación de los elementos agógicos, especialmente en la aceleración y crescendo en la última sección, se lograba un positivísimo carácter elimático. No menos eficaz resultaría el tratamiento agógico en el trabajo del grupo Inti Illimani, con las versiones que Advis realizó de algunas canciones de Violeta Parra, Isabel Parra, Manns y Jara.

La estilística de la Nueva Canción, en suma, contrastaría severamente con todo lo que le antecedió, abriendo nuevos caminos expresivos. No se trataba, esta vez, de una desvirtuación de lo que entonces se consideraba como el tradicional cuño característico de la música chilena; ahora, simplemente, se habían abierto nuevas posibilidades temáticas y técnicas, acordes, en el fondo, con lo que siempre ha sido la historia musical de las naciones y su evolución creativa, constantemente ennobleciéndose con el aporte imaginativo de sus artistas, pero donde el espíritu de ellas siempre permanece.

De este modo, la Nueva Canción Chilena se había constituido en un fenómeno importante por responder a las exigencias socio-políticas de la época, cuando ya la natural evolución de la música de raíz folclórica llegaba a un punto tal que presentaba cierto agotamiento de las fórmulas textuales y musicales gravitantes en los decenios anteriores. Lo que precede, unido a la emergencia de talentos individuales -donde descolló la personalidad múltiple de Violeta Parra permitió que los elementos utilizados ya no se circunscribieran casi exclusivamente al carácter musical e instrumental de la zona central de Chile, sino que se extendieran a las propuestas melódicas, armónicas, rítmicas y organológicas de; continente americano, junto a los aportes estructurales, agógicos y timbrísticos europeos, asimilados por nuestras tierras mestizas que temprana o tardíamente- enriquecerían los resultados creativos e interpretativos.

Para terminar, digamos que las características de la Nueva Canción Chilena descritas, no agotan las posibilidades de exégesis más profundas y más dilucidadoras. Ahora, simple-mente, hemos querido delinear en forma somera el estudio musicológico de un fenómeno que, hasta estos tiempos, ha sido mayoritariamente enfocado desde los puntos de vista textual, sociológico y antropológicos

(Documento extraído del Libro "Clásicos de la Música Popular Chilena · Volumen II 1960 - 1973 · Raíz Folklórica, Historia y Características de La Nueva Canción Chilena, Luis Advis V." · SCD · Santiago de Chile 1998)