

La Nueva Canción Chilena: Un análisis panorámico desde la perspectiva de la historia cultural

*The New Chilean Song: An analysis panoramic
from the perspective of cultural history*

Víctor Vergara Campos¹

Resumen: La Nueva Canción chilena constituye uno de los fenómenos culturales y musicales más grandes de la historia de Chile. Surgida a comienzos de la década del 1960, emerge como piedra angular en la creación de nuevas formas de folklore ligadas a retratar lo social y político. Desde la nueva historia cultural y a partir de canciones icónicas, este trabajo busca examinar el desenvolvimiento de la NCCh durante el gobierno de la Unidad Popular y la dictadura militar. Además, se analizan las condiciones en que este movimiento se mantiene en un mundo actual globalizado. Los resultados apuntan a la construcción de una identidad cultural popular en el Chile actual.

Palabras claves: Nueva Canción chilena – Historia cultural – Dictadura militar – Gobierno de la Unidad Popular.

Abstract: The New Chilean Song constitutes one of the greatest cultural and musical phenomena in the history of Chile. Emerged at the beginning of the 1960s, it emerges as a cornerstone in the creation of new forms of folklore linked to portraying the social and political. From the new cultural history and from iconic songs, this work seeks to examine the development of the NCCh during

¹ Chileno. Magíster en Historia de Occidente, Universidad del Bío-Bío. Candidato a Doctor en Historia, Programa de Doctorado en Historia, Universidad de Concepción, Chile. Correo: vicvergara@udec.cl | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9751-5638>

the Popular Unity government and the military dictatorship. In addition, the conditions in which this movement is maintained in a current globalized world are analyzed. The results point to the construction of a popular cultural identity in today's Chile.

Key words: New Chilean Song trend – Cultural history – Dictatorship – Unidad Popular administration.

Cuestiones Preliminares

Violeta Parra y Víctor Jara fueron los principales gestores de la Nueva Canción Chilena (NCCh) y su vigencia es aún latente. Violeta Parra sentó las bases de este fenómeno musical y, posteriormente, Víctor Jara se convirtió en uno de sus principales “herederos” culturales. Ambos cantautores se transformaron en la base medular de la NCCh y su grandeza creadora ha sido revitalizada por grupos como Inti-Illimani, Quilapayún, Illapu, entre otros. Su música ha desarrollado un folklore que pone la figura del ser, su entorno y sus problemas esenciales en el centro de sus temáticas. En este sentido, la NCCh se transforma en un fenómeno esencial de la cultura chilena. Por lo anterior, este fenómeno musical tiene una historicidad que es importante revisitarla.

La NCCh es un movimiento artístico cultural surgido a fines de la década de 1950. Entre 1963 a 1969, sienta las bases estéticas y avanza rápidamente con una creación abundante de sus músicos que conformó una identidad propia. Los primeros indicios los encontramos en 1959, con la creación del conjunto Cuncumén en Valparaíso. Sus principales referentes fueron: Violeta Parra, Margot Loyola, Gabriela Pizarro, Héctor Pavéz, Sergio Ortega y Luis Advis. Los seguidores de aquella primera huella serían: Víctor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Patricio Manns, Illapu, entre otros.

Inicialmente, la NCCh se presentó como un nuevo referente que buscó hacer música popular nacional basándose en el folklore y contrarrestando la penetración foránea representada en la Nueva Ola y el Neofolklore. A su vez, históricamente ha tenido una mirada reivindicatoria ya que se concentró en lo social, visibilizando las problemáticas cotidianas. Adicionalmente, enfatizó los problemas políticos que afectaban a gran parte de la sociedad chilena. Por tales razones, la NCCh ha sido un movimiento vanguardista que renovó la estética del folclor en la época.

Desde tiempos remotos, la música se ha convertido en una expresión magnífica de cultura, sentimientos y desarrollo intelectual humano. Esta expresión

ha acompañado nuestra vida en los más variados ámbitos: tanto a nivel personal, como en hechos y procesos históricos. Algunos estudios sostienen que “el sentido y el valor que tiene la música para los seres humanos están dados en gran medida por su notable capacidad para expresar, transmitir y evocar diversas emociones. Congruente con tan destacada función personal y social, esta compleja expresión sonora parece ser una de las formas más antiguas, prevalecientes y universales de comunicación humana” (Flores-Gutiérrez y Díaz, 2009, pp. 21-34).

Al ser la música una expresión cultural que abarca todos los rincones del mundo, nuestro país no ha estado ajeno a su creación y desarrollo constante. Por lo anterior, la NCCh emergió como piedra angular en la creación de nuevas formas de folklore ligadas a retratar lo social desde las distintas coyunturas políticas y económicas de la época. Por otro lado, los actores populares que fueron creadores de dicho movimiento buscaron fomentar la conciencia de clase y empapar con los sonidos de los acordes andinos y folklóricos a aquellos sujetos históricos. A partir de su quehacer artístico, las colectividades se convencieron de la emergencia de construir una sociedad más igualitaria.

La Nueva Historia Cultural

Este estudio se enmarca en la perspectiva de la Nueva Historia Cultural. Primero, la historia cultural surge en la Europa decimonónica. Siguiendo a Burke (2004, p. 171), desde la década de 1780 encontramos historias de la cultura humana o de la cultura de regiones o naciones particulares. Burke denomina fase clásica de la historia cultural al período que va desde 1800 a 1950. Su foco se centró en las conexiones que se dan entre las diferentes artes dedicadas a explicar el espíritu de una época, lo que se denominó *Zeitgeist*.

Según Johan Huizinga (cit. en: Burke, 2004, p. 171), “el principal objetivo del historiador cultural consiste en retratar patrones de cultura, es decir, describir los pensamientos y sentimientos característicos de una época y sus expresiones o encarnaciones de obras literarias o artísticas”. Desde dicha perspectiva, la historia cultural reconstruye ciertos comportamientos y creaciones humanas ligadas a pensamientos y sentimientos en directa relación con el tiempo vivido en un espacio determinado. Juntamente, realiza un análisis de estructuras y coyunturas específicas, las cuales se verán modeladas por factores endógenos y exógenos. Por tanto, los pensamientos y sentimientos se verán reflejados nítidamente en la forma y contenido del canto, estableciendo un patrón cultural definido en el período de tiempo a estudiar. Por otro lado, el historiador trae a la palestra sentimientos y expresiones propias de una época al presente, reconstru-

yendo la realidad histórica y su conocimiento. Asimismo, uno de los principales objetivos de este enfoque es, como expone Huizinga (cit. en: Burke, 2004, p. 171), pretender retratar patrones de cultura de una época determinada, describiendo pensamientos y sentimientos.

En base a lo anterior, la NCCh se inserta en un contexto histórico condicionado por características externas e internas, que configuran la particularidad del escenario. El fenómeno comprende tres importantes dimensiones: el ámbito musical y cultural (la forma y contenido), el ámbito político (su reconocimiento y cercanía ideológica) y, por último, el ámbito social (como vehículo de expresiones y sentimientos). En el contexto chileno previo al golpe de Estado, la NCCh pavimentó el camino para que la música popular asumiera su vocación de compromiso, presentando a la canción como un legítimo vehículo valórico ansioso por cambio social (García, 2001, p. 191). En este caso, el deseo de cambio social alimentó interminables actos de protestas determinantes para América Latina durante la década de 1960.

En este trabajo se abordará, inicialmente, una serie de aspectos metodológicos referidos al estudio de la música popular. Posteriormente, se mostrará la NCCh como factor cultural en la conformación de una identidad nacional. Además, se presentarán los orígenes de la Nueva Canción Chilena, su relación con el conglomerado político de la Unidad Popular y el impacto que tuvo el Golpe Militar en Chile de 1973 sobre su industria y los más destacados exponentes. Finalmente, se expondrá un breve análisis de dicho fenómeno en un mundo globalizado.

Aspectos metodológicos para el estudio de la Nueva Canción Chilena

En los últimos años han existido variados aportes metodológicos para abordar el estudio de la historia de la música popular chilena. Primero, es necesario definir qué tipo de “música popular” es posible historizar. Para ello, González y Rolle sostienen que:

“La música popular que puede ser historizada, es aquella que ha dejado registros e indicios, sean estos escritos, sonoros e iconográficos, evidentes o conjeturables, y que se conservan en la memoria de las personas. Es así como nos encontramos con un conjunto de fuentes de distinta naturaleza – impresas, grabadas y orales – que deben ser puestas a dialogar entre ellas, buscando generar un tejido polifónico para los ojos y oídos del historiador y del musicólogo. Los impresos incluyen fuentes primarias – literarias, musicales, e iconográficas –, y secundarias, que corresponden a una bibliografía formada por textos teóricos

y de referencia, monografías, biografías, ensayos y novelas. Estos textos deben girar en torno a la historia, la sociedad, la cultura, y la música de un lugar en un período determinado y sus esferas de influencia.” (2007, pp. 32-59)

En base a esto, la NCCh proporcionó una gran cantidad de fuentes y elementos vitales para su estudio histórico, los cuales trascienden hasta nuestros días. Además, es preciso considerar la fuerte represión sufrida por los artistas que impulsaron el movimiento en la segunda mitad del siglo pasado por parte de la dictadura militar chilena, lo cual significó la pérdida irrecuperable de gran cantidad de material musical.

A su vez, para obtener el máximo provecho de la música popular como fuente de estudio del pasado, es necesario “reconstruirla como práctica performativa y escénica. Con ello, estaremos produciendo una triple acción, pues para reconstruir la fuente musical del pasado debemos establecer conjeturas informadas sobre sus datos ausentes, es decir, estaremos construyendo una interpretación de ella. Así mismo, como esta reconstrucción posee una dimensión artística, también estaremos comunicándonos mediante ella. Finalmente, la reconstrucción performática de la música popular del pasado es también una acción político-cultural, pues estamos contribuyendo al rescate patrimonial, a la construcción de memoria, y a la articulación de identidades y subjetividades colectivas” (González y Rolle, 2007, pp. 32-59).

Es esta acción política-cultural la que se evidencia en su totalidad en la NCCh desde sus orígenes. Su musicalidad se define como aquel nuevo movimiento musical, de carácter popular y de raíz folklórica, ciudadano y comprometido con la lucha ideológica orientada al cambio y a la denuncia. Principalmente, a partir de aquella definición, es posible señalar que la música popular ha tenido una importante utilidad: no sólo ha sido una conformación estética de musicalidad para expresar aquel sentimiento del mundo popular.

La cultura popular como parte de una identidad nacional

La cultura popular tiene origen en la gente, es decir, “es una cultura de la gente para la gente. Como definición de cultura popular, a menudo equivale a un concepto, muy romántico, de cultura de la clase trabajadora construido como la principal fuente de protesta simbólica dentro del capitalismo contemporáneo” (González y Rolle, 2007, p. 3). Asimismo, la creación de la NCCh es netamente popular, nace de manos trabajadoras en directa oposición a la desigualdad social preservada por el sistema capitalista.

También, ha existido una disputa histórica entre la “alta” cultura y la cultura popular. Desde inicios de 1960 hasta el golpe militar chileno, la NCCh se encontró en abierta disputa con la cultura “oficial”. Sin embargo, durante el gobierno de la Unidad Popular, este movimiento musical fue parte de la cultura “oficial”. Relacionado con lo anterior, se comprende a la cultura popular como patrimonio o “algo propio” y no como algo marginal ni clandestino. Sin embargo, existe un debate intelectual en torno a la identidad de los actores que crean la cultura popular. Desde dicho punto, la controversia radica en la definición de lo popular y si lo popular pertenece a cierto grupo, a cierta forma de crear y al para qué de esa creación. Por tanto, no existiría una identidad nacional en el área cultural, sino identidades nacionales. Otro aspecto importante es la forma de trabajar la cultura popular. El estudio de lo popular no puede eludir los vínculos con los fundamentos ideológicos de nuestra cultura. Por tal razón, la oposición entre una “alta” cultura y su “baja” contraparte, con sus respectivos correlatos de dominación y subalternidad, constituye una de las piedras angulares de la sociedad occidental (Pinochet, 2007). Podemos observar que la creación parte de un contrapunto ideológico, el cual dará sustento a dicha cultura.

Por otro lado, es interesante la visión que expone García Canclini (2005) en torno a la cultura como medio de expresión: en ciertos casos, la música sirve para cantar lo que nos aflige y para diluir en ensoñaciones colectivas. En el caso de la NCCh, se cantarían las esperanzas, las alegrías e ilusiones que hicieron de aquellos sujetos históricos protagonistas de un sueño colectivo modelado por un contexto internacional definido.

Orígenes de la Nueva Canción Chilena

A comienzos de la década de 1960 se comienza a generar un fenómeno nuevo en Chile que buscaba rescatar los ritmos folklóricos. Este fenómeno se asoció con la práctica masiva del “guitarreo” y a la aparición de revistas como “Ritmo de la juventud” y “El Musiquero”, donde se presentaban las últimas noticias relacionadas a la música nacional y latinoamericana, cancioneros y notas para la guitarra. En cuanto a los arreglos, la incorporación del bombo legüero y las nuevas armonizaciones vocales darían como resultado la aparición de un nuevo concepto denominado Neofolklore.

El primer conjunto de esta naturaleza fue Los Cuatro Cuartos que debutó en octubre de 1963 en el “Show Efervescente” de radio Corporación. Este fenómeno fue extensivo a otros países de Latinoamérica. En el caso argentino se destacó Atahualpa Yupanqui como uno de sus máximos exponentes. Este movimiento

reconoce el arte popular como un punto de partida válido para la constitución de un arte nacional. Sin embargo, esta corriente falló en su intento ya que planteó la necesidad de levantar la música nacional, pero no fue consecuente con las exigencias políticas que el momento histórico planteaba. A diferencia de este movimiento, la Nueva Canción Chilena se presentará como un nuevo referente que incorporará los principios y objetivos que había planteado el Neofolklore: hacer música popular nacional basándose en el folklore y contrarrestando la penetración foránea.

De esta manera, la NCCh fue la superación del Neofolklore. Al escindir de este último, se define como aquél nuevo fenómeno musical, de carácter popular y de raíz folklórica, ciudadano y comprometido con la lucha ideológica orientada al cambio y a la búsqueda de justicia social. Principalmente, se observa que la música popular ha sido pensada como una forma funcional para expresar el sentimiento de la música popular. Es decir, no sólo como la conformación estética de la musicalidad a través de sus composiciones.

El carácter novedoso de este fenómeno musical chileno fue la proposición de un canto centrado en las esperanzas y sentimientos sociales de las décadas de 1960 y 1970. De esta manera, constituyó un folklore popular comprometido con la denuncia y el cambio social con un fuerte componente identitario latinoamericano. Este punto denominó a tal fenómeno como “Nueva” Canción Chilena, diferenciándose de temáticas que constituían el folklor anterior, las cuales se centraban en aspectos alejados de la reivindicación de los derechos y anhelos sociales. En esta línea, tal precedente musical se enfocó en la naturaleza y el desamor, no en cuestiones ideológicas-colectivas.

La Nueva Canción chilena: su relación con la Unidad Popular y el impacto del Golpe Militar de 1973

Desde sus inicios, las composiciones han portado un claro mensaje que apunta a las injusticias sufridas por la mayor parte de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX chileno. Además, reflejó la esperanza en la construcción de una sociedad justa e igualitaria que visibilizaría la acción de estudiantes, trabajadores, obreros, campesinos y mujeres. A raíz de esto, su relación con la Unidad Popular se hizo manifiesta de manera inmediata. Así lo expone Rolle (2002, p. 5) cuando señala que la NCCh sirvió de plataforma para la campaña presidencial de Salvador Allende en 1970 y contribuyó activamente en las actividades de su respectivo gobierno. Sus músicos se orientaron a crear conciencia de la historia del movimiento popular y de las responsabilidades planteadas por la vía chilena al

socialismo. También, la NCCh se dedicó a criticar la contingencia social. Consecutivamente, la conciencia adquirida por los actores sociales fue una constante en los tres años que perduró el gobierno de la Unidad Popular.

El primer año del gobierno de la Unidad Popular arrojó una serie de resultados positivos para el país reflejados en niveles económicos de crecimiento y en el apoyo popular al mandato de Allende. Esta realidad se visualizaba concretamente en el triunfo electoral de la Unidad Popular en las elecciones municipales de 1971 con el 49.5% de los sufragios. En este primer año, se crearon canciones como *A desalambrar*: “A desalambrar a desalambrar, la tierra es nuestra, es tuya y de aquel, de Pedro y María de Juan y José” (Viglietti, 1969, “A desalambrar”). Esta canción refiere la reforma agraria, haciendo un llamado a terminar con la concentración de vastas extensiones de tierras para dividir las entre los campesinos. La concepción de latifundio era un punto que cambiar para el gobierno, entregando porciones de tierra a quien la trabajase. La connotación del autor es de carácter apelativa, la cual se da cuando se posee el poder. En este caso, cita a personas que no habrían podido acceder a la oportunidad de poseer un terreno. Otra canción icónica de este periodo fue *Vamos por ancho camino* de Víctor Jara: “Ven, ven, conmigo ven, ven ven, conmigo ven, vamos por ancho camino, nacerá un nuevo destino, ven” (Jara y Garrido, 1971, “Vamos por ancho camino”). Nuevamente en actitud apelativa, esta letra hace un llamado a sumarse a la construcción del socialismo en Chile. El nacimiento del nuevo hombre, en palabras de Engels (cit. en: Ferrero, 2021, p. 33), se podía conjeturar “después de la inminente supresión de la producción capitalista que es, más que nada, un orden negativo, y queda limitado, principalmente, a lo que debe desaparecer”.

No obstante, el proyecto de la Unidad Popular se encontró con una serie de barreras como el boicot en el área económica y política propugnado por la derecha chilena. La seguidilla de paros y huelgas agravaba la situación hasta resultar en una huelga de camioneros el 9 de octubre de 1972, la cual paralizó sus actividades en todo el país. Esta huelga tuvo el apoyo de la CIA para desestabilizar el gobierno democrático.

Durante esta etapa, Víctor Jara crea la canción *Ni chicha ni limoná* (1971). En su letra expresa: “Si queremos más fiestoca primero hay que trabajar, y tendremos pa' toítos, abrigo, pan y amistad, y si usted no está de acuerdo es cuestión de usted nomás, la cosa va pa' delante y no piensa recular”. Su mensaje deja al descubierto la indecisión de una parte de la población que no se atrevió a apoyar el proyecto político de la Unidad Popular. Asimismo, advierte que el camino hacia el socialismo sería irreversible.

Una vez iniciado el proceso de desestabilización al gobierno de la Unidad Popular, el desabastecimiento se hizo presente a lo largo y ancho del país. Consecutivamente, se agudizó por la gran cantidad de paros de transportistas y el acaparamiento de productos de primera necesidad. Ante ello, Víctor Jara canta *El desabastecimiento* (1972): “Se quejan de que no hay nada, que no soportan las colas, cuando quieren juntar rabia, golpean las cacerolas”. Su mensaje se dirige a la clase alta del país, sindicada como la responsable del desabastecimiento. Además, es una clara crítica a sus protestas denominadas cacerolazos.

Por su parte, Quilapayún, compone la canción *Las ollitas* (1973): “La derecha tiene dos ollitas una chiquita, otra grandecita. La chiquitita se la acaba de comprar, esa la usa tan sólo pa' golpear. La grandecita la tiene muy llenita, con pollos y papitas, asado y cazuelita”. En este caso la crítica a la derecha chilena es explícita, denunciando su mecanismo para debilitar y derrotar el gobierno de la Unidad Popular. Esta denuncia reprocha un desabastecimiento fríamente planeado que afectó a los más desposeídos, mientras que otro grupo dispone de abundantes alimentos. Consecuentemente, producto de la polarización, el 11 de septiembre de 1973 se quebró la institucionalidad democrática.

La Nueva Canción Chilena y la dictadura militar en Chile: Represión, resistencia y exilio

Una vez acontecidos los dramáticos sucesos del 11 de septiembre de 1973 en Chile, se produce un gran colapso de la fuerza creadora de la NCCh. La situación para sus principales músicos se complicó de manera total y drástica. Los nuevos gobernantes consideraban de extrema necesidad acabar con cualquier respuesta gestada por los grupos y artistas de este fenómeno. Esto, a raíz de su innegable y estrecha relación con el derrocado gobierno de la Unidad Popular.

Víctor Jara fue uno de los primeros en sufrir las consecuencias de la dictadura, siendo apresado momentos después del golpe en las aulas de la Universidad Técnica del Estado. Días más tarde fue encontrado muerto con evidentes signos de tortura y maltrato (Jara, 2007, p. 290). Por otro lado, el grupo Quilapayún, al estallar el alzamiento militar, se encontraba realizando una serie de presentaciones en Europa. Específicamente, el 11 de septiembre de 1973 se encontraban en París a la espera del concierto que realizarían en el Teatro Olympia el 16 de septiembre (Mamani, 2012). Producto de la situación, se vieron obligados a residir en Francia. Por su parte, Inti-Illimani comenzaría su exilio radicándose en Italia.

Ángel Parra estuvo en varios centros de detención como el Estadio Nacional y Chacabuco, donde logró desarrollar una tarea artística junto con otros prisioneros.

neros hasta que en febrero de 1974 fue liberado². Acontecida su liberación, Ángel partió a México y, posteriormente, se radicó en Francia. Durante su exilio, se dedicó enfáticamente a denunciar la situación chilena. Por su parte Isabel Parra, luego de dos meses en la embajada de Venezuela logró un salvoconducto que la llevó a Cuba y, en 1975, se trasladó a Europa para reencontrarse con su hermano (Mamani, 2012). Illapu, tras volver a Chile de una gira por Europa y Estados Unidos, fue forzado al exilio el 7 de octubre de 1981 y se dirigieron a Francia. Esto, tras ser catalogados de “activistas marxistas que participaron en la campaña del desprestigio de Chile en el exterior».

El 11 de septiembre marcó un quiebre político, social y cultural producto de la fuerte represión sostenida por los militares. En este escenario, la NCCh se vio desarticulada debido a la afección que sufrió la industria que la sostenía. Sin embargo, a pesar de ello, González (2016, pp. 64-82) señala que “conviene recordar que ni la industria establecida ni la industria independiente lo eran todo para la NCCh, pues estaba sustentada en un amplio movimiento estudiantil que encontraba en el canto aficionado con guitarra un elemento común para hacer suyo un repertorio de distintas procedencias, aunque siempre de raíz folklórica o de contenido político y social”.

En consecuencia, la nueva generación de estudiantes representó un cambio importante dentro de la NCCh. Esta fuerza juvenil constituyó en territorio chileno la resistencia de este fenómeno musical bajo dictadura. Además, esta supervivencia estuvo ligada a funciones socio-musicales: la canción como forma de divergencia o resistencia simbólica ante el régimen; como vehículo de memoria y construcción de identidad colectiva; y, por último, como escuela para nuevas generaciones de músicos y audiencias (González, 2016, pp. 64-82).

Otro elemento que sustentó su musicalidad lo constituyó el hecho que

"desde mediados de los años sesenta, la NCCh participaba de un fenómeno más global de acercamiento de la música popular al mundo del arte –también presente en la música popular brasileña [MPB], y el art-rock, por ejemplo–, la Nueva Canción adquiría una dimensión estética junto a su dimensión política. Esto permitió situarla en un campo cultural más amplio que aquel reservado a una música popular enfocada en el baile, el romance o la diversión. No sólo era canción y política lo que estaba en juego, sino que también era arte, o al menos pretendía serlo. Este hecho habría au-

² Una grabación clandestina de dicha actividad logró sacarse del campo de detención y Ángel Parra lo editó una vez radicado en París en el año 1975 para el sello Dicap.

mentado sus posibilidades de supervivencia en Chile después del golpe de Estado" (González, 2016, pp. 64-82).

En consecuencia, una vez instalado el gobierno militar, la muerte y el exilio se convirtieron en el denominador común para los principales artistas y grupos de la Nueva Canción Chilena. La dictadura militar intentó borrar su legado cultural. Sin embargo, el intento resultó completamente fallido ya que, pese a infringir grandes pérdidas, la NCCh resiste y emana de su historicidad más fuerte que nunca.

La Nueva Canción Chilena en la actualidad

La NCCh tuvo desde sus orígenes una estrecha relación con otros movimientos musicales y culturales latinoamericanos, situación que vino a enriquecer las creaciones de los principales artistas:

el aumento de la circulación de folklore argentino–salteño y litoraleño– y andino –boliviano y peruano–, posibilitará encuentros, cruces e hibridaciones en los que los cantautores chilenos pondrán especial énfasis. De este modo Violeta Parra cruzaba géneros del sur de Chile con instrumentos andinos; Víctor Jara fundía raíces rítmicas de distinto origen en un gran rasgueo americanista de 6/8 más 3/4; Rolando Alarcón hacía confluir distintas rítmicas americanas en una misma canción; y Patricio Manns componía en 1965 su obra discográfica *Sueño Americano*, formada por doce canciones basadas en trazos rítmicos, armónicos y/o melódicos de distintos géneros folklóricos de la Patria Grande (González, 2011, pp. 37-94).

A partir de lo anterior, se puede establecer que la NCCh formaba relación directa con un movimiento y fenómeno musical de corte americanista. No obstante, esta situación se vio mermada por el golpe de Estado chileno, generando un debilitamiento del carácter americanista de la música. De otro modo, este fenómeno se sustituyó por un folklor nacionalista impulsado por el gobierno de facto. Además, grupos como Inti Illimani y Quilapayún recogieron durante su exilio elementos mediterráneos, especialmente españoles e italianos.

Consecuentemente, la musicalidad de la NCCh se vio influenciada por la relación entre sus raíces folklóricas y otras tendencias globales. Es decir, la composición musical chilena experimentó una clara apertura a recibir influencias extranjeras. Respecto a esto, Juan Pablo González (2011, pp. 37-94) establece que existen dos principales iniciativas de expansión en tiempos de globalización

dentro de la música popular chilena: la primera, corresponde al surgimiento y proyección de una tercera generación de cantautores chilenos desde comienzos de los años noventa; la segunda, estuvo vinculada al “fortalecimiento de la escena teatral y su interés por el arte circense, el teatro callejero, el pasacalle y el carnaval, haciendo que las nuevas compañías privilegiaran la música en vivo en sus montajes. (...) El teatro ya había influido en el desarrollo de la música popular chilena, especialmente a través del actor, director y cantautor Víctor Jara, quien había llevado las prácticas de la creación colectiva y el experimentalismo teatral de los años sesenta a la música basada en el folklore”.

Por lo anterior se plantea que tanto el surgimiento de una tercera generación de cantautores y los grupos musicales derivados de la escena teatral permiten generar una “sensibilidad globalizada”. Esto, expresado en la multiplicación de identidades intermedias rodeadas de un manto de multiculturalismo posmoderno. Finalmente, se establece el valor de este movimiento histórico-cultural ligado a pilares sólidos en lo musical y en las temáticas adoptadas.

A pesar de su contexto inicial disímil, la NCCh sigue vigente aportando a la cultura e identidad chilena. El golpe de Estado representó el fin doloroso de una etapa y el inicio de otra fuera de los márgenes nacionales. Por otro lado, respecto al posterior surgimiento de una tercera generación de cantautores como Manuel García, Gepe o Francisca Valenzuela, ¿Cómo impactó la primera camada de artistas en la segunda y tercera generación? ¿Cuál es la fuerza creadora de grupos con vasta trayectoria como Quilapayún e Inti-Illimani? La respuesta a estas interrogantes requiere del desarrollo de una investigación profunda, donde se presente con claridad el desarrollo e influencia de tal movimiento en la sociedad y la música actual.

Bibliografía.

- Burke, P. (2004). *¿What is Cultural History?* Barcelona: Editorial Paidós.
- Flores-Gutiérrez, E. y Díaz, J. L. (2009). *La respuesta emocional a la música: atribución de términos de la emoción a segmentos musicales*. *Salud Mental* (Nº 1), 21-34.
- García, J. M. (2001). *La Nueva canción chilena*. Santiago: Editorial Litera-música.
- García, N. (2005). *Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla?* En Seminario sobre Cultura y Desarrollo, Banco Interamericano de Desarrollo. Consulta 30 de enero de 2017: <https://ivcongreso.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/Canclini-Cultura-desarrollo.pdf>
- González, J. P. (2011). *Posfolklore: Raíces y globalización en la música popular chilena*. En *Arbor* (Nº 751), 37-94.
- González, J. P. (2016). *Nueva Canción Chilena en dictadura*. En *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* (Nº 1), 64-82.
- González, J. P. y Rolle, C. (2007). *Escuchando el pasado: Hacia una historia social de la música popular*. En *Revista de Historia* (Nº 157), 32-59.
- Jara, J. (2007). *Víctor. Un canto inconcluso*. Santiago: Editorial LOM.
- Mamani, Ariel. (2012). *Exilio, resistencia y adaptación de la Nueva Canción Chilena (1973-1978)*. En *Jornadas de trabajo Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX*. Consulta 16 de noviembre de 2021: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/32026/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Pinochet, C. (2007). *Violeta Parra. Hacia un imaginario del mundo subalterno*. Tesis para optar al título de Antropología Social. Santiago: Universidad de Chile.
- Rolle, C. (2002). *La Nueva Canción chilena, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende*. En *Pensamiento Crítico* (Nº 2)