

**MÚSICA POPULAR Y POSTCOLONIALIDAD.
VIOLETA PARRA Y LOS USOS DE LO POPULAR EN LA NUEVA CANCIÓN
CHILENA**

Javier Osorio Fernández
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos
Programa de Magíster en Estudios Latinoamericanos
Universidad de Chile
josoriof@uchile.cl

Resumen: En torno a la música popular se han construido una serie de discursos y relatos que han cristalizado en las ideas de experiencia y “autenticidad”, así como también en ciertas nociones de la identidad que vienen siendo pensadas actualmente por la práctica de los estudios culturales. El objetivo que me propongo en este trabajo, es reflexionar sobre estas categorías en el marco de los discursos sobre la postcolonialidad, y considerar el lugar de la música popular en nuestros países, en el contexto de los debates sobre la representación de los sujetos a partir de los conceptos de identidad y nación. Finalmente, me propongo también examinar las formas en que estas nociones pueden ser pensadas desde la práctica creativa y musical chilena, articuladas en torno a la representación de Violeta Parra desde los años sesenta y setenta, en lo que se conoce como la Nueva Canción Chilena.

Palabras claves: Postcolonialidad/ música popular/ folclor

Violeta Parra y la poética (¿postcolonial?) de la canción popular

La música popular ha sido pensada fundamentalmente desde las relaciones sociales y culturales que se establecen en nuestras sociedades o, dicho de otro modo, desde el lugar en el cual se definen los espacios de la identidad y la diferencia. Es precisamente desde este lugar que, en nuestro caso particular, se ha situado la pregunta por la identidad de los sujetos latinoamericanos, así como el intento de revalorizar la acción de estos sujetos respecto del proyecto “universalista” de la cultura “occidental”. A lo largo del siglo XX, esta tentativa identitaria se ha convertido, entre los artistas y críticos latinoamericanos, en una práctica constante de reafirmación de la diferencia (aquello que, de manera general, podemos llamar latinoamericanismo) en relación a los proyectos modernizadores de las elites económicas o intelectuales. En este contexto, las reflexiones sobre la “cultura popular” han tenido lugar en América Latina, como una manera de nombrar aquello que se encuentra excluido en las representaciones hegemónicas de nuestro subcontinente y que, paradójicamente, se considera como una “autenticidad” capaz de revelar la particularidad de nuestras culturas e identidades.

Los discursos de la “postcolonialidad” que en el último tiempo han cobrado especial fuerza dentro de los estudios culturales, se plantean como una revisión de estas narrativas identitarias que buscaría expresarse, tanto desde una práctica oposicional en la esfera pública, como en una lucha teórica en el medio académico. Las críticas postmodernas a la noción de identidad encontrarían, en estos discursos, un espacio desde el cual sostener la imposibilidad de pensar la diferencia de los sujetos a partir de las categorías propuestas por el pensamiento de la modernidad, el cual aparece denunciado como una herramienta legitimadora del poder “colonialista” de los países hegemónicos, y de las elites políticas y culturales en nuestros propios países.

Las reflexiones sobre la identidad en la música popular se han llevado a cabo a partir de una concepción sobre los objetos musicales que es común entre los discursos musicológicos desde el siglo XIX, así como entre las perspectivas antropológicas que comienzan a emerger y desarrollarse posteriormente. Esta visión se caracterizaría por una concepción antagónica y “dualista” entre música *culta*, entendida como expresión de la modernidad musical y artística, versus música *popular*, comprendida exclusivamente como música folclórica y objeto de una autenticidad imaginada e inmutable. No sería sino hasta bien entrado el siglo XX que este esquema sería cuestionado y reemplazado por el surgimiento de otras representaciones sobre la música popular que problematizan la identidad de éstas como objetos vinculados exclusivamente a la tradición. En definitiva, lo que surge en estas nuevas interpretaciones es la idea de una cultura popular moderna y, con ello, la identidad de los sujetos marginados o excluidos de las narrativas hegemónicas: los inmigrantes que acentúan el crecimiento urbano, los “iletrados” que demandan de una prensa moderna, los auditores de los espectáculos radiofónicos y los espectadores del cine, en definitiva, todos aquellos que dan forma a la sociedad de masas en nuestros países, y cuya representación no se encontraba definida por las formas institucionalizadas de la cultura ilustrada ni tampoco por las perspectivas folclóricas de la tradición cultural.

En América Latina, esta modernización de los imaginarios sobre la cultura popular encuentra un espacio significativo en torno a las transformaciones de la música popular durante el siglo XX. Es por este motivo que Violeta Parra se transforma, en el caso particular de la cultura chilena, en un símbolo en torno al cual se construyen los sentidos de este nuevo imaginario cultural expresado, desde mediados de siglo, como un referente ideológico de los grupos de izquierda y, hasta el día de hoy, como un núcleo identitario del

“desideologizado” patrimonio musical chileno.¹ En torno al espacio significativo que se nombra a través de Violeta Parra se expresarían, de esta forma, los usos y sentidos de la cultura popular en el contexto moderno (y posmoderno) de la sociedad chilena de los últimos años.

La crítica que los estudios culturales realizan del esencialismo en la comprensión de la identidad, ayudaría a considerar las representaciones de la cultura y la música popular desde nuevas perspectivas, oscurecidas hasta hace poco en los debates culturales de las sociedades latinoamericanas. Según sostiene Richard Middleton, las definiciones tradicionales sobre la música popular se encontrarían sintetizadas, ya sea desde una perspectiva “positivista” –centrada en las características cuantitativas de su diseminación en los medios masivos–, o bien desde lo que él llama un “esencialismo sociológico”, el cual se expresaría en las nociones de autenticidad o manipulación de un sujeto entendido siempre en términos homogéneos, y expresado en las ideas de “pueblo” para algunos, o de “masa” para otros. (Middleton, 1990:5).² Por el contrario, lo “popular” se revelaría en los últimos años como una categoría de representación cultural, que daría cuenta de las distintas “puestas en escena” de estos sujetos (Canclini, 1999:193), a través de los discursos de lo folclórico-rural (antropológico), del espectáculo y la popularidad (industrias culturales) y del populismo (político). Es en este sentido que, para Ana María Ochoa y Jesús Martín Barbero, la música popular constituiría un elemento tremendamente importante para la

¹ Respecto a esto es posible escuchar, por ejemplo, el reciclaje posmoderno de la música de Violeta Parra por el rock chileno, especialmente en el CD *Después de Vivir un Siglo: tributo a Violeta Parra*, producido por Álvaro Henríquez (ex integrante del grupo Los Tres), o en el trabajo de ciertos grupos como Los Bunkers o Mecánica Popular. Varios Artistas. *Después de Vivir un Siglo: tributo a Violeta Parra*. 2001. Warner Music. Chile

² Es interesante que, si bien los estudios culturales convergen en una crítica frente al esencialismo, la perspectiva que Middleton llama “positivista” resulta bastante poco criticada por los mismos. Así por ejemplo, Simon Frith vincula una definición sobre la música popular al sentido de “popularidad” que a través de ella se construye: “la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad”. (Frith, 1987:413-435).

construcción de las identidades sociales, al ofrecer un espacio en el cual los distintos tipos de mediación cultural adquieren su anclaje en la subjetividad y el cuerpo de los sujetos, constituyendo de esta forma un referente inigualable en la construcción de las identidades populares (Barbero y Ochoa, 2001:117).

El surgimiento de los estudios folclóricos en Chile a comienzos de siglo³ (Barros y Dannemann, 1960: 82-100) construyó una representación sobre las identidades populares –efectuada desde la mirada “antropológica” de las elites intelectuales– como lo “otro” del sujeto moderno: lo popular (los sujetos y la cultura que así se designan) son considerados desde entonces como una alteridad naturalizada en torno a valores como la ruralidad, la oralidad y el arcaísmo. El lugar que ocupa lo popular en esta perspectiva, puede entenderse como una exterioridad ideológica y periférica en relación al espacio de la modernidad, entendida ésta última como objeto de un cosmopolitismo convertido en proyecto de las elites latinoamericanas. La crítica de aquello que los estudios culturales llaman “postcolonialidad” –esto es, el modo en que el espacio cultural conocido como “Occidente” impone unas representaciones y estructuras de pensamiento que funcionan como autocomprensión de los sujetos subordinados a esas narrativas culturales–, ha mostrado que el arte, la filosofía y las ciencias sociales modernas, trasladadas al espacio de las colonias y ex colonias, servirían como mecanismos ideológicos que legitiman un determinado tipo de orden hegemónico en estas regiones (Castro Gómez y otros, 1999). De esta forma el “folclorismo” constituiría, en la práctica, un relato de subordinación de la identidad y

³ Los estudios folclóricos en Chile se desarrollan desde las primeras décadas del siglo gracias a los aportes de, entre otros, Rodolfo Lenz o Ramón Laval. Posteriormente, estos estudios encuentran un momento de institucionalización con la creación del Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile en 1940, constituyéndose de esta forma un espacio académico y cultural desde el cual historiadores (Eugenio Pereira Salas), músicos (Carlos Lavín, Carlos Isamitt) y antropólogos (Manuel Dannemann) reflexionaran sobre la situación del folclor chileno durante la segunda mitad del siglo XX.

cultura de los sujetos populares, que permanecerían como “residuos” de los proyectos modernizadores en Chile y otros países latinoamericanos.

El crítico postcolonial Edward Said escribe:

Solo recientemente los occidentales han advertido que lo que ellos dicen la historia y las culturas de los pueblos “subordinados” puede ser desmentido por esos mismos pueblos que hasta muy poco veían como todo, desde sus culturas y territorios hasta sus historias, era absorbido directamente por los grandes imperios y los discursos de sus diversas disciplinas (Said, 2001:305).

La perspectiva “folclórica” en relación a la cultura popular latinoamericana no solo habría construido una subordinación de lo popular en la cultura moderna, sino que además habría excluido la representación de estos sujetos desde sus propias experiencias culturales. Los procesos de selección, apropiación y legitimación de la “música popular” entendida como “música folclórica” buscaron, ciertamente, construir una imagen totalizante de la cultura popular chilena expresada en el deseo de un *mapa folclórico* de la nación. Sin embargo este proyecto habría sido planteado, precisamente, desde las categorías “colonialistas” de subordinación de la diferencia, articuladas en la noción “museográfica” de archivo que animó este proyecto investigativo. Se trata, parafraseando a Canclini, de una preocupación mayor por lo que se extingue que por aquello que se transforma (Canclini, 1999:17); una inclusión engañosa de los tachados por la historia, incluidos en ella precisamente *en tanto* tachados.

En el otro extremo de la representación, Violeta Parra participa de este proyecto folclórico e institucional, pero siempre desde una distancia relativa respecto a sus planteamientos (Vicuña, 1958:71-77). “Cuando me iba a imaginar yo –recuerda Violeta– que al salir a recoger mi primera canción, un día del año 53 (...), iba a aprender que Chile es

el mejor libro de folklore que se haya escrito” (Parra, 1985:37). El acercamiento de Violeta Parra a las músicas campesinas y populares, estaría mediado por su experiencia en el mundo rural, en el cual ella creció y aprendió las prácticas musicales de su medio, para posteriormente instalarlas en la sociedad urbana en la cual desempeña su actividad artística. Esta experiencia “fronteriza” determinada por su migración a la capital, sería resignificada por Violeta Parra a partir, por una parte, de la perspectiva folclórica que construye la subordinación simbólica de los sujetos populares y, por otra parte, del conocimiento de las posibilidades transformadoras de la modernización cultural. Ella nos dice: “Haciendo mi trabajo de búsqueda musical en Chile, he visto que el modernismo había matado la tradición de la música del pueblo. (...) Es triste...pero me siento contenta de poder pasearme entre mi alma, muy vieja, y esta vida de hoy”. (Parra, 1985:45)

Violeta Parra instala, en este proceso, aquello que Jesús Martín Barbero denomina el “reconocimiento de lo popular en la cultura de masas” (Barbero, 1991:253). Respecto a esto, por ejemplo, Jorge Aravena señala que:

Recién en 1953, estimulada por su hermano Nicanor, Violeta Parra comienza un trabajo de recopilación musical en aquellos estratos más sedimentados del mundo folclórico rural, incluyendo la poca difundida manifestación folclórica conocida como canto a lo poeta. (...) En el mediano plazo, Violeta vertería los frutos de este trabajo en Radio Chilena, entidad que ya en 1954 la había contratado para realizar un programa de información acerca del folclore nacional (Canta Violeta Parra) y sobre todo en los primeros cuatro volúmenes de la serie El Folclore de Chile, grabados para el sello ODEON. (Aravena, 2001:33-58).

En definitiva, se trata de la vinculación de Violeta Parra con la figura del “artista del folclor”, que se habría originado en las primeras décadas del siglo a través de la difusión de un repertorio tradicional por la industria cultural chilena (González y Rolle 2005). Sin embargo, como sostiene Claudio Rolle, esta modernización de la cultura musical habría producido también una serie de distorsiones expresadas, por ejemplo, en una imagen no

conflictual del mundo campesino (Rolle 2004). En este sentido, la creación musical de Violeta Parra se encargaría de transformar ese imaginario, redefiniendo el sentido de las prácticas folclóricas al interior de la cultura de masas. En otras palabras, la poética de la canción popular (Morales, 1989: 18) encuentra, en Violeta Parra, un lugar de consolidación en lo que se llamará la “proyección folclórica” en la música popular chilena del siglo XX y, desde este lugar, ella influirá considerablemente en el posterior surgimiento del complejo cultural y musical denominado Nueva Canción Chilena en los años setenta.

Los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena

Los usos de lo popular en la obra musical de Violeta Parra, y los usos que de Violeta hacen los músicos y compositores de la Nueva Canción Chilena, se articulan en torno a la construcción de una identidad cultural y política en los años sesenta y setenta. En este sentido, el lugar de la identidad en la creación musical deviene en un espacio tremendamente cargado de significados políticos y sociales, que se construyen en buena medida, desde los conflictos presentes en la sociedad durante aquel período.

En la perspectiva de los estudios culturales, el cuestionamiento del esencialismo puede ser entendido también desde la crítica que éstos y los teóricos postcoloniales construyen de la noción de identidad centrada en torno a un sujeto homogéneo, que habría caracterizado el pensamiento moderno y sus representaciones de los sujetos y las culturas populares. Ese sujeto (llamémosle, como se acostumbra, “el subalterno”), tiende a ser considerado hoy en día como un “efecto” de las prácticas performativas y descentradas que le permiten distintos posicionamientos estratégicos en la red de la cultura, las instituciones y el mercado. En este mismo sentido, la idea de identidad “nacional” se convierte en el blanco favorito para las críticas de los teóricos postcoloniales, quienes arremeten en contra

la idea de nación pronunciándose, por otro lado, a favor de las políticas liberadoras de la “diferencia cultural” al interior de esas narrativas. Por este motivo, las estrategias “deconstructivas” en la perspectiva de estos teóricos privilegian el lugar de las identidades de género, clase, edad o geopolítica, las cuales encontrarían aquí un espacio de representación cultural que los relatos de la modernidad les habría negado. Para críticos como Homi Bhabha, por ejemplo, estas diferencias culturales deben ser pensadas a partir de “un pensamiento dialéctico que no reniegue o niegue superadoramente la otredad”, y que no las suprima, abarcándolas en los relatos “totalizantes” de la identidad o la nación (Bhabha, 2002: 213-216).

En América Latina, por otro lado, la música popular ha ocupado un papel fundamental en la construcción de las identidades nacionales. El lugar que ocupan las músicas populares como el tango en Argentina, la Nueva Canción en Chile o el movimiento Tropicalia en Brasil, debe ser pensado en relación a la construcción o redefinición de las identidades “híbridas” o *mestizas* que constituyen lo *nacional-popular* en nuestros países y que determinan, a su vez, las representaciones hegemónicas y las luchas políticas de los sujetos populares.⁴ En el caso de la música popular chilena, es precisamente Violeta Parra quien redefine los significados de lo popular como espacio de una “autenticidad” imaginada por las narrativas nacionales y permite, con ello, la construcción de una identidad cultural y política desde la cual los sujetos demandaran una relectura de las relaciones hegemónicas en la sociedad.

⁴ Según George Yúdice: “Las representaciones de ciertos grupos subalternos –por ejemplo, los negros en Brasil o los pueblos indígenas en México– han formado parte del mestizaje o de la identidad híbrida que constituye lo nacional popular, encajando imágenes ideales que contrastan con el abandono en que viven estos grupos(...) Hay desde luego, una política de representación de gente marginada, pero en los fuertes entornos simbólicos nacionales ella no disfruta de las condiciones para rectificar injusticias”. (Yúdice, 2002: 339-352).

Esta construcción de la identidad en Violeta Parra aparecería, claramente, en la canción “Yo canto la diferencia”, compuesta y grabada en 1960, la cual define de manera precisa los elementos fundamentales de su poética de la canción popular. Según Rodrigo Torres, la figura rítmico-melódica del canto y su acompañamiento (guitarra), serían características de la tonada tradicional (género difundido desde principios de siglo por la industria cultural), a la vez que la presencia de ciertas inflexiones modales en la estructura formal de la canción mostrarían “la recurrencia de sonoridades y gestos armónicos característicos del canto a lo poeta”(Torres, 2004: 53-73), esto es, de una composición y práctica poético-musical que caracteriza buena parte del folclor campesino chileno.

Sin embargo, lo que más resalta en la canción es, además de una estructura musical basada en la repetición constante de ciertas breves figuras musicales, la importancia del carácter narrativo presente en la letra (Ver Anexo). En esta canción, Violeta Parra construye una narración situada en el contexto de las “fiestas patrias” del 18 de septiembre, fecha en que tienen lugar los actos cívicos conmemorativos de la independencia nacional. Desde ese espacio referencial, ella establece su voz crítica, solicitando ser escuchada por los “espectadores” de la puesta en escena nacionalista. La canción construye una representación del acto demostrativo de Estado, la llamada “parada militar” que se realiza anualmente en el Parque Bernardo O’Higgins de Santiago, donde las autoridades se hacen presentes en rituales como el desfile de las fuerzas armadas o el “juramento a la bandera”. Violeta Parra llama la atención a las autoridades a través de su canto, desplazando la mirada de figuras como el “señor Ministro” o “el Vicario” -quienes son impugnados por la voz poética de la canción-, y situando la atención en un personaje femenino (la Luisa), una mujer que una vez terminado el acto oficial revela la verdad enmascarada por la ritualidad y la retórica del Estado: ella no tiene casa y vive en el mismo Parque que es el escenario de la

performance pública. De esta forma, la representación de lo popular se infiltra en los espacios hegemónicos de la nación, al mismo tiempo que es invisibilizada por la performance identitaria de las elites dirigentes. Esta yuxtaposición es relevada como una contradicción entre la representación de la nación a partir de sus emblemas —aquello que Alejandro Venegas había llamado durante los festejos del Centenario de 1910, “ese desvergonzado sainete”—, y la experiencia y cotidianidad de los sujetos populares en la sociedad chilena a mediados de siglo.

La canción instala poéticamente una diferencia social y cultural a la vez que elabora, desde una musicalidad ligada a lo “folclórico”, una representación de los sujetos populares en la moderna cultura de masas, superando los límites que definen a ambas expresiones culturales. Para esto, Violeta recurre a una diferencia espacial y cultural que encuentra en la referencia geográfica a la “chillaneja” el lugar enunciativo de una identidad entendida no sólo en relación a la localidad de Chillán en el sur de Chile, sino también a la distancia que separa el campo de la ciudad, el “folclor auténtico” de las representaciones estereotipadas de la nación. De esta forma, ella participa del espacio público a través de su canto, a la vez que construye en él una diferencia constitutiva de su identidad artística. En efecto, Violeta Parra expresa desde la dimensión poética de la canción el sentido de su propia práctica musical, construyendo un discurso sobre la música popular que funciona desde el soporte mismo de la musicalidad: “Yo canto la diferencia que hay de lo cierto a lo falso, de lo contrario no canto”.

Es precisamente este contenido estético de la canción popular el que será asimilado por la Nueva Canción Chilena durante la década del setenta.⁵ Así por ejemplo, la obra *Canto para una semilla* (Warner Chile, 2001) del compositor chileno Luis Advis, estrenada en 1972, constituye un momento fundamental en el surgimiento de la Nueva Canción y en la asimilación de Violeta Parra dentro de éste movimiento musical. Esta obra constituye, por una parte, una apropiación y resignificación de las décimas escritas por Violeta Parra como autobiografía de su experiencia poética (Parra, 1998) y, por otro lado, forma parte de los “géneros intermedios” compuestos por Advis, entre los cuales la pieza más conocida es quizás la “Cantata Santa María de Iquique” interpretada por el grupo Quilapayún en 1968. Si bien Luis Advis es, a diferencia de Violeta, un intelectual situado dentro de la institucionalidad académica y vinculado a la esfera de música “cultura”, sus composiciones se relacionan con la música popular de manera distinta a la del nacionalismo musical de la primera mitad del siglo XX (cuyo paradigma es, quizás, Heitor Villa-Lobos en Brasil y, en el caso de Chile, Pedro Humberto Allende). Las composiciones de Advis, por el contrario, se realizan desde un acercamiento y colaboración directa entre los modelos preformativos y musicales de la “música popular” y los procedimientos compositivos de la “música culta”. Como señala Gustavo Becerra respecto a la Nueva Canción Chilena, en este período hay:

(...) un acercamiento a las formas de la música docta *en* la música popular, especialmente la instrumental, como ocurre con las “Anticuecas” para guitarra sola de Violeta Parra y con “Ventolera” de Víctor Jara (...) Solo después de 1969 surge la colaboración directa entre los autores y músicos de la Nueva Canción Chilena con aquellos compositores y ejecutantes de la música chilena docta o de concierto (Becerra, 1985:16).

⁵ Es clara la relación entre esta estética del canto en Violeta Parra y los sentidos de la música popular en, por ejemplo, la canción *Manifiesto* de Víctor Jara: “Yo no canto por cantar, ni por tener buena voz, canto porque la guitarra tiene sentido y razón”.

En este caso, “Canto para una semilla” es interpretada por el grupo Inti-Illimani y por la voz de Isabel Parra, dos personalidades reconocidas dentro la canción popular chilena de la década del setenta. Por otra parte, según escribe Luis Advis en la presentación del disco, “Canto para una semilla” no es entendida como una reseña biográfica ni una exaltación laudatoria de Violeta Parra, sino más bien como un intento por “mostrar la proyección de su personalidad creadora en los diversos planos de la realidad que ella vivió, así como el símbolo que representa para nuestros tiempos, conflictos y aspiraciones”. Por ello, no se trata solamente de un “rescate folclórico” a la manera de los compositores nacionalistas anteriores, sino que también busca situar la importancia y “proyección” de Violeta Parra en los debates políticos y culturales del período.

Advis efectúa una reorganización poética de las décimas de acuerdo a una representación de la figura de Violeta en la cultura chilena. Las partes —o canciones presentadas por fragmentos recitados que componen esta obra—, constituyen una representación de la biografía que, según el crítico Juan Andrés Piña, expresaría un saber adquirido por la propia Violeta Parra en su búsqueda de recopilación folclórica. Este saber consistiría en la “síntesis vital” entre las tradiciones de la música popular aprendidas por la autora y la experiencia colectiva de los sujetos en la modernidad. Violeta Parra —asegura Juan Andrés Piña— constituye por este motivo un símbolo de la “culminación que traspasa las fronteras de la experiencia individual”. (Piña, 1973)

De esta forma, “Canto para una semilla” expresaría la irrupción de la política en la representación de lo popular, efectuada precisamente a partir de la figura de Violeta Parra. La obra de Advis construye esta representación desplazando los límites (“colonialistas”) entre la música “culto” y la música “popular”, y situando una reivindicación de carácter identitario en la producción musical chilena de fines del siglo xx. A través de los “géneros

intermedios”, Advis incorpora elementos de la música “popular” y de la música “cult”, logrando una síntesis de ellas en un nuevo objeto musical y estético⁶. Su obra puede ser interpretada, en este sentido, a partir de lo que Juan Pablo González denomina como un “universalismo” en la música de los compositores chilenos de finales del siglo XX (Becerra, Orrego-Salas, Vila, Ortega y Guarello, entre otros), el cual se caracterizaría como un deseo colectivo de apropiación y renovación de la tradición musical europea, practicado tanto al interior de Europa como en las áreas “marginales” o periféricas del mundo (González, 1997: 70-80). La identidad musical de los compositores chilenos del fines siglo XX haría propias, con ello, las tradiciones musicales cultas y europeas, pero resignificándolas desde las experiencias que definen la identidad de los sujetos en nuestras sociedades.

En efecto, “Canto para una semilla” construye una representación de la experiencia moderna de los sujetos en la cultura chilena del período, la cual expresa las transformaciones en el campo de la música culta y popular. La obra de Advis constituye, por este motivo, un elemento central en el surgimiento de la Nueva Canción Chilena desarrollada en la última mitad del siglo XX, al influir en las transformaciones que darán origen a ese movimiento cultural y musical en los años setenta y ochenta. Alfonso Padilla nos informa, de hecho, que en el trabajo musical desarrollado por Advis con el grupo Inti-Illimani, “la Nueva Canción Chilena da un paso trascendental (...) en su línea de apertura hacia otras culturas musicales del continente. El cosmopolitismo –al principio intuitivo y luego muy consciente– pasa a ser un rasgo distintivo de todo el movimiento”. (Padilla, 1985:47-49)

⁶ Según propone Carlos Vega las “mesómusicas” se situarían en un espacio *intermedio* entre los estratos de la música folclórica y la música culta (Vega, 1997:75-96), lo que para algunos correspondería al lugar ocupado por las “músicas populares” en las sociedades modernas (González y Rolle, 2005: 24-26). Las “cantatas populares” compuestas por Advis, sin embargo, se ubicarían en cierta medida *entre* ese espacio definido como “música popular”, y aquel surgido de las transformaciones en la música culta, estableciendo con ello una mediación distinta a la descrita por Vega.

Los usos de lo popular en la Nueva Canción dan cuenta, en definitiva, del surgimiento de una identidad cultural y política que busca nuevos espacios de representación en la cultura nacional, lo cual realiza precisamente a partir de una resignificación de las identidades al interior de ella. De la misma forma que Violeta Parra redefine los sentidos de la música folclórica al interior de la cultura de masas, la obra de Advis utiliza sonoridades ligadas a lo popular y a la música culta, situando con ello una relectura de las identidades al interior de la nación. Los límites que definen las separaciones entre lo folclórico y lo masivo, así como entre lo culto y lo popular, son desplazados por la creación de estos músicos y denunciados, en este sentido, como construcciones ideológicas relacionadas con la dominación social y política de unos sujetos al interior de la cultura chilena. Como señala el musicólogo Josep Martí respecto a las divisiones entre músicas folclóricas, masivas y cultas:

A cada uno de estos ámbitos le corresponden unos elementos formales, unas significaciones, unos actores, unas funciones sociales y unos valores determinados. Pero esta subdivisión de nuestras músicas en los tres ámbitos diferentes no se fundamenta en criterios estrictamente musicales referentes a la materia sonora, sino en criterios contextuales de tipo sociocultural. (Martí, 2000: 223).

El sentido de la música popular propuesto por Violeta Parra y retomado, de alguna forma, en la obra de Luis Advis, nos muestra que las representaciones hegemónicas sobre los sujetos populares en la modernidad (aquellas ligadas al “folclorismo” o la “sociedad de masas”), no significan necesariamente un abandono de las posibilidades transformadoras implícitas en este pensamiento. En efecto, la identidad expresada a través de estos usos, mostraría que los elementos representativos de la modernidad (las ideas de identidad y nación) no constituyen solamente herramientas de dominación ideológica de las elites

intelectuales –tal como creen los críticos postcoloniales–, sino que ellos pueden ser utilizados creativamente por los sujetos, para demandar de esos relatos una mayor democratización de la sociedad y exigir, en definitiva, la inclusión de aquello que sigue siendo borrado por los usos reduccionistas de estas categorías.

Bibliografía

Aravena Décart, Jorge

“Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica”. En *Revista Musical Chilena*, Vol. LVV, N° 196, 2001: 33-58

Babha, Homi. 2002.

El lugar de la cultura. Buenos Aires: Manantial.

Becerra-Schmidt, Gustavo.

“La música culta y la Nueva Canción Chilena”. En *Literatura Chilena. Creación y crítica*, N° 33-34, 1985: 14-21.

Castro Gómez, Santiago; Oscar Guardiola y Carmen Millán. 1999.

Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica postcolonial. Bogotá: Instituto Pensar.

Dannemann, Manuel y Raquel Barros.

“Los problemas de la investigación del folclor musical chileno”. En *Revista Musical Chilena*, Vol. XIV, N° 71, 1960: 82-100.

Frith, Simon. 1987.

- “Towards an Aesthetic of Popular Music”. En Richard Leeper y Susan McClary (eds.) *The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press: 133-172.
- García Canclini, Néstor. 1999.
Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México: Grijalbo.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005.
Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950. Santiago de Chile: Universidad Católica y Casa de las Américas.
- González, Juan Pablo.
“Towards a Collective Poetics of Contemporary Chilean Composers”. En *World New Music Magazine*, N°7, 1997: 70-80.
- Inti-Illimani, Isabel Parra y Carmen Bunster.
CD. *Canto para una semilla*. 2001. Warner Music Chile. 84987-2.
- Martín Barbero, Jesús. 1991.
De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Martín Barbero, Jesús y Ana María Ochoa. 2001.
“Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular”. En Daniel Mato (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: FLACSO: 111-125.
- Martí, Josep. 2000.
Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales. Barcelona: Deriba.

Middleton, Richard. 1990.

Studying Popular Music. Philadelphia: Open University Press

Morales, Leonidas.

“Violeta Parra: la génesis de su arte”. En Revista *Hispanamérica*, Vol. 52, N°18, 1989: 17-30.

Parra, Isabel (comp.). 1985.

El libro mayor de Violeta Parra. Madrid: Ediciones Michay.

Parra, Violeta. 1998.

Décimas. Autobiografía en verso. Santiago de Chile: Sudamericana.

Padilla, Alfonso.

“Inti-Illimani o el cosmopolitismo en la Nueva Canción Chilena”. En *Literatura Chilena. Creación y crítica*, N°33-34, 1985:47-49

Piña, Juan Andrés.

“Violeta Parra: Canto para una semilla”. En Revista *Mensaje*, Vol. 224, N°225, 1973. Publicado en Proyecto Patrimonio: <http://www.letras.s5.com/vp130704.htm>
[Consulta: 10/2005].

Rolle, Claudio.

“La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX”. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*.
<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>
[Consulta: 10/2005}.

Said, Edward. 2001.

Cultura e imperialismo. Barcelona: Anagrama.

Torres, Rodrigo.

“Cantar la diferencia. Violeta Parra y la canción chilena”. En *Revista Musical Chilena* 58/201, 2004, pp. 53-73.

Varios Artistas.

CD. *Después de Vivir un Siglo: tributo a Violeta Parra*. 2001. Warner Music Chile

Vega, Carlos.

“Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos”. En *Revista Musical Chilena*, Vol. LVI, N° 188, 1997: 75-96

Vicuña, Magdalena.

“Violeta Parra: hermana mayor de los poetas populares”. En *Revista Musical Chilena*, Vol. XII, N°60, 1958: 71-77.

Yúdice, George. 2002

“Contrapunteo estadounidense/latinoamericano de los estudios culturales”. En Daniel Mato (coord.). *Estudios y otras prácticas latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: CLACSO: 339-352.

Anexo: Violeta Parra. “Yo canto la diferencia”

I

Yo canto a la chillaneja
Si tengo que decir algo.
Y no tomo la guitarra
Por conseguir un aplauso.
Yo canto la diferencia
Que hay de lo cierto a lo falso,
De lo contrario no canto.

II

Les voy a hablar enseguida
De un caso muy alarmante.
Atención el auditorio
Que va a tragarse el purgante:
Ahora que celebramos
El dieciocho más galante,
La bandera es un calmante.

III

Yo paso el mes de setiembre
Con el corazón crecido
De pena y de sentimiento
De ver mi pueblo afligido:
El pueblo amando la Patria
Y tan mal correspondido.
El emblema por testigo.

IV

En Comandos importantes,
Juramento a la bandera.
Sus palabras me repican
De tricolor las cadenas,
Con alguaciles armados
En plazas y alamedas
Y al frente de las iglesias.

V

Los ángeles de la guarda
Vinieron de otro planeta,
¿Por qué su mirada turbia,
Su sangre de mala fiesta?
Profanos suenan tambores,
Clarines y bayonetas.
Dolorosa la retreta.

VI

Afirmo, señor Ministro,
Que se murió la verdad.
Hoy día se jura en falso
Por puro gusto nomás;
Engañan al inocente
Sin ni una necesidad.
Y arriba la libertad.

VII

Ahí pasa el señor Vicario
Con su palabra bendita.
¿Podría, Su Santidad,
oírme una palabrita?:
Los niños andan con hambre,
Les dan una medallita,
O bien una banderita.

VIII

Por eso, Su Señoría,
Dice el sabio Salomón,
Hay descontento en el cielo.
En Chuqui y en Concepción
Ya no florece el copihue
Y no canta el picaflores.
Centenario de dolor.

IX

Un caballero pudiente,
Agudo como un puñal,
Me mira con la mirada
De un poderoso volcán,
Y con relámpagos de oro
Desliza su Cadillac.
Cueca de oro y libertad.

X

De arriba alumbra la luna,
Con tan amarga verdad,
La vivienda de la Luisa
Que espera maternidad.
Sus gritos llegan al cielo,
Nadie la habrá de escuchar
En la Fiesta Nacional.

XI

La Luisa no tiene casa,
Ni una vela, ni un pañal;
El niño nació en las manos
De la que cantando está.
Por un reguero de sangre
mañana irá el Cadillac.
Cueca amarga nacional.

XII

La fecha más resaltante,
La bandera va a flamear.
La Luisa no tiene casa,
La parada militar.
Y si va al Parque la Luisa
¿adónde va a regresar?
Cueca triste nacional.

XIII

Yo soy a la chillaneja,
Señores, para cantar:
Si yo levanto mi grito
No es tan sólo por gritar.
Perdóneme el auditorio
Si ofende mi claridad.
Cueca larga militar.