Llamando al Otro: construcción de la alteridad en la música popular chilena

JUAN PABLO GONZALEZ
Instituto de Música
Pontificia Universidad Católica de Chile

La idea de Chile como un país culturalmente heterogéneo es reciente para nuestra conciencia de nación. Si bien la literatura costumbrista de comienzos de siglo levantó el velo que cubría a una galería de personajes desplazados por la cultura criolla y urbana dominante, fue la música popular de los años sesenta la que permitió que sus voces llegaran a nuestros oídos. Esta música, contribuyó a darle forma a un Otro social chileno, favoreciendo su paulatina incorporación a la conciencia nacional. Sin embargo, el conocimiento, aceptación e incorporación de nuestra diversidad social y cultural a través de la música no ha sido una tarea fácil, ni en la cual todos los sectores de chilenos hayan estado de acuerdo, como veremos a continuación[1].

La definición de un Otro supone una definición de un Uno, que debiera incluir una clara noción de diferencia y especificidad, es decir, de identidad. Sólo desde la construcción de una auto-imagen del Uno es posible construir una imagen del Otro. En países socialmente heterogéneos y con permanentes "crisis" de identidad como Chile, tanto el concepto del Otro como el del Uno es escurridizo, relativo, y cambiante.

En la definición de estos dos sujetos, resulta útil recurrir a la música popular urbana. Por un lado, ella contribuye a construir la imagen de sí que posee el individuo, ayudándolo a definir aspectos importantes de su identidad genérica, generacional, y social. El cantante de bolero, tonada, o rock, se refiere a sí mismo en la canción, a un sí mismo colectivo, integrado por él y por su audiencia.

Por otro lado, la naturaleza híbrida de la música popular, permite que en ella penetren rasgos del Otro, los que pueden llegar a ser incorporados a la identidad colectiva del sujeto. La presencia de lo Otro llega en algunos casos a modificar las convenciones performativas de la música popular [2]. Cuando esto ocurre, el cantante deja de referirse a sí mismo y a su auditor en la canción, y comienza a simular, invocar o a encarnar al Otro, como este

1. Este artículo, producto del proyecto DIPUC 94/10C, es una versión en castellano de la ponencia presentada por el autor en el Congreso "Music and Lifeworld. Otherness and Transgression in the Culture of the 20th Century", realizado por la Universidade Nova de Lisboa en diciembre de 1996.

2. No es posible traducir con una sola palabra castellana el término performance, pues éste engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación. Ver González 1996.

artículo pretende demostrar [3].

3. Este estudio está basado en el análisis de más de 70 canciones popularizadas en Chile desde los años cuarenta y señaladas a través del texto.

La alteridad o la condición de ser Otro en la música popular chilena, ha sido definida en gran parte desde un Uno que surge de la cultura criolla del valle central del país, donde reina el huaso. Este "jinete del campo chileno", es un criollo individualista y conservador, crítico ante la innovación, y que está ligado a las fértiles tierras del valle central, donde forjó su patria y están sus fundos [4].

4. Ver Keller en Méndez 1948: 89. Casi todos los gobernantes chilenos del siglo XIX fueron de origen huaso.

El acelerado proceso de urbanización vivido en Chile a fines del siglo XIX, hizo que el huaso se alejara del fundo, viviendo en la ciudad de las rentas que le procuraban sus tierras. Al ver debilitados sus lazos con el patrón, muchos campesinos emigraron hacia ciudades, puertos y minas en busca de mejores condiciones de vida. Este éxodo fue facilitado por la nueva red ferroviaria del país y por la movilización producida por la Guerra del Pacífico (1879 - 1883). A fines del siglo XIX la mitad de la población chilena habitaba en ciudades [5].

5. Ver Godoy 1981: 252-253.

Mientras que distintos tipos de chilenos fueron perdiendo su fisonomía con el avance de la modernidad, el huaso conservó todo su perfil social. Su figura se multiplicó con el tiempo, "popularizando y refinando a la vez sus elementos distintivos" (Lago 1953: 197). Desde la cultura huasa entonces, se impuso una imagen arquetípica de Chile, desarrollándose una música popular urbana que evocaba el paisaje huaso como emblema de chilenidad, paraíso perdido, y lugar de origen. En esta música, llamada Típica Chilena, el resto de los habitantes del campo casi no tuvieron cabida.

> Las siguientes tonadas y canciones son representativas de esta música: "El rodeo", de Víctor Acosta; "Camino agreste" de Luis Aguirre Pinto; "Ende que te vi" de Luis Bahamonde; "Cantarito de Peñaflor" y "Cura de mi pueblo" de Nicanor Molinare; "Mi casa de campo" de Mario Oltra; "Río abajo" de Donato Román; y "Chile lindo" de Clara Solovera.

El Otro rural chileno, en cambio, había sido captado y valorado por el costumbrismo literario de la década de 1920, aunque sin lograr incorporarlo plenamente a la conciencia criolla dominante. Lo mismo sucedió con el Otro indígena, asimilado por compositores de los años veinte como Carlos Lavín (1883-1962) y Carlos Isamitt (1887-1974), en un indigenismo musical que no logró trascender los embates universalistas de fines de los años cuarenta.

Paralelamente, algunos compositores populares de la primera mitad de este siglo intentaron incorporar el Otro indígena a la canción popular chilena mediante un particular procedimiento: su simulación. Sin ni siquiera haber tomado contacto con mapuches, estos músicos simularon su presencia, situándolo en primera persona en el texto de la canción e imitando el sonido de sus instrumentos.

De este modo, intentaron explicarse un Otro lejano otorgándole diferentes estereotipos de identidad, de acuerdo a un conjunto de rasgos concebidos en un momento histórico como los más importantes. La canción, entonces, ayudó a construir, mantener o transformar los estereotipos de valiente guerrero, bandido antipatriota, guerrero derrotado, indio flojo y borracho, pueblo sometido, y minoría étnica, otorgados por el chileno al mapuche durante este siglo [6].

6. Ver González 1993.

A partir de los años sesenta, la incorporación del Otro a la música popular chilena se realizó de una forma más convincente y real, recurriendo esta vez a dos nuevos procedimientos: su invocación y su encarnación. Estos mecanismos de incorporación de la alteridad fueron posibles gracias a la dimensión performativa de la música, algo con lo que la literatura costumbrista de comienzos de siglo no había contado.

La invocación ritualiza la *performance*, transformando al músico en un oficiante que guía a la comunidad hacia un encuentro con el Otro. Con la encarnación, en cambio, el Otro está presente en carne y hueso frente a la audiencia, ha logrado llegar a ella y debe preservar su identidad y su propia existencia en un medio que finalmente puede serle hostil.

EL OTRO INVOCADO

La Música Típica Chilena había practicado un costumbrismo evocativo de un tiempo y de un espacio vividos por el cantante y por su audiencia. A partir de los años sesenta, en cambio, el cantante dejó de evocar lo conocido y comenzó a invocar a protagonistas de regiones lejanas y tiempos remotos, como chilotes, pampinos, andariegos, y personajes de la independencia. La música de estos Otros había sido rescatada en las décadas precedentes mediante la recolección folclórica, permitiéndole al músico urbano contar con una "materia prima" de raíces locales desde la cual desarrollar su

propuesta musical masiva y moderna [7].

La mayoría de los géneros utilizados por estos músicos en su invocación del Otro provenían del salón y del espectáculo decimonónico, o habían llegado a Chile con los desplazamientos del Ejército Libertador por América del Sur durante la guerra de la independencia. Estos géneros, folclorizados en el sur del país hasta la década de 1930, eran más que nada recordados por viejos cultores cuando fueron recolectados en los años cuarenta y cincuenta. Mediante ellos, la música popular chilena construyó un Otro histórico y un Otro cultural [8].

El Otro histórico fue construido mediante las epopeyas de la independencia y los conflictos del Norte Grande. Personajes como Javiera Carrera y Manuel Rodríguez, expresión del coraje cívico de la mujer y de la astucia guerrillera del hombre, respectivamente, fueron los preferidos en la invocación del Otro histórico.

> Canciones referidas a estos Otros son: "Doña Javiera Carrera", refalosa de Rolando Alarcón; "El cautivo de Til Til" [vals-mazurca] de Patricio Manns; "Versos a Manuel Rodríguez" [verso a lo humano] de Héctor Pavez; "El huaso Manuel Rodríguez", galopito de Raúl de Ramón; "Tonadas de Manuel Rodríguez" de Pablo Neruda y Vicente Bianchi; "Hace falta un guerrillero", tonada y "Rodríguez y Recabarren", verso a lo humano de Violeta Parra; y "La Chilenera", sirilla de Richard Rojas.

Acontecimientos históricos del Norte de Chile, como la Guerra del Pacífico y el surgimiento del movimiento obrero chileno, fueron utilizados en obras populares de larga duración, donde el Otro aparece como víctima o como generador de conflictos. En Al 7° de Línea (1966) de Guillermo Bascuñán, el Otro es el enemigo extranjero; en la cantata popular Santa María de Iquique (1970) de Luis Advis, en cambio, el Otro es el obrero pampino, víctima de los intereses del capitalismo de comienzos de siglo.

Los géneros decimonónicos folclorizados en el sur de Chile permitieron el desarrollo de canciones costumbristas, donde se invocó a un Otro cultural representado principalmente por el chilote marino. Este es un habitante de un archipiélago frío y lluvioso, ubicado en un extremo del país, un Otro territorial opuesto a las fértiles y apacibles tierras huasas del valle central[9]. La canción invocadora del chilote, habitualmente interpretada por cantantes

7. Esfuerzos tanto institucionales como individuales consolidaron la recolección e investigación folclórica en Chile. En 1943 se creó el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile, el cual propició el trabajo de campo, la enseñanza, grabación, publicación y difusión de música folclórica, y creó un archivo y una biblioteca especializada. A estos esfuerzos se sumaron los de Violeta Parra (1917-1967) y Margot Loyola (1918), quienes realizaron una importante labor de recolección en el país, grabando y difundiendo el repertorio y los estilos interpretativos recolectados. De este modo, lograron proyectar repertorio tradicional al medio masivo chileno, contribuyendo a formar nuevos folcloristas, educando al público, influyendo en los propios músicos populares y, en el caso de Violeta, desarrollando una propuesta creativa basada en el folclore recopilado.

8. Estos géneros fueron los siguientes: Rin, danza festiva del salón decimonónico, folclorizada en Chiloé hasta la década de 1930. Sirilla, danza de zapateo de origen hispano popularizada en Chile en la primera mitad del siglo XIX ligándose a la escena. Se mantuvo vigente en Chiloé hasta la década de 1920. Pericona, danza campesina rioplatense derivada de la contradanza que luego pasó al salón. Llegó a Chile en 1817 y se mantuvo vigente en Chiloé hasta comienzos de la década de 1960. Refalosa, danza de origen peruano vinculada a la zamacueca que llegó a Chile hacia 1835. Fue muy popular en la zona central durante el siglo XIX. A ellos habría que agregar el cachimbo, baile nortino de origen decimonónico vigente en Tarapacá; y el trote o huayno chileno, danza festiva y ceremonial que conserva su vigencia en el norte del país. Ver Loyola 1980.

9. Para una caracterización del chilote ver Keller en Méndez 1948: 90-91.

vestidos como chilotes, destacó su actividad marítima, constituyéndose en la canción chilena de asuntos de mar por excelencia [10].

> Ejemplos representativos de esta tendencia son: "Viejo lobo chilote", vals de Manuel Andrade y Porfirio Díaz; "Mocito que vas remando", parabién de Rolando Alarcón; "El curanto", sirilla de Raúl de Ramón; "Pa' mar adentro" de Pepe Gallinato; "La pericona se ha muerto", pericona y "Según el favor del viento" [canción sirilla] de Violeta Parra; "Un gorro de lana", vals de Jorge Yáñez; y "Sube a mi lancha", vals de Ignacio Millán.

10. La literatura costumbrista chilena, en cambio, no penetró demasiado en los temas marinos. Ver Latchman 1956: 38.

El arraigo del chileno de la zona central a su tierra, no impidió que también se desarrollara un mestizo "trashumante, cuatrero, fuera del control urbano" (Godoy 1981:123). Este chileno, ya descrito por cronistas de fines del siglo XIX, es un Otro sin lugar de origen definido, un nómade con espíritu de aventura, que quiere ensanchar el mundo y su propia experiencia [11].

11. Ver Vicente Pérez Rosales, Recuerdos del pasado . Santiago, 1882 (2ª ed.)

En la canción popular de los años sesenta, el Otro nómade aparece como andariego, afuerino, arriero, y bandido. Estos son hombres de paso, que no se radican ni engendran familia, pues renuncian al amor ya que tienen que partir. Estos rasgos son opuestos a los del Uno, que es de un lugar en particular, y cuya música, interpretada por grupos masculinos vestidos de huasos, expresa el arraigo a una comunidad específica [12].

12. Los arrieros maulinos, por ejemplo, llamados por Lago los "fenicios del campo chileno" (1953: 243), iban y venían con sus mulas por caminos accidentados hasta las zonas australes, dejando de manifiesto el espíritu de independencia del jinete rural.

Las canciones de hombres solos, en cambio, fueron interpretadas por solistas, como Pedro Messone, y por los primeros cantautores chilenos, todos surgidos en los años sesenta: Rolando Alarcón, Patricio Manns, Víctor Jara, y Angel Parra.

> Ejemplos de canciones del Otro nómade son: "El ovejero", "El solitario", "Cuando rompa el alba", y "Voy pa' Mendoza", de Guillermo Bascuñán; "El amor del arriero" y "Camino de soledad" de Raúl de Ramón; "Joaquín Murieta" de Pablo Neruda y Sergio Ortega; "El andariego", "Bandido" y "Arriba en la cordillera" de Patricio Manns.

Las canciones de andariegos no utilizaron géneros locales, identificados con un lugar en particular. Más bien recurrieron a géneros internacionalizados por la industria del disco, como la guarania paraguaya llegada a Chile a través de Argentina, y la balada internacional orquestada.

El Otro invocado permitió construir una galería de personajes que le otorgó nuevos matices al concepto de identidad nacional impuesto desde el Uno. Sin embargo, desde su lejana posición, el Otro invocado no alcanzaba a

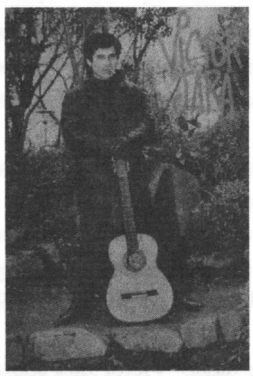
afectar en profundidad la cultura del Uno, trasformándose finalmente en un personaje pintoresco digno de un espectáculo folclórico.

EL OTRO ENCARNADO

El medio performativo de la música popular urbana le ha permitido al Otro representarse a sí mismo ante un público ajeno. Este ha sido el caso de músicos mapuches y aymaras que han actuado en Santiago como parte del espectáculo de variedades y de proyección folclórica de las décadas de 1940 y 1950 [13]. Distinto es el caso de músicos de origen campesino como Violeta Parra (1917-1967) y Víctor Jara (1932-1973), quienes lograron situar al Otro en el centro de la cultura chilena urbana contemporánea. Ellos no invocan ni representan al Otro, sino que lo encarnan, tanto en su performance como en su forma de vivir.

La trágica muerte de Violeta Parra y de Víctor Jara tiene mucho que ver con su encarnación de la alteridad. Cuando esa alteridad transgrede el orden social y político imperante, su neutralización pone en juego la existencia misma del Otro encarnado. Violeta Parra se quita la vida cansada de una sociedad que es demasiado ajena a ella. Víctor Jara es fusilado por un régimen dispuesto a terminar con la alteridad que más le incomoda; la del comunismo.

13. El "cantante araucano Rimaiquén y su conjunto de danzarines", se presentó en Santiago en diciembre de 1945, como elenco del sainete La fiesta de los campos chilenos dirigido por Enrique Barrenechea (El Mercurio 5/12/1945: 33). Dos músicos aymaras fueron traídos a Santiago por Calatambo Albarracín para fundar en 1953 su Comparsa Sierra Pampa, con la que se presentaba en clubes nocturnos de Santiago.



La alteridad de Violeta Parra resulta radical para la sociedad chilena de los años sesenta. Ella es una mujer artista de origen campesino que ha conquistado un espacio en el medio urbano, manteniendo una apariencia, y una forma de vivir y de actuar desenfadada y liberal. Esa alteridad era hecha evidente por la propia Violeta Parra, pues sabía que con ella impactaba a una sociedad que menospreciaba. Cuando quería hacerse notar, se refería a sí misma en tercera persona, anunciándose al llegar a un lugar y proclamando así su propia encarnación. Podía cantar horas seguidas sin importarle la opinión de los que la rodeaban, afirmando una alteridad performativa tajante [14]. En su música, Violeta Parra habla más de sí misma que del Otro, ya que

14. Ver testimonio de Fernán Meza en Subercaseaux 1982: 59.

hablando de sí Violeta habla del Otro. En sus canciones de amor, la mujer está al mismo nivel del hombre; ella es la que elige, invita, ama, es dejada y deja de amar.

> Esto se aprecia en sus canciones "Corazón maldito", "De cuerpo entero", "El albertío", "La jardinera", "La niña que baila el rin", "Lo que más quiero", "Qué he sacado con quererte", "Qué palabra te dijera", "Qué te trae por aquí", "Run Run se fue pa´l norte", "Veintiuno son los dolores", y "Volver a los diecisiete".

Cuando invoca al Otro, Violeta no se limita a narrar costumbres de chilotes, mapuches y pampinos, sino que se preocupa de exponer y reflexionar sobre su situación social, queriendo remecer la conciencia del público y la de los propios protagonistas de la canción. Esto se aprecia en "Según el favor del viento", "Arauco tiene una pena", y "Arriba quemando el sol".

La alteridad en Víctor Jara tiene rasgos diferentes a los de Violeta Parra. Siendo ambos artistas de origen campesino, Jara está más integrado a la cultura del Uno por su paso por el Seminario, la Universidad, el servicio militar, y la política. Si bien Jara encarna a un campesino inquieto y cuestionador ("Qué saco rogar al cielo", "La luna siempre es muy linda", "El carretero", "El arado", "La pala"), también lo evoca ("El lazo") e invoca ("Plegaria a un labrador"), manifestando cierta distancia con el mundo campesino, producto de su nueva condición urbana.

Esta condición lo lleva finalmente a encarnarse como un Otro obrero cuyas demandas, sumadas a las de su Otro campesino, se oponen a los intereses de los sectores conservadores dominantes. Este es el caso de canciones como "Parando los tijerales", "Oiga, pues m´hijita", y "Cuando voy al trabajo", de su disco LP *La población* (1972).

De este modo, Víctor Jara adquiere un compromiso político que lo lleva a identificarse con el tercio progresista de la nación. Desde esa posición, y desarrollando un discurso de características mesiánicas, Jara expresa sus ideales en la canción ("Manifiesto"), situándola además, en medio del enfrentamiento de intereses ("El desabastecimiento") y de la lucha por el poder ("Ni chicha ni limoná"). Mediante la canción, Jara denuncia, critica y llama a la acción, siempre anunciando el cambio y buscando la justicia[15].

"No hay revolución sin canciones" había proclamado Salvador Allende en su campaña presidencial de 1970. Los militares que derrocaron a Allende tres años más tarde, quisieron eliminar con la muerte de Jara la fuente misma de las canciones que impulsaban esa revolución. Así terminó de extinguirse la alteridad encarnada en la música chilena, permitiendo que el legado de

15. Algunos ejemplos del llamado a la acción en las canciones de Jara son: "levántate y mírate las manos" "soldado no me dispares", "abramos todas las jaulas", "si juntos la cosechamos", "volemos a la cumbre", "sigue, sigue hasta el final", y "correlé que te van a matar", en "Plegaria a un labrador", "Soldado" ,"Luchín", "Qué saco rogar al cielo", "Somos pájaros libres", "No puedes volver atrás" y "El aparecido", respectivamente.

la cultura huasa retuviera su hegemonía, al menos hasta el inicio de su deconstrucción con la llegada de los tiempos posmodernos a Chile.

Mientras el Otro permaneció lejano, como un sujeto invocado, el Uno lo aceptó como un hecho antropológico y pintoresco, mediante el cual podía enriquecer su mundo con la diversidad de la cultura nacional. Sin embargo, cuando el Otro llegó frente al auditor, encarnándose en el cantautor, el Uno se sintió amenazado, reaccionando contra la propia existencia de esa alteridad.

A pesar de este brutal desencuentro, la llegada del Otro a la canción popular fue sin duda fructífera para el chileno, pues enriqueció el mundo expresivo del músico y del público, logró ensanchar el concepto de identidad nacional, e incrementó la conciencia social del auditor. Ya sea simulándolo o invocándolo, el Uno quiso explicarse, preservar y cambiar al Otro, mientras que encarnándolo, el Otro intentó substituir al Uno.

La alteridad social y cultural chilena se manifiesta en varios de los parámetros de la canción popular de los años sesenta, destacándose el texto, el género, el sistema tonal, la armonía, la performance, el intérprete, y la instrumentación. En el siguiente cuadro se comparan las canciones del Uno, del Otro invocado y del Otro encarnado, considerando tales parámetros.

En este cuadro, el Uno corresponde al punto de partida criollo de la canción popular chilena, desde el cual se han definido los distintos grados de alteridad asimilados por esta música. El Otro invocado se manifiesta en la presencia de géneros, instrumentos, y estilos interpretativos lejanos en el tiempo y en el espacio. El Otro encarnado, en cambio, corresponde a una síntesis del Uno con el Otro, pues finalmente propone la transformación del Otro en un nuevo Uno, desde el cual podrán definirse nuevas alteridades.

	Uno	Otro invocado	Otro encarnado
Texto	sobre el Uno	sobre el Otro	sobre el Otro como nuevo Uno
Géneros	vigentes, nacionales	extingidos, regionales	todos
Sistema	tonal	tonal / modal	tonal / modal
Armonía	simple	simple / compleja	simple / compleja
Performance	evocativa	invocativa	testimonial
Intérprete	conjunto masculino	solista masculino	solista masculino / femenino
Instrumentos	guitarras	guitarra / bombo / quena	guitarra / charango

Bibliografía

Acevedo, Claudio et al. [1996]. *Víctor Jara. Obra musical completa.* Publicación de la Fundación Víctor Jara, Santiago: Ocho Libros Editores.

Advis, Luis y Juan Pablo González, eds. 1994. *Clásicos de la Música Popular Chilena 1900-1960.* Santiago: Publicaciones SCD, Ediciones Universidad Católica de Chile.

Godoy, Hernán. 1981. *El carácter chileno. Estudio preliminar y selección de ensayos.* Santiago: Editorial Universitaria, 2ª edición.

González, Juan Pablo. 1993. "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche" *Revista Musical Chilena*, 47/179: 78-113.

González, Juan Pablo. 1996. "Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance" *Revista Musical Chilena,* 50/185: 25-37.

Lago, Tomás. [1953]. *El huaso.* Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Latchman, Ricardo et al. 1956. *El criollismo.* Santiago: Editorial Universitaria.

Loyola, Margot. 1980. *Bailes de la tierra.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Méndez, Francisco. 1948. *Chile: tierra y destino.* Santiago: Editorial Exit.

Subercaseaux, Bernardo et al. 1982. *Gracias a la vida. Violeta Parra testimonio.* Santiago: Ceneca y Editora Granizo.