

# *Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance\**

por  
Juan Pablo González R.

El papel habitualmente otorgado a la *performance* en la construcción de la expresión musical, ha sido ampliado por los estudios de música popular a la construcción del significado y del género, y por consiguiente, del estilo musical. En efecto, tendencias diferentes e incluso antagónicas de música popular pueden poseer repertorios comunes, pero nunca coincidirán en sus modos de *performance*, como este artículo intenta demostrar<sup>1</sup>.

No es posible traducir con una sola palabra castellana el término *performance*, pues éste engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación. En este concepto entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo. Asimismo, aspectos composicionales como el arreglo y la improvisación están íntimamente ligados al proceso de *performance*.

Debido a que gran parte de los géneros y repertorio de la música popular chilena provienen de tradiciones folclóricas criollas y mestizas, ya sea vigentes o extinguidas, el factor *performance* cobra especial relevancia en ella, pues es lo que le ha permitido constituirse en un fenómeno musical urbano y moderno. Es así como diferentes modos de *performance* de música folclórica han sido practicados en Chile durante este siglo, generando distintas corrientes de música popular. Las más destacadas han sido la Música Típica (1927), el Neofolclore (1963) y la Nueva Canción (1965). Estas corrientes comparten cierto repertorio y poseen géneros folclóricos comunes, como se aprecia en la figura 1, pero ellas difieren considerablemente en sus modos de *performance*, los que no provienen tanto de la tradición folclórica sino de la elaboración urbana.

Estas tres corrientes de música popular chilena han utilizado el folclore de distinta manera, permitiendo que diferentes grupos de chilenos reforzaran valores e identidades comunes y se articularan como cuerpo social. Con este propósito, se ha pretendido "evocar", "modernizar" y "reivindicar" el folclore mediante distintas estrategias de *performance*.

\*Este artículo es una versión de la ponencia presentada por el autor durante el Premio de Musicología Casa de las Américas, en La Habana, Cuba, en octubre de 1995.

<sup>1</sup>De acuerdo a Hamm, en la música popular el género es determinado por la percepción de la audiencia del estilo y significado de una canción, definido principalmente en el momento de la *performance* (1994: 149). De acuerdo a Fairley, el significado musical es negociado entre los elementos de la *performance* y entre los músicos y la audiencia (1989: 1).

Figura 1

(Los asteriscos indican niveles de presencia de cada repertorio en cada corriente)

Género/Repertorio	Música típica	Neofolclore	Nueva canción
Centro de Chile	***	**	*
Sur de Chile		***	**
Norte de Chile		***	*
Sud América	*	**	**
Área andina			***
Afroamérica			**

Este artículo analiza principalmente el papel de la *performance* en la construcción del significado y la función de la Nueva Canción Chilena; sin embargo, también entrega antecedentes sobre las otras dos corrientes de raíz folclórica antes mencionadas. Esto permite situar la Nueva Canción en un contexto general, dimensionar su presencia en la historia de la música popular chilena, y contrastarla con otras formas de elaboración del folclore desarrolladas en el país.

### *Evocación del folclore*

La creciente presencia en las ciudades de sectores sociales ligados al campo, ya sea por su condición de inmigrantes o de dueños de tierras, impulsó hacia los años veinte el desarrollo de una música popular que evocaba la vinculación de estos sectores con el campo, alimentando cierta nostalgia por el paraíso perdido.

De este modo surgió la llamada Música Típica Chilena, satisfaciendo la necesidad de los sectores rurales urbanizados de poseer una música que evocara su pasado de inmigrante, pero que se adaptara a su nuevo ambiente urbano y moderno. Se formaron entonces elegantes cuartetos vocales masculinos con guitarras, vestidos a la usanza del huaso chileno, destacándose Los Cuatro Huasos (1927), Los Huasos Quincheros (1937) y Los Provincianos (1938). Sin embargo, por regla general el huaso no canta, ni como solista ni en grupo, pero posee una rica vestimenta digna de ser lucida en un espectáculo, que además es sinónimo de poder en el campo, pues es la que usa el dueño y el capataz de la tierra.

Estos grupos de "huasos" estaban formados por estudiantes universitarios que luego compartían sus carreras profesionales con la actividad artística. Sus voces eran cultivadas, de dicción articulada y afinación precisa, apropiadas para el medio social acomodado donde eran admirados. Al mismo tiempo, reproducían gritos de animación y modos de hablar campesino, en un intento de evocar el "sabor típico" de la música folclórica.

Ellos hicieron de la tonada el género principal para la evocación del folclore, debido a su lirismo, su estructura flexible y sencilla, y su arraigo en la cultura criolla nacional. De este modo, la tonada se refinó con arreglos e interpretaciones pulidas, desarrollándose un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra y el arpa, con rápidas introducciones y punteos de tercera y arpeggios de estilo para-



*Los Provincianos, 1939.*

guayo<sup>2</sup>. Ejemplos de este estilo lo constituyen las versiones de Los Huasos Quincheros de "Abran quincha, abran cancha" (1931), "Yo no pongo condiciones" (ca. 1938) y "Chile lindo" (1948), de Los Cuatro Huasos, Nicanor Molinare, y Clara Solovera respectivamente.

Con la estilización de la tonada, la música campesina se transformó en las ciudades en música de espectáculo, adecuada al medio nocturno de boîtes y restaurantes. Había nacido el "artista" del folclore y con él, la Música Típica Chilena.

Predomina en este repertorio la idealización de la mujer y la autocompasión del hombre, quien es el que sufre el desengaño amoroso. Ella se presenta dual, por un lado es virtuosa y coqueta, y por el otro es esquiva y severa. Él, en cambio, aparece honesto, esforzado, valiente y patriota<sup>3</sup>.

<sup>2</sup>El arpa paraguaya y su estilo de ejecución fueron introducidos en Chile por el arpista chileno Alberto Rey a mediados de los años cuarenta.

<sup>3</sup>Ver Advis y González, 1994.

La Música Típica Chilena creó un estilo propio, tanto por el repertorio empleado, como por la forma de interpretarlo. Forjó la imagen sonora de Chile para el propio país y para el mundo, constituyendo la corriente principal de la música popular chilena hasta comienzos de los años sesenta. Sin embargo, la asociación de esta música con la cultura criolla patronal, llevó a sectores progresistas de la sociedad chilena a sustituirla o simplemente a ignorarla como imagen de nación y emblema de chilenidad, alegando que excluía las raíces indígenas y no favorecía el cambio social.

Al mismo tiempo, el surgimiento de una cultura juvenil en la década de los sesenta, impulsó a las nuevas generaciones a desarrollar una música popular propia y diferente a la de las generaciones mayores. Para ello, utilizaron los nuevos repertorios y modos de *performance* que la floreciente industria musical de la época ponía a su disposición. De este modo, la Música Típica disminuyó su preponderancia en el medio urbano nacional y comenzó a ser sustituida por nuevas formas de elaboración del folclore. Gran parte de sus exponentes perdieron el protagonismo alcanzado y surgieron pocos nombres nuevos dentro de esta vertiente<sup>4</sup>.

Con el golpe militar de 1973, la Música Típica adquirió un nuevo impulso. Su vinculación con la cultura criolla tradicional, su exaltación de los valores patrios, y su paisajismo optimista desprovisto de dimensión social, la transformó en la música favorita del nuevo régimen. De este modo, fue promovida como material didáctico y formativo a nivel nacional, y protagonizó programas de televisión y festivales de música chilena hasta comienzos de la década de 1980, llegando a decretarse la cueca como baile nacional<sup>5</sup>.

Sin embargo, a pesar de su exaltación oficial, la Música Típica no pudo desenvolverse como lo había hecho en su época dorada. La pérdida de la noche bohemia, causada por el prolongado toque de queda impuesto en el país, y el desmantelamiento de la industria discográfica nacional, dejó a los músicos populares sin sus habituales fuentes de trabajo y a la Música Típica cristalizada en el recuerdo.

### *Modernización del folclore*

La consolidación de una cultura propiamente juvenil en los años sesenta, acentuó la diferenciación de gustos, costumbres, y formas de comportamiento entre las generaciones jóvenes y las adultas. En este proceso, la música popular desempeñó un papel central por su capacidad de expresar y canalizar la sed de cambio imperante en la juventud de la época. Los jóvenes chilenos no estuvieron ajenos a este fenómeno e intentaron elaborar una expresión musical moderna que no

<sup>4</sup>Entre las nuevas figuras se destacaron Raúl de Ramón (1929-1984) y Sergio Sauvalle (1931), que compartieron la escena con figuras de décadas anteriores como Luis Bahamonde (1920-1978), Francisco Flores del Campo (1907-1993) y Clara Solovera (1909-1992) en la composición, y Silva Infantas y Los Cóndores, y Los Huasos Quincheros en la interpretación.

<sup>5</sup>Mediante el Decreto Supremo N° 1202, del 10 de septiembre de 1979.

perdiera los atributos que la hicieran sentir como propia. Para ello, recurrieron una vez más a la música folclórica.

Sin embargo, el contacto con el folclore era cada vez más lejano para el habitante de la ciudad. Ya no se trataba de inmigrantes que evocaban su pasado en el campo cantando tonadas y cuecas, sino de jóvenes nacidos y criados en la ciudad. De este modo, su relación con el folclore era más libre y distante, debiendo elegir lo que la radio, los discos y los cancioneros les ofrecían.

Estos sectores conocieron y reprodujeron tanto repertorios folclóricos del norte y sur de Chile difundidos en las ciudades por folcloristas y grupos de proyección folclórica, como música argentina y paraguaya de raíz folclórica, masificada en el Cono Sur por la industria musical transandina. Ellos fueron los protagonistas de un nuevo estilo en la música popular chilena llamado Neofolclore<sup>6</sup>.

Muchos de estos jóvenes habían cantado en coros estudiantiles, por lo que tenían voces cultivadas; habían desarrollado registros de tenor, barítono o bajo; podían cantar a cuatro voces; conocían los matices dinámicos de la música coral, y acostumbraban a actuar vestidos con formalidad. Esta experiencia influyó en el sonido depurado de los grupos de Neofolclore, sirviendo de base para sus arreglos y determinando su modo de *performance* (ver ejemplo 1).

Esta nueva forma de interpretar música de raíz folclórica quiso diferenciarse de la desarrollada por la Música Típica Chilena, imponiendo "voces bien matizadas, sin los gritos que solamente los falsos huasos han inventado". Al mismo tiempo, rechazaba la presentación de canciones folclóricas en su estado puro, "sin hacerles una limpieza ni espantarles el polvo". Rolando Alarcón (1929-1973) llegó a afirmar que atenerse a tradiciones rígidas llevaba "irremediablemente al fracaso" y Los Cuatro Cuartos consideraban en 1964 al "folclore" chileno (Música Típica) como algo superado<sup>7</sup>.

La elaborada estilización de la música folclórica practicada por el Neofolclore produjo una natural resistencia en la época. Sus músicos fueron acusados de crear conjuntos vocales que realizaban rebuscados arreglos que nada tenían que ver con las formas autóctonas y evocativas de *performance*, las que eran fomentadas por sectores tradicionalistas imperantes en el país.

Al mismo tiempo, la industria musical saturó y desorientó al público lanzando decenas de canciones de "tristeza andina" y promoviendo conjuntos que eran copias de otros. Todo esto produjo un rápido agotamiento del Neofolclore, lo que le abrió paso a una nueva forma de elaboración de la tradición folclórica: la Nueva Canción Chilena<sup>8</sup>.

Sin embargo, el rescate de géneros extinguidos o poco conocidos en las ciudades y el nuevo modo de *performance* desarrollado por el Neofolclore, permi-

<sup>6</sup>El estilo de *performance* de los grupos argentinos Huanca Huá (1960) y Los Trovadores del Norte (1963) sirvió de modelo a los nuevos grupos chilenos. Luis "Chino" Urquidí desarrolló este estilo en sus arreglos para Los Cuatro Cuartos (1963) y Las Cuatro Brujas (1964).

<sup>7</sup>Ver *Ritmo* 18, 1966: 15; 39, 1966: 30; 54, 1966: 24-26; y *El Musiquero* 2, 1964: 5-7.

<sup>8</sup>Ver *Ritmo* 55, 1966: 24-27.

# Qué bonita va

## TONADA

TEXTO Y MÚSICA DE FRANCISCO FLORES DEL CAMPO ARREGLO DE LUIS URQUIDI

*♩ = 64 ca.*

*mf*

*B<sup>7</sup>* *E*

Voces masculinas

*mf*

*mf*

*mf*

Guitarra

*F<sup>7</sup>* *B<sup>7</sup>*

*u* *va* *o*

*Con su pe-ñe-ri-rajá vién-que in-da va*

*u* *va*

*u* *va*

### Ejemplo 1

Fragmento de *Qué bonita va* (1964), tonada de Francisco Flores del Campo arreglada para Los Cuatro Cuartos por Luis "Chino" Urquidí<sup>9</sup>.

<sup>9</sup>Transcripción de Juan Antonio Sánchez, copia de Ingrid Santelices.



tió cierta liberación de la métrica tradicional y aumentó la riqueza expresiva de la música popular chilena, como señala Víctor Jara<sup>10</sup>. De este modo, el Neofolclore amplió el rango musical del chileno, masificó el gusto por la música de raíz folclórica entre la juventud de la época, y llevó la música popular chilena de la temática paisajista impuesta por la Música Típica, a una costumbrista, la que muy pronto se transformaría en social<sup>11</sup>.

### *Reivindicación del folclore*

La Nueva Canción Chilena tuvo características comunes con el Neofolclore: estaba ligada al movimiento estudiantil de la época; canalizaba su sed de cambio; e intentaba una elaboración modernizadora del repertorio folclórico. Al mismo tiempo, se abría a influencias musicales diversas; era una música para escuchar, no para bailar; y hablaba principalmente del "otro", encarnado por los sectores marginales de las Américas<sup>12</sup>.

Sin embargo, la Nueva Canción desarrolló un estilo independiente y nuevo, reivindicando las raíces folclóricas y llegando aún más lejos en su gesta modernizadora. De este modo, la música popular adquirió nuevos significados y funciones sociales, en gran parte logrados gracias al desarrollo de nuevas estrategias de *performance*.

Para ilustrar la importancia de la *performance* en la construcción del significado y la función en la Nueva Canción Chilena, veremos el caso de Inti-illimani desde su inicio en 1967 hasta 1980. Este período del grupo está dominado por dos factores que caracterizan su actitud escénica: la seriedad y la igualdad.

La seriedad de Inti-illimani sobre el escenario fue producto del ambiente intelectual y político que rodeó el desarrollo de la Nueva Canción, y de las condiciones adversas que sufrió con el golpe de 1973. Esta seriedad responde a la gravedad de la denuncia, a la profundidad del mensaje, a la certeza del compromiso y a la solemnidad de la convocatoria: la hermandad latinoamericana y la solidaridad con Chile.

Las *performances* de Nueva Canción eran en muchos casos similares a las de la música docta: se usaban teatros universitarios, se interpretaban obras de largo aliento, se ofrecían programas impresos, la audiencia escuchaba pasivamente, y los músicos desempeñaban papeles fijos. Este modo de *performance*, sumado a la subvención universitaria obtenida por Inti-illimani en 1972, acentuó el carácter serio y cultural del grupo.

La imagen que los propios músicos de Inti-illimani tenían de sí mismos correspondía más a la de artistas serios que a la de músicos populares, manifes-

<sup>10</sup>Ver *El Musiquero* 43, 1967: 21.

<sup>11</sup>Los géneros extinguidos o remotos utilizados por el Neofolclore resultaban adecuados para el desarrollo de temáticas costumbristas e históricas, donde se evocaban lugares, comidas, faenas y danzas tradicionales, y se narraban sucesos históricos.

<sup>12</sup>Para un análisis de la identificación con el "otro" de la música de contenido social, ver Lewis 1991.

tando cierto sentimiento de superioridad sobre estos últimos. Al mismo tiempo, ellos no desarrollaron una actitud comercial respecto a su obra, haciendo prevalecer criterios artísticos más que comerciales al seleccionar el repertorio de un concierto o de una grabación.

La actitud corporal de los siete miembros de Inti-illimani en el escenario acentúa la idea de seriedad del grupo. Aparecen inmóviles, pegados a los pocos micrófonos disponibles, con el cuerpo oculto bajo el poncho y manteniendo una cuidadosa relación con sus instrumentos, algo que Torres define como "discreción y transparencia" en el escenario (1980: 40-41).

Esta actitud correspondía a la formalidad imperante en los conjuntos juveniles de mediados de los años sesenta, los que usaban ropa especial, se uniformaban y actuaban con mesura. El vestuario ayudaba a construir el marco de la *performance* y acentuaba la separación artista/público.

A pesar de su impulso igualitario con el público, Inti-illimani mantuvo esta convención recurriendo al poncho para uniformarse. Éste era un elemento nuevo en el medio artístico chileno de la época y servía de símbolo de identidad y unidad con los pueblos americanos. El exilio acentuó esta necesidad de unidad y cohesión solidaria, e Inti-illimani mantuvo sus ponchos hasta 1980, a pesar que quisieron sacárselos en 1973.

Para construir un estilo de *performance* distintivo, Inti-illimani recurrió a la asesoría de Víctor Jara, músico, actor y director teatral. Con él lograron rigor y



*Inti-illimani, ca. 1969*

eficiencia escénica, y le dieron un sentido dramático a sus conciertos, haciendo más efectivo su mensaje y creando un modo de *performance* que fue continuado por otros grupos de Nueva Canción<sup>13</sup>. De esta manera, Inti-illimani logró interesar y entretener a una audiencia que no sólo buscaba seriedad y profundidad en un espectáculo.

Con Víctor Jara prepararon su primer concierto en un teatro, hito en la profesionalización de un grupo de Nueva Canción (11-XII-1969). La disposición escénica de Inti-illimani fue flexibilizada por Jara, cambiándolos de posición y ubicando sus instrumentos con un sentido funcional. Ordenaron las canciones según criterios dramáticos, con intervenciones habladas realizadas en momentos precisos. En base a esta experiencia, Inti-illimani fue desarrollando distintas estrategias de *performance*, como la que narra José Seves a continuación (1995):

Se empieza con tres canciones seguidas, cambiando rápidamente de instrumentos y evitando aplausos entre ellas. Estas canciones pretenden dar una síntesis del concierto o de la música del grupo y son claves para romper el hielo y conquistar a un público desconocido<sup>14</sup>.

Luego del primer saludo, se puede empezar con un tema dramático, luego se va coloreando con la variedad de flautas, pasando a algo más rítmico para preparar el final de la primera parte.

La ilación entre canción y canción se logra mediante una conducción del concierto donde se acentúa la defensa y valoración de la cultura latinoamericana. Durante el exilio, se incorporó a un actor que leía textos en los idiomas locales, sirviendo de puente para la música.

La costumbre de hablar entre canción y canción era habitual en la época, e Inti-illimani lo enfatizaba según su afán "racionalista" y como una forma de autoafirmación, señala Horacio Durán (1995). Privilegiando una actitud igualitaria, la voz de cada miembro tenía que aparecer, pero con un texto conocido previamente por todos.

Como señala Fairley (1989: 11-12), la función de la voz hablada en un concierto de Nueva Canción es la de integrar músicos y audiencia, construyendo la comunidad de la *performance*, informar sobre cada canción, enfatizando ciertos significados; y servir como transición entre las atmósferas de las canciones.

Para Inti-illimani, la voz hablada fue perdiendo importancia y funcionalidad durante el exilio, pues al público parecía interesarle poco el texto y no recordaba demasiado lo dicho en un concierto. Las barreras idiomáticas contribuyeron a ello.

<sup>13</sup>Ver Fairley 1989: 6.

<sup>14</sup>Según Martins (1987: 90) tocar tres canciones seguidas sin dejar espacio para aplaudir, corresponde al principio brechtiano de dilatar la respuesta culturalmente definida para el público y así permitirle reflexionar sobre lo que ha presenciado.

El otro rasgo característico de Inti-illimani es su actitud igualitaria, la que se expresa tanto al interior del grupo como en su relación con el público. Cada miembro toca los instrumentos de sus compañeros según papeles prefijados y la labor del director y principal compositor del grupo, Horacio Salinas, permanece oculta a los ojos del público.

Durante el exilio, Inti-illimani asumió la representación de la cultura chilena y latinoamericana ante el mundo, al igual que otros grupos chilenos de Nueva Canción. Esto los llevó a desarrollar un espectáculo variado, que apelara a distintas sensibilidades, buscando nuevos instrumentos y aumentando la multi-instrumentalidad igualitaria del grupo<sup>15</sup>.

Inti-illimani intentó también desarrollar una actitud de igualdad con el público, poniéndose al mismo nivel del auditor y desacralizando la imagen del artista inalcanzable. "Nosotros somos uno más de ustedes" parecen decir, transmitiendo la idea de ser vehículo de algo de mayor importancia que el propio grupo (Durán 1995). Es el artista quien busca identificarse con el público más que el público con el artista, al revés de lo que sucede habitualmente en la música popular.

Sin embargo, la audiencia seguía viendo en ellos a seres especiales, pidiendo respuestas y explicaciones, y exigiéndoles ser consecuentes con las ideas que profesaban, aunque "el público pide mucho más de lo que eres capaz de dar" señala Durán (1995).

Si bien Inti-illimani se diferenciaba de su audiencia por no vestir como "el hombre de la calle", se parecía a ella por su modo de cantar, con voces que no estaban claramente individualizadas, "... en el sentido que el auditor [no] es incentivado a identificar voces individuales", como señala David Horn (1987: 243). Sus voces son como el del canto de las masas: naturales, homogéneas, de registros cómodos, al unísono, y desafiantes<sup>16</sup>.

La idea de masa corresponde también a la posición en bloque adoptada en sus comienzos por Inti-illimani: todos de pie en semicírculo, con los instrumentos colgados y formando un frente cerrado sin fisuras. Es un grupo masculino que transmite fuerza y cohesión, "un manchón rojo sobre el escenario", como señala Horacio Durán (1995), aludiendo al color de sus ponchos.

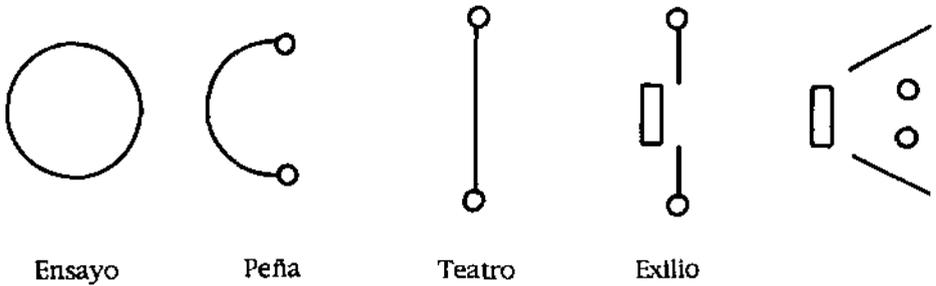
La posición semicircular en el escenario, surgida de la apertura del círculo del ensayo, les permitía verse entre ellos, en una época en que no había monitores de retorno, y acceder a los pocos micrófonos disponibles. El semicírculo era ideal para los pequeños espacios de las peñas, pero no para los grandes escenarios. Para ello, Víctor Jara los puso en línea, acentuando la idea de bloque (ver figura 2)<sup>17</sup>.

<sup>15</sup>Inti-illimani canaliza su multi-instrumentalidad de acuerdo a las necesidades del arreglo; un músico que toca percusión tomará el bajo cuando éste sea más rítmico, señala José Seves (1995).

<sup>16</sup>Ver, por ejemplo, las versiones de Inti-illimani de "Simón Bolívar", "Arriba quemando el sol", y "Samba Landó", grabadas en 1969, 1975 y 1979, respectivamente.

<sup>17</sup>Para dar mayor plasticidad a su apariencia escénica, Inti-illimani quebró esta línea durante el exilio, poniendo un músico atrás en la percusión y dos adelante, y usando distintos niveles de altura.

Figura 2



El bloque vocal/corporal de Inti-illimani contrasta con su transparencia instrumental, donde cada sonido “vive una vida diferenciada”, como señala Horn (1987: 244)<sup>18</sup>. Esta transparencia instrumental representaría un ideal social de colectividad con respeto a la individualidad, afirma Horn, aceptando la idea de Middleton, quien sostiene que mediante la *performance* “se construyen relaciones sociales similares a las de la sociedad” (1990: 237)<sup>19</sup>. Sin embargo, al no haber sido alcanzado en América Latina este ideal de colectividad con respeto a la individualidad, la *performance* de Inti-illimani se anticipa a los hechos y puede contribuir a provocarlos, de acuerdo a la función profética y catalizadora del arte<sup>20</sup>.

La seriedad y la igualdad, aspectos distintivos del estilo de *performance* de Inti-illimani, encarnan y canalizan el impulso reivindicatorio de la Nueva Canción. Es así como la *performance* le otorga significado a la música e induce sus funciones, permitiendo ya sea evocar el campo, modernizar la tradición o reivindicar los márgenes. De este modo, lo que Inti-illimani hace sobre el escenario es lo que dice y es lo que espera de la sociedad.

<sup>18</sup>El sonido instrumental individualizado del grupo se proyectó en los años ochenta a su vestimenta, al cambiar los ponchos por ropa de colores diversos pero complementarios.

<sup>19</sup>“Alturas” (1973) y “Ciudad Ho Chi Minh” (1975) son logrados ejemplos de transparencia instrumental de Inti-illimani.

<sup>20</sup>Ver González 1989.

### Bibliografía

- Avis, Luis y Juan Pablo González, eds. 1994. *Clásicos de la música popular chilena 1900-1960*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Barraza, Fernando. 1972. *La Nueva Canción Chilena*. Santiago: Quimantú.
- Carrasco, Eduardo. 1988. *La revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitórrinco.
- Fairley, Jan. 1989. "Analysing Performance: Narrative and Ideology in Concerts by ¡Karaxú!", *Popular Music*, 8/1: 1-30.
- González, Juan Pablo. 1982. "Música popular escuchada en Chile en la década de 1930". Memoria de prueba para optar al Grado de Licenciado en Musicología, Santiago: Universidad de Chile, 490 pp.
- González, Juan Pablo. 1989. "Inti-Ilimani and the Artistic Treatment of Folklore", *Latin American Music Review*, 10/2: 267-286.
- Gravano, Ariel. 1983. "La música de proyección folklórica argentina", *Folklore Americano*, 35: 5-71.
- Hamm, Charles. 1994. "Genre, Performance and Ideology in the Early Songs of Irving Berlin", *Popular Music*, 13/2: 143-150.
- Horn, David. 1987. "Inti ilimani", *Popular Music*, 6/2: 241-246.
- Jara, Joan. 1988. *Victor un canto inconcluso*. Santiago: Fundación Víctor Jara.
- Lewis, George. 1991. "Storm blowing from Paradise: Social Protest and Oppositional Ideology in Popular Hawaiian music", *Popular Music*, 10/1: 53-67.
- Martín, Carlos Alberto. 1987. "Popular Music as Alternative Communication: Uruguay, 1973-1982", *Popular Music*, 7/1: 77-94.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Middleton, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: bridging the Gap", *Popular Music*, 12/2: 177-190.
- Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la Nueva Canción Chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: Ceneca.
- Entrevistas a Horacio Durán, 20/04/1995, y José Seves, 10/04/1995, realizadas por el autor.