

*A mi ciudad: escucha crítica
en la construcción simbólica del Santiago de 1980*

*A mi ciudad: Critical Listening
in the Symbolic Construction of Santiago in 1980*

por

Juan Pablo González R.

Instituto de Música, Universidad Alberto Hurtado, Chile
Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile
jugonzal@uahurtado.cl

Partiendo de la necesidad del desarrollo de una perspectiva interpretativa y crítica de la musicología, postergada por el enfoque analítico imperante centrado en la escritura musical, este artículo interroga la forma en que la canción popular ha construido simbólicamente la ciudad. Para ello considero catorce canciones grabadas en la década de 1980 en Chile, con la ciudad de Santiago como tema central. La mayoría de ellas manifiesta la construcción simbólica de un espacio social tensionado tanto por la dictadura militar como por el modelo neoliberal imperante. En esa década se grabaron más canciones a Santiago, a pesar que la censura afectaba sus procesos de producción y mediación, lo que genera nuevos interrogantes para el estudio de la canción popular chilena en la década de 1980. El artículo se centra en el caso de “A mi ciudad”, de Luis Lebert y Santiago del Nuevo Extremo, la primera de las canciones a Santiago de los años ochenta y la que ha estado más presente en la memoria del país. Me interesa abordar también aspectos de la construcción de canon y repertorio en música popular además de formas de circulación y producción de la canción en dictadura. Propongo un estudio intertextual de “A mi ciudad”, considerando un racimo de textos musicales, literarios, performativos, sonoros, visuales y discursivos, desde una escucha social e históricamente situada. Propongo que es en la interrelación de estos textos donde se forma la canción, de modo que el análisis de ellos por separado, no daría cuenta de sus aspectos estéticos y simbólicos a cabalidad.

Palabras clave: música popular, escucha, análisis intertextual, musicología crítica, dictadura, industria musical, Canto Nuevo

Based on the need to develop an interpretative and critical perspective of musicology, which has been postponed by the prevailing analytical approach focusing on musical writing, this article asks how popular song has symbolically built in the city. To do this, I consider fourteen songs recorded in the 1980s in Chile with Santiago as a central theme. Most of them expressed the symbolic construction of a social space stressed both by the military dictatorship and the neoliberal economic model. During this decade more songs inspired by the city of Santiago were recorded than ever before, despite the extent to which the prevailing censorship affected their production processes and mediation, generating new questions for the study of Chilean popular song in the 1980s. The article focuses on the case of “A mi ciudad” by Luis Lebert and Santiago del Nuevo Extremo, the first song to the city of Santiago of the eighties, which has since held a predominant position in the country’s memory. I also want to address aspects of canon and repertoire in popular music as well as forms of circulation and song production under dictatorship. I propose an intertextual study of “A mi ciudad” considering a cluster of musical, literary, performative, audio, visual and discursive texts, from a listening socially and historically situated. I propose that

Revista Musical Chilena, Año LXX, julio-diciembre, 2016, N° 226, pp. 9-30

it is in the inter-relationship of these texts where the song is formed, so analyzing them separately would not allow to fully grasp their aesthetic and symbolic aspects.

Keywords: *popular music, listening, intertextual analysis, critical musicology, dictatorship, music industry, Canto Nuevo.*

INTRODUCCIÓN¹

El débil desarrollo de una perspectiva crítica e interpretativa de la musicología durante el siglo XX –salvo contadas excepciones–, que instale a nuestra disciplina en el amplio campo de las humanidades y las ciencias sociales al cual pertenece, fue nítidamente expuesto por Joseph Kerman en su fundamental libro de 1985, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Este bajo desarrollo resultaba inversamente proporcional al avance alcanzado por la teoría del texto musical enfocada en la gramática, la sintaxis y la retórica de la música en cuanto escritura. Tal desequilibrio se habría iniciado cuando la musicología ingresó a los claustros universitarios estadounidenses a comienzos de la década de 1930 y debió mostrarse *seria* y *científica* para hacerlo². ¿Qué mejor manera de parecer respetable como ciencia que esgrimir la teoría musical y el análisis de partitura como carta de presentación y programa de desarrollo?

Si bien la etnomusicología y la antropología de la música venían insistiendo desde la década de 1950 sobre la necesidad de vincular los fenómenos musicales con los entramados sociales y culturales de los que forma parte, esto se circunscribía a repertorios y prácticas de tradición oral más que de tradición escrita, como si esta última existiera en un *vacuum* social. Es así como la musicología se desarrolló hasta la década de 1980 considerando el análisis de partitura como el grado máximo de conocimiento especializado generado por el estudio de la música “en sí misma” –su nivel neutro o texto primario–. Este enfoque había sido necesario para dar cuenta de manera especializada acerca de un enorme corpus de obras conservadas en partitura, en base al cual se definían sus características formales y estilísticas, un requisito básico para escribir historia de la música. Sin embargo, esto no parecería suficiente para musicólogos como Frank Harrison, que ya proponía en 1963 que la función de toda musicología era ser etnomusicología, apuntando justamente a la necesidad de desarrollar vínculos epistemológicos entre los fenómenos musicales y sociales. Tendrían que pasar cuarenta y cinco años –Kerman mediante– para que Nicholas Cook afirmara que “ahora todos somos etnomusicólogos” (2008: 48).

En el momento en que Kerman realizaba su certera crítica, la música y los compositores europeos ya contaban con un contundente corpus de estudios históricos y analíticos. Pero lo que es más importante, dicha música constituía un repertorio

¹ Este artículo es producto del proyecto FONDECYT 1140989 “Historia social de la música popular en Chile 1970-1990” y de las ponencias presentadas por el autor en el VIII Congreso de Sociología 2014, La Serena, 22-24/10/2014; y en la Cátedra Jesús C. Romero del CENIDIM, México, 8-12/12/2014.

² Otto Kinkeldey fue el primer académico en ocupar una plaza musicológica en una universidad estadounidense en 1930 (Cornell University). Cuatro años más tarde se fundaría la American Musicological Society de la que Kinkeldey fue su primer presidente.

sobre el cual se cimentaba la vida musical de Europa central desde fines del siglo XVIII y sobre el que se había construido un canon artístico replicado en América Latina. Fue desde las naciones económica y políticamente poderosas pero que no habían aportado demasiado a ese repertorio ni a ese canon –Gran Bretaña y Estados Unidos–, donde dos siglos más tarde se empezó a cuestionar la falta de desarrollo de una perspectiva interpretativa y crítica de la musicología. A partir de ese cuestionamiento, nacía la nueva musicología y la musicología crítica, junto con consolidarse los estudios en música popular urbana. Este nuevo campo de estudios puso en jaque la propia concepción ontológica de la música sustentada por la musicología tradicional, multiplicando sus posibles textos y cuestionando también el lugar desde dónde se puede interrogar la música. Todo esto influiría en el análisis musical, al develar los nuevos desafíos que una simple canción popular podía plantearle a nuestra bicentenaria disciplina. Es así como la música dejaba de “hablar a través de sí misma” y comenzaba a hablar también a través de otros.

Fue justamente el descubrimiento de las relaciones consensuadas de la música con elementos que van más allá de ella, lo que empezó a poner en tela de juicio su supuesta falta de significado –sostenida muchas veces desde la propia práctica musical–. Es así como sus sentidos, significados y propósitos comenzaron a ser interrogados. Esto se haría mediante la consideración de al menos dos aspectos: desplazar el foco analítico desde la pluma del compositor al oído del público –un público social e históricamente situado–; y dejar solamente de denotar los sonidos –definiéndolos en términos lexicales–, para buscar también sus posibles connotaciones –relacionarlos con la sociedad y cultura que los produce y determina–. Estos dos aspectos nos permiten acercarnos al texto primario no solo desde su lectura sino que también desde sus posibles escuchas.

Dentro de este marco de desarrollo de la musicología post Kerman, concibo la canción popular como un racimo de textos, en los que adquieren relevancia significativa al menos seis de ellos; los musicales, los sonoros, los performativos, los literarios, los visuales y los discursivos. Propongo que es en la interrelación de estos textos donde la canción se forma y adquiere sentido. Si bien el análisis de ellos por separado ha permitido profundizar en su lenguaje artístico, especialmente en la música y letra, la canción parece surgir más bien de la interrelación de una multiplicidad de textos que articulan identidades, afectos, actitudes y comportamientos desde su uso y escucha. Esos textos surgen a lo largo de la propia historia de la canción como una concatenación de momentos diversos: del que escribe la letra, del que concibe la música, del que realiza el arreglo, del que la canta, del que la mezcla, del que la escucha, del que la reinterpreta y versiona, del que la re-escucha, y del que la estudia³.

En el desarrollo de una perspectiva crítica e interpretativa de la musicología, los estudiosos británicos le han otorgado justamente una gran relevancia al desarrollo y aplicación de nuevos enfoques analíticos a la canción popular. En este afán se han destacado Philip Tagg, Stan Hawkins y Alan Moore, quienes coinciden

³ Mayores antecedentes en González 2013: 109.

en subrayar este verdadero racimo textual que conforma la canción popular. Para Tagg, nuestras respuestas a la música se relacionan con combinaciones de parámetros y estructuras musicales que están cargadas de significado por su relación con fenómenos *extramusicales* –visuales, literarios–; por su relación con otras músicas –cargadas a su vez de significados–, y por el uso que esas estructuras han tenido en el pasado (2002: 96-98). Por su parte, Moore, busca dar cuenta de una multiplicidad de textos que surgen de la grabación, edición, mezcla y disposición espacial –*music box*– de la canción escuchada, a partir de lo que llama la escucha y respuesta *competente* a la música –la que está familiarizada con una práctica, tradición o estilo– (2001: 24-26).

Finalmente, Hawkins reconoce dos ámbitos de textos. Unos surgen desde el placer de escuchar, bailar, comprar y opinar sobre la canción, lo que crea una amplia red de personas generadoras de textos derivados del uso y consumo musical. Otros surgen a partir de lo que Hawkins llama los *códigos musicales* de la canción, los que divide en estilísticos y técnicos. Los primeros están compuestos por textos performativos y de género musical; los segundos por textos estructurales y productivos –grabación y mezcla–. Todos sumados. El análisis de la canción popular, entonces, consistirá en la extracción de códigos relevantes del objeto analítico, buscando sus interrelaciones tanto imaginadas como percibidas (2003: 9-10). La hipótesis de Hawkins es que en el pop anglosajón de los ochenta –que es la música que él estudia–, estos códigos pueden expresar resistencia, complacencia o placer, lo que sitúa este nuevo análisis en la base de nuestra comprensión de la música en la sociedad.

La búsqueda de sentidos social e históricamente informados en el cancionero popular urbano chileno, ha sido uno de los propósitos del proyecto “Historia social de la música popular en Chile en el siglo XX” que realizamos desde 2000 con el apoyo del Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Fondecyt. Debido a la coyuntura en que fueron grabadas y a la pluralidad de textos que las conforman, algunas de esas canciones puedan tolerar mejor que otras análisis intertextuales históricamente informados. De esta búsqueda ha surgido una suerte de canonización de la canción popular chilena desde las necesidades de desarrollo de los estudios musicológicos en música popular, canon al que el presente estudio también espera contribuir⁴.

Cantando sobre Santiago (1963-2011)

El crecimiento alcanzado por la ciudad de Santiago en 1980 fue dramático. En veinte años duplicó su población de alrededor de dos millones a cuatro millones de habitantes, lo que coincidió con un fuerte incremento de canciones con Santiago como tema central, grabadas tanto por músicos chilenos como extranjeros. De hecho, en un día de conversación en la lista de la Asociación Chilena de Estudios en Música Popular (ASEMPCh), un grupo de estudiosos de la música popular

⁴ Ver González 2006, 2012 y 2014.

chilena pudimos recordar unas cuarenta de ellas grabadas durante los últimos cincuenta años⁵. La pregunta entonces es sobre el papel que han desempeñado esas canciones en la construcción simbólica de la ciudad, qué tipo de ciudad han construido y de qué manera lo han hecho.

La siguiente tabla incluye una selección de 38 canciones con Santiago como tópico central, las que fueron grabadas entre 1963 y 2011. El énfasis se ha puesto en las canciones correspondientes a la década de 1980. No obstante, se incluyen aquellas grabadas antes y después de esa década –solamente consignando la fecha de grabación– como un elemento de comparación y con el ánimo de proporcionar un panorama más amplio, aunque con seguridad incompleto todavía de la canción sobre Santiago⁶ (ver tabla 1).

TABLA 1

1963-1979	1980-1990	1991-2011
“Santiago penando estás”, Violeta Parra (1963/1971)	“A mi ciudad”, Luis Lebert, <i>Santiago del Nuevo Extremo</i> (Alerce 1980 LP/CA)	“Santiago”, UPA (1991)
“Adiós Santiago querido”, Segundo Zamora (1964)	“Romance del otro Santiago”, Nano Acevedo, <i>Viaje al corazón de la patria</i> (Alerce 1980 CA)	“Cae la noche sobre Santiago”, Los Miserables (1992)
“Violeta ausente”, Violeta Parra (1965)	“Santiago 1973”, Daniel Campos, <i>Siempre tú serás</i> (1980 CA)	“Santiago”, Los Tetas (1998)
“Canto a Santiago”, Ángel Parra (1965)	“En un largo tour”, Sol y Lluvia <i>Canto + Vida</i> (1980 CA)	“Vine del Norte”, Ismael Serrano (1998)
“Santiago de fiesta”, Segundo Zamora (1966)	“Santiago”, Tita Parra, <i>Amor del aire</i> (SYM 1982 CA)	“Santiago se quema”, Entrelles (2005)
“Paseo por Ahumada”, Carlos González (1968)	“Oscurece en Santiago”, Elicura, <i>Yo te canto</i> (1982 CA)	“Santiago”, Bendita Prudencia (2005)
“Hace unos días fui a Santiago”, Tito Fernández (1971)	“Las violentas calles de Santiago”, Yanko Tolic, <i>Massacre</i> , (1985 Demo CA)	“Buenas noches Santiago”, Los Rockers (2006)

⁵ Conversación efectuada el 2/7/2014 en asempch@googlegroups.com

⁶ Las canciones grabadas entre 1980 y 1990 sin indicación de sello editor son autoediciones.

1963-1979	1980-1990	1991-2011
“Santiago de Chile”, Silvio Rodríguez (1974)	“La abeja”, Schwenke & Nilo, <i>Schwenke & Nilo volumen dos</i> (Alerce 1986 CA)	“Gran Santiago”, Teleradio Donoso (2007)
“Yo pisaré las calles nuevamente”, Pablo Milanés (1974)	“Santiago vals de invierno”, Eduardo Peralta, <i>Eduardo Peralta volumen dos</i> (Alerce 1986 CA)	“Santiago”, Jazzimodo (2008)
“Llueve sobre Santiago”, Astor Piazzolla (1976)	“Santiago”, Corazón Rebelde, <i>Corazón Rebelde</i> (España 1985 LP/ Alerce 1987 CA)	“Santiago”, Felipe Riveros (2008)
“Santiago, 20 horas”, Latinomusicaviva (1979)	“Santiago violencia”, Fiskales Ad Hoc. <i>Matarratas</i> (Demo 1987 CA)	“Crónica para Santiago”, Osvaldo Leiva (2009)
	“Blues de Santiago”, Mauricio Redolés, <i>Bello barrio</i> (Alerce 1987 CD)	“Santiago”, Kitra [2010]
	“Desde mi exilio aquí en Santiago” Raúl Acevedo, <i>A una Legua de la Victoria</i> (1988 CA)	“Santiago”, Newen Afrobeat (2011)
	“Santiago blues”, Roberto Parra (Alerce 1990 CA)	

Salvo contadas excepciones, estos 38 *principales* a la ciudad de Santiago describen la capital como una ciudad hostil, fragmentada y violenta. Una violencia que es denunciada y lamentada cantando, un acto mediante el cual también se ejerce la crítica, se busca consuelo y se funda esperanza. Sin embargo, ya sea desde la voz desolada de Violeta Parra, el lamento del Canto Nuevo o la violencia del punk, debemos preguntarnos si la canción a Santiago solamente expresa una realidad latente o si también contribuye a liberarnos de ella.

Si bien existen distintas formas culturales de expresar públicamente el lamento, un denominador común entre ellas parece ser su expresión a través del canto, un hábito referido por Cervantes en el refrán “Quien canta sus males espanta” (*El Quijote* I 22)⁷. Es así como el Santiago violento quedó tempranamente plasmado en la desgarradora canción de Violeta Parra “Santiago penando estás” (1963/1971), poseedora de una radical desnudez instrumental de colores sombríos a cargo de

⁷ Sobre prácticas tribales de expresar el lamento mediante el canto ver Feld 1990.

un kultrún o timbal-sonaja Mapuche, el que acompaña un canto parco de denuncia y lamento: ... *después cortarán el tronco / y pondrán en su lugar / una letrina y un bar.*

Esta tendencia continúa con “Canto a Santiago” (1965) de Ángel Parra: ... *taparon la cordillera, qué pasó con la cañada* y, a partir del Golpe de Estado, con dos canciones de la Nueva Trova cubana: “Santiago de Chile” de Silvio Rodríguez (1974) y “Yo pisaré las calles nuevamente” de Pablo Milanés (1974). Estas se alzaron como marcas indelebles de lo que fue la canción de denuncia y lamento al Santiago en dictadura y de solidaridad con Chile. A esta tendencia se suma “Llueve sobre Santiago” (1975), un nuevo-tango instrumental de Astor Piazzolla para la película homónima de Helvio Soto.

Solo algunas de las canciones a la capital construyen un Santiago placentero y lo hacen casi siempre en ritmo de cueca. Son canciones que están más radicadas en determinados lugares y momentos de la ciudad que la canción de crítica y lamento. Se trata de un gozo ligado a lugares de paseo, esparcimiento, baile, comida y bebida. Una canción que nombra calles, plazas y parques, invocando lo vivido por el sujeto performativo. Aquí figuran: “Violeta Ausente” (1965) de Violeta Parra; “Adiós Santiago querido” (1964) y “Santiago de fiesta” (1966) de Segundo Zamora; “Hace unos días fui a Santiago” (1971) de Tito Fernández, que aporta humor en la canción a la capital, además de piezas instrumentales como “Paseo por Ahumada” (1968) de Carlos González y “Santiago 20 horas” (1979) de Latinomusicaviva. La canción de crítica y lamento, en cambio, apela a la ciudad como un cuerpo o como un todo. Un cuerpo que ha sido violentado y herido y que se mantiene intervenido y fragmentado⁸.

Una idea similar plantea Carlos Franz en su estudio sobre Santiago en la novela chilena, donde revisa 73 novelas publicadas durante el siglo XX con una veintena de ellas como las preponderantes. La recurrencia de estas novelas para referirse a Santiago como una ciudad desmembrada y los adjetivos usados para describirlo –desalentador, feo, grotesco, muerto, sombrío, tortuoso–, le permiten al autor construir la metáfora de Santiago como *imbunche* o persona deforme y fragmentada. “Esta negra visión del Santiago imaginario –afirma Franz– parece la única lo suficientemente poderosa como para reunir en un cuerpo a la ciudad desmembrada. Aunque este cuerpo –quizás justamente por integrarse de retazos dispersos– se yerga horrendo y vil” (2011: 173).

Con un Santiago desde donde se administrara el Golpe de Estado y que se transformara en un símbolo de tragedia y dolor, la necesidad de denuncia y lamento, de crítica y consuelo desde el canto y la escucha, llevó a que la década de 1980 sea la que produjo más canciones a la capital. En efecto, en su revisión de tres décadas de canto político y social en Chile, Marisol García señala que durante la dictadura, “la ciudad de Santiago, con su ritmo y ofuscación, se impuso como nunca antes ni después dentro de estas canciones sociales”. Los cantautores de los ochenta fueron severos con su propia urbe, continúa García, quien describe

⁸ Un cuerpo desmembrado como el de la “Exiliada del sur” de Patricio Manns y Violeta Parra. Ver González 2014.

a Santiago como una ciudad silenciada, temerosa, gris, solitaria, falsa y desolada (2013: 268). Tal como ocurre en la novela a Santiago según Carlos Franz.

El cancionero al Santiago que surgió como efecto del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, se desarrolló bajo la doble tensión generada por la dictadura militar y por el neoliberalismo económico que la propia dictadura impuso en el país. Esta doble tensión resultaba paradójica para la actividad musical. Por una parte, la censura imperante afectaba los procesos de producción y mediación de la canción pero, por la otra, el neoliberalismo en los inicios de la era digital contribuía a ampliar la llegada de la canción popular a las personas, al bajar costos y masificar las tecnologías de producción, distribución y consumo.

De este modo, la mayoría de las canciones referidas al Santiago de los años ochenta fueron editadas en Casete Compacto Digital, nombre completo de la casete, que puso de relieve la aparición de un formato digital más económico y portable para grabar, almacenar y reproducir el sonido, tal como sucederá una década más tarde con el Disco Compacto Digital. Solo la primera y la antepenúltima de estas catorce canciones se grabaron en disco de vinilo de larga duración o LP y CD, respectivamente, formatos desplazados en los años ochenta por la casete. Patentada por Philips en 1963 para la grabación de la voz hablada, la casete se masificaría a fines de los años setenta a partir de las mejoras de sonido producidas por el uso de la cinta de cromo y el sistema Dolby. De este modo, la casete adquirió diversas formas de uso con nuevos equipos reproductores al alcance de muchos. Esto aumentó el acceso a la música grabada, compensando en parte el descenso en la calidad sonora que representaba la cinta ante el vinilo. En otras palabras, se cambiaba calidad por cantidad.

La censura a los sellos discográficos con listas negras, rotura de matrices en las fábricas y de discos en las casas, también contribuyó al incremento de las importaciones en la era digital, lo que generó el auge de la casete en Chile y afectó hábitos de producción y consumo musical. La mitad de las catorce canciones al Santiago de los ochenta fueron editadas en casete por el sello Alerce y una por el sello SYM, a las que se suman seis autoediciones, incluido un Demo o casete de demostración. Nueve de ellas pertenecen al Canto Nuevo, tres al rock y dos corresponden a rescates del blues, apelando a públicos que estaban separados en el Chile de los años setenta y que empezarían a converger a mediados de los años ochenta⁹.

De todas ellas y dada la riqueza analítica intertextual que ofrece, este artículo interroga “A mi ciudad” de Luis Lebert y Santiago del Nuevo Extremo, considerando tanto sus aspectos textuales y simbólicos como sus condiciones de producción y de consumo. Esta canción no solo permite el diálogo entre los seis tipos de textos que la conforman, enriqueciendo la búsqueda de sus posibles significados. Además fue la primera canción al Santiago de los años ochenta en ser grabada y la que ha estado más presente en la memoria del país, al transformarse

⁹ La revista *La Bicicleta*, orientada desde 1978 hacia la canción de autor y el folklore, empezó a incluir en 1984 una sección dedicada al rock.

en uno de los himnos de la juventud de la época y en una metáfora del paso de la dictadura por la ciudad, como señala Eduardo Yentzen (2013: 95), director de la revista *La Bicicleta*, medio que también contribuyó a su difusión, según veremos en las siguientes páginas¹⁰.

A mi ciudad: producción y sentido

En sus contextos propios de producción y de escucha, cada canción tiene diferentes textos que ofrecer para un análisis musicológico crítico o social e históricamente informado, aunque en algunos casos algunos textos sean más determinantes que otros en la conformación de sentido. Además dichos textos dialogan entre sí, potenciando, modificando o produciendo nuevos significados. En el caso de “A mi ciudad”, hemos logrado identificar los seis tipos de textos que proponíamos al comienzo de este artículo, a saber: música, sonido, performance, letra, visualidad y discurso. Tales textos pueden ser denotados y connotados según el concepto de “saberes musicales” propuesto por Tagg (2002), quien diferencia el saber música del saber *sobre* música. El primer saber corresponde a la capacidad de hacer música y de reaccionar ante ella: cantar, tocar, bailar e incluso aplaudir. El segundo saber consiste en la capacidad de desarrollar un discurso denotativo y connotativo en torno a la música. En el siguiente cuadro propongo una síntesis de los textos ofrecidos por “A mi ciudad” en torno a 1980, junto a sus denotaciones y posibles connotaciones (ver tabla 2):

TABLA 2

Texto	Denotación	Connotación
Musical (armonía)	modal tonal	ambigüedad definición
Sonoro	motores y bocinas	ciudad
Performativo	solista: forte coro: mezzoforte, crescendo y diminuendo	arroyo rebeldía y contención o autocensura
Literario	estrofas estribillo	reflexión individual participación colectiva
Visual	foto en blanco y negro influencia de Chagal	luto esperanza
Discursivo	recuperación de lo propio	algo nos ha sido robado

¹⁰ De hecho esta es la primera canción a Santiago que aparece en YouTube al hacer una búsqueda de acuerdo a su mayor relevancia [2/1/2015].

Cada uno de estos seis textos constituye un universo en sí mismo, de modo que deberemos usar elementos de ellos que resulten funcionales y apropiados para una escucha intertextual e informada –o competente como diría Moore– de la canción. Una escucha situada a partir del comienzo de la vida pública de “A mi ciudad”, la que también está vinculada a los textos-discursos que ha ido generando a lo largo de sus 35 años de existencia, si los hubiere.

La canción está ligada a Santiago del Nuevo Extremo, grupo que empezaba a aparecer públicamente en los circuitos universitarios de 1977, como los festivales de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) y los *Encuentros de juventud y canto* de la Parroquia Universitaria de Santiago ubicada en la plaza Pedro de Valdivia. A diferencia de otros grupos o solistas del Canto Nuevo –movimiento juvenil de canción comprometida heredero de la Nueva Canción Chilena–, los músicos de Santiago del Nuevo Extremo estaban interesados en desarrollar una propuesta artística, no solo testimonial o de denuncia. De hecho, con la disolución del grupo en 1986, tres de sus integrantes, Jorge Campos (fundador), Cristián Crisosto y Willy Valenzuela formarán la banda de contra-fusión Fulano¹¹. Campos además integraba el grupo de fusión Congreso, mientras que Pedro Villagra (fundador) había ingresado al grupo de pop experimental Primeros Auxilios y a la banda de fusión Huara¹². Es así como los intereses en propuestas innovadoras y experimentales predominaban entre los integrantes de Santiago del Nuevo Extremo, lo que de alguna manera condujo a su disolución debido a la búsqueda de propuestas musicales más elaboradas y radicales por sus integrantes.

“A mi ciudad” fue grabada en vivo en los Encuentros de Juventud y Canto de 1978 realizados en la Parroquia Universitaria de Santiago, para ser publicada al año siguiente por el sello ALPEC como primera pista de un LP colectivo de circulación restringida¹³. No fue sino que hasta 1981 que el sello Alerce editó comercialmente la canción como primera pista del primer LP y casete homónimos del grupo, según la costumbre de la época de editar fonogramas en ambos formatos¹⁴. La grabación, realizada en 1980 en los estudios Filmocentro de Santiago, estuvo a cargo de Jaime de Aguirre con Carlos Necochea en la dirección artística¹⁵. Este estudio, donde grababa la mayoría de los músicos contrarios al régimen militar, contaba con buenos equipos y estaba en mano de buenos profesionales. No obstante, la mezcla de “A mi ciudad” no es del todo óptima, al evidenciar planos sonoros mal

¹¹ Mayor información sobre Fulano en González 2013: 243-257.

¹² Eduardo Yentzen recuerda que “era un deleite escuchar a Santiago [del Nuevo Extremo] en el campus Macul [de la Universidad de Chile] y en los demás recitales ACU o en otros escenarios, porque eran una invitación perfecta a combinar el amor por la polola [novia] con la lucha contra la dictadura” (2013: 40).

¹³ Los Encuentros de Juventud y Canto fueron organizados por la Productora Canto Joven con el auspicio del Instituto Chileno de Estudios Humanitarios. Agradezco a German Moyo haberme brindado acceso a este LP.

¹⁴ El sello alemán Messidor reeditó en 1984 este LP bajo licencia Alerce.

¹⁵ Si bien el registro de propiedad del disco es de 1980, no pudo haber salido ese año a la venta, ya que incluye “Linda la minga”, una canción que obtuvo el segundo lugar en la competencia folclórica del Festival de Viña del Mar de febrero de 1981 y que para concursar debía ser inédita.

definidos –como sucede en el interludio instrumental– y falta de claridad en la mezcla del final de la coda, en especial al sumarse las voces del público y los ruidos de la ciudad, tomados de otras fuentes sonoras.

Lo que resulta particular de esta canción es que dos años antes de su edición discográfica comercial ya apareciera publicada en el cancionero de la revista *La Bicicleta* N° 4 de agosto de 1979. El formato cancionero normalmente destacaba canciones ya conocidas por los lectores, pues para usar un cancionero es necesario conocer previamente la melodía y el ritmo de lo que se va a cantar. De este modo, la revista ponía de manifiesto formas de circulación boca a boca de nuevas canciones bajo un régimen de censura. Además revelaba cierta efectividad de los discos de circulación restringida, pues “A mi ciudad” había sido editada ese mismo año por un sello como ALPEC –Animación y Liturgia por la Expresión y la Comunicación–, según hemos visto, dedicado más a la música litúrgica que a la canción popular propiamente tal.

Desde su aparición en septiembre de 1978, *La Bicicleta* otorgaba una especial importancia a la canción popular como articuladora de sentidos, identidades desplazadas y formas de resistencia a la dictadura. No solo fueron habituales las entrevistas a cantautores chilenos en el país y en el exilio, sino que también a cantautores latinoamericanos, que vinculaban al lector-auditor con la Patria Grande. Si bien el internacionalismo ha sido una tendencia dominante a lo largo del siglo XX en la escena musical chilena, en los años de dictadura esta tendencia tuvo un sentido distinto, ya que Chile sumaba a su aislamiento físico el aislamiento político y la música le permitía a las personas vencer ese aislamiento. A esas entrevistas se sumaban reseñas críticas de las nuevas producciones de vinilos y cassetes; información de festivales, recitales y conciertos, además de resultados de foros realizados o patrocinados por la revista en torno al problema del músico y la producción musical local. Todo esto se coronaba con un generoso cancionero con las letras y acordes de una decena de canciones chilenas y latinoamericanas en cada número, que ocupaba el dossier central de la revista.

Este cancionero, a cargo de Álvaro Godoy, le daba continuidad a una práctica masificada en Chile a comienzos de los años sesenta en revistas juveniles como *Ritmo* y *El Musiquero*, de reciente desaparición cuando *La Bicicleta* comenzaba a ser publicada. Tomando la posta, pero manifestando la urgencia de tender puentes con el exilio y respondiendo al poder simbólico de la canción, en su primer número *La Bicicleta* publicó “Valparaíso”, de Osvaldo *Gitano* Rodríguez, ciudad que también ha sido construida simbólicamente desde la canción, especialmente desde aquella en ritmo de vals¹⁶.

Solamente apareció “Valparaíso” en el primer número. En los dos siguientes el cancionero fue descontinuado por la revista de modo de abordar la música desde la reflexión más que desde la práctica. No obstante, el cancionero reapareció en el número 4 de agosto de 1979, manteniéndose hasta el fin de la revista en

¹⁶ Por un listado de otras canciones a Valparaíso y un análisis del discurso generado por la canción de *Gitano* Rodríguez ver Jordán 2014: 165-169.

1990. Fue justamente “A mi ciudad” de Luis Lebert la canción elegida para darle continuidad al cancionero de *La Bicicleta*. De este modo dos canciones emblemáticas de las principales ciudades chilenas marcaron sendos puntos de inicio del cancionero de esta revista.

Sin embargo, “Valparaíso” ya era una canción representativa del principal puerto de Chile y del canto popular chileno en general. Había sido incluida por su autor en su LP de 1972 *Tiempo de vivir* (Santiago: Dicap) y por el grupo Aquelarre –antecesor de Santiago del Nuevo Extremo– en su LP homónimo de 1977 (Santiago: Alerce). Asimismo, *Gitano* Rodríguez era una de las figuras importantes del exilio. “A mi ciudad”, en cambio, era una canción con mucho menos exposición pública, pues el conjunto Santiago del Nuevo Extremo se acababa de formar y no sacaría su primer álbum hasta 1981, según hemos visto¹⁷. Con su decisión editorial, *La Bicicleta* contribuía a canonizar “A mi ciudad” antes de que hubiera circulado ampliamente para formar parte del repertorio de una comunidad, requisito habitual para la construcción canónica. En este caso, el canon aparecía antes que el repertorio o uso social de la canción¹⁸.

A mi ciudad: inter-textos

Dentro de la tradicional forma-canción de estrofas musicalmente iguales pero literariamente distintas, “A mi ciudad” tiene la particularidad de poseer dos tipos de estrofas, que difieren en lo literario, en lo musical y en lo performativo. El primer tipo de estrofa, que denominaremos A, tiene seis versos irregulares y es cantada por un solista en volumen alto, mientras que el segundo tipo de estrofa, que denominaremos B, tiene cuatro versos irregulares y es cantada por un grupo en volumen bajo, con algunas variaciones de dinámica. La súplica en voz alta del solista en las estrofas A parece desafiar la censura para pedir ayuda, y contrasta en las estrofas B con la mesura contenida del canto colectivo, un murmullo social con atisbos de rebeldía y autocensura expresados mediante el uso de reguladores de crescendo y disminuyendo respectivamente,

El estribillo, de textura responsorial, tiene seis versos irregulares que son cantados en forma decidida y valiente con un ritmo de joropo venezolano, marca del americanismo alcanzado por la canción popular chilena desde fines de los años sesenta, el que fuera perseguido por los afanes nacionalistas del nuevo régimen. Tanto la aparición de las maracas como del contrabajo marcando 3/4 sobre 6/8 refieren al joropo, pero también a una rítmica latinoamericanista en general, practicada por músicos como Víctor Jara y Los Jaivas. Los primeros tres versos del estribillo son cantados por la voz de un líder que entrega su testimonio: *En mi ciudad murió un día / el sol de primavera / a mi ventana me fueron a avisar...* y luego por la voz de una comunidad auto-convocante que invita: *Anda, toma tu guitarra...*

¹⁷ Incluso *La Bicicleta* equivoca el título de la canción, publicándolo como “En mi ciudad”, lo que revela poca familiaridad con ella.

¹⁸ Por una discusión sobre la construcción de canon en la música docta chilena y bibliografía acerca del canon musical ver Díaz y González 2011.

Las dos estrofas y el estribillo se repiten –con nuevos textos para A y para B– sumándose un interludio instrumental que acentúa el protagonismo que la flauta tuvo en la introducción y a lo largo de la canción haciendo segundas voces al canto. Además, en el interludio se reafirma el sonido latinoamericano heredero de la Nueva Canción Chilena con la inclusión de la sonoridad del tiple colombiano como solista. Este interludio desemboca en una coda de tres versos a dos voces: *Canta, es mejor si vienes / tu voz hace falta...* que se superpone a nuevas apariciones del estribillo, lo que genera un canto colectivo a tres voces¹⁹. La reiteración de la coda –junto a la invitación de la letra a cantar y la que le suelen hacer los propios músicos al público–, permite incorporar la audiencia a la canción, pero no mediante la tradicional textura heterofónica, que se produce cuando los asistentes cantan espontáneamente junto a la banda, sino que en una textura polifónica, en la que la crítica y el lamento colectivo son administrados desde la propia performance musical.

La coda se prolonga desde 3:28” hasta el final de la canción (4:52”), ocupando 1:24” del total, la mitad de lo que duran las estrofas y el estribillo: 2:47”. Si se suma a la coda el interludio instrumental de 40” que se funde con ella, tendremos que casi la mitad de la canción corresponde a la elaboración instrumental y vocal, de la que son herederos los grupos chilenos posteriores a la Nueva Canción y que la mayoría de los integrantes de Santiago del Nuevo Extremo seguirá desarrollando en otras agrupaciones más experimentales, según hemos visto. El esquema formal de la canción es el siguiente (ver tabla 3):

TABLA 3

Parte	Primera frase
A	<i>Quién me ayudaría</i>
B	<i>Santiago, no has querido ser el cerro...</i>
Estribillo	<i>En mi ciudad murió un día</i>
A'	<i>Golpearé mil puertas</i>
B'	<i>Santiago, quiero verte enamorado...</i>
Estribillo	<i>En mi ciudad murió un día</i>
Interludio instrumental	
Coda (+ Estribillo)	<i>Canta, es mejor si vienes...</i>

¹⁹ Procedimiento usado también en la segunda canción del LP, “Homenaje”.

Esta es una canción escrita en primera y segunda persona a la vez, la que además se bifurca en dos segundas personas: una figurada –Santiago– y otra real –el auditor–. Una canción que pide ayuda: *Quién me ayudaría / a desarmar tu historia antigua*; y que también convoca: *Anda, toma tu guitarra / tu voz será de todos los que un día / tuvieron algo que contar*. Al permanente cambio de persona en la canción, se suma un recurrente cambio de ánimo: pedir ayuda, animar, rebelarse, acallarse, convocar²⁰. Según señala Álvaro Godoy en el ensayo que acompaña la aparición de “A mi ciudad” en *La Bicicleta*, se trata de una canción que nos invita a detenernos y observar lo cotidiano. Una canción que apela al santiaguino joven que ha sufrido el cambio de la ciudad y de sus habitantes. Santiago nos parece ajena, afirma Godoy, pero sigue siendo nuestra, aunque “los caracoles [centros comerciales] nos aplasten enredándonos en sus espirales de consumo”. “Algo de este Santiago herido se resiste –continúa Godoy– y, como para no olvidarse de sí mismo, nos llama para que hablemos de *su historia antigua*, de *sus días*, de su sol de primavera muerto en sus ventanas, de sus noches robadas por temor a lo que no se ve, a lo que se mueve como sombras de otras sombras”²¹.

La letra y la música de “A mi ciudad” manifiestan una estrecha relación de sentido, tal como si se tratara de un lied. Lo particular es que esta relación es extensible a los otros cuatro textos de la canción, según veremos más adelante. En la relación letra-música cobra un especial relieve el plan armónico, que en esta canción es ambiguo y tonalmente débil. El plan armónico es lo que le otorga sustento formal a una canción, manifestado en relaciones estructurales de alturas. Se trata de un régimen de tensiones y reposos que conduce el discurso musical, organizándolo en frases con inicios/conclusiones; reposos/clímax; exposiciones/reiteraciones. Todo esto es prometido/satisfecho/frustrado en distintos grados, y de manera horizontal/vertical/oblicua por el plan armónico.

La estrofa A está en un contexto de Mi mayor, pero la canción evita definir esa tonalidad, manteniéndose más bien en su tonalidad relativa de DO#m natural, menos definida tonalmente que DO#m armónico. Lo mismo sucede en la estrofa B, que no satisface la cadencia hacia Mi mayor con la que termina la estrofa A, retomando DO#m natural en base a una cadencia rota. Nuevamente B termina con una cadencia completa hacia Mi mayor, pero sorpresivamente llega el estribillo en Mi menor natural o eolio, lo que satisface en parte la tensión acumulada y crea una nueva tensión o foco de interés.

Es en la segunda parte del estribillo, donde aparece la voz de la masa autoconvocante, que la armonía se instala en una tonalidad definida y estable: Sol mayor, muy alejada del supuesto Mi mayor que prometía la canción, pero cercana al Mi menor natural del propio estribillo. Además, en la segunda parte del estribillo, cantado por todo el grupo, la melodía llega a su región más aguda –Mi en

²⁰ La canción se puede escuchar en www.youtube.com/watch?v=dR6bwyGZunI&list=RDdR6bwyGZunI&index=1 [acceso 6/11/2016].

²¹ *La Bicicleta*, IV (8/1979): 20-21.

primera línea– al cantar: *tu voz será de todos...* Se mantiene en esa zona climática, justo cuando la letra propone una salida al problema que plantea la canción. El siguiente es el plan armónico y formal de “A mi ciudad”, vinculado a su letra y modo de canto (ver tabla 4):

TABLA 4

<i>Estrofa A Solo (súplica en voz alta)</i>		
MI	<i>Quién me ayudaría</i>	
FA#m	<i>a desarmar tu historia antigua</i>	
FA#m	<i>y a pedazos volverte a conquistar.</i>	SOL#m
DO#m	<i>Una ciudad quiero tener</i>	
FA#m	<i>para todos construida</i>	
FA#m	<i>y que alimente a quien la quiera habitar.</i>	LA SI7
<i>Estrofa B Coro (susurro y atisbos de rebeldía)</i>		
DO#m	<i>Santiago, no has querido ser el cerro</i>	FA#m
SOL#m	<i>y tú nunca has conocido el mar,</i>	DO#m
DO#m	<i>cómo serán ahora tus calles</i>	SOL#m
FA#m	<i>si te robaron tus noches.</i>	LA-SI7
<i>Estribillo responsorial (valentía y llamado)</i>		
MIm	<i>En mi ciudad murió un día</i>	
LAm	<i>el sol de primavera</i>	
MIm	<i>a mi ventana me fueron a avisar.</i>	SIm
SOL	<i>Anda, toma tu guitarra</i>	
DO	<i>tu voz será de todos los que un día</i>	SOL
SOL	<i>tuvieron algo que contar</i>	RE

<i>Estrofa A'</i>		
MI	<i>Golpearé mil puertas</i>	
FA#m	<i>preguntando por tus días</i>	
FA#m	<i>si responden aprenderé a cantar.</i>	SOL#m
DO#m	<i>Recorreremos tu alegría</i>	
FA#m	<i>desde el cerro a tus mejillas</i>	
FA#m	<i>y de ahí saldrá un beso a mi ciudad.</i>	LA SI7
<i>Estrofa B'</i>		
DO#m	<i>Santiago, quiero verte enamorado</i>	FA#m
SOL#m	<i>y a tu habitante mostrarte sin temor,</i>	DO#m
DO#m	<i>en tus calles sentirás mi paso firme</i>	SOL#m
FA#m	<i>y sabré de quién respira a mi lado.</i>	LA-SI7
<i>Estribillo</i>		
MIm	<i>En mi ciudad murió un día</i>	
LAm	<i>el sol de primavera</i>	
MIm	<i>a mi ventana me fueron a avisar.</i>	SIm
SOL	<i>Anda, toma tu guitarra</i>	
DO	<i>tu voz será de todos los que un día</i>	SOL
SOL	<i>tuvieron algo que contar.</i>	RE
<i>Interludio instrumental</i>		
<i>Coda a dos voces (Solo + Coro) + Estribillo Solo (recuperación de la historia)</i>		
SOL	<i>Canta, es mejor si vienes</i>	DO
DO	<i>tu voz hace falta</i>	SOL
SOL	<i>quiero verte en mi ciudad.</i>	RE

En los primeros quince segundos de la canción, la mezcla del disco recurre al ícono urbano de motores y bocinas, que luego sirve de fondo a los arpeggios de la guitarra y la flauta, como una forma de establecer la marca sonora de la ciudad. Este mismo ícono sonoro se mezclará con la polifonía de masas en la última parte de la canción (4:10”), para terminar con un *fade out* que parecería más propio de géneros como la balada que la canción de autor donde se inserta “A mi ciudad”. Sin embargo, este es un *fade out* que actúa perpetuando el canto de la masa autoconvocante en el tiempo y el espacio, como una marcha que pasa ante nosotros y a la cual también nos podemos sumar, tal como se suman las voces en vivo y grabadas del público incluidas en la mezcla (4:20”). Esta textura polifónica manifiesta también la urgencia del llamado de la coda: *canta, es mejor si vienes...*, el que se superpone a la ciudad donde *murió un día el sol de primavera...* del estribillo, superponiendo dos textos, cual antiguo motete politextual. Es así como ciudad y hombres se reencuentran, señala Álvaro Godoy, “la ciudad se habita nuevamente de voces y el hombre recupera, reconquista, su historia”²².

Al sonido resultante de la canción también contribuye una performatividad propia de la música clásica, que no es ajena a Santiago del Nuevo Extremo, con el uso de una dinámica por planos, de contrastes piano/forte, y también mediante reguladores de crescendo y disminuyendo. La relación con la letra de la canción de esta dinámica sonora performada nos permite connotar el murmullo público producido bajo la dictadura, un murmullo que posee atisbos de rebeldía y autocensura, algo que sucede en frases como *te robaron tus noches; toma tu guitarra; mostrarte sin temor; mi paso firme*.

La iconografía históricamente asociada a “A mi ciudad”, proviene de dos fuentes distintas: la revista *La Bicicleta* N° 4 de agosto de 1979 y la carátula de la casete y del LP (1981) del sello Alerce. Se trata de imágenes muy contrastantes, que expresan la dicotomía entre dolor y esperanza que contiene la canción. Las imágenes proporcionadas por *La Bicicleta* corresponden a la portada de la revista donde fue incluida “A mi ciudad” y a las fotos que la preceden en sus páginas interiores. La aparición del cuarto número de la revista coincidió con los 75 años del natalicio de Pablo Neruda (12/7/1904-23/9/1973), instancia que más que ser celebrada por *La Bicicleta* fue transformada en una oportunidad para expresar el permanente luto por su partida y por el Golpe de Estado, ocurrido la semana anterior a su muerte.

Esta portada corresponde al montaje de la última foto tomada al poeta en su casa de Isla Negra, sobre lo que parece ser la fotografía de su masivo y desolador cortejo por las calles de Santiago. Todo en riguroso blanco y negro, a pesar que la revista ya usaba color en sus portadas. En las páginas que preceden a la transcripción de “A mi ciudad”, se incluye la foto tomada por Carlos Baeza de un anónimo santiaguino retratado de espaldas haciendo parar un microbús en Avenida Recoleta, ruta al cementerio de Santiago (ver láminas 1 y 2).

²² *La Bicicleta* IV (8/1979): 21.

LÁMINA 1



Portada de *La Bicicleta* N° 4, 8/1979.

LÁMINA 2

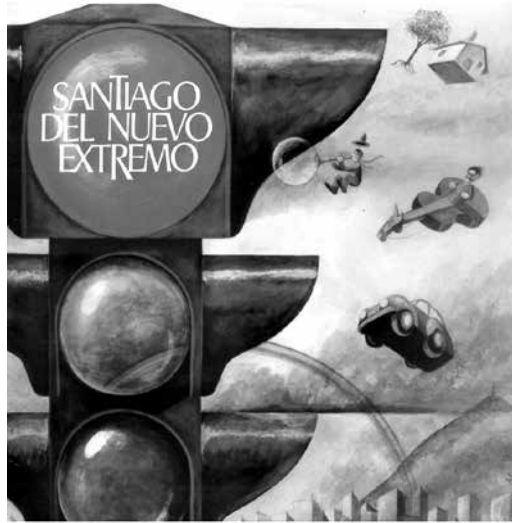


Fotografía de Carlos Baeza.

La imagen que ilustra la carátula de la casete y del LP que contiene la canción, en cambio, resulta mucho más esperanzadora y, en cierto modo, juvenil que las proporcionadas por *La Bicicleta*. Se trata de una ilustración en colores que recuerda las pinturas oníricas de Marc Chagall –como *Los novios de la Torre Eiffel* (1938)–, con personas y objetos volando sobre un Santiago brumoso pero con un arco iris esperanzador²³ (ver láminas 3 y 4).

²³ En la carátula de la casete Alerce (ALC-80) se informa que el diseño es de Jorge Salas.

LÁMINA 3



Carátula del LP *Santiago del Nuevo Extremo* (Alerce 1981).

LÁMINA 4



Marc Chagall, *Los novios de la Torre Eiffel* (1938).

En un primer plano absoluto se destaca un gran semáforo –otro ícono urbano relacionado con el ícono sonoro de motores y bocinas–, con una enorme luz roja que sirve de advertencia, consigna y sustento para el nombre del grupo y del disco, que invita a detenernos y observar lo cotidiano, como diría Godoy. Al fondo, el

Cerro San Cristóbal y su Virgen parecen sustituir a la Torre Eiffel como ícono visual de la ciudad²⁴.

Al ser publicada en una revista dedicada al arte y la cultura como *La Bicicleta*, “A mi ciudad” adquiriría un estatus artístico dentro de la canción popular en general, el que resultaba más propio del cantautor y de los objetivos de un grupo como Santiago del Nuevo Extremo. La canción, entonces, comparte espacios con poesía, prosa, fotografía y entrevistas a creadores, en un volumen en que la ciudad y el luto poseen un papel central. En la contraportada de la revista se incluye la prosa poética de Neruda “Ciudad”, que dice: *Los brazos caen a los lados como aspas cansadas. Son muchos. Van juntos...*, un texto que luego invita a la rebeldía. Así mismo, en las páginas previas a “A mi ciudad” aparece el poema de Gregory Cohen “Rastrojos”, que comienza diciendo: *Santiago que pensando estás, como decía una persona* en clara alusión a la canción de Violeta Parra, pero omitiendo su nombre en señal de autocensura, una canción que daba inicio a la larga lista de las canciones al Santiago hostil, fragmentado y violento, según hemos señalado.

En este contexto, *La Bicicleta* no solamente debía ofrecer correctamente la letra y los acordes de “A mi ciudad”, como habría sucedido en *El Musiquero*, por ejemplo, sino que optaba por incluir un ensayo analítico que permitía construir una perspectiva crítica sobre la canción. “A la conquista de Santiago” se llama el ensayo, un título que juega con elementos históricos y presentes, proponiendo la recuperación de una ciudad que ha sido intervenida. Es así como Álvaro Godoy nos entrega el discurso que rodea la aparición de “A mi ciudad” y del propio Santiago del Nuevo Extremo, en una revista dedicada al arte y la cultura.

Además de lo expuesto en relación a la letra de la canción, Godoy nos presenta al conjunto como una agrupación de estudiantes universitarios. Al introducir a sus integrantes, en lugar de asociarlos al canto, la guitarra, la flauta o el bajo, los vincula con la arquitectura, la antropología, la sicología y la agronomía. Esto no solo ponía de relieve la particularidad del conjunto dentro del amplio campo de la música popular, sino que destacaba al propio medio universitario, vinculado a la orientación cultural de la revista y en el que se daban formas de resistencia a la dictadura. Con su texto, Álvaro Godoy pone en valor la canción popular en un medio dedicado al arte y la cultura, pero también produce un ensayo que posee un valor en sí mismo y que es incluido en un medio que lo reconoce como tal. Pocas canciones en la historia de la música popular del siglo XX en Chile tienen el privilegio de haber generado textos críticos en el momento mismo de su aparición pública.

Sobre la base de lo expuesto, podemos concluir que “A mi ciudad” ha contribuido a la construcción simbólica de Santiago desde la multiplicidad de textos que la conforman y sus relaciones mutuas. Estos textos, al mismo tiempo que denunciaban una situación violenta la alivian, puesto que invitan a remediarla, generando cohesión social y determinación personal o *agencia*, en el sentido sociológico del

²⁴ La reedición del LP por el sello alemán Messidor (1984) incluye un nuevo diseño de carátula: el dibujo en blanco y negro de un niño sentado en la cuneta de una calle de adoquines que hojea un álbum de Santiago del Nuevo Extremo, para luego dejarlo en el suelo con la foto del grupo en primer plano.

término. A diferencia del lamento del tango o del bolero, que es individual y amoroso, el lamento de la canción a Santiago es un lamento colectivo, que es performado y *exorcizado* desde el cuerpo del que canta y el cuerpo del que la escucha.

¿Tendrían presente todo esto Luis Lebert y los integrantes de Santiago del Nuevo Extremo al escribir, interpretar y grabar esta canción? Es probable que ni siquiera ellos puedan darnos una respuesta certera y tampoco estén abocados a buscarla. Esa respuesta podría corresponder al séptimo texto de la canción: el discurso generado por el propio músico en torno a su obra, el que muchas veces es considerado como el *non plus ultra* en los estudios en música popular. Sin embargo, se trataría de un texto que no siempre tiene cabida en la escucha social e históricamente situada de la canción, a no ser que haya sido generado junto a ella y difundido por los medios de comunicación o la propia industria musical. El caso es muy distinto si dicho texto fuera producido mediante la entrevista retrospectiva de un investigador para un uso académico como éste. ¿Podríamos considerarlo como un séptimo intertexto en tales circunstancias? ¿O puede ser más bien un intratexto de la canción, que dialoga consigo misma a través del pensamiento del músico?

Si además se trata de discursos producidos con posterioridad a la creación de la obra en cuestión, enfrentamos un nuevo riesgo, que la historiografía define como el del “falso recuerdo” o las distorsiones que se forman a lo largo de los años en la memoria de las personas en relación a un suceso en particular por una variedad de razones, que nos advierten acerca de la fragilidad de la entrevista retrospectiva²⁵. Junto a esto, aparecen dos aspectos a considerar desde la propia praxis musical. Primero, que el músico “habla” a través de su obra, de modo que es a ella a la que debemos interrogar, y segundo, que los músicos no están conscientes de todo lo que hacen y muchas sus decisiones creativas son intuitivas, no racionalizadas, según la máxima de que “el corazón piensa”.

Una respuesta de Santiago del Nuevo Extremo en uno u otro sentido no agregaría demasiado a lo que hemos observado en este artículo, no solo por la alegada autonomía de la obra respecto al artista, sino porque escuchar música es también leerla, re-leerla, significarla y re-significarla en determinados momentos de nuestra vida personal y social. Incluido este, que ha pretendido hacer evidente la lectura de la escucha, una escucha intertextual e históricamente informada; y que ha intentado ser crítica y competente.

BIBLIOGRAFÍA

COOK, NICHOLAS

2008 “We are All (Ethno) musicologists Now”, en Henry Stobart (editor). *The New (Ethno) musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, pp. 48-70.

DÍAZ, RAFAEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ

2011 *Cantus firmus: mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola Editores.

²⁵ Ver Diges 1997.

- DIGES, MARGARITA
1997 *Los falsos recuerdos. Sugestión y memoria*. Barcelona: Paidós.
- FELD, STEVEN
1990 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- FRANZ, CARLOS
2011 *La muralla enterrada*. Santiago: Planeta.
- GARCÍA, MARISOL
2013 *Canción Valiente, 1960-1989. Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B Chile.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2006 “Migración amorosa y musical en ‘Run Run se fue pa’l norte’ de Violeta Parra”, *Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, N° 11, pp. 173-185.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2012 “‘Marcianita’: música y mujer a destiempo”, *Revista Brasileira de Música*, XXV/1 (enero-junio), pp. 25-39.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2013 *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GONZÁLEZ, JUAN PABLO
2014 “¡A sacarse la polera! Performatividad, crítica y sentido entre los hijos de la Nueva Canción Chilena”, *Boletín Música*, N° 36. La Habana: Casa de las Américas, pp. 69-78.
- HARRISON, FRANK, MANTLE HOOD Y CLAUDE V. PALISCA
1963 *Musicology*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- HAWKINS, STAN
2002 *Settling the Pop Score: Pop Texts and Identity Politics*. Aldershot: Ashgate.
- JORDÁN, LAURA
2014 “La Nueva Canción en Valparaíso: la melancolía del Gitano y la ironía del Payo”, en Martín Farías y Eileen Karmy (compiladores). *Palimpsestos sonoros. Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo Ediciones, pp. 163-181.
- KERMAN, JOSEPH
1985 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- MOORE, ALLAN
2001 *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Aldershot: Ashgate.
- TAGG, PHILIP
2003 *Ten Little Title Tunes*. Nueva York: The Mass Media Music Scholar’s Press.
- YENTZEN, EDUARDO
2013 *La voz de los setenta*. Santiago: [autoedición].